

JANE CHRISTINA PEREIRA

A POESIA DE MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO

ASSIS

2006

JANE CHRISTINA PEREIRA

A POESIA DE MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras
de Assis –UNESP – Universidade Estadual Paulista
para a obtenção do título de Doutor em Letras (Área
de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientadora: Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira

ASSIS

2006

AGRADECIMENTOS

Agradecer é emudecer no dia do discurso. As palavras ficam parcas, incompletas, sucumbidas pelo que as precedem: o sentimento. Quando me quedo nesse gesto anuncio, ao mesmo tempo, que algo foi levado a cabo. Mais um ciclo da espiralada vida. Agradecer é sempre lembrar. Lá onde nasci, de frente para o lago de beleza insistente a me desviar os desassossegos, voltei para terminar minha contenda com as narrativas de João Antônio. Ao me inscrever no que escrevia fui me redefinindo, solapada pela dúvida corrosiva de todo o processo, mas agradecida por eu não ter saído ileso de um trabalho acadêmico.

Na solidão inexorável de pesquisadora, meus amigos foram cúmplices, do mesmo modo que me deram a chave secreta da imaginação solta, livre para que o isolamento necessário não se transformasse em prisão.

É comoção para a vida inteira, agradecer à minha família por sempre terem olhos de quem ama. O amor é como navegar num mar de flores e estrelas e nos dias de tempestade ser pássaro ou ancorar numa ilha muito além de todo o medo.

Ah! Minha paixão que abriu intervalos de fruções vitais! O sabor primordial, onde o primeiro desejo surgiu. Os desejos são infinitos? Eles independem de nós? Onde eles estão? Um dia desejei a poesia e minha orientadora, desde então, representa a moldura necessária para as minhas pinturas incontidas de deslumbres e inseguranças apressadas. Agora, emoções silenciosas...

Com este trabalho retribuo ao apoio financeiro do CNPq.

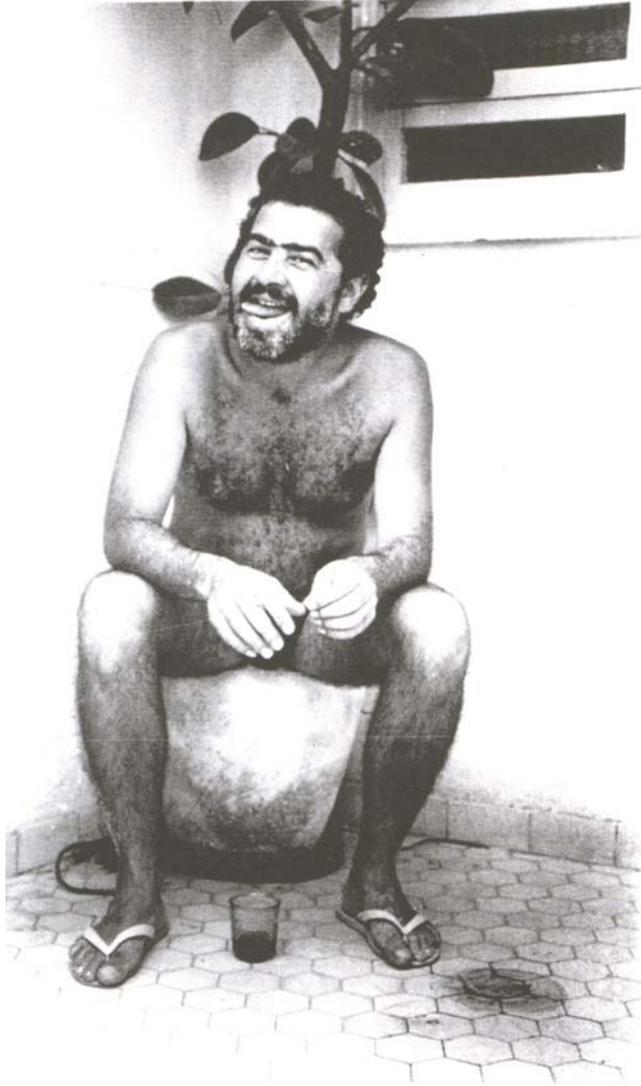
Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

P436p Pereira, Jane Christina
A poesia de malagueta, perus e bacanaço / Jane Christina
Pereira. Assis, 2006
223 f. : il.

Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Antônio, João, 1937 – 1996. 2. Estilo. 3. Literatura
brasileira – Crítica e interpretação. I. Título.

CDD 410
869.93



A literatura é um ato de coragem e humildade.

(João Antônio)

RESUMO

A partir do fenômeno da hibridização dos gêneros no texto literário moderno, abre-se a possibilidade de se investigar a poesia das narrativas de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Nesse processo crítico analisamos a realidade da obra como um “fato de linguagem”, que se realiza na confluência entre poesia e narrativa. Essa forma estética produz uma rarefação dos elementos narrativos em favor de um eu lírico, cuja poesia se concretiza no modo como a linguagem do texto organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos, além de apontar para o mundo.

Este trabalho, portanto, se organiza em três momentos: no primeiro capítulo fazemos uma metacrítica a partir de um panorama do projeto literário de João Antônio, do qual destacamos o trabalho poético de *Malagueta, Perus e Bacanaço*; no segundo momento, os apontamentos de Adorno, Bosi, Octavio Paz, Bakhtin, Eliot, João Luís Lafetá, entre outros, sobre lírica e sociedade, servem de base para a verificação de como se processa essa relação na obra; por fim, com intuito de mostrar como se configura a poesia das narrativas joãoantonianas, fazemos a análise estilística destas.

Dessa forma, olhar essa obra sob tal perspectiva é ampliar o trabalho estético de João Antônio, destacando os recursos utilizados por ele, nas narrativas poéticas, para argamassar dialeticamente lírica e sociedade.

Palavras – chave: João Antônio, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, narrativa poética, lírica e sociedade, linguagem.

ABSTRACT

Considering the phenomena of crossbreeding of the modern literary texts, it has been created a possible investigation of the poetry inside the novel, *Malagueta, Perus e Bacanaço*. In this critic process it is analysed the reality of this masterpiece as a “ fact of language” that has created between poetry and narrative. This aesthetic format produces rare narratives elements in favor of the self lyric, whose poetry is showed in a way through the language of the text and how it organizes the sounds, the rhythm and the image elements and spread them to the world.

Therefore, this work is organized in three steps: in the first chapter we make a critique of the complete literary work of João Antônio, then we detach the poetic work *Malagueta, Perus e Bacanaço*; in the second one, we quote Adorno, Bosi, Bakhtin, Eliot, João Luis Lafetá, among others about lyric and society, because they support the analyses towards to this relation; Finally, aiming to show how the poetry in Joao Antonio’s narrative is exposed we analyze the style.

Having the opportunity to look at this work with this point of view broadens the aesthetic work of João Antônio, highlighting the sources used by him to cement his work dialectic with the lyric and society.

Key words: João Antônio, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, lyrical novel, lyric and society, language

SUMÁRIO

Introdução.....	09
1. João Antônio e sua arte literária.....	21
2. <i>Malagueta, Perus e Bacanaço</i> : uma construção dialética entre a poesia e o social.....	48
3. João Antônio traduz o indizível.....	88
3.1 “Busca”.....	89
3.2 “Afinação da arte de chutar tampinhas”.....	99
3.3 “Fujie”.....	109
3.4 “Retalhos de fome numa tarde de G.C”.....	119
3.5 “Natal na cafua”.....	130
3.6 “Frio”.....	141
3.7 “Visita”.....	157
3.8 “Meninão do caixote”.....	172
3.9 “Malagueta, Perus e Bacanaço”.....	181
(in) Conclusões.....	210
BIBLIOGRAFIA.....	216

INTRODUÇÃO

É por isto que não há temas nobres nem vis e que se poderia estabelecer quase como axioma, pondo-se do ponto de vista da Arte pura, que não há nenhum, o estilo sendo por si próprio toda uma maneira absoluta de ver as coisas.

(Gustave Flaubert)

Nada é mais seguro do que as coisas incertas.

(François Villon)

Na modernidade houve uma diluição nas fronteiras entre as noções tradicionais do gênero. Já não há possibilidade, como na poética antiga, de deixar de lado o aspecto da originalidade de cada produção literária. Assim, diante da consciência crítica e do alargamento das possibilidades criativas que caracterizam a produção literária moderna, os modelos homogêneos e classificáveis em esquemas gerais estão, todo o tempo, sendo destruídos.

A explosão romântica foi o que iniciou esse desmoronamento, bem como o abandono do esquema neoclássico pelos teóricos, quando estes começaram a observar atentamente a prática poética do seu tempo. Substituíram, assim, a autoridade externa pela visão individual.

A Teoria da Literatura necessitou de instrumentos de análise inovadores, diante da poesia moderna, já que até mesmo a própria distinção entre poesia e prosa tornou-se discutível. Dessa forma, a noção de “gêneros literários” adquiriu um dinamismo que não possuía, à medida que, para o analista moderno, interessa a realidade de cada produção

literária como um “fato de linguagem”, sem, entretanto, negligenciar a função histórica dos gêneros.

Devido à prática poética moderna que despreza qualquer norma, as “convenções dos gêneros” tornam-se cada vez mais particulares de uma obra ou texto específico.

Da mesma forma, a Lírica não é mais compreendida sob a ótica normativa, mesmo que as normas digam respeito a traços de estilo. É possível se falar em lirismo, mas não numa Lírica como gênero fechado.

O que faz a verdadeira poeticidade de um texto é que nunca ele obedece servilmente a quaisquer diretrizes racionais, mas estabelece uma constante tensão com as mais amplas potencialidades da expressão, fazendo-as vir à tona no discurso.

Segundo Bosi (2004, p.163) “o poeta é o doador de sentido”. Essa capacidade de revelar sentidos, dentro de palavras já gastas e surradas, é que constitui a maior riqueza da poesia. O lirismo vai se concretizar, de fato, no modo como a linguagem do texto organiza os elementos sonoros, rítmicos e imagéticos, além de apontar para o mundo.

Assim, a partir do fenômeno da hibridização dos gêneros no texto literário moderno, abre-se a possibilidade de se investigar o lirismo nas narrativas de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, considerada, por João Antônio¹, a síntese da sua obra:

São contos que me ponho por inteiro, escrevo de dentro pra fora: “Fujie” e “Afinação da arte de chutar tampinhas”, por exemplo, se atiram para um mundo que não é exatamente o da chamada marginália, ao qual meus textos são sempre relacionados.

[...]

Gosto, creio que seja natural, um pouco mais dos filhos da minha juventude, no caso dos contos extraídos do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*. (ANTÔNIO, s/d)

¹ Entrevista realizada por Ary Quintella, sem referência à fonte, que fazia parte do arquivo de Jacomo Mandatto e foi por este enviada à mestrandia Telma Maciel, para compor o Acervo “João Antônio”.

Dono de um estilo incomum, enxuto e denso, nem por isto João Antônio consegue trair o lirismo inerente à sua ficção e à sua visão de mundo. A carga poética das suas narrativas vem carregada de sentimentos, traduzidos em palavras, cujos significados são recriados, refletindo a visão de mundo do autor e seu combate com a vida. O lirismo conseguido por João Antônio se dá por meio de uma maneira muito peculiar de recorte do mundo e de arranjo da linguagem. Parece que escrever poeticamente, para João Antônio, é estar sempre respondendo à questão: o que é viver, neste lugar e nesta hora?

Algumas cenas descritas por João Antônio desconstroem qualquer “fotografia” do real que se queira ver em *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* e retiram de uma cena prosaica uma enorme carga lírica, o que faz lembrar a atitude estética de Manuel Bandeira. Assim, ele promove a superação do dado real e da denúncia simples, através de uma estilização da linguagem que reelabora gírias, fragmenta a frase e aprofunda a investigação humana dos seus personagens. Frequentemente, João Antônio lança mão do recurso de transportar seus personagens para um universo onírico, reconduzindo-os à condição humana perdida. Esse artifício elimina a previsibilidade que o texto poderia ter, reduzindo-se ao elemento factual.

Sua obra vem, quase que num processo de redenção, lyricizar os personagens embrutecidos pelo confronto constante com o mundo da ordem, responsável por sua marginalização. Assim, nesse movimento poético, o autor retira seus personagens da sarjeta, das favelas, das prisões, dando-lhes estatutos artísticos, devolvendo-lhes a poesia imprescindível.

O autor faz um levantamento da poesia do agreste humano, explorando a condição humana em estado de miséria e de inocência, fazendo uma “arqueologia” dos significados da grande cidade, cuja semântica o ficcionista procura apanhar, com a demarcação dos lugares noturnos, aqueles pontos de encontro dos personagens estratégicos, elaborando um estudo de

ambientes em fase de desagregação por motivo das leis do progresso e uma gramática de vagabundos, pilantras, desajustados, malandros, “piranhas” e marginais.

Sem enfeitar as personagens de sentimentos falsos de poesia pré-fabricada, literária, no mau sentido da palavra, “sem perfumar sua flor, / sem poetizar seu poema” (para citar João Cabral), João Antônio revela em linguagem de artista o dia-a-dia de uma humanidade desconhecida pelo geral das pessoas, muito embora com ela esbarre, a toda hora, num mundo que se pode pressentir, mas que, na verdade, não se sabe como é. Assim, acontece a liricização dos personagens e de seus sentimentos. Um detalhe pode defini-los, um traço fisionômico, uma forma de olhar. Eles nos chegam mistificados, magicizados pela linguagem estudada do escritor.

Também em relação ao personagem, num mesmo movimento de fundir-se e destacar-se, surgem gestos, tiques, a figura inteira cuja impressão forte de realidade não quebra a delicadeza da linha (e aí entra o controle da escrita). Essa técnica, em nosso autor, é conquistada de modo gradual, passando-se da narrativa ensaística, do puro comentário, à técnica ficcional com sua velocidade, “gritos” e gradações, compondo o instantâneo, a impressão da realidade que chamusca a fotografia. A contaminação com a poesia é nesse momento providencial, pois a contenção poética pica e abrevia a frase, estreitando a clareza da definição.

Assim, com este trabalho, pretendemos mostrar que há uma atmosfera poética específica e permanente na obra *Malagueta, Perus e Bacanaço*, assinalando que essa carga lírica é resultado tanto de uma utilização peculiar da linguagem, quanto de uma visão de mundo humanista. Para tanto, buscarei ampliar a expectativa de todos os críticos que salientam a brutalidade do submundo descrito e dos personagens, identificando a poesia que sustenta todas as narrativas da obra. Faremos, portanto, uma metacrítica no primeiro capítulo, analisando como os estudiosos avaliaram o aspecto poético dessa obra; no segundo capítulo

traçaremos a relação entre lírica e sociedade enfocando os aspectos intra e extra-textuais e, finalmente, investigaremos o tratamento poético que João Antônio dá ao espaço, aos personagens e, especialmente, à linguagem. Recortamos esses componentes narrativos para fazer parte da análise por redimensionarem a questão do contexto da obra e de seus tipos, complementando a discussão sobre a relação entre a poesia e o social.

Qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários. É sob tal perspectiva que pretendemos desvelar a poesia de *Malagueta, Perus e Bacanaça*, a partir de uma abordagem que não terá um caráter meramente formal, preocupada em desvendar a estrutura do texto joãoantoniano, mas sim em investigar como a linguagem poética utilizada pelo autor é capaz de ampliar os contornos do humano.

Para verificar a relação entre a narrativa e a poesia, me apoiarei na teoria, sobre a narrativa poética, de Jean Yves Tadié, que considera o estilo o aspecto determinante dessa simbiose e por isso o mais revelador da poeticidade de um texto:

E é bem no início no tratamento da linguagem que se reconhece que uma narrativa é poética. Nem a concepção dos personagens, nem a do tempo, ou do espaço, ou da estrutura não são uma condição suficiente: a densidade, a musicalidade, as imagens, ao contrário, nunca faltam, e podem ir até proporcionar a impressão de que começar estas narrativas é ler longos poemas em prosa. (TADIÉ, 1978, p.71)

Nessa fusão, os elementos das narrativas se rarefazem, deixando falar um “eu-lírico”. João Antônio dialoga com tal pressuposto, quando fala em Conferência na Unesp/Assis, dia 20 de novembro de 1975 ²:

... conta mais que eu quero fazer um elemento aí para o que se vão estudar poética do texto e tal, né? É que eu tenho sempre tento combater em mim mesmo, eu tento, ah, me disciplinar para não ser um fascinado pela própria linguagem. Eu tenho uma tendência de sacrificar o próprio interesse da

² Essa conferência está disponível em cassetes sonoras e foi transcrita por Selma Verdinasse no seu trabalho de iniciação científica. Este pode ser encontrado no site:

<<http://www.cedap.assis.unesp.br/João%20Antônio/index.html>

história pelo interesse da palavra, isso é típico dos poetas. O poeta olha para dentro da palavra; a poesia, em grego, vocês sabem melhor do que eu, é criação, cria. Então ele olha para dentro da palavra. Acontece que o prosador não é bem assim, ele tem que ter um enredo, ele tem que ter uma história, a história é um fio condutor. E eu tenho certa tendência pra...ah...porque a minha atividade literária é, antes de tudo, uma atividade lúdica... eu me divirto muito escrevendo. É uma atividade, eu tenho uma relação absolutamente sensual com as palavras, absolutamente sensual. Isso tudo sacrifica de certa maneira uma trama, um enredo, que devia ser mais linear, devia ser menos elíptico [...] Mas, é assim mesmo.

Tal concepção está muito ligada à dos impressionistas, que deram origem à concepção moderna da pintura como arte da cor em detrimento do conteúdo da representação. Os próprios artistas mencionavam os temas de suas pinturas como “pretextos” para uma arte pictórica:

Se uma pintura é vista como um texto a ser decifrado, interpretado e compreendido, logo, os elementos do texto são tons, pinceladas, luz em ordem e harmonia, enquanto o tema é somente um « pré-texto » que sugeriu ao pintor alguns desses elementos e relações. (SCHAPIRO, 2002, p. 24)

Por considerarmos, então, que a representação simbólica da realidade se relaciona de forma dialógica com os pressupostos impressionistas e com a de Tadié sobre a narrativa poética, tanto a investigação do espaço, do personagem e do estilo será matizada por tais pontos de vista. O espaço da narrativa poética é, sem dúvida, um dos elementos mais privilegiados pelo narrador poético, seja esse narrador ou não. É o espaço que provoca a ação dos personagens - no geral pouca - e acaba sendo confundido, ou, até mesmo transformado em um protagonista da história. O lugar poético existe apenas no texto, onde há um elo necessário entre os objetos de uma visão e a poesia.

Completamente dedicada ao deleite do olhar errante no mundo real, com tudo o que isso implica para a liberdade do indivíduo, a imagística joãoantoniana, definitivamente, apresenta pontos de contato com a dos impressionistas, pois percebemos nas narrativas de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, que a liberdade do indivíduo está no seu modo de olhar o

mundo e, conseqüentemente, está no estatuto poético que o autor dá a esse indivíduo específico.

Em *Malagueta, Perus e Bacanaço* os personagens são impulsionados pelo desejo de recomeçar sua existência, o que os obriga a transpor obstáculos e a levar uma vida errante, numa espécie de “nostalgia de outros tempos e de outros lugares”. (TADIÉ, 1978, p. 48) Tempo e espaço têm relações estreitas nessa obra: na busca de uma nova existência, as personagens procuram lugares convenientes, vai de um lugar a outro enquanto tenta escapar a uma vida, portanto, a um tempo que não as atrai mais.

A respeito do estilo, Gustave Flaubert (1993, p.60) diz na sua correspondência : “É por isto que não há temas nobres nem vis e que se poderia estabelecer quase como axioma, pondo-se do ponto de vista da Arte pura, que não há nenhum, o estilo sendo por si próprio toda uma maneira absoluta de ver as coisas”. Nessa mesma linha, o que nos interessa, então, é a Estilística Literária, iniciada por Leo Spitzer, também chamada idealista (por se prender à filosofia idealista de B. Croce e K. Vossler), psicológica (por lhe interessar a psicologia do escritor) e genética (por pretender chegar à gênese ou origem, da obra literária). Para Spitzer (apud MONTEIRO, 2005), o estilo do escritor – a sua maneira individual de expressar-se – reflete o seu mundo interior, a sua vivência. Dámaso Alonso também segue essa corrente da estilística e considera que a obra literária caracteriza-se pela unicidade, por ser um universo fechado em si, encerrando um mistério e sua compreensão depende basicamente da intuição, podendo-se, entretanto, estudar cientificamente os elementos significativos presentes na linguagem. Portanto, trataremos o estilo de João Antônio como a expressão inexorável e orgânica da sua experiência peculiar.

Assim como no impressionismo, na narrativa poética: “É o herói que recria o mundo, o qual só existe em seu olhar e em suas deformações que ‘julgam e animam’ o espetáculo”. (TADIÉ, 1978, p.56). Sob tal perspectiva, o narrador parece ser uma câmera, que focaliza

com um olhar de quem participa. O foco é sempre subjetivo, as coisas ínfimas têm vez, e os recorte dos gestos é que desenham o todo do homem.

Da relação entre poesia e impressionismo, Schapiro comenta:

Comum à pintura e poesia nesse momento é a importância das sensações (de cor, luz, movimento, som) como essências coloridas pelo sentimento; e das substâncias poéticas da linguagem como uma estrutura paralela de apoio composta por palavras-sons e ritmos com evocação correspondente. [...] A pintura impressionista é poética, então, em dois aspectos, ambos em harmonia com o conteúdo e o estilo da poesia contemporânea. Ela representa uma aparência momentânea do ambiente como um correlato ou fonte do sentimento do espectador; tece uma substância artística de tons raros, mas observados com exatidão, como a escolha de palavras pelo poeta. As unidades menores das palavras — as vogais e consoantes — e seu agrupamento rítmico são como as pinceladas e as silhuetas decorativas com pulsações e projeções vagas que suavizam o todo e reduzem os contrastes mais fortes. (SCHAPIRO, 2002, p.75)

A concepção de arte vai em direção à abstração impressionista da pincelada e seu tom, a nuance rara e exata, bem como do “meio penetrante e forças naturais de luz e atmosfera que saturam o todo”. Assim, a busca de João Antônio pela palavra certa como um elemento, uma unidade singular, parece tê-lo impelido a perceber as diferenças sutis nos objetos descritos e na linguagem da descrição. Vejamos impressionante confissão/profissão de amor à arte e à palavra em "Paulo Melado do chapéu mangueira serralha", onde lemos uma grande lição de arte e de vida:

Estes anos a fio, tenho sido um viciado nas palavras. Catei e catei e me prometi que um dia acharia palavra ou expressão que contivesse e nomeasse, sem falseio, o meu tempo de rapaz. Correram temporadas, andei, tive subidas e descidas. [...] O ganhador ganha; não ensina o caminho. (ANTÔNIO, 1982, p.129)

É bom ressaltar que trataremos apenas de aspectos impressionistas na obra em questão. Assim, a partir do pressuposto schapiriano de que a pintura impressionista é um

estilo metafórico, iremos considerar as cores da paisagem, a sua qualidade penetrante como metáforas dos sentimentos do interlocutor e do observador.

A partir da técnica que João Antônio utiliza, dá uma nova dimensão ao gênero. Eleva ao plano poético a linguagem do marginalizado, assim como Guimarães Rosa fez com a linguagem popular, matuta. “Eu te retiro, vítima, do mundo onde estavas e onde só poderias estar reduzido ao estado de coisa”. (BATAILLE apud TADIÈ, 2002, p.124)

Ironia implacável e profunda ternura nele se misturam, numa expressão sensorial. As narrativas de João Antônio são a própria vida explodindo nas palavras, que desvelam a inusitada poesia cotidiana das pessoas comuns. Assim, o percurso escolhido pelo autor é o da viagem pelas sensações e sentimentos dos personagens, de tal maneira que a poesia flui distraída nas suas palavras. Nesse sentido, se considerarmos a antropologia como uma poética das sociedades, consideramos a poesia como uma antropologia do indivíduo na obra de João Antônio, que considerava a cultura não no sentido universitário, mas antropológico.

É importante dizer da dificuldade em selecionar os trechos para a análise estilística e ter sempre a impressão que se está mutilando uma matéria profundamente argamassada, em tal perspicácia expressiva, que o significante se apresenta como um prisma multicolor de significados. Estes são condensados por elaborações sintáticas, lexicais que velam a essência das coisas e dos homens. De repente, por exemplo, uma só frase sintetiza tudo, estabelece o juízo inesperado, ilumina o que parecia sem saída, para, em seguida, mergulhar na opacidade, nessa obscuridade que é onde também vivemos, em geral mais conformados do que João Antônio.

Há na obra em questão um ritmo variado que não se fixa; é o ritmo entrecortado do samba paulista, música tão valorada pelo escritor. Assim, João Antônio mostra a subjetividade do indivíduo, construindo imagens. *Malagueta, Perus e Bacanaço* é, portanto, imagético e biográfico, pois é a partir da imagem que ele recria sua experiência. Não é ainda o “corpo-a-

corpo com a vida”, conceito de que ele viria a dar sinais em *Leão-de-chácara* e desenvolver a partir de *Malhação do Judas Carioca*. Sua visão em relação aos marginalizados é duplamente armada, pois nasce de um trabalho artístico erigido da sua experiência e de uma forte sensibilidade em relação a essa população. Nas narrativas em que os malandros entram em cena, há uma adesão empática que dá estatuto artístico à maneira de ser dessa população, inovando na forma de dizê-la, pois essa vem com uma ginga que percorre todo o texto. A linguagem tem musicalidade, seguindo padrões de correções: os léxicos são gírias, mas a sintaxe é correta. Dessa forma, é o ritmo que diferencia essa sintaxe, propondo uma inclusão em termos artísticos àqueles que não têm.

Há nessas narrativas a recriação lexical e o estilo apurado, porque nelas a ação não constitui o principal, bem à maneira da narrativa poética descrita por Tadié (1978). Como em Tchékhov, um de seus predecessores, em suas narrativas a tensão se distribui pelo tecido narrativo como um todo, decaindo no fim. O que afinal João Antônio nos revela, nessa sua poética do tom menor, é que a vida não leva a nada. O que já é grande coisa. Sem sentimentalismo, seu engenho artístico deixa entrever a dor pela exacerbação da vida, quando delinea a cada linha a densidade concomitante dos sentidos, das imagens e dos sentimentos. Essa construção impede uma postura passiva perante o texto, pois somos fígados pela fragmentação e condensação textual, tendo que preencher as lacunas.

João Antônio retoma o valor poético que Baudelaire, Apollinaire, Proust e os surrealistas deram à rua. O autor pede, especialmente, a São Paulo para fornecer-lhe as impressões e os cenários que compõem seu universo imaginário. Na inversão dos termos clássicos, nos quais a poesia correspondia à natureza e a prosa realista à cidade, *Malagueta, Perus e Bacanaço* revela a poesia citadina, a poesia da “rua do mundo”. É a rua o grande lugar do encontro com o homem anônimo e esquecido, que abarrota com o seu sofrimento o ambiente acrilizado das cidades, das grandes cidades. Toda a sua obra tem como fundamento

maior a compreensão ou a aproximação estética deste ser que, por se desindividualizar até o anonimato, perde-se no meio do turbilhão falso-progressista que outros homens lhe impõem. Assim, resta a esse homem deter-se na sua agonia, e como um Sísifo moderno, vivê-la até a última arrebentação.

O escritor instaura o humano em cada milímetro de seu espaço narrativo e apresenta processos riquíssimos de sínteses num plano estilístico, no qual os níveis sintáticos e semânticos são co-determinantes. Tais processos sintéticos cristalizam-se em frases que se encadeiam numa ritmia eminentemente poética, o que nos faz lembrar da exigência poundiana do intelecto em objetiva correlação com as significações. Trata-se de uma coabitação de significações cuja articulação dramática em momento algum chega a ser trágica e a partir da qual João Antônio nega a ficcionalização dos sentimentos. É uma complexificação e ao mesmo tempo um refinamento máximo na tessitura e textualidade do trabalho artístico, sendo, portanto, no plano da linguagem, que se opera o seu vigor criativo. Nesse sentido, João Alexandre Barbosa (1963) comenta: “Vida e mundo, entretanto, onde não falta a veia da humanidade em seus aspectos trágicos ou cômicos que João Antônio sabe ferir com a sua estranha e coerente sintaxe: linguagem coloquial amarrando esperanças, fracassos e espertezas”. Em *Malagueta, Perus e Bacanaço* existe, então, uma correspondência entre os sentimentos e os efeitos sensoriais produzidos pela linguagem, uma fusão entre estilo e tema.

Sob tal perspectiva, a poesia dessa obra é o principal alicerce da força simbiótica entre forma e conteúdo. À medida que a análise desvela esse processo, mais visíveis ficam as malhas do texto, porém, paradoxalmente, mais abismal elas se tornam, pois a condensação do significado conseguido pelo escritor oferece mil caminhos e uma dificuldade (positiva) de análise que só os grandes escritores propiciam. Os recursos estilísticos, por exemplo, desbancam quem quer ver em sua obra uma mera transposição da linguagem oral para a narrativa; ela é ao contrário muito trabalhada, intuída, numa escolha lexical e numa sintaxe

que dão organicidade ao texto e põem a vida a pulsar em cada conto, cada frase, cada palavra. Assim, a poesia da narrativa joãoantoniana não aparece como um recurso trazido de fora para dentro, sua poesia não vem descolada da sua visão de mundo, por isso pode ser lida como um “traduzir-se”. Por meio do intenso lirismo que impulsiona as narrativas, João Antônio fala de si ao falar dos marginalizados, pois é a partir de uma profunda vivência que a plasticidade do seu texto deixa entrever tal processo. Assim, partindo do pressuposto adorniano de que “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela” (ADORNO, 2003, p.66), a análise estilística se torna imprescindível para mostrar como a poesia emerge da experiência e não é um artifício para narrar a marginalização. A poesia emerge da vida e não vem de uma prática tecnicista da forma. É a vida que pulsa no texto, através de um impecável engenho artístico. Sem estigmas, João Antônio é antes de tudo o escritor da vida.

Nesse sentido, os apontamentos de Adorno, Bosi, Octavio Paz, Antonio Candido, Bakhtin, Eliot, João Luís Lafetá, Pascale Casanova, entre outros, sobre lírica e sociedade e a concepção de Tadié acerca da narrativa poética, servirão de base para o segundo capítulo, que é a verificação de como se processa essas relações na obra, tendo em vista o caráter indiscutivelmente engajado (no sentido que Sartre dá a palavra) do projeto literário de João Antônio. Olhar esta obra sob tal perspectiva é, portanto, ampliar o seu trabalho estético, mostrando quais os recursos utilizados por ele para argamassar lírica e sociedade sem cair em dicotomias. A configuração desta discussão se realizará no último capítulo, com a análise da poesia do espaço, dos personagens e principalmente do estilo.

Agora, no capítulo que se inicia, faremos uma apreciação de como a crítica leu a poesia em *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, dentro de um panorama do seu projeto literário que iremos traçando durante essa análise.

1. JOÃO ANTÔNIO E SUA ARTE LITERÁRIA

Para mim, a literatura é algo vital, um caudal de emoções. Minha relação com ela é orgânica e vai desde a angústia da criação, o sofrimento absoluto, até a libidinagem, o gozo feérico com a palavra. A literatura é um jogo do conhecimento, esgrima de comoções. Naturalmente, nessa minha relação com a literatura entram os elementos de minha admiração pela música, pela dança, pelas artes plásticas.

(João Antônio)

A literatura é a essencialização da vida de um povo.

(Graciliano Ramos)

O projeto literário de João Antônio poderia, só ele, compor o corpus de uma tese, pois guarda muitas nuances e variações. Portanto, intento fazer aqui apenas um panorama desse projeto, destacando dele o trabalho poético do autor em *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Para isso, recorro aos textos críticos que utilizei para a elaboração de minha dissertação de mestrado intitulada *Estudo Crítico da Bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)*, bem como a todo o arquivo da fortuna crítica do autor, depositado nesta Faculdade.

A primeira publicação que trata do lançamento dessa obra foi escrita por Edna Savaget (1963, p.2), que apresenta João Antônio ao público como o intérprete mais eloqüente e carinhoso do submundo. Esse texto analisa a obra, a partir de um mapeamento das idiossincrasias do escritor. Por isso, adquire especial relevância por tratar, em primeira mão, da relação inexorável entre vida e obra contidas em *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

A estudiosa já constata, em seu texto, o amor de João Antônio pela matéria de sua literatura, extraída do cotidiano, sem enfeites. Nele, Savaget põe em destaque algumas falas do jovem autor que explicitam sua relação paradoxal e implacável com a escrita:

...sofre-a na mesma medida em que ela o liberta. O divino para João Antônio está num “sentir-Deus-como-consciência-cósmica”, que se espalha por todas as coisas; ele crê na sobrevivência da alma: “Poderia eu ser tão farsante a ponto de negar sua sobrevivência? Irremediável é a precariedade e sem sentido é a miséria ou a grandeza dos homens”. (SAVAGET, 1963, p.2)

Esse desvelamento da visão individual de João Antônio acaba por vestir a sua obra com esses significados subjetivos. Para ele a vida deve aparecer na literatura como fruição e não como teoria: “eu que gosto de viver a vida e não entendê-la” (IBIDEM, p.2). Essa crítica precursora traz a identificação inexorável entre o autor e seus personagens, advinda da sua própria experiência. Assim como esses últimos, ele resolvia seus problemas na andança, era um “rueiro”, por isso considerava que o exercício da vagabundagem na forma de andanças seria o ideal. Nesta passagem, o escritor já sinaliza sua crítica ao modo de produção capitalista, mas, nem sua identificação com os personagens, nem sua visão crítica o livram do sentimento de culpa em relação à sua mobilidade social. Isso se avulta ao longo de seu percurso e culmina numa tensão indissolúvel entre um desejo de ascensão, implícito na sua luta pela profissionalização do escritor, e a perspectiva da vagabundagem como a melhor forma de estar no mundo.

Esse conflito, porém, não está presente no início da carreira de João Antônio, fase em que demonstra grande coerência em seu projeto literário. As falas do autor selecionadas por Savaget trazem um conteúdo que seria amplamente desenvolvido no prefácio “De Malagueta, Perus e Bacanaço”³, o sentimento de falência em relação aos aparelhos ideológicos da sociedade (igreja, família, escola...) só é redimido pelo exercício da literatura, sua “única terapêutica”.

No período em que o livro é escrito, João Antônio aparece como um ator na contramão de uma tendência formalista poética. A poesia brasileira, de 1956 até o tropicalismo de 68,

³ Este texto foi escrito em 1963 e publicado pela primeira vez na 3ª. edição de *Malagueta, Perus e Bacanaço* [São Paulo: Círculo do Livro, 1980] e por último, na 7ª. Edição [São Paulo: Cosac Naify, 2004]

esteve retesada pela imposição de uma estética vanguardista. Numa semiótica mal digerida, a poesia esfacelou o verso e a palavra, que resultou num signo semiótico abortado de qualquer conotação semântica. Sobre isso, João Antônio, em entrevista concedida ao Pasquim (20-6 fev. 1976), elocubra:

Dentro de um conceito Heideggeriano, de que a poesia é logos, é palavra, ela deixou de existir. Ou pelo menos foi colocada debaixo do pano. Com essa repressão estética o público sentiu a ausência destes poetas literários. Por motivos históricos, de solicitações junto ao público universitário, surgiram os poetas dos festivais da canção.

[...]

A poesia durante esse tempo continuou apenas camuflada. A partir do tropicalismo está tentando se libertar dessas formas. O tropicalismo foi um ato de loucura estético e existencial que rompeu com o formalismo. Houve uma coincidência da literatura do sujo da criação, reapropriando uma série de elementos mal colocados.

Imbuído de uma concepção estética consonante a do tropicalismo, João Antônio pressupõe uma arte na qual o conteúdo é que deve sugerir a forma. Nesse sentido, numa aguda percepção, João Alexandre Barbosa aponta em seu texto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, que se tornaria referência aos estudiosos da obra, como o lirismo é trabalhado pelo autor:

Tão longe ele vai que aprofunda o seu irreprimível lirismo na pesquisa da personalidade, como acontece, por exemplo, no conto admirável que é “Meninão do Caixote”, também “Sinuca”. Mas é um lirismo que não nasce vazio: surge do tempero exato das situações, da realidade. (BARBOSA, 1963)

Sobre esse processo criativo de João Antônio, no qual ele comunga irremediavelmente a sua militância da escrita com sua visão de mundo, João Alexandre Barbosa ainda comenta acerca do seu estilo: “Estranha e coerente sintaxe: linguagem coloquial amarrando esperanças, fracassos e espertezas [...] Sem falar no estilo em que tudo é disposto: jeito musical das frases surgirem, palavras que não ficam sobrando, deslocadas. Rigor de construção”. (IBIDEM)

Também Romes Barbosa (1963) destaca o poder de estilização revelado pelo autor e sua habilidade em discernir o lírico do humano em seus personagens, considerando as narrativas flagrantes vivos da vida da classe popular da “Cosmópolis-bandeirante”.

Para Antonio Candido (2004, p.9), essas vidas vêm numa construção estética na qual João Antônio “cria linguagem a partir da que se fala no dia-a-dia”, transformando-a em estilo. O crítico destaca aspectos poéticos da obra para falar desse processo de transmutação:

Passando por cima das normas, João Antônio repetiu neste trecho palavras à vontade, acolheu as assonâncias, inclusive explorando a homofonia (“bola”, “bolo”) ou a polissemia (“vida”, “vida”), com uma astúcia que tem ar de desalinho. Deste modo, viola o bom-tom, mas cria uma trepidação expressiva que se ajusta à situação narrada. A fala se torna, portanto, estilo, elaboração que, apesar da aparência, tira a palavra da sua função meramente comunicativa e a traz para dentro da literatura. (IBIDEM, p.9)

A forma, portanto, como João Antônio trabalha a realidade, aproxima o narrador dos personagens, pois aquele utiliza sua cultura para encurtar as distâncias, unindo a sua voz à dos marginalizados. Assim, constrói uma literatura que se valida pelo que Antônio Candido considera ser “a possibilidade de ‘dar voz’, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor da sua humanidade, que de outro modo não poderia ser verificada”.

Nesse estilo, no qual há uma adesão profunda aos personagens através da identificação entre sujeito da enunciação e sujeito enunciado, a estrutura se dá segundo Mário da Silva Brito (1963), em seu texto de orelha na primeira edição de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, numa profundidade vivencial aliada a uma construção plástica. Assim, desses dois eixos principais da obra, emanam, segundo o crítico, uma “emocionante realidade”, uma “dolorosa e agitada poesia, resultado estético de um poeta dos pobres diabos, perqueridor dos sentimentos desalentados, e desse descontentamento indefinível que marca dramaticamente o

homem moderno”. (BRITO, 1963) Brito verifica essa dialética do movimento micro/macro, particular/universal no cotidiano da malandragem:

...valendo-se da própria linguagem dos jogadores de sinuca — linguagem organizada em termos de sintaxe específica, incorporada à língua geral, e não simples efeito, mero ornamento, espécie de décor lingüístico. Linguagem que funciona, tonifica a sua frase, faz o seu estilo, fundamenta a sua verdade humana e artística. (IBIDEM)

A fim de afastar a mediocridade da leitura da obra joãoantoniana, trazendo para a cena justamente esta dimensão irrestrita de sua obra, Haroldo Bruno comenta:

As incompreensões, a simplificação, o esquematismo, o radicalismo a que submete a análise do fato literário, vendo-o em estreita ligação com o nacional, com o geográfico, com o temporal, perdendo a perspectiva do universal, resultam sem dúvida numa deformação de proposições estético-literárias que, convertidas em práxis, em modelo de criação, fariam de João Antônio precisamente o contrário do que ele é: um ficcionista que não se compraz na exposição do sórdido e degradado, com extraordinário poder de inventiva, com recursos verbais capazes de transfigurar o sórdido e o degradado, comunicando-lhes a grandeza da tragédia. (BRUNO, 1980, p.242-5)

Tais recursos verbais, ou seja, o trabalho estilístico de João Antônio construído a partir da oralidade é um dos elementos que mais singularizam a obra de João Antônio. Segundo Candido (2003, p.10) esta “neutralidade estratégica” é a maior novidade trazida pelo escritor, pois possibilita que ele objetive o cotidiano da malandragem, destituindo-o de qualquer sentimentalismo.

A apropriação da linguagem oral é um artifício que além de colaborar para a climatização da narrativa, aproximando o leitor do universo adensado no qual ela se circunscreve, possibilita que ele vasculhe o jogo estabelecido entre a dura realidade e os personagens, pois a linguagem é que faz a mediação entre ambos.

Na verdade, esta linguagem poética é, para João Antônio, resultado de um pensamento poético: “se a linguagem é a expressão do pensamento, há um pensamento poético de certa forma nesse lumpensinato ou nessa ralé, a forma de expressão é a mais ou menos poética, inclusive com algumas sofisticções de linguagem e de sintaxe”. (ANTÔNIO, 20 nov.1975) Com uma consciência de identidade cultural, livre de nacionalismos reducionistas, o escritor refere-se à presença de expressões importadas na oralidade da malandragem como algo que enriquece a língua, como é o caso de “lunfardia ou lunfardo”, vinda de Buenos Aires”, de “mina”, “grana”, “mango”, cuja mistura com a Língua Portuguesa, segundo o autor, resulta em poesia.

Percebemos, portanto, que o estilo de João Antônio tem base numa profunda sensibilidade e conhecimento em relação ao universo trabalhado. Tais características inspiraram o crítico Fábio Lucas a afirmar que

O importante na arte de João Antônio consiste na perfeita equivalência, que a sua linguagem constrói, entre a linguagem e a conduta das personagens, em incrível adequação com o ambiente. Deste modo, é no campo da elaboração verbal que se concentram vários códigos indicativos da singularidade da personagem, da pertinência de sua fala, da justeza de seu comportamento em correlação com o meio. Todos esses códigos, individuais e ambientais, se mesclam na construção da personagem e da ação narrativa. (LUCAS, 1986)

Nesse mesmo sentido, Brito (1976) assinala uma visão de mundo que guarda segredos da arte de narrar, pois traduz em suas narrativas “uma linguagem ricamente inventiva, desentranhada do coloquial da malandragem e habilmente engastada no fluxo da frase artística, todo um novo universo”.

Na conferência proferida em 20 de novembro de 1975, na UNESP/Assis, João Antônio fala de sua arte, do lirismo em sua escrita, que recai sobre situações que apesar de brutais, violentas, “têm um veio lírico e poético muito fortes [...] porque o povo brasileiro tem uma capacidade de extrair de sua pobreza e que no caso, atualmente, já não é mais nem pobreza, é

miséria, penúria. Ele tem uma capacidade muito grande também, apesar de tudo”. Ponderado, ele faz a ressalva: “Eu não estou fazendo um louvaminho ao povo brasileiro não”, e segue discorrendo sobre o abandono desse povo, relegado à sorte apenas, um povo “cheio de defeitos”, mas que supera tal situação com “a alegria de viver, a garra de viver é qualquer coisa impressionante, qualquer coisa que eu vi em poucos lugares do mundo”. Estes traços sustentam a observação de João Antônio de que em sua literatura é possível identificar aspectos que são, “além de líricos, além de poéticos, quase que épicos, porque aquele povo tem uma expressão quase que épica”.

Em meio a esta história de exclusão integral do brasileiro, o escritor dá um exemplo do que seria o poético, desconstruindo qualquer noção romantizada da poesia:

Sem dúvida, eu diria o seguinte, vamos dizer, dentro de um supermercado, o poético seria aquela mulher que iria comprar 300 grs de carne, aí o açougueiro diz: “leva 400 grs”. Ela diz assim: Pra que que jacaré precisa de cadeira se ele não tem bunda para sentar?” Isso é o poético. (ANTÔNIO, 20 nov. 1975)

A linguagem nutrida pela “matéria popular” é o argumento utilizado por Ary Quintella (1977), para considerar *Malagueta, Perus e Bacanaço*, “clássico do mundo não-conformista”, um marco na literatura urbana brasileira, sendo o ponto de partida para a literatura de resistência.

João Antônio, numa certa consonância com esta consideração de Quintella, explicitou na referida conferência na Unesp, que a função de sua literatura ultrapassa o lirismo, ele pretende que o leitor não saia de sua literatura “sem a profunda tatuagem da compreensão”. Revela o desejo de que seu trabalho provoque reflexão, “inclusive a reflexão estética, ao prazer estético”. Ele acaba por exemplificar tal procedimento:

Eu de certa forma, quando uso gíria, eu jogo logo em seguida uma sinonímia, para que o leitor possa sentir. Eu estou muito preocupado em

fazer uma arte que de alguma forma, ela reflita a nobreza de um produto brasileiro. E um produto brasileiro, antes de tudo, ele tem que ter o sabor, sem muita picardia, sem muita graça, a partir da forma de andar, até a forma de amar. É tudo feito com muita graça, é tudo feito com muita personalidade. (ANTÔNIO, 20 nov. 1975)

Essa condição social é o que demarca o ritmo na literatura de João Antônio e o diferencia no colorido dos monólogos que se elaboram em estilo vivido. Para falar sobre o que experienciam, os pingentes se valem de um lastro de palavras que é o distintivo de sua condição social e humana. É esse distintivo que lhes marca o destino e lhes densifica a existência. Esse resgate de discursos enraizados no popular, além de desenhar perspectivas de focos narrativos diversos, trabalha para a estabilização de linguagem literária caracteristicamente brasileira.

Entretanto, não se deve taxar sectariamente a obra de João Antônio como literatura de resistência, pois apesar de ser uma literatura de protesto, este sai da trama, da personagem, e nunca com uma posição à parte, guiando os acontecimentos. A esse respeito José Reipert (1972) considera que na obra de João Antônio “Não há ranços de Partido. Antes o Partido largo da literatura. O que existe é o pressuposto Arte”.

Fica claro, então, que a obra joãoantoniana não admite classificações e isso é confirmado com a fala do próprio escritor. Na entrevista concedida a Ary Quintella, ao ser questionado se sua obra *Malagueta, Perus e Bacanaço* seria neo-realista, o escritor responde que não é possível encontrar uma classificação adequada a ela. Para o escritor, o ideal seria perceber seu trabalho a partir do universo da arte: “Seria mais impressionista, o Malagueta, com um pouco de realismo crítico”.

João Antônio, com sua perspectiva detida, porque profunda dos fatos, tenta captar na realidade os momentos fugidios e repletos de sentidos, que passam invisíveis aos olhares acelerados, porque superficiais. O aspecto musical da obra parece se relacionar a algumas técnicas impressionistas: com sons curtos, repicadinhos – como o repicar do cavaquinho que

derrama o choro -, numa batidinha chorosa o autor vai desenhando as cenas com pequeninas pinceladas.

A respeito desse caráter simbólico de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, Flávio Aguiar tece proficuas considerações:

O essencial é que nenhum personagem de João Antônio está em sua medida. Um sopro transformador os desengonça a todos: eles se fazem símbolos, ao invés de “retrato fiel”, à la naturalismo do século XIX. São símbolos de uma peregrinação universal, daqueles que não têm nas mãos o próprio destino. João Antônio não bate fotos. Pinta quadros apaixonadamente deformados. (AGUIAR, 2000, p.147)

Diferente dos críticos que confundiram João Antônio com um “representante do naturalismo fácil”, pelas suas reivindicações por uma radiografia da realidade brasileira e por uma literatura que ralasse nos fatos, Vilma Arêas também lê a obra sob a mesma ótica impressionista de Flávio Aguiar:

A necessidade irresistível, ponderou Walter Benjamin, de procurar nas imagens fotográficas a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, "com que a realidade chamuscou a imagem...". Essa "centelha do acaso" na literatura naturalmente será determinada, entre outras coisas, pela atração irresistível dos sons uns pelos outros, incontroláveis segundo o temperamento do autor ("Quando escrevo sou mais dirigido que diretor", afirma o escritor), as palavras puxando palavras que, se não extraviam a expressão, provocam seu oposto, isto é, "chamuscam" a figuração com a impressão de realidade. (ARÊAS, 1999, p.122-3)

Assim, desconstruindo leituras sumárias que vêem a sua obra como exótica, ou simples retrato, na já referida conferência na Unesp, João Antônio fala acerca do tratamento pictórico que imprimiu em sua arte: “Andaram dizendo, uma vez, que faço prosa poética aqui e ali [...] Posso meter poesia, pintura, cinema, teatro dentro dela. E este sentimento que tenho da cor, mesmo antes da palavra, posso botar para fora, através uns olhos do menino Perus, de um Vicente do conto Busca.” (ANTÔNIO, 20 nov.1975)

O caráter interartístico da obra joãoantoniana, também instigou os críticos. Ary Quintella, por exemplo, na já referida entrevista, pergunta ao escritor sobre a possibilidade de relação entre seus contos e o cinema. Ele responde afirmativamente, elencando o cinema italiano, japonês, indiano e sueco como parte da sua formação:

Freqüentava a cinemateca e vi muito filme. O que me conferiu um alto sentido estético: de movimento, cores e dinâmica dos fatos. Fatos sobre os quais eu pretendia escrever [...] É provável que toda a movimentação cinematográfica de Malagueta seja uma herança dessa formação cinematográfica, intensíssima. (ANTONIO, s.d)

Ao referir-se às suas referências artísticas, João Antônio vai tentando desconstruir as impressões preconceituosas que se lançavam sobre sua obra: escritor da malandragem, defensor dos pobres, um militante... Assim, a tarefa de desestigmatizar a sua produção também cabia a ele, como o fez na entrevista a Ary Quintella:

... enfarado do lado estético, que falar do feio de forma bonita é farisaísmo. Para que forma feitinha, comportada empetecada; para que um ismo funcionando como penduricalho para falar de coisas caóticas e desconcertantes? Houvesse de uma vez uma escrita envenenada, escrachada, arreganhada. (IBIDEM)

Muitos críticos estiveram imbuídos desse intento de retirar os rótulos da sua produção literária. Flávio Aguiar, por exemplo, desempenha muito bem esta tarefa no texto, “De árvores cortadas”, no qual escreve : “Nada mais errôneo do que taxar-se o estilo forte e violento do autor de ‘Neo-naturalismo’. 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 caracteriza o naturalismo criativo de antanho”. (AGUIAR,1997, p.204)

E segue tratando do estilo joãoantoniano, no qual identifica um “grito que vem de dentro, do âmago da raiz humana ferida nas periferias da brasilidade”. (IBIDEM) Para Aguiar, não dá para enquadrar uma literatura expressa em textos que, hesitantes,

...criam uma espécie de palavra-pingente; aparentemente uma excrescência, uma patologia, um produto da suburbanidade em que vivemos, na verdade, humana como qualquer outra, tão presa, solidária e íntima aos segredos do trem da vida como a de quem (se) imagina os contornos e sutilezas do adentro”. (AGUIAR, 1997, p.204-5)

Não há dúvida de que Flávio Aguiar é um dos críticos mais perspicazes quando se trata da obra de João Antônio. Para ele, na atmosfera infernal em que se circunscreve o escritor - “terreno em que a literatura se presta ao lusco-fusco violento e lírico da sátira – não há esperança e a melhor saída é não ter entrado”. (IBIDEM, p.205) Assim, para Aguiar, as personagens de João Antônio “são mais ou menos capazes desse gesto no vazio, esse jogar-se dramático e irônico diante do leitor, com seus avessos, misturando imagens, mundos tradicionalmente separados no imaginário”. (IBIDEM) Esse comportamento, estimula a formação de uma “... invectiva moral contra esse mundo mal feito e mal-feito de desigualdades, sendo, talvez, o instante do qual se pode extrair um veio contestatório do status quo”. (IBIDEM) Sob a perspectiva ética, Aguiar considera a obra como um espelho para o qual não olhamos impunemente.

Outro autor que trabalha na destituição dos estigmas colocados na obra de João Antônio é Cinéas Santos. São palavras suas:

Um homem que trabalha o poema (ficção) com o suor de seu rosto. Um homem que tem fome como qualquer outro homem. Não dá para definir, nem rotular a literatura que esse moço vem fazendo. Nem “clássico velhaco” nem nada: um homem que não tem medo de encarar o mundo que não faz malabarismo, nem trocadilho nem concessões... Um homem que conhece o manejo da arma de que dispõe e não esconde, e não a mostra para fazer alarde: sabe utilizá-la com a paciente teimosia de um João Brandão Drumoniano... E fere fundo, esse João! Porque é preciso, correto e conciso como a palavra não. (SANTOS, 1975).

Os estigmas continuam a ser quebrados, como o faz Carlos Menezes (1995), em um texto, em que cuida para que aqueles que julgam o autor “inculto”, devido à sua linguagem e ao tema trabalhado, sejam desautorizados em tal consideração. Para isso, ele retoma as

considerações do próprio João Antônio sobre a sonoridade, a poesia da fala do povo, que impede que os exageros e a sujeira das ruas poluam o seu texto. E sobre esse seu interesse pela linguagem dos povos das ruas, ele comenta na entrevista a Ary Quintella:

Eles sempre me falaram numa linguagem viva, saborosa, muito mais inteligente que o português da escola e do dicionário, muitíssimo mais oportuna e simbólica, com grandes lances de transcendência e objetividade [...] A minha opinião é bastante extremada nessa coisa de linguagem. Resumindo, acho que as pessoas comuns, essas tidas como decentes, falam uma língua bem boba, mesquinha, fútil e encomendada. Têm palavras que não machucam, nem acarinham e como lhes falta o Dom de improvisar e que, como lhes anda pegajosa a mediocridade, a ausência de qualquer criação quando falam! (ANTÔNIO, s/d)

É importante ressaltar que dessa ruptura com a dicotomia cultura popular/erudita, empobrecedora em qualquer situação, entra em cena um escritor humanista. O autor, influenciado pelo pai, chorão reconhecido, que lhe transmitiu um sentido musical agudo, tomou gosto pela música popular que, se verificarmos, expressa-se na musicalidade de seu texto, em que frases, palavras, períodos têm ritmo exato, eufônico, perfeitamente cadenciado. Ele capta a polivalência de tons, sotaques, as peculiaridades dos grupos, traduzindo “a alma do homem brasileiro”. Chega a confessar que talvez, empiricamente, escreva mesmo por música.

Essas características também suscitadas pela admiração pelas músicas de Noel Rosa, Cartola e Pixinguinha não fizeram João Antônio um baírrista, pelo contrário, ele sabia muito da importância dos clássicos para a formação de um “velhaco”:

...a gente aprende a escrever: gostando da coisa, lendo e escrevendo muito. Principalmente lendo os escritores de forma comportada, os clássicos. Você tem de ler o Eça, o Fialho, o Graciliano, o Camilo Castelo Branco. E sempre devemos voltar a eles. É imprescindível! A obra do Eça, por exemplo, é atualíssima, contestatória, de crítica social e religiosa. (ANTÔNIO, s/d)

Dentro dos padrões tocados pela tradição e talento individual, para lembrar uma concepção de T. S. Eliot (1989) sobre a literatura, João Antônio é um escritor que busca uma formação que alicerce seu desejo de “Ser Homem”, sempre preocupado com o porquê das coisas, o entre-lugar dos fatos.

Com essa postura, a humanidade do escritor se derrama em sua obra, que é, nas palavras de Nelly Novaes Coelho (1975), “como abrir uma janela no ar livre e receber no rosto a lufada fresca vinda de fora, renovando a atmosfera carregada do interior”. A sensação descrita por Coelho brota, pois, diante da

... ‘poluição’ vivencial, criada pelo clima pesado de violência, de incertezas e de quase repulsa pela condição humana (e que é o clima propiciado pelas manchetes de todo o mundo), os contos de João Antônio surgem quase como uma ressurreição do homem, daquele homem simples e puro (não contaminado pelas análises psicanalíticas ou pela asfixia da sociedade de consumo que o vigia e controla), daquele homem inocente... (IBIDEM)

Novaes percebe em João Antônio o poeta que olha calmamente para seu semelhante, seu meio ambiente, atingindo a essencial da vida: “... é o escritor que redescobriu o diálogo entre os homens e as coisas; lírico que descobriu também o lado humano dos marginais e que, apesar de valorizar essencialmente o estar vivo e comunicante, não deixa de mostrar que, afinal, a vida é uma grande piada”. (IBIDEM)

Para ela, o “elemento-chave do sucesso” da obra de João Antônio é a linguagem, compactuando com a opinião de Jaguar, do qual empresta as seguintes considerações: “Nosso chapinha João Antônio é um desses caras que sabem contar uma história. Eu diria que ele é uma espécie de Guimarães Rosa urbano. Inclusive criou uma linguagem própria que se poderia chamar de “Joãoantonês”. Quem poderia ambicionar maior consagração?” (IBIDEM)

A expressão de Jaguar criada para falar da relação de João Antônio com a linguagem é perspicaz na medida em que traduz um escritor fissurado pela palavra. Isso pode ser identificado numa resposta a Quintella, sobre o seu tenro gosto pela escrita: “Eu gostava das

palavras, lia em voz alta, como eu namorava as palavras... inclusive, eu criava palavras. Monstro. Para mim era mononstro, por ser mais grandioso, mais terrífico”. (ANTÔNIO, s/d)

Sobre essa relação, João Antônio (20 nov.1975), também fala naquela Conferência na Unesp, usando agora o exemplo de Graciliano Ramos, um de seus precursores: “um poeta nas dimensões do Graciliano, um poeta sem metáforas, porque ele é extremamente econômico, a ponto de ser quase seco, e procurava extremamente, angustiadamente, ele procurava o verbo certo, a palavra certa”.

Mário da Silva Brito, do mesmo modo, nota este cuidado extremo com o estilo:

A sustentação estilística, artística, que lhes dá (aos personagens) é o que merece realce, e, neste particular, o livro exhibe um João Antônio na plena posse do domínio da prosa. Tensa, frenética, ritmada, virtuosística até. Esse pinta e borda como quer e que quer. Poucos, como ele, escrevem com tamanha fúria e raiva contra os opressores. E com tanto amor e ternura pelos oprimidos. (BRITO, 1982)

Esta relação com o signo lingüístico rendeu às suas narrativas um ritmo, uma música, mesmo, numa leitura oral; ofereceu-lhes organicidade, cadência, paisagens, movimentos, sensações, impregnou as narrativa de um caráter plástico, de poesia, enfim, conforme ele próprio afirma:

...eu imaginava nele fazer uma demonstração daquele mundo ligado à sinuca, através do dinamismo e dos movimentos de toda uma partida de sinuca, que começa pela bola dois e termina pela bola sete, podendo recomeçar em outra partida. É um moto-contínuo, inteiramente desmontável, como uma partida de sinuca que, dependendo da habilidade do jogador, poderá se desdobrar em muitas outras. (ANTÔNIO apud HOHLFELDT, 1985)

Essas palavras de João Antônio revelam a estrutura de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* e vêm seguidas pelas seguintes considerações do crítico: “... todo o texto é ritmado e tem um

movimento para cada capítulo [...] a concretização perfeita de um projeto estético na própria obra de arte”. (IBIDEM)

Todo esse veio poético também foi percebido por Bosi que escreveu sobre essa atitude estética refinada da narrativa curta:

É a palavra em si mesma sentida, apalpada no seu corpo sonoro e nas suas ressonâncias simbólicas. É a construção zelosa dos acordes, das simetrias, dos segmentos áureos. Tudo tem conta, peso, medida. As coisas estão à espera dos termos que as evoquem ou que as substituam. A frase vai à caça das percepções mais finas, das distinções mais sutis, forçando a passagem do ritmo narrativo ao poético. (BOSI, 2002, p.19)

Bosi considera a linguagem de João Antonio “lírico-popular”, pois tudo nas histórias de *Malagueta, Perus e Bacanaço* “é breve, intenso e sintético como o narrador imagina ser o andamento vital daquelas criaturas apertadas entre a urgência pícara de vencer a fome e o medo agudo da polícia ou do malandro mais forte”. (IBIDEM)

Apesar das considerações de Bosi se referirem ao conto contemporâneo, a poesia presente nas narrativas de João Antônio deixa em aberto o gênero de sua produção literária.

De acordo com Nascimento:

Fica-se na dúvida, a princípio, se de direito se pode classificar *Malagueta, Perus e Bacanaço* como conto, e logo nos ocorre a definição que Mário de Andrade deu ao gênero. A história nos parece antes uma sinfonia, se possível é compor sinfonias com palavras. Talvez seja. Se é, João Antônio o fez. (NASCIMENTO, 1963)

Este crítico acerta nessas considerações, mas também traz uma leitura imediatista sobre a obra de João Antônio, pois nas primeiras linhas se lê: “Lá, entre a brutalidade dos soldados, surge, de quando em quando, um lampejo de poesia, uma ponta de ternura”, quando, pelas evidências já colocadas, a produção do autor se veste por completo de poesia.

Dentre outros críticos que procuram compor o quadro dos precursores⁴ de João Antônio, destaca-se Mário da Silva Brito, que já em 1963, no seu texto de orelha para a primeira edição do livro, o singulariza, ao aproximá-lo a Alcântara Machado e Damon Runyon: “...conquanto imediatamente faça emergir da memória a personalidade, forte e marcante, daqueles dois escritores, é muito dele mesmo, nada deve a ambos, não se lastreia, como inspiração e realização, nesses ou em outros modelos. João Antônio é João Antônio, e só”.

Além de Brito, Arnaldo Mendes (1963) também participa do grupo dos primeiros críticos a traçar paralelos entre João Antônio e outros autores. Mendes compara-o a Marques Rebelo em relação ao mote da matéria trabalhada: “Como Rebelo, João Antônio povoa o seu mundo com a pequena burguesia e o proletariado fabril, semelhantemente, apresenta os mesmos feixes de motivação: a caserna, a malandragem, a boemia, a música popular, o esporte.” Outro elemento que o crítico vê para estabelecer tal associação é o tratamento lírico do qual se reveste a fabulação de ambos, mas considera Rebelo “um poeta mais recôndito, mais profundo, mais amargo.” Em relação a profundidade maior delegada a esse último, podemos contestar pela falta de um medidor analítico mais contundente por parte do crítico.

Talvez sejam, essas últimas, algumas das considerações que levaram João Antônio a dizer, na entrevista a Ary Quintella:

...tenho várias reclamações a fazer da crítica, porque, embora ela sempre tenha me elogiado muito, eu a sinto meio ligeira, não é uma crítica que desça a certas profundidades. É uma crítica feita muito à base da pressa e que se está ressentindo – isso não é culpa dela – de uma grande universidade. (ANTÔNIO, s/d)

Com essa advertência não podemos olhar a sua matéria como aquela constituída por marginais destituídos de tudo. Ao contrário do que pode parecer, o substrato do autor é o

⁴ No sentido que Borges dá ao termo em seu texto “Kafka y sus precursores” (1960, p 107-9), no qual trabalha a idéia do escritor como responsável por delimitar os seus próprios precursores.

“homem-síntese”, aquele trabalhado por Lima Barreto, no aspecto urbano, e por Euclides da Cunha, no aspecto sertanejo, de forma que destrona os críticos que queiram identificar em sua obra o pobre paulistano, o bêbado, o jogador, apáticos, amorfos. João Antônio lida com a “marginália ativa”, que luta, criadora de um universo de subversões de códigos civis, de moralismos, uma marginação que concebe uma estética marginal à revelia do belo, do rico, do confortável, do pacífico.

Esses povos criam uma atmosfera de sociabilidade própria, mas que não escapa a todos os conflitos e incongruências de qualquer ser humano. É nesse ambiente que aprende a arte da sobrevivência: em bares, nas esquinas, à margem, na escuridão. “Amargo o universo literário de João Antônio?”, pergunta Maria Medeiros, que completa:

Talvez. Há beleza para os que sabem sentir. É claro que a paixão existe e é suicida como todas as paixões, mas a emoção vem seca, arrancada, fria, vem contida pela violência do mundo exterior a moldar o interior, o âmago. Repito: o óleo grosso, o sangue é escuro, mas dentro do peito o coração também incendeia. (MEDEIROS, 1991)

Todo esse traquejo de João Antônio com a linguagem, esse poder de síntese, toda sua sensibilidade, impulsionaram Marcílio Farias (1979) a considerá-lo um gênio, apontando que o escritor usa a palavra com o significado de quem tem o “esforço criador dirigido por – e – para – si – e – o – outro”. Farias fala em “realismo poético”, que não deixa de ser crítico, para caracterizar a visão de mundo lírica, que João Antônio apresenta em sua produção artística:

João conseguiu um teor e um nível tão depurado de síntese, uma poética da concisão em prosa tão densa e significativa que dificilmente será superada nos próximos cem anos. Ora, o exercício de João Antônio (e, para ele, a criação literária é um exercício contínuo de palavra em busca de palavra) se caracteriza pela imersão do autor em seus momentos simbólicos e no processo de produção desses momentos. (FARIAS, 1979)

A retomada de textos da crítica literária sobre a obra de João Antônio traz, como pôde ser percebido, o reconhecimento da presença da poesia em sua obra. Porém, quando foi questionado, por José Maria e Silva (1995), se fazia poesia, ele responde com ar de “poeta fingidor”:

Não. A poesia, a verdadeira poesia, é outra religião da humanidade. Os poetas são feiticeiros disfarçados de pessoas que escrevem. Machado de Assis, por exemplo, se disfarçou de romancista, de contista, de cronista, de jornalista e até funcionário público, mas no fundo ele é apenas um mago das palavras, um poeta. Um Ariel mulato, no sentido de que o espírito dele era volátil, parecia querer escapar pela janela, como na lenda. Machado era um feiticeiro embriagado pela cocaína das palavras. É um escritor de idéias. É o maior escritor da América Latina em todos os tempos. Que Borges, que Cortazar, que Sábato, que nada! São bons escritores, sem dúvida, mas não se igualam a Machado, que fez o que fez há mais de um século. Outro grande feiticeiro é Guimarães Rosa. Ninguém me tira da cabeça que Guimarães Rosa não é um poeta no melhor sentido grego da palavra: poesis, invenção.

Entretanto, em outra declaração ao *Suplemento Literário de Minas Gerais*, João Antônio declara-se poeta, mesmo que para isso fale dos outros para falar de si:

Não sei se sou realmente um prosador ou se sou, de meu jeito, um poeta. Resolvi assumir alguns lances que são apenas poéticos e nada têm a ver com a prosa de ficção. Podem-me contradizer, mas Graciliano Ramos é um poeta, assim como o Guimarães Rosa, luxurioso, exuberante; acho que chegou a ser o que foi porque assumiu todo seu amor pela cantoria. É só ler com voz alta o "Augusto Matraga" para perceber. A entrada do Joãozinho é negócio de poesia, poesia, poesia meio cavalheiresca, medieval, não tem nada a ver, mas é o que dá força ao texto. (JOÃO..., 1968)

Essa estratégia de falar da sua obra através de considerações sobre outras obras parece dialogar com a teoria de Borges sobre o escritor como aquele que constrói seus precursores. Estes são lembrados por Daniela Name (1994) nos nomes de Fitzgerald, Beckett, Camus e Sartre. Além deles, em especial, Antônio Fraga, autor de *Desabrigo*, do qual o próprio João Antônio fala, cuidadosamente, em tom de recomendação:

Esse homem é, já que o tema é literatura e marginalidade, talvez a maior expressão, no meu pobre entender, de uma literatura feita com altíssimo nível de elaboração estética, conhecedora de todos os meios que se podia usar naquela época, naquela situação, em que fez uma obra aparentemente popular, mas é sofisticadíssima. [...] ele penetra muito, inclusive no problema da política que se poderá extrair de uma literatura vinda do marginal, ele penetra nisso profundamente, até pelos seus conhecimentos lingüísticos, ele era autodidaticamente um filólogo e um lexicógrafo, provavelmente tenha sido em língua portuguesa falada no Brasil [...] Fraga tem uma visão de dentro para fora e não de fora para dentro. (ANTONIO, 20 nov. 1975)

Na última frase da passagem selecionada, João Antônio deixa claro sua identificação com Fraga, pois sua literatura também é “de dentro pra fora”, num processo visceral:

... a literatura não é feita nem só de sentimentos, nem só de palavras; a literatura é feita principalmente de sangue, carne, paixão, vida, a literatura é uma expressão da vida, ela é uma conseqüência, ela em si mesma não cria coisíssima alguma, no meu próprio entender, em se tratando de Literatura e Marginalidade. (ANTONIO, 20 nov. 1975)

Outro precursor revelado por João Antônio em fala a Severino Francisco (1994) é Nelson Cavaquinho, “um poeta de incandescências”. Aproveita para fazer uma crítica aos alemães que, segundo ele, quiseram, por decreto, matar Deus: “Não se mata a transcendência por decreto. Eles abandonaram a sabedoria de Goethe e Schiller. Goethe dizia: prefiro a poesia e a filosofia porque a matemática não sabe nada sobre o amor. Um povo que esquece a sabedoria de Goethe perde o elo com a alegria de viver”. (ANTÔNIO apud FRANCISCO, 1994)

Este ponto de vista deixa entrever algo de bíblico na postura de João Antônio, que Flávio Aguiar também identificou:

O essencial a compreender na obra de João Antônio é que ele vive a partir de um universo cristão.
[...]
...o cristianismo de João Antônio era dos primevos, daquela cepa que fez o Messias nascer e crescer entre os deserdados da terra. (AGUIAR, 2000, p.45)

Nessa perspectiva, o crítico comenta acerca de um sentimento solidário, que em João Antônio parece vir de um olhar que envolve os desamparados do mundo inteiro, numa linguagem que é a de uma adequação solta do “ecce homo (eis aí teu irmão), reconhecendo, na opulência, a presença da miséria, e na miséria, a força da dignidade ou mesmo apenas da lealdade”. (BOSI, 2004, p.151) Assim, o diálogo com o texto sagrado, parecia ser uma constante no processo criativo de João Antônio que, mesmo em relação aos aspectos formais, confessou ter apreendido a usar os imperfeitos com o Velho Testamento.

Ainda a respeito dessa construção dos seus precursores, é importante ressaltar o caso Lima Barreto, com o qual o escritor trava um processo de identificação que ultrapassa obra e vida, transformando-o em seu personagem, quando o ficcionaliza em *Calvário e Porres do Pingente Afonso Henrique de Lima Barreto* e muito mais quando o transforma num emblema de marginalização e humanidade. Sobre essa relação, Antonio Arnoni Prado tece profícuas considerações em seu texto “Lima Barreto personagem de João Antônio”, discutindo, a partir da comparação da biobibliografia de ambos, o movimento gradativo no qual o precursor, escolhido estrategicamente, se torna personagem:

O subúrbio, o malandro, o pobre, o vagabundo, a prostituta e o louco (Casa de Loucos é quase uma releitura do Cemitério dos vivos) mudam aqui o sinal de sua convergência para figurar num outro contexto – o contexto em que passam a valer menos como um roteiro temático para a estrutura das imagens ficcionais na obra de João Antônio (dianóia) e muito mais como motivos associados de uma alusão simbólica à presença militante da obra de Lima Barreto (ethos), reiterada a cada passo nas dedicatórias e nos registros de homenagem. (PRADO, 2004, p.254)

Entretanto, é muito importante explicitar que João Antônio só começou a ler Lima Barreto na década de 70 e, conseqüentemente, a elegê-lo como o seu modelo a partir do seu segundo livro, *Leão-de-chácara*, com a dedicatória: “A Afonso Henrique de Lima Barreto, pioneiro, consagro”. A construção de Lima Barreto como o seu mais importante precursor,

portanto, foi muito oportuna para validar um projeto literário que já em *Malagueta, Perus e Bacanaço* apresentava pontos de contato com a obra limana: a estética já era a do popular e o resgate da humanidade dos despossuídos já ditava a lei formal-conteudística. Esse é o caso mais exemplar do fato de João Antônio construir os seus próprios precursores.

Também Noel Rosa, cuja obra revela uma poesia nacional autêntica, por ser independente das obrigatoriedades oficiais, é muito apontado pela crítica como um dos artistas que atravessaram e deixaram marcas em João Antônio. Antonio Gonçalves Filho (1981) também apresenta, Tchékhev, Guy de Maupassant e Nikos Kazantzakis como autores que dialogam com o escritor e Luiz Gonzaga Vieira (1974) ainda o associa com Celine e Genet, Kerouac, Ginsberg, Buñuel, Rossellini e Fellini.

Daniela Name (1994) lembra da comparação feita por Loyola Brandão entre João Antônio, Guimarães Rosa e Dalton Trevisan e a que o crítico literário Wilson Martins estabeleceu entre o autor, Dostoiévski e Machado de Assis. A crítica, na ânsia de apreender a literatura de João Antônio, ainda o comparou a muitos outros artistas: “Faz lembrar O. Henry, Bret Harte...”, escreve Cassiano Nunes (19 jan. 1992) que, logo adiante em seu texto observa, retomando a atemporalidade da obra joãoantoniana:

É a verdade que a marginalidade que ele descreve é já um pouco distante e, portanto, ainda pitoresca ou idílica. Hoje, há uma nova marginalidade, que logra enormes capitais e é sinistra. João Antônio reminescente, mas sem deixar de ser atual, já salientou o que pode haver de elegância e delicadeza na nossa gente mestiça, mulata, subproletária e semimarginal. Capaz até de unir seqüestradores e suas vítimas em afetos imprevistos. Este toque aristocrático de favelalismo, descobrimos nos sambas de Cartola e Paulinho da Viola.

Porém, esquecer do peso que a vivência de João Antônio teve para a sua produção literária é, de certa forma, negligenciar a gênese da mesma, pois ele parece escrever narrativas ditadas pela vida. Dentro dessa proposta, João Antônio, na entrevista a Quintella, traça um perfil do escritor ideal:

...escritor é ter uma missão, pois o que escreve tem uma função, um compromisso com sua época muito sério. E com seu povo, a sua terra. O escritor tem de sair dessa redoma imbecil do ismo e partir para coisas do conhecimento de seu povo. ... A Bíblia nada mais e do que isso. A obra de Dostoiévski nada mais é do que isso, bem como a de Cervantes...
(ANTÔNIO, s/d)

Nesse contexto, João Alexandre Barbosa deixa sua contribuição acerca das comparações que a obra de João Antônio pode suscitar:

É claro que se poderia indicar predecessores ilustres como Alcântara Machado ou mesmo Mário de Andrade, mas João Antônio ultrapassa fáceis parentesco, Antes, de mais nada, eles indicam um artesão que não sai para a aventura da ficção sem armas precisas. As armas da lúcida observação, da compreensão apaixonada e da sabedoria de sua matéria, a linguagem.
(BARBOSA, 1963)

Essa importância dada à vivência, ao cotidiano cujo espaço e tempo são matizados por um olhar poético, igualmente se explicita na seguinte fala de João Antônio citada por Severino Francisco:

... eu acho que o escritor tem de ser antenado. É uma questão de formação da sensibilidade. Ele pode passar por um lugar comum e captar algo importante para a criação. Porque aqui, em sua aldeia, você tem o homem com todas as grandezas e escrotidões. Não dá mais para cair em uma ótica maniqueísta. (ANTÔNIO apud FRANCISCO, 1994)

Essa valorização da experiência, aliada aos precursores que, muitas vezes o próprio João Antônio escolhe para a sua obra, reflete uma importante dialogia para a universalidade da obra joãoantoniana. Nesse sentido, o que o singulariza é o tratamento que dá ao “sub, o anti, o infra”, o anterior a qualquer status estabelecido. Assim, renova o tratamento dos personagens, quando adere a eles de tal forma a transfigurar-se neles, mas ela não deseja com isso defender nenhuma tese a respeito da vida dos gauche(s) da vida, ele só faz problematizá-la. O escritor concretiza tal postura quando coloca o foco narrativo oscilando entre a primeira

pessoa ou terceira e um narrador onisciente, recorrendo ao discurso indireto livre ou ao monólogo interior.

Cuidadoso, humano, João Antônio não invade bruscamente, sem propriedade, ao contrário, seus anti-heróis nascem de uma relação amorosa: “Não as escolhi como personagens, elas é que me elegeram como seu escritor. É como num processo de amor: não se escolhe a quem se ama”. (ANTÔNIO apud FRANCISCO, 1994)

Revelando que seu estilo é, definitivamente, uma maneira de ver, João Antônio declara que

... é da vida que sugo meus personagens. Mas, para ser honesto, cada um deles merece uma longa conversa sobre o processo específico de sua criação... Eles vivem, tenha certeza. Vivem na vida e, depois, vivem no meu papel. Mas falar no processo de criação de cada um deles é material e longa conversa. Claro que, se seu não os amasse, não teriam o que têm em termos de vida. (ANTÔNIO apud SAN'TANNA, 1981, p.63)

Essa humanidade, porém, nunca se desdobra em artificialismos fáceis, em histórias curiosas ou graciosas, pois como escreve Mário da Silva Brito (1963): “Sua gente é típica, mas nada caricatural. É universal, vincada de realismo e verdade, possui a sua própria valência, o seu peso específico”.

Os homens, mulheres, meninos, meninas que dão vida à obra joãoantoniana vivem e perambulam por aí na corda bamba da vida, buscando ludibriá-la com a sua malandragem, mas se deparam, incessantemente, em suas andanças, com a própria incerteza de tudo, o que lembra uma frase de um poeta muito valorado por João Antônio, François Villon: “Nada é mais seguro do que as coisas incertas”.

Esses desajustados, inadequados socialmente, os descabidos de João Antônio, que para Ribeiro:

... quase sempre agem fora do dia. O dia é feito para os homens de outras pressas, os que fazem o amanhã do mundo embora nunca alcancem esse amanhã sonhado. Será a noite? A noite que só nos entrega vultos? ...E as suas mãos não empurram ninguém. Apenas os olhos apanhando um passo aqui outro ali, passos de felino do habitual spectral. (RIBEIRO, 1975)

Mas porque o autor escolhe estes tipos humanos para se movimentarem em sua obra?

A resposta é dada por ele próprio à Revista *Quem*:

... eu me detenho mais no homem do submundo porque é aquele que mais me fascina, mais me atrai; pela sua grande e infinita capacidade de sobrevivência dentro da miséria, e às vezes de sobrevivência até com brilhantismo e não tão poucas vezes até com elegância, nota-se a inteligência, nota-se o poder criativo. (ANTÔNIO, 1982)

A intimidade que João Antônio tem com seus personagens permite que capte e elabore, de acordo com seu estilo, o andar, o falar, o olhar dos mesmos e através desses detalhes vai definindo-os. Essa relação de muita proximidade com a matéria narrada não autoriza a classificação de escritor paternalista, pois sua literatura é fruto de uma sensibilidade da experiência. Criado no “Beco da Onça”, filho de caminhoneiro lusitano e “uma mulata carioca”, ambos com nenhum estudo, João Antônio fala ao jornal *Informação* com propriedade da relação com o seu tema:

Um antro de ladrões, prostitutas, cafetões. Assim, eu mesmo vivi muitas aventuras de meus livros. O que conto em *Malagueta Perus* e *Bacanaço*, foi experimentado por mim. Eu também estava junto com Malagueta, com Perus, com Bacanaço percorrendo as mesas de sinuca atrás de dinheiro. Esse é um negócio que precisa ficar bem claro. Por causa disso, não acho que minha literatura seja paternalista. Ocorre que tenho uma profunda admiração por homens que colocados na “marginalia” se portam como se portam. “Lá” é um ambiente onde não pode haver frescura, meio tom, meia palavra. A coisa é ou não é. (JOÃO... 30 set. 1976)

Para compreender a literatura de João Antônio sem cair nas armadilhas das rotulações, é preciso entender que sua base está no “homem e seus problemas fundamentais – o amor, a solidão, o medo, a morte, o sonho – ele é o epicentro e o mundo retratado perde em importância”. (ANTÔNIO apud ORICCHIO, 25 mai. 1996) Ele não tem seu foco nas preocupações sociais, busca representar o indivíduo na sua verdade humana primordial,

concentra-se nos aspectos existenciais dos personagens, considerando o homem humilde como elemento a ser recuperado e transformado. Tudo isso sustentado pelo interesse joãoantoniano em captá-lo na maneira como vive, ou melhor, como sobrevive, ou, em última instância, simplesmente na sua maneira de existir.

Isso não significa, porém, ignorar a condição social de sua literatura, tanto é que o próprio escritor declara que busca, com sua obra, desmistificar essa visão folclórica que a classe média tem dos marginais e o próprio conceito de malandro, o que encerra, de certa forma, uma preocupação social. Na conferência concedida à Unesp (20 nov. 1975), problematiza a idéia de malandro, pois segundo ele, “o que existe é um sobrevivente, é um indivíduo que é obrigado, pelas próprias condições que lhe foram oferecidas, a criar expediente para sobreviver de uma maneira, a menos intranquã possível e a mais simpática possível”. Aproveita a fala para desconstruir também a expressão popular tão arraigada à nossa cultura, o “jeitinho brasileiro”, cuja invenção, desconfia o autor, é estratégica no sentido de naturalizar as contradições sociais:

Quando se diz que o jeitinho brasileiro está dando jeito em tudo, a minha obra é uma contestação disso. Quer dizer, os jeitinhos não resolvem coisa nenhuma, tá entendendo? Eles são apenas uma maneira de se tapear e de empurrar para um futuro, um futuro desconhecido, imprevisível, uma situação que precisa de uma solução [...] Eu acho que essa visão do jeitinho foi mais uma das artimanhas do próprio sistema para que nós nos ajudemos a nos tapear, e não exijamos realmente soluções mais concretas e efetivas. (ANTÔNIO, 20 nov. 1975)

A leitura que João Antônio faz da realidade opera no sentido dialético da desconstrução/construção, processo análogo à leitura crítica de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, que nos propomos a fazer nesse trabalho. O escritor compreende o submundo como o resultado de um processo multifacetado de exclusão e busca incluir seus personagens através da humanização. Percebe que o submundo acaba atravessando toda a sociedade brasileira e busca aproximá-lo da classe média justamente porque

... ele está muito mais próximo dela do que ela pensa, e ela está muito mais próxima dele do que ela pensa. Eles de certa maneira, até se esbarram, se topam e eu chegaria ao ponto até de dizer o seguinte: que o momento atual do Brasil, com clima de crise crônica, mais clima de violência, mais o clima de repressão generalizada, existe até um submundo uma marginalização de toda uma camada de trabalhadores no Brasil, ligada à agricultura, como é o caso dos bóias-frias, você vai ver que é um submundo dentro do próprio mundo do trabalho. (JOÃO..., jan. 1982)

Ele percebe a dinâmica de seu tempo, suas nuances, para redescobrir o humano. Ao citar o contista Wander Piroli, João Antônio fala de sua própria literatura:

... esse clima que nós vivemos, principalmente na área urbana. Esse clima de múltiplas repressões, opressões, medo, angustia, instabilidades e - às vezes - até esperanças e alegrias. Essa nossa difícil época, o Wander tem refletido nos seus contos. E - pelo fato de refletir tudo isso - ele, de certa forma, sugere a melhoria de tudo isso, a reformulação de tudo isso. (IBIDEM)

Nessa entrevista cedida a Ary Quintella (s/d), João Antônio fala das inúmeras formas de opressão às quais o homem de seu tempo era submetido: “opressão da informação, do dinheiro - as dívidas que tem que pagar –, a opressão do espaço público – o pedestre perde lugar nas ruas para os carros, a opressão vinda da degradação da natureza – a poluição, o desaparecimento das florestas”.

Acerca dessa relação do escritor com o social, conseqüentemente, com a cultura brasileira, Zilly aponta:

A nota autobiográfica e a subjetiva, e, em termos formais, também a narração na primeira pessoa são freqüentes em João Antônio. Não há dúvidas de que ele quis prestar a sua contribuição para o conhecimento do país, com todo um *pathos* de autenticidade, mas reforçado pelos traços autobiográficos dos seus escritos. (ZILLY, 2000, p.183-4)

A crítica, portanto, pode ter se confundido, diante do caráter híbrido e fragmentário de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, mas também conseguiu distinguir um rigoroso trabalho

estilístico que se veste de poesia, para ficcionalizar sua matéria, suas gentes, sem reduzi-las a massa, para lembrar Alfredo Bosi (1986). Percebemos, porém, que os críticos apenas apontam a riqueza estilística, mas não se aprofundam em investigar de fato a sua poética.

Ao procurar interpretar a obra de João Antônio, os textos críticos pesquisados apresentam expressões quase explicativas dos significados que permeiam sua ficção: “clássico velhaco”, “escritor do submundo”, “autor da marginalidade”, que trabalha com o lixo da vida”, “que escreve como um soco”, “escritor-mito da literatura brasileira”, “Dickens que não terminou o mobral”, “globe-trotter brasileiro”, “marginal sem folclore”, “vedete do momento literário brasileiro”, e “o homem do momento”. Se por um lado, essas expressões promovem valorização, também possuem o grande mérito de, ao mesmo tempo, informar muito e pouco sobre os textos do autor. Informam muito, ao sintetizarem interpretações criativas e reveladoras da ficção de João Antônio. Nesse caso, tais expressões abarcam todos os sentidos, revelando e camuflando, simultaneamente, o desenvolvimento da significação que sustenta seus textos. Conduzem a interpretações sem, muitas vezes, justificá-las. Pouco, porque desvelam precariamente a textura significativa das narrativas. A crítica, portanto, na maioria das vezes, costuma desvalorizar as articulações das malhas do texto que, ao se inter-relacionarem, organizam suas estruturas significativas.

2. MALAGUETA, PERUS E BACANÇO: UMA CONSTRUÇÃO DIALÉTICA ENTRE A POESIA E O SOCIAL

Ser poeta não é uma maneira de escrever. É uma maneira de ser.

(Mário Quintana)

A função do escritor é tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens, para soldar, ligar a humanidade em uma maior, em que caibam todas, pela revelação de almas individuais e do que elas têm em comum e dependente entre si.

(Lima Barreto)

*Tô te explicando
Prá te confundir
Tô te confundindo
Prá te esclarecer
Tô iluminando
Prá poder cegar
Tô ficando cego
Prá poder guiar*

(Elton Medeiros - Tom Zé)

Perguntar, como fazíamos no início dessa pesquisa, por que João Antônio usa a poesia para narrar a vida marginalizada, é negligenciar a sua condição de marginalizado, que não consegue comunicação com mundo, senão pela sua arte. Como buscar preceitos para o seu estilo, se o seu senso poético é orgânico? É o seu olhar poético que determina sua arte. Desse processo criativo, resultam as suas narrativas poéticas que retomam, em prosa, os meios do poema, e definem um “universo privilegiado, um paraíso perdido e reencontrado”. (TADIÉ, 1978, p.106)

Pretendemos neste capítulo relacionar lírica e sociedade, evitando justamente o que, de acordo com Adorno (2003), Hegel reprovava num intelectual: o “intelecto formal”, cuja

característica é abarcar o Todo de cima, se sobrepor à existência singular de que fala, ou seja, etiquetá-la, sem vê-la. E o faremos não tomando as narrativas poéticas de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* como objetos de demonstração de uma tese sociológica, mas sim observando como a “referência ao social revela nelas próprias algo de essencial, algo do fundamento de sua qualidade”. (ADORNO, 2003, p.66) Portanto, a referência ao social determinará um movimento crítico para dentro da obra e não para fora dela.

É com uma perspectiva paradoxal que devemos adotar tal postura: não podemos considerar o conteúdo das narrativas uma simples expressão de emoções e experiências individuais, pois estas só se tornam artísticas quando conquistam sua participação no universal pela especificação que adquirem ao ganhar forma estética. Entretanto, este universal não é o da relação imediata entre aquilo que as narrativas joãoantoniana exprimem e o que todos vivenciam, pois como demonstra Adorno,

Sua universalidade não é uma vontade de tous, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (ADORNO, 2003, p.66)

Com isso a lírica assume um risco específico, pois seu princípio de individuação nunca garante a produção de algo necessário e autêntico. Ela permanece, portanto, na possibilidade da existência puramente marginal. Contudo, essa universalidade do conteúdo lírico é essencialmente social, pois, ainda segundo Adorno,

Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [algemeine Verbindlichkeit] vive da densidade de sua individuação. Por isso mesmo, o

pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. (IBIDEM, p.67)

Pode-se dizer que, com *Malagueta, Perus e Bacanaço*, João Antônio desconstrói os “avatares da cultura burguesa”: o individualismo e o alheamento, reinserindo o homem cortado da comunidade por aquela cultura e o desatomiza arrancando-lhe da posição de mônadas. Como bem pontua Bosi (2004, p.131), o egoísmo e a abstração produzem maneiras de sentir, agir e falar muito afastadas das condições em que se produz a poesia, que é exercício da própria empatia, das semelhanças, da proximidade.

Nosso objetivo, portanto, é mostrar como a sociedade aparece nas narrativas poéticas e em que estas lhe obedecem e em que a ultrapassam. Segundo Adorno, esse procedimento tem de ser imanente, ou seja, “Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas”. (ADORNO, 2003, p.67) Por isso, determinar a representação em termos sociais do que foi poeticamente condensado é levar em conta o que está na obra em sua forma específica, é o conhecimento da obra de arte por dentro, bem como o da sociedade fora dela. Entretanto, esse saber só é válido quando “se redescobre no puro abandonar-se à coisa própria” (IBIDEM, p.68)

Sob tal perspectiva, podemos distinguir o valor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* por revelar tudo aquilo que a ideologia oculta, ultrapassando, deste modo, a falsa consciência. As narrativas em questão descortinam a desigualdade sócio-econômica que o capitalismo acabou por naturalizar, além de desconstruir o juízo cristalizado do “jeitinho brasileiro”, que corrobora tal aparência. Esse processo é possibilitado pela expressão lírica que, ao libertar-se do peso da objetividade, sugere a idéia de uma vida que seja livre da repressão do funcional, da práxis dominante. Assim, é no uso da palavra virginal, para construir as suas narrativas, que João Antônio determina o caráter social destas. Para Adorno, isso

Implica o protesto contra uma situação social que todo indivíduo experimenta como hostil, alienada, fria e opressiva, uma situação que se imprime em negativo na configuração lírica: quanto mais essa situação pesa sobre ela, mais inflexivelmente a configuração resiste, não se curvando a nada de heterônimo e constituindo-se inteiramente segundo suas próprias leis. Seu distanciamento da mera existência torna-se a medida do que há nesta de falso e de ruim [...] A idiosincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação à coisificação do mundo, à dominação das mercadorias sobre os homens, que se propagou desde o início da Era Moderna e que, desde a Revolução Industrial, desdobrou-se em força dominante da vida. (ADORNO, 2003, p.68)

João Antônio, então, protesta contra as desigualdades da sociedade de classes, quando desconstrói o estabelecido, deixando ver os nós do grande texto moldado por esse sistema, para construir a utopia, pela poesia que sonha um mundo, onde as coisas seriam diferentes.

Esse processo criativo está em consonância com a concepção bakhtiniana sobre o signo: “O signo, se subtraído às tensões da luta social, se posto à margem da luta de classes, irá infalivelmente debilitar-se, degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo dos filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade”. (BAKHTIN, 2004, p. 46)

Nesse cenário, o eu lírico é determinado e expresso como antagônico à coletividade, à objetividade. Por ter perdido sua identificação com a natureza, à qual sua expressão se refere, o eu lírico busca restaurá-la, por meio do animismo ou pela imersão no próprio eu. Esse recurso à humanização, portanto, tem como objetivo restituir à natureza o seu direito arrancado pela dominação humana da natureza. É, portanto, a poesia que sustenta o seu projeto de resgate do humano, tanto do sujeito quanto do espaço que o acomoda ou o agride. A força com que o eu desperta, nas formações líricas, a aparência da natureza é o que retrocede da alienação. Sobre essa subjetividade das composições líricas, Adorno (2003, p.71) comenta: “Aquilo que nelas parece harmônico e não fraturado, testemunha o contrário, o sofrimento com a existência alheia ao sujeito, bem como o amor a essa existência – aliás, a

harmonia não é propriamente nada mais que a consonância recíproca desse sofrimento e desse amor.”

Assim, somente na medida em que o tom poético de *Malagueta, Perus e Bacanaço* está em consonância com o sentimento trágico desse mundo, com a marginalização social e individual do ser, reafirma que apesar de tudo, existe paz e igualdade. Entretanto, essa resistência contra a coação social não é nada de inteiramente individual, pois nessa oposição se resolvem artisticamente, através do autor e da sua espontaneidade, as forças objetivas que estimulam a superação de um estado social estreito e estreitado rumo a um estado digno do homem. Estas forças, portanto, fazem parte de uma composição de conjunto, não unicamente da individualidade hirta, que resiste cegamente à sociedade.

Só é possível considerar o conteúdo lírico como um conteúdo objetivo em virtude da subjetividade que lhe é própria, se o retornar-se em si mesma, o recolher-se em si mesma da obra de arte lírica, seu afastamento da superfície social se der “por sobre a cabeça do autor, socialmente motivado” (ADORNO, 2003, p.74). Ainda, segundo Adorno, o procedimento para tal realização está inexoravelmente ligado à linguagem:

O paradoxo específico da configuração lírica, a subjetividade que se reverte em objetividade está ligado a essa primazia da conformação lingüística na lírica, da qual provém o primado da linguagem na criação literária em geral, até nas formas em prosa. Pois a própria linguagem é algo duplo. Através de suas configurações, a linguagem se molda inteiramente aos impulsos subjetivos; um pouco mais, e se poderia chegar a pensar que somente ela os faz amadurecer. Mas ela continua sendo, por outro lado, o meio dos conceitos, algo que estabelece uma inelutável referência ao universal e à sociedade. As mais altas composições líricas são, por isso, aquelas nas quais o sujeito, sem qualquer resíduo da mera matéria, soa na linguagem, até que a própria linguagem ganha voz. O auto-esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. (IBIDEM, p.74)

Desse modo, a interpretação social da lírica de *Malagueta, Perus e Bacanaço* não pode querer apontar, sem mediação, a sua inserção social ou a de João Antônio.

Como um quadro impressionista que, de muito perto nunca é apreendido no seu todo, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, quarenta e um anos depois de seu lançamento, se nos apresenta na sua mais complexa inteireza. Além do tempo, o distanciamento espacial das suas narrativas é imprescindível para que não se mutile o seu sentido mais amplo. O olhar tem que acontecer num recuo necessário para o aprofundamento nas malhas do texto, num gesto em que a poesia vai redimensionando a distância, desvelando o outro lado do bordado cintilante do progresso, das ruas ajardinadas, das famílias felizes e das casas e salários fixos, onde aparece a parte enviesada, com pedaços de linha expostos, fiapos cortados, descontinuidade de cor, fragmentos súbitos, sem arremates, nem beleza estereotipada. João Antônio nos impele a ver o avesso, o negativo da sociedade, liberando-o por meio do poético que, se extinto, deixaria apenas a prosa pura, a técnica, o significado que busca outro significado. Essa é sua lei formal lógica interna particular, cujo procedimento artístico é revelar um mundo outro do marginalizado, cujo sentido aqui é o mais amplo. E João Antônio o faz pela poesia, porque graças a esta a linguagem recupera o seu estado original, devolvendo à palavra a sua pluralidade de significados.

Ao purificar a linguagem, nessa reconquista de seus valores plásticos e sonoros, afetivos e significativos, João Antônio resiste à falsa ordem, ao pré-estabelecido, às desigualdades naturalizadas pelo capitalismo. Assim, *Malagueta, Perus e Bacanaço* mostra as contradições do real e nesse processo seu estilo se traduz em ruptura. Tal inversão estilística revela a intolerância da obra em relação à invasão niveladora do “veneno social”. Nesse sentido, João Antônio toma o signo na sua plurivalência, portanto, num movimento contra-ideológico, uma vez que a classe dominante busca tornar o signo monovalente, reduzindo-o ao único significado que lhe interessa. Essa relação com o signo sintetiza, segundo Bakhtin

(2004, p.15), uma crítica “ao distribucionalismo neutro”. O estilo é, portanto, a ruptura da tecnicização do mundo, cujo fenômeno é definidor do poético, da separação entre a voz lírica e a coletividade; mas essa mesma distância, ao dar corpo à solidão do indivíduo, aponta para o problema da individualidade como um drama social. Assim, o isolamento lírico que vemos no narrador de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, que mesmo em terceira pessoa é sempre primeira, não é simples fuga, mas sim evasão crítica, pois o canto solitário é o contraponto da falsa sociabilidade. A resistência em relação à pressão social não é meramente um ato individual, uma vez que, dialeticamente, a individualidade se define pelo universal. Esse processo da experiência lírica se reflete na relevância absoluta que assume a linguagem no texto poético, pois a língua, meio pelo qual o homem se expressa é, ao mesmo tempo, como sistema de conceitos, a sede do universal, a vinculação primeira do indivíduo ao grupo no qual se insere.

Nesse sentido, *Malagueta, Perus e Bacanaço* apresenta uma forma que é negada pelo seu conteúdo, pois resgata por meio do estilo poético a humanidade das condições desumanas que tematiza. Essa obra não é, então, uma opinião ou interpretação sobre a existência humana, mas a revelação da condição do marginalizado e conseqüentemente da nossa própria condição. Porque é antes de qualquer estigma, o revelador da inadequação do homem moderno, com especial atenção ao oprimido e humilhado da “boca do lixo”. Esse homem passa a existir quando João Antônio o nomeia por meio da sua poesia, pois essa, segundo Octavio Paz (1982, p.191) não é sentida, é dita, ou seja, “não é uma experiência traduzida depois por palavras, mas as palavras mesmas constituem o núcleo da experiência”. Lembremos que, no caso de João Antônio, nessa experiência expressiva está contida a sua total experiência do tema e nesse processo, igualmente se instala um traduzir-se.

Nessa rede de relações entre linguagem e sociedade, percebemos em *Malagueta, Perus e Bacanaço* a conjunção entre “voz pública” e “toque íntimo”, cujo resultado é a transparência da identidade de “homem comum” que parece capaz de solidificar um centro forte que

domina e vence as contradições. Tudo isso porque o autor abandona aquilo que é a diferença entre os indivíduos e reencontra a semelhança que os une. Com essa dimensão de alteridade, ele transforma numa só a “voz pública” e a “voz íntima”, sugerindo que o “dia de todos deve ser a proximidade entre os homens, ultrapassando “a distância entre as coisas”. (LAFETÁ,1983, p.120)

Malagueta, Perus e Bacanaço não nasce, portanto, apenas do registro íntimo, sem ter uma dimensão da sociedade, pois mesmo exprimindo o tormento do “eu”, exprime também o isolamento terrível no qual vivemos dentro da sociedade. Nesse sentido, suas narrativas dão concretude lírica a uma condição geral que é, ao mesmo tempo, a condição particular de cada um de nós.

Esse painel subjetivo é moldado pela oralidade que afasta qualquer possibilidade de retórica. A voz política, portanto, nasce de um sentimento íntimo, de um abalo que faz a adesão aos perseguidos surgir inteira, visão de mundo e subjetividade juntas. Assim, podemos considerar *Malagueta Perus e Bacanaço* como um espelho que João Antônio coloca diante da sua face, mas cujo reflexo é dos outros (marginalizados, inadequados, com privações físicas e íntimas) em si.

É lícito ressaltar aqui, que a história oral é a história dos vencidos, portanto, guarda um questionamento da história oficial confiada à ideologia dominante, sintetizando-se como uma via de inclusão social. Nesse processo que destaca a oralidade, ver, olhar nos olhos, ouvir, escutar as palavras, sentir a presença da pessoa, os odores dos lugares são condições que nada supera. Assim, não há como negar o caráter positivo, politicamente correto da história oral que promove a subjetividade humana.

João Antônio, então, enriquece o vocabulário da narrativa brasileira quando recorre à oralidade, cujas palavras, segundo Pascale Casanova (2002), devem ser consideradas

“modernas”, por não existirem ou terem equivalentes em latim e assim constituírem uma real especificidade (originalidade) brasileira. Nas palavras da teórica:

A literarização da língua oral permite assim não apenas manifestar uma identidade distintiva, mas também questiona os códigos aceitos das convenções literárias e de linguagem, da correção inseparavelmente gramatical, semântica, sintática e social (ou política), impostas pela dominação política, lingüística e literária, e provocar rupturas violentas, ao mesmo tempo políticas (a língua do povo como nação), sociais (a língua do povo). (CASANOVA, 2002, p.346)

Desse modo, o uso que João Antônio faz da oralidade corrente na “boca do lixo”, além de corroborar o mapeamento da cultura por meio da originalidade que aquela contém, promove a contra-ideologia, uma vez que, são signos que não foram cooptados pela classe dominante e guardam “o modo mais puro e sensível de relações sociais” (BAKHTIN, 2004, p.36) desse contexto. Assim, ao reelaborar a oralidade num estilo poético, o autor a potencializa em termos de resistência. Ao trabalhar esses signos específicos, ele encara a palavra como a “arena da luta de classes”, demonstrando-se atento à importância da linguagem no seu projeto literário.

Bakhtin (2004, p.17) define a língua como “expressão das relações e lutas sociais, veiculando e sofrendo o efeito desta luta, servindo, ao mesmo tempo, de instrumento e de material”. Em consonância com essa idéia, João Antônio, em entrevista à revista *Crítica*, fala sobre a importância da gíria nessa relação de classes: “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 uma força tremenda. Quando ela cai de posse da classe média ela começa a perder a força, inclusive porque se torna manjada”. (ANTÔNIO, 1975)

Ao valorizar a oralidade em sua obra, João Antônio, que reivindicava um projeto cultural para o país, por meio da recriação literária dos nossos temas, não poderia deixar de produzir narrativas poéticas para produzir apenas narrativas, pois segundo Eliot (1991), a

poesia, mais do que a prosa, diz respeito à expressão da emoção e do sentimento, já que a poesia difere de qualquer outra arte por ter um valor para o povo da mesma raça e língua do poeta, que não pode ter para nenhum outro. Nesse sentido:

O fato de que a poesia é muito mais local do que a prosa pode ser comprovado na história das línguas européias. Ao longo de toda a Idade Média e no curso dos cinco séculos seguintes, o latim permaneceu como a língua da filosofia, da teologia e da ciência. O impulso concernente ao uso literário das linguagens dos povos começa com a poesia. E isso parece absolutamente natural quando percebemos que a poesia tem a ver fundamentalmente com a expressão do sentimento e da emoção; e esse sentimento e emoção são particulares, ao passo que o pensamento é geral. É mais fácil pensar do que sentir numa língua estrangeira. Por isso, nenhuma arte é mais visceralmente nacional do que a poesia. Um povo pode ter sua língua trasladada para longe de si, abolida, e uma outra língua imposta nas escolas; mas a menos que alguém ensine esse povo a sentir numa nova língua, ninguém conseguirá erradicar o idioma antigo, e ele reaparecerá na poesia, que é o veículo de sentimento.

[...] A poesia é uma constante advertência a tudo aquilo que só pode ser dito em uma língua, e que é intraduzível.(ELIOT, 1991, p.35)

Esses preceitos remetem à música “Não tem tradução”⁵, de Noel Rosa, sambista laureado por João Antônio como o tradutor do genuíno brasileiro, cuja poesia desce o morro, atua de dentro para fora. Ele canta: “Tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia é brasileiro, já passou de português”; “Samba não tem tradução para o francês”; “Lá no morro não tem I love you”. Aqui, o intertexto não se dá só pela temática da valorização da linguagem popular, como também pela forma das narrativas cujo ritmo é o mesmo entrecortado, variado, que não se fixa, do samba. Sob tal perspectiva, Eliot considera que “a tarefa do poeta, como poeta, é apenas indireta com relação ao seu povo: sua tarefa direta é com sua língua, primeiro para preservá-la, segundo para distendê-la e aperfeiçoá-la”. (IBIDEM, p.31) Assim, ao exprimir o que as outras pessoas sentem, João Antônio também está modificando seu sentimento ao torná-lo mais consciente e está, conseqüentemente, ensinando-lhes algo sobre si próprias.

⁵ ROSA, Noel. Não tem tradução. Intérprete: Noel Rosa. In: Noel Rosa. *MPB Compositores*. [S.l.]: RGE Discos e Editora Globo, s/d. 1CD. Faixa 1.

Ele, então, resgata a oralidade como expressão de uma sensibilidade própria, descobrindo novas variantes desse sensível da qual podemos nos apropriar. E, ao expressá-las, desenvolve e enriquece a língua que fala. Sobre essa relação entre língua e cultura o poeta inglês comenta:

... a menos que se continue a produzir grandes autores, e particularmente grandes poetas, sua língua apodrecerá, sua cultura se deteriorará e talvez venha a ser absorvida por outra mais poderosa. [...] a menos que mantenhamos continuidade, nossa literatura do passado tornar-se-á mais e mais distante de nós até nos parecer tão estranha quanto a literatura de um povo estrangeiro. É que nossa língua está se transformando; nossa maneira de viver também muda, sob pressão das transformações materiais de toda ordem em nosso meio; e a menos que disponhamos daqueles poucos homens que associam a uma excepcional sensibilidade um excepcional poder sobre as palavras, nossa própria capacidade, não apenas de nos expressar, mas até mesmo de sentir qualquer emoção, exceto as mais grosseiras, se degenerará. (ELIOT, 1991, p.32)

Assim, a poesia afeta até os que não lêem, por isso sua função não é direta, mas se relaciona com a cultura no seu mais amplo aspecto. O que, a primeiro plano, pode parecer luta pela identificação nacional por um grupo, no caso de João Antônio é preservação da cultura. Sobre essa complexa função da poesia Eliot adverte:

Ninguém deve imaginar que estou dizendo ser a língua que falamos exclusivamente determinada por nossos poetas. A estrutura da cultura é muito mais complexa do que isso. A rigor, é igualmente verdadeiro que a qualidade de nossa poesia depende do modo como o povo utiliza sua língua: pois um poeta deve tomar como matéria-prima sua própria língua, da maneira como de fato ela é falada à volta dele. Se a língua se aprimora, ele se beneficiará; se entra em declínio, deverá tirar daí o melhor proveito. Até certo ponto, a poesia pode preservar, e mesmo restaurar, a beleza de uma língua; ela pode e deve ajudá-la a se desenvolver, a tornar-se tão sutil e precisa nas mais adversas condições e para os cambiantes propósitos da vida moderna, quanto o foi numa época menos complexa. (IBIDEM, p.34)

Nessas condições, os poetas mortos deixam de ter qualquer utilidade para nós, a menos que tenhamos também poetas vivos. Isso remete à concepção do próprio Eliot (1989) sobre tradição e talento individual, a partir da qual podemos analisar a expressão “clássico velhaco”, cunhada por Marques Rebelo e usada pela maioria dos críticos ao se referirem a

João Antônio. Essa expressão sugere um escritor clássico porque produz uma obra intemporal, universal e, ao mesmo tempo, velhaco porque, com grande maestria técnica, ludibria de propósito o trato com a linguagem, criando uma forma nova e original para revelar essa universalidade. Também naquela inter-relação paradoxalmente imprescindível entre escritores vivos e mortos, João Antônio tem influenciado muitos escritores novos, entre eles Ferréz, morador da periferia que o reconhece como o seu precursor e João Filho, balconista, autor de *Encarniçado*, que, referendado na *Folha de São Paulo* em 02 julho de 2005, declara assumir um diálogo com Antônio Fraga e João Antônio, cuja obra, segundo ele, tem “DNA” marginal. E sobre sua relação com o nosso escritor ele afirma: “Posso dizer de mim o que disseram de João Antônio, que tinha profundidade vivencial”.

Ainda sobre a relação entre o “eu” e a sociedade, a imagem de pelo menos uma parcela da sociedade brasileira, que é o primeiro nível das narrativas de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, acaba por nos oferecer a procura de si mesmo, que se dá dentro de uma realidade cultural (o cotidiano dos povos de São Paulo). É a busca de uma identidade cultural, da qual a sua identidade pessoal é o cerne. Como ele mesmo dizia: “quando se escreve sobre coisas brasileiras, se está dando um recado da nossa cultura, da nossa forma de ser”. (ANTONIO, s/d).

Malagueta, Perus e Bacanaço nasce dos povos apenas porque nasce da margem do país, do mundo capitalista, onde o João Antônio também habita e espreita, num movimento de traduzir-se. Expor sua identidade contraditória, de homem inadequado que não consegue diálogo com o mundo, como expõe no seu texto “De Malagueta, Perus e Bacanaço” (2004), é expor as suas determinações sociais, e isto equivale a reconhecer a própria condição do lirismo, que só fala da sociedade quando fala do mais fundo da subjetividade. À maneira de Mário de Andrade, que se sentia um “índio tupi tocando alaúde”, João Antonio também era

um paradoxo vivo, pois sua experiência guardava um dilaceramento cultural e uma tragédia íntima e coletiva.

Todo esse processo criativo, que recai num traduzir-se – questão analisada por João Luis Lafetá, no seu livro *O nacional e o popular na cultura brasileira* acerca da obra de Ferreira Gullar –, é também o significado da construção das narrativas poéticas em análise. Tal qual Gullar, o poeta João Antônio é “simultaneamente todo mundo e ninguém; multidão e solidão; razão e delírio; rotina e espanto; vertigem e linguagem”. (LAFETÁ, 1983, p.101) Assim, mesmo imerso nesse paradoxo, o escritor soube muito bem traduzir em seus textos o indivíduo na coletividade. Ele realiza todo esse processo sem cair no nacionalismo e no populismo, com uma segura atenção para os movimentos da interioridade, com uma liberdade imensa no uso dos processos poéticos, que compreendem a livre associação das imagens, o fluxo da consciência e o tratamento flexível e arbitrário do tempo. Em depoimento ao seu amigo Wilson Bueno, citado por Aramis Millarch (1979), João Antônio ataca esse nacionalismo redutor:

Vou mamujando a vida, meu companheiro. Vou marambaiando. Já que neste sistema fecal que nos rege sou tratado como um autêntico João. Enquanto aqui me roubam, me acusam, me desrespeitam, me caloteiam e até se impacientam, pois não pertença a curriolas de nenhuma natureza, não aceito emprego público nem particular, não me escravizo a Klabin, a Maluf, a Niskiers, a Chagas e a outras porcarias. Xingo a direita de burra e sanguinolenta. Xingo a esquerda de bêbada e intolerante, de festeira e faladeira, de omissa e impopular. E enquanto a canalha babaquara e babujante acha que o realismo social é o único caminho, prego, defendendo desbragadamente que o espaço cultural está aberto a todos os criadores [...] É possível, ao homem de talento e trabalho, tecer como as aranhas uma obra-prima sobre a sombra da parede, sobre o arco-íris do céu ou sobre os massacrados trabalhadores do metrô. Viva a tolerância total! Viva a miscigenação, os malungos, os pingentes, os marginalizados, a mestiçagem completa e viva até à democracia (esse perigoso ardil dos "ismos" políticos), já que estamos longe, mui longe da anarquia lírico-criativa-sensual-desbragada-tropical-transcendente, modelo brasileiro único, incomparável e irrepitível, nosso, sem nenhuma importação ou impostação! Mas, abaixo também todo e qualquer tipo de nacionalismo, essa estupidez que gera Hitlers, Mussolinis e Perons. (ANTÔNIO apud MILLARCH, 1979)

A construção lírica de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, então, mostra-se mais profundamente garantida socialmente ali onde não fala segundo o paladar da sociedade, onde, ao contrário, o autor, que acerta na expressão, chega ao pé de igualdade com a própria linguagem, ao ponto onde esta por si mesma gostaria de ir. Nesse momento de esquecimento de si, contra o materialismo capitalista, João Antônio se serve da matéria-linguagem, mergulhando nela sem que isso seja um sacrifício dele ao ser. Este não é, segundo Adorno, “um instante de violência, nem sequer de violência contra o sujeito, mas um instante de reconciliação: a linguagem fala por si mesma apenas quando deixa de falar como algo alheio e se torna a própria voz do sujeito” (ADORNO, 2003, p.75).

Além disso, como já foi discutido, a formação lírica é continuamente a expressão de uma oposição social. Entretanto, essa expressão lírica à qual a linguagem empresta objetividade, não se relaciona unicamente com a idéia de que quanto mais adequadamente o sujeito lírico dá sinal de si, mais validamente se alia também ao todo. Antes de qualquer coisa,

a própria subjetividade poética deve sua existência ao privilégio: somente a pouquíssimos homens, devido às pressões da sobrevivência, foi dado apreender o universal no mergulho em si mesmos, ou foi permitido que se desenvolvessem como sujeitos autônomos, capazes de se expressar livremente” (IBIDEM, p.76).

Porém, os outros, aqueles que não apenas se contrapõem ao acanhado sujeito poético como alheios, como se fossem objetos, mas que também, no sentido mais literal, foram rebaixados à condição de objeto da história, têm o mesmo ou maior direito de tatear em busca da voz em que sofrimento e sonho se acasalam. Esse direito inalienável, segundo Adorno, sempre volta a irromper, ainda que de maneira impura, destroçada, fragmentária, intermitente, como não poderia ser diferente, da parte daqueles que têm o fardo para carregar. Diante de tal constatação, o teórico aponta “uma corrente subterrânea” como o alicerce de toda lírica, pois

Se esta visa efetivamente o todo e não meramente uma parte do privilégio, refinamento e delicadeza daquele que pode se dar ao luxo de ser delicado, então a substancialidade da lírica individual deriva essencialmente de sua participação nessa corrente subterrânea coletiva, pois somente ela faz da linguagem o meio em que o sujeito se torna mais do que apenas sujeito. (IBIDEM, p.77)

Assim, o teórico vê na crise do indivíduo o motivo para um abalo profundo no conceito da lírica como expressão individual, o que abre espaço para que a corrente subterrânea da lírica venha à tona, nos mais diversificados ângulos: inicialmente como simples fermento da expressão individual, porém, logo também como antecipação de um estado que suplanta a própria individualidade. É nessa perspectiva dialética de lírica que João Antônio, em entrevista, considera sua literatura como

um fato orgânico como se sentir vivo, como ter necessidades de amores e também uma necessidade de afirmação diante da coletividade. É um compromisso com a terra da gente, como os nossos semelhantes, ou até dessemelhantes. É um desafio aos momentos transitórios. Afinal, o escritor quer deixar a marca de alguma coisa eterna no transitório. (ANTÔNIO apud VIEIRA, 1974)

Nesse sentido, *Malagueta Perus e Bacanaço*, cujo presente eterno da poesia busca fixar o efêmero, é uma obra que transmite o sentimento da “Rua do Mundo”, pois o escritor não se limita em expor os sofrimentos do brasileiro marginalizado, mas avança e escolhe a inadequação do homem moderno como matéria para sua experiência lingüística. Com esse procedimento, João Antônio constrói uma obra instigante, revolucionária, paulistana no cerne e na forma e universal no resultado. Observa-se, então, que, apesar de recriar a realidade a partir de uma visão de mundo permeada pela lírica, esta postura não deixa de ser crítica. Ao contrário, é exatamente por esse recurso poético que suas narrativas adquirem uma grande força, pois deixa falar um eu desocultador e transformador do arquetípico Ser-objeto em simbólico Ser-Humano. Assim, numa obra com tal pretensão, só mesmo a poesia poderia falar, sem aviltar a vida, da dor que envolve criador e criatura, deixando revelar-se o ser. A

vida em *Malagueta, Perus e Bacanaço* é valorizada em todas as suas nuances, cuja captação se dá por uma tessitura dramática dos personagens. Tal drama, que é representado por estes despercebidamente, é paradoxal, pois, ao mesmo tempo que é efêmero, a sua efemeridade constitui a sua grandeza. Esse traço artístico alude às concepções de Aristóteles (1987) acerca do drama ser o próprio real cotidiano e do qual somos libertos unicamente pela poesia. Esse regate acontece, portanto, num flagra das realidades dos seres no que elas possuem de mais essencial e grandioso.

Desse modo, nas narrativas poéticas de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, a organicidade dos personagens fá-los universais, numa liberação da própria vida, cujo sentido se encerra na solidariedade para com a solidão. Nesse sentido, João Antônio é fiel ao que não é estático de jeito nenhum e, solidário, ele se esforça a cada palavra, a cada parágrafo, a cada nuance em estar próximo e dizer: “você não está só”.

Para objetivar esse sentimento, João Antônio se mostra um mestre da técnica, pois como poucos trabalha as multifaces do discurso, acertando sempre o lugar e a forma da reflexão. A sua perspicácia artística, porém, não se encerra aí, pois une técnica e conteúdo em todas as tensionalidades que fazem e tecem as tramas do que é narrado. O caráter sintético da sua linguagem revela a correlação entre a economia verbalística e o adensamento dos conteúdos contidos e remetidos ao leitor. Tais interditos fazem com que este se sinta provocado a um corpo-a-corpo com o texto, cuja assimilação vai acontecendo num súbito. Nessa relação leitor-obra, o indivíduo, que não pode ser completado, é tocado pela incompletude da qual se constitui a palavra poética.

Essa nudez narrativa é sempre expressa num estilo limpo e sóbrio (nunca escrever em cinco linhas o que cabe em duas, na trilha de Flaubert). Podemos ver nessa opção pela escrita enxuta uma decisão moral por uma obra de “bom caráter”, pois em vez de mesuras verbais, a brevidade; em vez de sentimentalismo, uma piedosa compreensão dos personagens, à maneira

limana. É uma linguagem um tanto seca, mas que não tolhe o vôo lírico, antes o limita. Todo esse engenho artístico é, portanto, como já vimos demonstrando, resultado da sua consciência estética marcada pela intimidade com que vivenciou o seu tema.

Aos vinte e três anos, a sua primeira obra estava tão pronta, que segundo ele, “nasceu quando notei”. Ricardo Ramos, Otávio Issa, Roberto Simões e Ronaldo Moreira, quando o procuraram por causa das suas histórias publicadas em jornais, se surpreenderam, pois a intensa experiência daquelas não parecia vir de escritor tão jovem. Mas João Antônio, desde a infância, já fazia “da rua a escola e do botequim a universidade”.

Pobre, filho de um português caminhoneiro, tocador de bandolim, jardineiro erudito e de uma mulata do Rio de Janeiro, dona-de-casa, João Antônio cresceu entre o lirismo lusitano e a vibração emocionante carioca, dentro de uma atmosfera operária violenta da cidade de São Paulo. Sem dicotomizar vida e literatura, ele vive, sente e vê grandeza nesse tema que experiencia, tanto quanto em qualquer outro grande tema. Assim, suplantada a neurose que cristaliza a dicotomia, o escritor incorpora ao seu texto a dimensão do tempo, pois revela a vida que está lá e cá, na sua total fluidez impressionista. Sobre essa relação entre poesia e experiência, Alfredo Bosi comenta:

... a instância poética parece tirar do passado e da memória o direito à existência; não de um passado cronológico puro - o dos tempos já mortos -, mas de um passado presente cujas dimensões míticas se atualizam no modo de ser da infância e do inconsciente. A épica e a lírica são expressões de um tempo forte (social e individual) que já se adensou o bastante para ser reevocado pela memória da linguagem. (BOSI, 2004, p.131)

Malagueta, Perus e Bacanaço é vincada pelo depoimento-memorialístico que se constitui de uma memória do passado e, nesse sentido, a memória reorganiza os fatos, valorizando-os de maneira diversa. A estrutura dos textos, que num primeiro plano se mostra fragmentada, é na verdade uma miscelânea orgânica, pois os fatos que oscilam entre diferentes faixas de tempo, mais ou menos remotas, aparecem regulados por uma espécie de

cronologia afetiva na memória do narrador, a partir de deflagrações íntimas baseadas na similaridade, quase à maneira dos “momentos privilegiados” de Proust, autor lido e admirado por João Antônio.

Sob tal perspectiva, lembrar é resistir e resistir poeticamente ao mundo que marginaliza é criar uma possibilidade histórica, pois o espírito poético incrustado na experiência lingüística sabe bem como “reencontrar, no meio das complicações preexistentes da vida moderna, a independência individual perdida”. (HEGEL apud BOSI, 2004, p.177)

Esse tom memorialístico, que João Antônio imprime a *Malagueta, Perus e Bacanaço*, é uma defesa e uma resposta ao “desencantamento do mundo” que marca, segundo Max Weber (apud BOSI, 2004), a história de todas as sociedades capitalistas.

Para entendermos melhor essa perspectiva joãoantoniana, que prevê literatura e experiência de forma indissociável, devemos lembrar que esta última não é um conhecimento teórico ou livresco, mas sim adquirido em contato com a realidade que não se deixa penetrar facilmente. O encontro que João Antônio teve com o mundo, especialmente o marginalizado, permitiu-lhe desconstruir as representações sociais cristalizadas, fornecendo-lhe materiais para novas conexões acerca da realidade. O escritor nunca acreditou numa literatura de gabinete, porque sabia que a experiência constitui uma riqueza que só quem passou por ela pode comunicá-la com dignidade artística.

Nesse sentido é que João Antônio pode falar com tanta propriedade da sua matéria e, assim, criar uma obra com a profunda sinceridade que emana das páginas de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Sua experiência lhe confere autoridade, precisamente a autoridade de uma pessoa experimentada. O seu saber é um saber verificável que se fez verdade concreta e vital.

Pela sua experiência como e com os marginalizados, social ou subjetivamente, o seu objeto foi sendo internalizado, na medida em que ele se abria mais e mais ao objeto e o estudava de diferentes ângulos. A partir desse processo de experienciar, que é doloroso e

criativo por causas das desconstruções e construções, o escritor produziu uma obra que revela o lugar que escolheu para se situar no mundo junto com os outros.

Assim, reelabora os seus momentos irrepetíveis, numa postura intelectual que não é a da teorização, mas da valorização da própria experiência. Sem nenhum compromisso com quaisquer formas de fazer literatura, ditadas por esta ou aquela crítica de seu tempo, foi um esteta do que experimentou intensamente as margens da sua metrópole.

Paulo Freire contribui para nossa discussão sobre a importante relação entre experiência e literatura na obra em análise, quando fala do ato de admirar:

...olhar por dentro, separar para voltar a olhar o todo admirado, que é um ir para o todo, um voltar para suas partes que significa superá-las, são operações que se dividem pela necessidade que o espírito tem de abstrair para alcançar o concreto. No fundo são operações que se implicam dialeticamente. (FREIRE, 1979, p.44)

Para o pedagogo, somente o sujeito capaz de admirar é capaz de comprometer-se com o homem no mundo e com o mundo. E esse é definitivamente o caso de João Antônio, que trabalhou sua arte de dizer, de contar, descobrindo a cada momento mais e mais beleza na captação de algo, aparentemente, sem valor algum, mas cuja riqueza o seu olhar arguto não deixou passar. Coisas e gentes comuns, medíocres, apagadas adquirem comoventes dimensões através da sua arte. Nesse sentido, segundo Bosi (2004, p.131), “Mesmo quando o poeta fala do seu tempo, da sua experiência de homem de hoje entre homens de hoje, ele o faz, quando poeta, de um modo que não é o do senso comum, fortemente ideologizado; mas de outro, que ficou na memória infinitamente rica da linguagem”.

Num diálogo com essas considerações, um autor, segundo Bakhtin (2004), nunca vai refletir a realidade, pois isso não é possível, uma vez que ele porta uma subjetividade que captará a realidade através de um determinado ângulo, uma perspectiva construída ao longo de sua história enquanto sujeito que processou os múltiplos discursos sociais de forma

espiralada. Então, dos vários aspectos essenciais de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, a estilização e o foco narrativo sempre em primeira pessoa, mesmo quando em terceira, num estilo popular, são nada mais que refrações do discurso dos povos marginalizados.

Dessa forma, o que ele vê não é o real em si, mas o que a sua subjetividade capta, num processo de refração dos discursos. Portanto, a criação de personagens peculiares sem serem caricaturais e, ao mesmo tempo, universais sem perderem o seu valor particular, nos revela uma obra que contempla o global e o local, apresentando o conflito positivo entre a subjetividade do autor e a realidade social. Assim, o estigmatizado escritor dos marginalizados é, mais que isso, um investigador poético da condição humana. Ele recupera tipos autênticos, numa concepção dramática, para mergulhar na alma humana, tal qual declaração de Dostoiévski (1995, p.110), autor muito admirado por João Antônio: “Sou um realista no sentido mais alto da palavra, sou um realista da alma humana”.

Seria um erro, por isso, ler a subjetividade do processo de criação de *Malagueta, Perus e Bacanaço* como um reflexo direto do social, que naturaliza as contradições, pois, ao contrário ela deve ser considerada no seu caráter refratário, idiossincrático. A este respeito, Flávio Aguiar comenta:

O essencial é que nenhum personagem de João Antônio está em sua medida. Um sopro transformador os desengonça a todos: eles se fazem símbolos, ao invés de “retrato fiel”, à la naturalismo do século XIX. São símbolos de uma peregrinação universal, daqueles que não têm nas mãos o próprio destino. João Antônio não bate fotos. Pinta quadros apaixonadamente deformados. (AGUIAR, 2000, p.147)

Assim, o processo pelo qual seus personagens se tornam simbólicos é o resultado da sua maneira de conceber o mundo, de desrealizar a sua experiência. Tal como diz o escritor em entrevista a Luiz Gonzaga Vieira (1974): “A visão filosófica se aproxima da verdade (ou verdades) à medida que o autor vai perdendo o seu deslumbramento pelo mundo, as suas ingenuidades, frivolidades, vaidades pessoais, e vai se aproximando da essência das coisas”.

Para Antonio Candido (2004), o submundo de João Antônio é análogo a todos os outros e quando nos induz para “o centro da arena”, o escritor “aprofunda e renova a experiência” tanto dele em relação ao objeto quanto a nossa visão de classe média, cristalizada e longínqua em relação ao mundo marginalizado. Nesse sentido, *Malagueta, Perus e Bacanaço* é uma obra de arte que nos leva a reagir, a sentir sua força, começar a criar também, mesmo que só na imaginação. Ela agarra na jugular da brasilidade, por isso concomitantemente nos agarra pelo pescoço, nos sacode e, para tornarmos conscientes do mundo em que vivemos, primeiro nos arranca deste pela poesia.

São, portanto, histórias construídas pela vida as que João Antônio vai escrever, embora as primeiras não sejam espelhos para a segunda e se originem de uma linguagem absorta em si mesma. Nesse processo, ao invés de tomar a palavra, João Antônio é envolvido por ela e seu texto é levado “bem além de todo começo possível”. Como bem pontua Octavio Paz (1982, p.58): “Cada vez que nos servimos das palavras, as mutilamos. O poeta, porém, não se serve das palavras. É seu servo”. João Antônio sempre reforçou, em entrevistas, a sua disciplina constante para não deixar que o seu interesse (flaubertiano) pela palavra soterrasse o seu interesse pela história. Mas justamente o que ele temia aconteceu, pois olha tanto para dentro da palavra como um poeta, que a sua busca de prosador por um enredo, um fio condutor se torna impotente. Tudo isso, num estilo fragmentado, elíptico, de frases coordenadas e unimembres, que revela um indivíduo sufocado pelo “universo racional-tecnológico”, pois as suas armas são as da lúcida observação, da compreensão apaixonada e da sabedoria de sua matéria, a linguagem. Sobre a tessitura desse estilo, Bosi ressalta que

As palavras concretas e as figuras têm por destino vincular estreitamente a fala poética a um preciso campo de experiências que o texto vai tematizando à proporção que avança. Como se, pela palavra, fosse possível ao poeta (e ao leitor) reconquistar, de repente, a intuição da vida em si mesma. As figuras são procedimentos que visam a significar o processo dialético da existência que sempre desemboca no concreto. (BOSI, 2004, p.136)

E o que mais surpreende nessa obra é exatamente a justeza com que se organiza este mundo fora da grande cidade, com seus heróis e a sua expressão verbal. Como considera Adorno (2003, p.72) “a expressão pessoal se identifica com a repressão. O estilo do fragmento materializa a ‘falência necessária’ da arte no reino inescapável do Todo repressivo”. Como o próprio João Antônio dizia, sua relação com a palavra era absolutamente sensual: jamais usa determinadas palavras, já outras, utiliza repetidamente, e ainda, além das gírias, cria outras. É uma arte matizada pelo lúdico, “como num baile”, “como os dribles do Garrincha”, “qualquer coisa assim, muito brasileira”. Esses artificios da frase e o jogo com os verbos, freiam o leitor, fá-lo voltar. Assim, nas retomadas das suas leituras a sua subjetividade seleciona, reinventa e cria a adesão. Esse processo de refração do autor em relação à realidade, para construir a obra, proporciona relação idêntica entre o leitor e a obra.

João Antônio tem, portanto, uma concepção quase flaubertiana da arte literária na sua procura de um caminho silencioso que não atrapalha ninguém e que nos transporta a todas as possibilidades, ou seja, o estilo fulgurante de poesia que exige o rigor do derramamento.

Um texto que merece destaque nessa discussão, sobre a relação entre vida e obra, é “De Malagueta, Perus e Bacanaço”. (ANTÔNIO, 2004, p.13-7) A construção desse título já revela a perspicácia estilística do escritor, pois a preposição “de” sugere uma pergunta que ele parece fazer a si mesmo: O que falar de *Malagueta, Perus e Bacanaço*? E a resposta é um texto que fala do seu sentimento do mundo, logo, para o autor, falar dessa obra é falar de si. O jeito que João Antônio sente determina como percebe a realidade, portanto a única coisa que é real nas suas narrativas é como ele sente:

Tudo o que tenho feito em minha vida apenas tem me dado noções da minha precariedade. Um sentimento de falência, certo nojo pela condição dos homens e até ternura, às vezes; quase sempre – pena.
Mesmo nas etapas das quais saio vitorioso, nunca se afasta o gosto da frustração. Competir para mim é imoral, portanto: profissional, amorosa, familiarmente, meus acontecimentos não têm me preenchido nada. De transitoriedade e de insuficiência têm-me sido essas coisas do amor, da

profissão e da família. A verdade é que eu não consigo comunicação. Nem o exterior comigo. Eu não aprendo a aceitar nada pela metade. E é este sentimento de culpa que me fica. (ANTÔNIO, 2004, p.15-6)

Esse sentimento de inadequação irá configurar, nos seus personagens, o principal motivo para uma necessidade imediata de transcendência pela poesia. João Antônio compartilha da visão de Schopenhauer (1958), que por mais pessimista que tenha sido, via a literatura como a única suplantação possível da realidade sufocante: “Mas é o amor de sempre. E vou caprichando que, afinal, a literatura é a minha única terapêutica” (ANTÔNIO, 2004, p.11)

É na recriação da realidade experienciada que João Antônio capta o princípio mais cambiante do real: o sentimento e ao mesmo tempo o mais verdadeiro e único possível.

Não declinarei número de sapato, nem de colarinho, peso e derivantes porque realmente não sei.
 Não quero detalhar minhas amizades malandras, que isto não é novela. E tem mais duas propriedades - não sou besta e nem delator. Mas foi lá. Nas beiradas das estações, nos salões do joguinho, nos goles dos botecos, que vi Malagueta, Perus e Bacanaço. (IBIDEM, p.16-7)

Portanto, visualizar a complexidade da obra de João Antônio como fluxo da sua experiência é olhar *Malagueta, Perus e Bacanaço* não como a criação de um intelectual que olha o espetáculo humano, e sim como a matéria do próprio espetáculo humano que o envolve. Assim, ele constrói uma ponte de mão dupla que liga biografia e literatura, permitindo o trânsito permanente de uma para outra, soldando-as em definitivo. Ele descobriu na sua “vida besta” do cotidiano, uma fonte sem fim de motivos e de imagens, expressos sempre com clareza e sem beletrismo. Expressão sempre concisa, embora clara e simples, nunca abdicando da dúvida e do mistério perspicazmente disfarçados, como se tivesse pudor de aparentar profundidade. Tal qual a prosa suburbana e manchada de sombras de Lima Barreto, a obra de João Antônio não gesticula nem fala alto, predominam, sim, os meios-tons,

um intimismo taciturno. *Malagueta, Perus e Bacanaço* conserva a herança de Machado de Assis, Raul Pompéia, Antônio de Alcântara Machado e de Lima Barreto, pois a posição espiritual de João Antônio é a de um continuador da tradição desses mestres do romance urbano, homens para quem a vida citadina de todos os dias existe – vida humilde, burguesa, monótona, difícil, de toda gente e de todos nós.

Apreendidas por dentro, pois que a ótica adotada é o ponto-de-vista dos personagens, essas vidas distorcidas, truncadas, isoladas ou submersas anonimamente na massa, guardam entre si traços de afinidade e parentesco que as agrupa em famílias de deserdados e humilhados. Os personagens são irônicos, no sentido de Northrop Frye (1973), em que o modo irônico consiste em apresentar os heróis como mais fracos que o mundo que eles devem enfrentar, num processo análogo ao de *Vidas Secas*. *Malagueta, Perus e Bacanaço* abriga, assim, a resistência de todos esses pobres, miseráveis e pequenos burgueses infelizes.

Numa contraprova humanista, nesse contexto de pseudo-desenvolvimento da década de 50, no qual seus personagens se movimentam e cujo processo de urbanização é desumano, porque totalmente excludente, João Antônio trabalha os espaços num estilo impressionista. Assim, ressentido com a velocidade, o congestionamento e o barulho na cidade, bem como a precariedade das suas margens, traz para o seu texto uma “nova variedade de paisagens, com a mutabilidade perpétua de luz e atmosfera” (SHAPIRO, 2002, p.109), num desligamento revitalizador da rotina maçante, degradante. Desconstrói a violência do cotidiano capitalista industrial com um estilo, impressionista, fluido.

Nesse processo, além da mediação do discurso, configurada pela predicação verbal, há entre o escritor e o campo da experiência a mediação imagística, determinada pela liberdade do seu olhar, confirmando o que ensina Bosi (2004, p.134-5): “a mediação do discurso é responsável pelo modo propriamente verbal com que o poeta trabalha as suas imagens em um

código articulado em seqüências (fonema após fonema), que, por sua vez, vão produzindo relações (tempo, espaço, causa...) no interior da frase. O discurso situa o nome e o modaliza”.

A paisagem natural e social de São Paulo, principalmente a do subúrbio, aparece com freqüência nas narrativas, mas não funciona simplesmente como cenário cercando a ação e os personagens. Antes de tudo, são elementos que penetram no seu modo de ser, aparecem na sua fala, interferem no seu destino. Suas descrições são breves pinceladas, sugerindo a atmosfera, em vez de “desenhá-la”.

Malagueta, Perus e Bacanaço realiza concomitantemente um movimento duplo. Nela, as transformações econômicas, políticas, sociais são tratadas com suspeita, o que se deixa ver no vínculo entre texto e contexto exterior. O que a ideologia pregava nesse momento de “desenvolvimento” era livrar o Brasil da “desordem” para fixá-lo na “ordem”. E João Antônio, num processo criativo contra-cultural, insiste em recriar a realidade desvelando o seu avesso, o lado que a ideologia esconde. Com essa inversão, o enfoque e o foco do mundo representado se transformam. O olhar, nesse caso, é o da periferia para o centro, do excluído para o integrado, ultrapassando as aparências, que ideologicamente são promovidas à condição de real. Dessa maneira, a obra desvela as contradições ao mesmo tempo que as mantém, pois essas constroem dicotomicamente a realidade significativa.

Com esse recurso, o autor desmistifica o canto da sereia do discurso desenvolvimentista de Kubitschek que governou o Brasil na segunda metade da década de 50, bem como o da própria civilização. Do micro para o macro, o homem surge inadequado nessas narrativas, brutalizado por um sistema capitalista que produz a barbárie, afirmando a possibilidade de ser a razão também uma violenta força irracional, por isso só o sensível pode captar esse homem.

Ao que tudo indica, as camadas populares apareceram na academia por meio da temática da modernização, que exprimia, nos anos 50, a sensação coletiva de uma transição

entre uma sociedade pobre, atrasada e desigual para uma sociedade industrializada, urbanizada e universal, presente no discurso de Kubitschek. No caso de João Antônio, com *Malagueta, Perus e Bacanaço*, ele descortina a fissura dessa transição conclamada tão certa e necessária pela ideologia vigente.

Diferente de muitas obras, que no impulso de responder à ditadura se embruteceram, enveredando por um descritivismo em estilo naturalista requentado que explorava o feio, o sujo, o sangue, a violência, produzindo na verdade criaturas involuntárias em vez de personagens, *Malagueta, Perus e Bacanaço* desenha o projeto de um Brasil construído pela busca de uma adequação entre o valor estético e a função da literatura. Nesse sentido, Flávio Aguiar comenta:

Não se pode dizer que a literatura de João Antônio seja pessimista, nem mesmo amarga. Ela procura se valer do argumento de mostrar “as coisas como elas são”, deseducando o leitor para a apreciação de uma literatura que seja o adorno, ou o sorriso da sociedade, ou mesmo, e isso também é decisivo, uma literatura que se torne autocomplacente consigo mesma pela louvação da denúncia. Penso que o projeto desse Brasil de João Antônio está em levar as mentes e os corações de seus leitores à consideração da radicalidade como elemento decisivo da formação da consciência. É uma literatura radical, de uma ética radical, cujos personagens enfrentam situações-limite, e nisto reside uma certa grandeza. (AGUIAR, 2000, p.155)

Assim, as narrativas de João Antônio se configuram como uma inflexível afirmação da humanidade daqueles povos, aceitos com naturalidade pela sociedade na sua desumanidade. Para o crítico, ao deter-se nesse choque, João Antônio exonera-se de uma literatura didática, deseducando o leitor dessa aceitação condenada, um a uma nova consciência.

É na tensão entre uma insistente consciência histórica e um imutável desejo, cuja pulsação se dá na imagem e no som, que João Antônio não se detém numa literatura que seja o espelho da ideologia, mas sim avança para o contrário disso, ou seja, para a poesia que resiste à ideologia. Num contexto capitalista, o autor escreve “para passar a limpo certas diferenças” e o faz poeticamente para trazer ao centro o humano que o sistema colocou à

margem. Sobre essa relação entre a poesia e o contexto capitalista, valemo-nos de Bosi, uma vez mais:

O curso da História no Ocidente tem resultado de um esforço cumulativo para apartar o homem do mundo-da-vida, graças à crescente divisão de tarefas e à supremacia do valor-de-troca e das suas máscaras políticas sobre o trato primordial e afetivo com as pessoas e a Natureza. Nesse sentido, os nossos tempos são, como já observavam, com filosofias opostas, Leopardi e Hegel, hostis à poesia, que só se tolera como atividade ilhada, abstraída da prática social corrente e, daí, reificada. (BOSI, 2004, p.140-1)

Ao contrário, rejeitando a cultura que divide, que nos separa de nós próprios, dos outros e da vida, João Antônio faz emergir dessa divisão personagens participantes de um espetáculo vivo, que ele fisga nos olhares, no que dizem e no que não dizem, revelando-os, portanto, na sua inteireza. Ele comunga com a concepção de Antônio Fraga (apud ANTÔNIO, 20 nov. 1975) de que “tudo na vida tem um contingente, uma ilação, um desdobramento possivelmente literário, que é musical e artístico”. João Antônio quer mostrar o sabor poético inerente às vidas que narra, quer mostrar um brilho que a maioria não vê, que segundo ele não vem da perspicácia criativa de suas histórias, mas dos seus personagens que são brilhantes, interessantes no modo como sobrevivem. Assim, descreve os ambientes da sinuca ou da periferia proletária da metrópole com visão poética, com finalidade estética, mas sem idealização. O escritor deveras simpatiza com os marginalizados, mas nem por isso lhes retoca a imagem, não lhes atribui virtudes que eles não têm. Sua comoção para com essa gente vem da sua humanidade, cujos sentimentos não lhes deturpam o olhar. O que faz, portanto, é registrar as particularidades de cada um na miséria da sua condição humana.

O discurso do narrador de *Malagueta, Perus e Bacanaço* é tão individualizado, tão “colorido” e tão desprovido de autoritarismo ideológico como o discurso das personagens. Sua posição é fluida, porque usa a linguagem das personagens representadas na obra. Ele não

pode opor às suas posições subjetivas, um mundo mais autoritário e mais objetivo. Nesse sentido, quando questionado sobre a partir de qual ótica escreve, ele responde:

Ocorre que a diferença está na palavra: você disse “povo”, eu digo “personagem”. O que me interessa é a ótica do personagem. Claro que a minha ótica não é a de um personagem, e sim a da síntese de vários personagens que eu englobo em um. [...] não foi de ouvir falar: eu conheci vendo os caras. Vendo os caras inclusive trabalhar. Não fui com alma de repórter, com espírito de repórter. Eu conheci os caras, conheci em minha vivência. (ANTÔNIO, s/d)

Assim, no sentido contra-ideológico no qual se estrutura sua obra, a utilização do discurso indireto livre é também estratégico, pois como afirma Bakhtin:

O discurso indireto livre, longe de ter uma impressão passiva produzida pela enunciação ele exprime uma orientação ativa, que não se limita na mera passagem da primeira à terceira pessoa, mas introduz na iniciação citada suas próprias entoações, que entram então em contato com as entoações da palavra citada, interferindo nela. (BAKHTIN, 2004, p.195)

Além disso, o valor estilístico desse discurso é imenso, pois constitui uma forma direta de representação da apreensão do discurso de outrem, do vívido efeito produzido por este. Sobre isso, Bakhtin também contribui:

Na realidade, para o artista no processo de criação, os seus fantasmas constituem a própria realidade: ele não só os vê, como também os escuta. Ele não lhes dá a palavra, como no discurso direto, ele os ouve falar. E essa impressão viva produzida por vozes ouvidas como em sonho só pode ser diretamente transmitida sob forma do discurso indireto livre. É a forma por excelência do imaginário. (IBIDEM, p.182)

Com esse recurso, o personagem, em e por suas narrativas, é então libertado de todas as servidões do herói do romance, pois se contenta em dar o espetáculo de alguém que “pratica a poesia”: suas narrativas não têm outro sujeito, “seu herói narrador não tem outra função, do que esta prática e esta libertação”. (TADIÉ, 1978, p.64)

É um eu narrador, mergulhado em poesia e ternura, enfrentando os embates da adversidade, deprimido e ao mesmo tempo esperançoso em sua pingente “profissão”. Esse eu narrador, com sua pureza, com seu lirismo, forma um contraste com o ambiente marginal em que vive, em que se esbate como o bêbado da Boca do Lixo. Ele se esbate na linguagem lisa, elástica e flexível de João Antônio, onde as palavras e a sua sintaxe gingham, se contorcem, como no jogo de cintura de uma mulata, oscilando sob o samba de Noel, como o malandro às voltas com a sinuca.

João Antônio, então, apresenta o máximo de liberdade que se pode conceder ao dizer algo, sinalizando um objetivo literário que nasce do reconhecimento do emocionante do fato, provavelmente a mais imediata e natural das emoções. A liberdade dessa manifestação artística, na qual o fato real é transformado no fato humano, dignifica pela sinceridade, a existência dos seres humanos que recria. Nas suas narrativas, João Antônio revela a argila de que se compõem os personagens, quando lhes revela o espírito que sempre emana triste.

Como bem analisa Chiappini (2000), discordando de Bosi, que acerta em todas as suas considerações sobre João Antônio, mas é questionável nessa sua leitura cristã acerca do sofrimento dos seus marginalizados:

O presente é cada vez mais negro. O Brasil moderno, cada vez mais velho. E o povo, ao contrário do que pensa Alfredo Bosi, cada vez mais triste. Não é um “povo alegre porque sofrido”; tal mensagem cristã não dá para ler em João Antônio. No trem da central o pingente joga a vida para exorcizar a morte, mas sabe, que não dá para cantar samba nessa hora. E, quando canta, canta triste. (CHIAPPINI, 2000, p.173)

Contudo, a marginalização dos personagens de João Antônio não se reduz à questão econômica, pois ele trata a exclusão como um processo multifacetado (CASTEL, 1995, p.37), que se refere à situação em que o homem não tem a possibilidade de viver a sua totalidade, seja numa dimensão cultural, social, política, econômica ou psicológica. Essa complexidade do processo de exclusão aparece nas narrativas, “Afinação da arte de chutar tampinhas” e

“Fujie”, cujos personagens tem posição econômica estável, mas participam de uma exclusão subjetiva.

Dessa forma, *Malagueta Perus e Bacanaço* pode ser considerada como uma síntese da obra joãoantoniana, pois apresenta narrativas cujo processo criativo se dá de dentro para fora, se atirando, em algumas delas, para um mundo que não é exatamente o da chamada marginalia, ao qual os seus textos são sempre relacionados. “Fujie” e “Afinação da arte de chutar tampinhas”, por exemplo, trazem o erotismo e a alegoria, respectivamente, revelando um autor antenado com o homem nas suas mais complexas relações com o amor e com a arte.

Dentro da resistência que a poesia opera na construção significativa da obra, a alegoria em “Afinação da arte de chutar tampinhas”, tem papel importante, pois nesse discurso de recusa e invenção, está um ataque à mecanização do pensar e do dizer, pois o autor renova e intensifica a relação entre a palavra e os objetos. O universo da obra, portanto, é povoado, antes de qualquer rótulo reducionista, por seres humanos, comuns, cotidianos cuja essência é dolorida e sofredora, se delineando, muito mais, como testemunhos do que como arquétipos. Seus personagens dão um testemunho atual, sendo o criador apenas um solidário na apreensão dos mais abrangentes apelos, do desencontro pela exclusão social ou íntima.

João Antônio não coloca valores, como poderia fazer um ineficaz escritor dos marginalizados, pois sua defesa é, antes de tudo, a do homem brasileiro, universal, complexo, um homem criador que busca, sonha e transforma a realidade. A sua crítica não está na troca de um ideal por outro, da maioria pela minoria, por isso sua obra não significa uma alternativa, mas uma resistência que opera na sua própria configuração. A partir desse princípio de desalienação próprio da poesia, é colocada em cheque a importância que se dá, no mundo, aos valores e às coisas, visto que estes são, na mesma medida, mundanos, pois podem ser perdidos, negociados, reconquistados. Assim, em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, nenhum valor circula, apenas a vida daqueles homens, mulheres e crianças se revela como a

única coisa que não se troca, nem se recupera. Essa ausência total de valores abre espaço para o humanismo, que se coloca no seu texto como o grande e único “valor”. Relações humanas e sociais são descritas com penetração e na sua inteireza. A pobreza não é exaltada como virtude; a boemia não é poetizada; polícia não é insultada, mas exposta com neutralidade, ou seja, como o lado complementar da corrupção. Ele não quer concluir nada, não quer reduzir a vida a uma resposta, por isso seu estilo revela uma atitude especificamente estética em face da vida, cuja lucidez poética é um recurso a mais em sua técnica de captação do real.

Como um grande e variado “retrato do Brasil”, *Malagueta, Perus e Bacanaço* reflete, portanto, com atenção especial esse homem brasileiro, tanto no que tem de mais limitadamente histórico quanto nos seus aspectos mais universais ou trans-históricos. É uma obra que capta, em seus fragmentos, esse país íntimo e patético, quase trágico, com personagens flagrados na sua finitude mais imediata e nos seus conflitos mais eternos.

O escritor consegue dosar muito bem sabor local e universalismo de sentimentos. Sugere as cenas violentas sem nenhuma aspereza verbal e sabe disfarçar o trágico com o lírico. Cria o ambiente da história pela observação sutil de pequeninos episódios, um gesto, uma frase, escolhidos com a mais fina intuição dos efeitos apresentados, com a sobriedade e a precisão de uma tacada impecável.

Num clima de drama e solidão, João Antônio revive, reinventa, faz aparecer o paradoxo da metrópole, cuja grandeza é, ao mesmo tempo, sua fragilidade. Na sua obra fica claro que não há duas medidas para o homem, nem para nada, pois a rigor a única dimensão para ele é sua própria e mesma “humanescência”. Essa condição ou essa incondição menos humana a cada dia espelha-se, em toda sua contraditoriedade, com toda sua carga de mentiras e sofrimentos, em cada um dos personagens criados pelas narrativas viscerais, agudas e prenhes de vida.

Nesse sentido, as disponibilidades estéticas de João Antônio são, antes de mais nada, comprometimentos humanos. Ele é um esteta na medida e no momento em que, criando sua obra, tem consciência plena do que seus sintagmas significam enquanto criação. É, portanto, crítico e artista, que debruça sobre sua obra com reflexão e concentração. Suas narrativas se desdobram e ampliam seu próprio espaço temático, sobrepondo memória e ficção.

Malagueta, Perus e Bacanaço, que manifesta uma lírica e dramática visão de mundo, é o testemunho da tentativa e da impossibilidade de inserção plena do indivíduo no mundo. O conflito básico, então, tal qual o da obra *A rosa do povo*, de Drummond é: Eu versus mundo. Mesmo sendo este o conflito básico de todo ser vivo, no caso de João Antônio, o que seria uma circunstância comum, transforma-se na reflexão poética sobre o indivíduo e sua perplexidade pessoal, social e existencial. A crítica e a denúncia estão nas suas narrativas, mas apontadas para as conseqüências do massacre no ser. Sem carne e sem vida, sem evolução, embaraçado por uma intriga – pretexto, o herói joãoantoniano não tem, quanto ao conteúdo, outra vida além da solidão. Todos os personagens da obra têm temperamentos melancólicos, não são bons em felicidade, por isso precisam de símbolos para não cair no desespero.

Assim, a poesia de *Malagueta, Perus e Bacanaço* é política, mas não é explicitamente política, pois, configurando-se em linguagem oblíqua, indireta, promove a revelação humana, de tal forma que a política nunca foi capaz de fazê-lo. Encontramos reflexões sobre isso num texto-tratado da poeta Sophia Andersen acerca do caráter revolucionário da poesia, que pode ser aplicado a essa situação:

Sabemos que a vida não é uma coisa e a poesia outra. Sabemos que a política não é uma coisa e a poesia outra.
 Procuramos o coincidir do estar e do ser. Procurar a inteireza do estar na terra é a busca de poesia.
 Por isso rejeitamos o uso burguês da cultura que separa o cérebro da mão. Que separa o trabalhador intelectual do trabalhador manual. Que separa o homem de si próprio, dos outros e da vida.
 E porque desalienar, conquistar a inteireza de cada homem é a finalidade radical de toda a política revolucionária, o projeto de uma política real é por

sua natureza paralelo ao projeto da poesia. Mas olhando com atenção vemos que a tarefa específica da política é criar as condições em que a desalienação é possível. Em rigor, a política não cria a desalienação mas sim a sua possibilidade.

É a poesia que desaliena, que funda a desalienação, que estabelece a relação inteira do homem consigo próprio, com os outros e com a vida, com o mundo e com as coisas. E onde não existir essa relação primordial limpa e justa, essa busca de uma relação limpa e justa, essa verdade das coisas, nunca a revolução será real. (ANDERSEN, 1996, p.76-7)

Nessa mesma perspectiva, Adorno (1991) ensaia, em uma nova inflexão, todos os clichês reacionários que a arte engajada costuma atrair em função de seu suposto esquematismo ou reducionismo. A obra mais profundamente política, segundo ele, é aquela inteiramente silenciosa a respeito da política. Em *Malagueta, Perus e Bacanaço* isso se configura, pois, mesmo descrevendo com vigor esse mundo aparentemente distante da vida bem ordenada, João Antônio não se detém em fazer um registro realista que poderia transformar suas criações em transposições da realidade objetiva ou em simples relatos do factual, à maneira de reportagens com pretensões literárias. É, portanto, acima de tudo, no plano da linguagem que se opera o vigor criativo de João Antônio, o que exonera *Malagueta, Perus e Bacanaço* do rótulo do engajamento, no sentido negativo que Adorno dá ao termo. Sobre esse jogo de forças entre o trabalho estilístico e o mundo representado, Said dá sua contribuição, analisando a postura do próprio Adorno sobre o assunto:

Na obra de Adorno, a essência da representação do intelectual como um exilado permanente, que se desvia tanto do velho quanto do novo com a mesma destreza, é um estilo de escrita amaneirado e trabalhado ao extremo. Antes de mais nada, é fragmentário, convulsivo, descontínuo; não há enredo ou ordem predeterminada a seguir [...] a esperança do intelectual não reside no efeito que ele possa ter no mundo, e sim no fato que um dia, em algum lugar alguém vai ler o que ele escreveu, exatamente como escreveu. (SAID, 2005, p.64)

Foi muito cômodo para alguns críticos, no calor das edições de *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963 e 1976), etiquetarem essa obra como engajada, populista, naturalista, tendo em vista o período pelo qual passava o país e sua literatura, ou seja, o de dar voz aos

despossuídos, sem olharem detidamente para o trabalho primoroso de recriação da linguagem destes contido ali.

Dessa forma, a obra promove uma desmontagem da aparência, ao apresentar narrativas poéticas, cuja recriação da realidade se faz pelos símbolos. Para Adorno (1991, p.67), obras com essa construção estética apurada “fazem explodir a arte por dentro, que o engagement proclamado submete por fora, e por isso só aparentemente. Sua irrecorribilidade obriga àquela mudança de comportamento que as obras engajadas apenas anseiam”. Dentro dessa concepção, *Malagueta, Perus e Bacanaço* não se resigna à “supremacia do real”, ao contrário, o desgasta, o dilui num retorno à infância da humanidade por meio da poesia. É sem pretensão, porém, que todo esse processo se torna possível, pois, caso contrário, a obra se condenaria engajada. Essa sublimação tem, porém, um caráter paradoxal, pois a obra comunica um querer, um “deve ser de outro modo”, pela sua própria configuração, que cristalizada se torna metáfora desse algo diferente.

Sobre as relações entre literatura e política, João Antônio, em entrevista ao periódico *Certas Palavras*, apresenta postura análoga à de Andersen e à de Adorno:

A função social do escritor está implícita na própria tarefa dele – na sua artesanaria, a sua fatura. Se formos discutir isso, vamos acabar num problema, quer dizer, a resposta é óbvia, teria uma função social que deveria ser modificadora de uma realidade, essa coisa toda, e chegaríamos à própria filosofia da arte. Acho que o escritor deve ser engajado principalmente com a vida. Eu parto de um princípio que é de Balzac, — e já era de Dostoiévski, já era da Bíblia. Quando interpelado por uma madame francesa sobre o que era a literatura, Balzac respondeu o seguinte: a literatura não existe, minha senhora; o que existe é a vida, de que a literatura e a arte participam, ou melhor, de que a literatura, a arte e a própria política participam. [...] Fundamental é a condição humana. Sempre que se reflete uma condição humana dentro de um ambiente existente, real, você está tendo uma função social enquanto escritor. Um dos males da chamada literatura engajada ou participante é que ela se esquece dessa condição primeira: o epicentro de uma obra tem que ser o homem. O que interessa é o homem, é a vida, porque a arte, a política e a literatura apenas participam da vida, nada mais que isso. Eu acho esse negócio muito sério, e nós vivemos tempos, ainda hoje — os tempos já estiveram mais atizados nesse sentido —, em que a tendência é radicalizada de tal maneira, de tal forma, que acaba tudo num panfleto, e num panfleto bobinho, não apenas fechado em si mesmo, mas

até partidário. Quer dizer, se uma literatura não reflete o homem, ela não pode refletir, nem social nem politicamente... (ENTREVISTA..., 1990, p. 26)

João Antônio se diferencia de alguns escritores modernos que buscaram o engajamento por meio do esnobismo, pelo pseudo-amor aos ambientes, em imitação grotesca do Hemingway das touradas, pois cria sua literatura a partir da sua imersão nos temas que trata.

Ainda, com esse mesmo enfoque, em entrevista a Giovanni Ricciardi, reproduzida pelo *Proleitura*⁶ o escritor complementa a sua concepção de engajamento.

Eu não consigo ver a literatura divorciada da vida. Não é que eu ache que toda literatura deva ser engajada politicamente. Ela tem que ser engajada com a vida. Agora, no espaço literário cabe tudo, desde Plínio Marcos até Raduan Nassar, até o Piroli, até uma Clarice Lispector. São dimensões diferentes, cada um tem a sua dimensão de mundo, mas todos são autênticos, profundamente sinceros. Isso eu acho importante. Porque se não há esse ato de absoluta sinceridade naquilo que está se fazendo, então o autor não deve publicar. (A LITERATURA..., 1997, p.3)

Assim, ele se filia a autores que mais do que representar a existência, a põem em ação, evitando o *Kitsch* que é o desejo de agradar, e para agradar é preciso repetir o que todo mundo já sabe e quer ouvir de novo. João Antônio, portanto, não se põe a serviço das idéias feitas, pois para ele, “a literatura é um ato de humildade, de coragem, de consciência”. No seu caso, percebemos que essa atividade é, sobretudo, um ato de humildade, pois sorve suas histórias dos casos mais simples, do que está à margem da sociedade dando a elas uma dimensão universal sobre a vida. Nos temas mais simples, aparentemente prosaicos, ele revela uma grande profundidade e o faz não por uma ação do virtuose bem logrado, mas por uma técnica

⁶ Bibliografia original: RICCIARDI, Giovanni. *Escrever: origem, manutenção, ideologia*. Bari: Libreria Universitária, 1988. p. 267-70. In: A LITERATURA é um ato de humildade. *Proleitura*: Jornal da FCL – UNESP/Assis, Assis, ano 4, n. 17, p. 1-3, dez. de 1997.

que persegue a “expressão feliz”. Esse é um estilo que João Antônio compartilha com Clarice Lispector, pois de acordo com considerações desta:

Essa incapacidade de atingir, de entender, é que faz com que eu, por instinto de ... de quê? Procure um modo de falar que me leve mais depressa ao entendimento. Esse modo, esse “estilo” (!), já foi chamado de várias coisas, mas não do que realmente e apenas é: uma procura humilde. Nunca tive um só problema de expressão, meu problema é muito mais grave: é o de concepção. Quando falo em “humildade”, refiro-me à humildade no sentido cristão (como ideal a poder ser alcançado ou não); refiro-me à humildade como técnica. Virgem Maria, até eu mesma me assustei com minha falta de pudor; mas é que não é. Humildade como técnica é o seguinte: só se aproximando com humildade da coisa é que ela não escapa totalmente. (LISPECTOR, 1964, p.144)

Tal humildade se configura no trabalho com a linguagem, nessa tentativa modesta para captar o objeto. Nesse sentido, em entrevista a Juremir Machado da Silva, publicada no *Zero Hora*, dia 14 junho de 1991, João Antônio alheio às concessões e preso ao rigor estético, declara: “Tenho profundas preocupações estéticas e sociais. Pergunto-me: se a arte não tem como personagem a própria arte? Tenho necessidade diária de contato com a arte. Escrevo a todo momento, não só quando sento à máquina mas também enquanto vejo as gaivotas na praia”.

Encontramos nessa declaração de João Antônio, uma das questões levantadas na discussão acerca da função social da poesia e por consequência a da literatura, ou seja, o fato que esta não é feita para interferir, mudar nada, mas sim necessária para extravasar, para explorar o acontecimento de vida. Sob tal ponto de vista, uma feição tragicômica, agridoce, assinala a maior parte das suas narrativas, ao mesmo tempo desafiadoras e resignadas, fascinantes e repulsivas, esperançosas e desencantadas. Assim, dentro do conceito da literatura como força humanizadora, não como sistema de obras, Antonio Candido (1972, p.806) a considera como algo que exprime o homem e depois atua na própria formação do homem: “Ela não corrompe nem edifica, portanto; mas, trazendo livremente em si o que

chamamos o bem e o que chamamos o mal, humaniza em sentido profundo, porque faz viver”.

É necessário lembrar que, apesar de toda uma vida dedicada à compreensão dos marginalizados, dos deserdados da sorte, que com rara grandeza soube transportar para suas narrativas, o escritor não se formou, entretanto, entre os pretensos esquerdistas das “patrulhas ideológicas”. Em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, ele soube equilibrar o universo franco do submundo com os horizontes preconceituosos e hipócritas da classe média para resgatar, sem maniqueísmo, o lado marginal das coisas e dos homens. Nessa perspectiva, em resposta à revista *Quem*, João Antônio comenta:

Eu acho que a nossa sociedade marginaliza todo e qualquer lado bom das pessoas. A nossa sociedade competitiva, capitalista, da forma como ela é apresentada, nessa forma de capitalismo feroz, nessa coisa que eu chamaria de indecente e que anda por aí, ela marginaliza toda e qualquer atividade humana, todo e qualquer lado bom, do homem. É isso realmente o que eu sinto. (JOÃO..., 1982)

Entretanto, a força que encontramos nas suas narrativas não decorre da mimese dessa realidade degradante, mas, sim, do deslocamento da luta social para o interior do texto, para o espaço de sua linguagem narrativa enxuta e retorcida. É, portanto, numa construção lingüística e expressiva e não numa representação da realidade que João Antônio positiva o que o capitalismo suprime.

O apurado lirismo de *Malagueta, Perus e Bacanaço* tem suas raízes no modernismo, por isso torna-se necessário, aqui, traçarmos tal relação. Essa obra, impulsionada pelo fluxo da nossa própria literatura, escorraça a colonização cultural, assimilada pelo modernismo da Semana de Arte Moderna, de 1922, ao estetizar a linguagem oral e filia seu autor a Lima Barreto, no sentido de que ambos buscaram levantar a alma nacional.

A partir dessa filiação, cada narrativa joãoantoniana é um universo de lirismo, na mesma medida em que o é, de alma brasileira. Por isso, afirmar que João Antônio é

simplesmente o autor dos personagens da Boca do Lixo, de sinuqueiros e marginais, seria o mesmo que afirmar que Guimarães Rosa é o autor dos jagunços. São evidências, generalidades excessivas. Seus personagens e florescem de uma rústica paisagem urbana com todos os sonhos, angústias e anseios daqueles que são menos favorecidos, vítimas da falta de soluções para os problemas do país, e que, por isso mesmo, levantam, divulgam, explodem todo o encanto lírico da alma nacional.

Quando falamos em alma, utilizamos o sentido que Mário de Andrade (1942) deu ao termo. Ele entendia a “alma” como soma da exteriorização da fala, do pensamento, do sentimento – e no mundo da ação. Assim como as pessoas de carne e osso, esse “homens de papel” devem ser construídos “em ação”, no meio dos outros personagens que lhes delimitam o horizonte social e psicológico. Não existe uma subjetividade desligada do todo ou nele se apagando, mas, antes de tudo, se afirmando enquanto dele depende, mas não no sentido metafísico. No caso de João Antônio, ele põe a alma em ação, captada no seu “deslizamento fora de si”. Há, portanto, na obra uma simbiose entre a alma e o espaço, cuja realização se dá pela construção estilística que revela uma consciência individual presa ao mundo exterior.

Esse procedimento estético joãoantoniano (que inclusive nunca deixou de cobrar o mesmo dos escritores brasileiros) remonta às concepções modernistas de “redescobrir o Brasil” para os próprios brasileiros. Além dessa descoberta modernista do cotidiano como fonte de assuntos para uma redescoberta de um Brasil real, João Antônio também segue na linha dessa estética quando revitaliza a linguagem como o canal para esse redescobrimto.

Lírico que não desprezava os contornos sociais do eu recôndito, João Antônio interliga em *Malagueta, Perus e Bacanaço* o íntimo e o coletivo, a emoção e o escárnio, a intuição e o conceito. Assim, como já salientado, João Antônio a constrói num movimento contínuo entre o plano o indivíduo e o social, sem trair nem um nem outro. Em suma, retratando personagens comuns do submundo, ele faz emergir a alma do homem brasileiro, com sua vida simples e

sem novidades, a não ser as insólitas asperezas do mundo sombrio da marginalidade e da inquietude. Toda essa denúncia torna João Antônio um grande nacionalista da nossa literatura, na relação direta e irrestrita que esta tem com a cultura.

João Antônio, com *Malagueta, Perus e Bacanaço*, contribui para tirar a narrativa brasileira da imobilidade de seus espaços artificiais, atingindo grande vigor estético, prescindindo do beletrismo e se abrindo à modernidade. Dentro do panorama da literatura brasileira, João Antônio fixa-se numa posição muito bem caracterizada pela sua participação no processo de criação nacional. Dentro dessa sucessão de mudanças, Machado de Assis (1955, *passim*) vem revigorar o sentido da reforma nacionalista da literatura brasileira, promulgada pelo romantismo, ao sugerir, em seu texto “Instinto de nacionalidade”, que “poesia, romance, todas as formas literárias do pensamento” buscassem “vestir-se com as cores do país”. Entretanto, pondera quando considera ser a maior característica de um escritor nacional “aquele sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda que trate de assuntos remotos no tempo e no espaço”. (ASSIS, 1955, p. 45)

Consideramos, portanto, que a partir do momento machadiano que se afirmou na irrupção realista e crítica de Lima Barreto, *Malagueta, Perus e Bacanaço* é uma das grandes inovações formal-conteudísticas. João Antônio marcou a narrativa com uma nova experiência criativa, pois, sendo tão orgânica, desvela as relações mais profundas entre o homem brasileiro e o seu próprio ser. A manifestação desse homem se dá não só enquanto e como personagem do social, mas também enquanto símbolo estético do próprio real.

A pura ação simbólica não pode criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais, por isso a poesia em *Malagueta, Perus e Bacanaço* é revolucionária, no sentido de propor ao homem a verdade e a inteireza do seu estar na terra. João Antônio quer uma inclusão em termos artísticos àqueles que não têm, elevando poeticamente o marginalizado socialmente. Nesse processo, converte o “gemido” deste em “grito”, segundo notações de

Bosi (2004, p.207), “o ‘gemido da criatura opressa’ não se cala, por infinda que seja a espera da liberação. E porque esse gemido é também protesto, altera-se, muda de tom e de timbre, vira grito, rouco desafio, duro afrontamento, até achar os ritmos da poesia utópica”. Podemos dizer, por isso, que *Malagueta, Perus e Bacanaço*, ao mesmo tempo em que traz para o presente à consciência das perdas do passado, volta-se para o futuro, como construção da liberdade. É, portanto, paradoxalmente, no horizonte da utopia que encerra a sua resistência.

Portanto, as narrativas poéticas dessa obra reclamam o que Tadié (1978) designa como “valores qualitativos autênticos”, extintos pelo romance no século XX. Tais valores são “aqueles pelos quais o homem se concebe como parte de um conjunto e se situa numa dimensão trans-individual histórica ou transcendente”. (TADIÉ, 1978, p.69) Assim, a poesia na prosa imita para o leitor “um paraíso momentâneo, não apenas passado, rejeitado na infância do homem ou da humanidade, mas sempre por vir”. Percebemos, aqui, um filão sociológico na sua obra *Le récit poétique*, mesmo sem tratar explicitamente da relação entre as narrativas poéticas e o social, pois sua abordagem é mesmo mais formal.

A partir das perspectivas teóricas sobre a poesia como resistência e da concepção de Tadié acerca da narrativa poética, no próximo capítulo analisaremos, tanto os aspectos estilísticos quanto os personagens e o espaço de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, visto que aqueles se identificam com o seu meio de vida e de morte, que lhes modula os sentimentos e a fala, em perpétua revolta contra a sociedade cuja pressão os esmaga, sejam eles marginais ou não.

3. JOÃO ANTÔNIO TRADUZ O INDIZÍVEL

Matéria de Poesia

Todas as coisas cujos valores podem ser disputados no cuspe à distância servem para poesia.

O homem que possui um pente e uma árvore serve para a poesia. Terreno de 10 por 20, sujo de mato, e os detritos que nele gorjeiam, como, por exemplo, latas, servem para poesia.

As coisas que levam a nada têm grande importância. Cada coisa ordinária é um elemento de estima; cada coisa sem préstimo tem seu lugar na poesia.

As coisas que não pretendem, como, por exemplo, pedras que cheiram água, homens que atravessam períodos de árvore, se prestam para poesia. Tudo aquilo que nos leva a coisa nenhuma e que você não pode vender no mercado, como, por exemplo, o coração verde dos pássaros, serve para poesia.

Os loucos de água e estandarte servem demais para a poesia.

O traste é ótimo, o pobre-diabo é colosso. As pessoas desimportantes dão para a poesia.

Qualquer pessoa ou escada, o que é bom para o lixo é bom para a poesia. As coisas jogadas fora têm grande importância. Um homem jogado fora também é objeto de poesia. Aliás, saber qual o período médio que um homem jogado fora pode permanecer na terra sem nascerem em sua boca as raízes da escória também dá poesia!

Tudo aquilo que a nossa civilização rejeita, pisa e mija em cima, serve para poesia.

(Manoel de Barros)

3.1 “Busca”

*As pedras limosas, por onde a tarde ia aderindo,
tinham a mesma exalação de água secreta,
de talos molhados, de pólen,
de sepulcro e de ressurreição.*

(Cecília Meireles)

Para Alfredo Bosi (2004, p. 35), “se no fim do trajeto a imagem parece ter ultrapassado o discurso, a transcendência se fez também em sentido contrário: para levar a figura à plenitude, foi necessário desatar a corrente das palavras”. Goethe (apud BOSI, 2004, p. 19) considera, ainda, que “a idéia, na imagem, permanece infinitamente ativa e inexaurível”.

É numa forte imagética que a busca do homem por si mesmo se delineia na narrativa a ser analisada, cujo título, “Busca”, já encerra, paradoxalmente, todo o sentido e toda a dúvida. Imbuído de um espírito contemplativo e amorfo, Vicente, o narrador protagonista, suporta uma tarde de domingo num niilismo memorialístico e devora seus personagens numa narração essencialmente lírica. Na medida em que a luz o ilumina, os outros personagens se reduzem a sombras, imagens, a sua verdadeira natureza de seres de linguagem, como num mito da caverna interior. Vicente aparece sempre em relação direta com um outro ser, que ele persegue e as máscaras da ausência remetem à busca de si mesmo. Sob tal perspectiva, a narrativa não se constrói na lenta tomada de consciência de toda uma vida, ela está a serviço de uma busca, a de instantes privilegiados, que vai da espera ao encontro.

Aqui, como em todas as narrativas de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, a forma e o motivo são indissociáveis. A confissão é o destaque do “ponto-de-vista”, no qual se torna um traço marcante a cena em perspectiva. Um homem caminha vazio, num domingo chato e lembra e olha: eis o assunto da narrativa. Vicente é um ser abúlico, distante de toda a ação, é o “diletante”, que confessa a disposição do seu espírito cuja essência impotente apaga a

existência. Encerrado num domingo "bochorno", anda, mas viaja mesmo é pelo olhar, que determina os espaços, que mesmo nomeados, são evanescentes e preparam os espaços não-nomeados, característicos das narrativas poéticas. Como notou M. Raimond (apud TADIÉ, 1978, p.75), "o mundo não é mais o enquadramento de ou a entrada numa luta, mas o objeto de um devaneio, de uma descoberta ou de uma interrogação".

Em primeira pessoa, o narrador se deixa comandar por divagações poéticas. Como corrobora Tadié (1978, p. 46): "o protagonista não constrói o mundo, ele o sofre". Vicente é um herói cuja solidão determina sua forma vazia que comporta uma experiência passiva: "Andando tão devagar. Procurava alguma coisa na tarde [...] Não sabia bem o que, era um vazio tremendo. Mas estava procurando". (ANTÔNIO, 1963, p.15) A repetição desse estado desolado de Vicente durante a narrativa desenha o eco das coisas o atravessando, construindo uma geografia do eu. Mais do que explicar, interrogar, a narração, imersa num desdobramento de um eu-narrador, acontece num observar, apenas.

O abandono às virtudes do negativo permite a Vicente acolher a revelação. Sua função não é amar, nem matar, nem adoecer, mas sim esperar uma descoberta. Está muito próximo da infância, até mesmo nunca saiu dela. Tem medo do novo, por medo de matar o passado.

Sem reflexões complexas sobre a vida, um chefe de solda tem as profundezas de sua vivência simplificadas pelo meio social e vasculhadas pela expressividade do texto joãoantoniano: "Derramei, fiquei olhando a água no cimento. Aquilo estava precisando duma escova forte. Começo de limo nas paredes. Sujeira. Quando voltasse daria um jeito no tanque. As manchas verdes sumiriam".(p.11) Metaforicamente, como a água no cimento, ele olha passivo a sua vida seca de boas emoções, de alegrias, de sonhos. O limo nas paredes desenha a secularidade viciosa e monótona do seu cotidiano: a água repetida no cimento que se torna lodo.

Encurralado, num “domingo tão chato”, no qual “depois do almoço as coisas ficam paradas, sem graça”, ele tenta fugir, quer sair de casa, quer andar e, sem ânimo, buscar algo indefinido dentro dele. Num discurso lírico cuja estratégia é a monotonia, as coisas paradas, sua vida sem graça e seus ânimos frouxos, podem ser apreendidos na sua movimentação exata. Composta por coordenadas (escolha peculiar de João Antônio), que dão a medida e o ritmo de um pensamento cheio de lembranças, vazios e tristeza, por repetições do verbo andar e de gerúndios, por predicados repletos de adjetivos escuros, a expressividade desse arrastar-se é realçado no contraponto com dois momentos em que a narrativa se colore pela poesia da infância. Todavia, o clima que reveste a narrativa é sempre o da melancolia, que segundo Edgar Allan Poe (1991) é o mais legítimo de todos os tons poéticos.

Segundo Tadié (1978), se reconhecermos, com Jakobson, que a poesia começa nos paralelismos, encontramos, na narrativa poética, um sistema de ecos, de retomadas, de contrastes que são equivalentes, em grande escala, das assonâncias, aliteraões e rimas. No trabalho estilístico de João Antônio, os paralelismos vêm dar a medida dos múltiplos contrastes da personalidade do narrador. Por exemplo quando Vicente, na busca de si, do seu passado, do tempo perdido, no seu andar sem saber por onde, entra “por uma rua que não conhecia” depara-se com um menino e por algum momento evade-se numa infância feliz:

Olhava para tudo, jardins, flores, mangueiras esquecidas na grama, gente de pijamas estendidas nas espreguiçadeiras. A bola de borracha subia e descia no muro. Um menino veio. O que eu adoro nesses meninos são os cabelos despenteados. Chutei-lhe a bola, que ela corria para mim. Transpirava, botou a mão no ar agradecendo.

– Legal.

Ele disparou, vermelho do sol. (p.13)

Aqui, o som sibilante do [s] sugere as vozes do vento nos cabelos despenteados da criança e as consoantes nasais [m], [n] se harmonizam com a idéia de suavidade, doçura e delicadeza da cena lúdica descrita pelo narrador. Além disso, a fluência silenciosa da luz do

sol que é desenhada pela repetição das constrictivas laterais [l], [lh] e pelo colorido movimento das vogais, associada às oclusivas [p], [q], [t], [b] que dão a medida do movimento da bola e do menino, proporcionam uma motivação bem apreensível da imagem. Tal apreensão é também reforçada por vocábulos que radiam desenhos vivos, alegres do seu momento: “jardim”, “flores”. “adoro”, “cabelos despenteados”, “transpirava”, “agradecendo”, “disparou”, “vermelho de sol”. Surpreendido na sua opacidade e vazio, tudo é cor, calor, ação, enfim, pulsação de vida.

O outro momento iluminado e colorido se fixa também numa imagem lúdica:

Uma criança passou-me, deu-me um tapinha no joelho. Achei graça naquilo, sorri, tive vontade de brincar com ela. Ficamos nos namorando com os olhos. Ela chegou, conversamos [...] O sorveteiro com o carrinho amarelo. Paguei-lhe um sorvete de palito, e ficamos eu e a menina até os aventais muito brancos, da empregada surgirem na praça. (p.15)

O tratamento dado ao primeiro verbo preposicionado introduz a imagem metafórica da criança atravessando-o. Como se a infância lhe voltasse tem vontade de brincar, vê cores, graça, sorri, enamora-se dela. Esses lampejos poeticamente alegres da infância, que por contraponto realçam a sua melancolia agora, ligam-se a um tempo em que “fazia passeio a Santos, uma porção de coisas”, “se divertia”, “a semana começava menos pesada, menos comprida”, enfim, ligam-se a um tempo em que o pai vivia:

Desde que papai morreu, esta mania. Andar. Quando venho do serviço num domingo, férias, a vontade aparece [...] Às vezes, penso que poderia recommear os passeios.
— Que horas tem trem para São Paulo?
Meia hora não esperaria. (p.12)

A busca por si mesmo é matizada por memórias de momentos paternalmente vitais, de uma alegria que não existe mais. O verbo andar que aparece por todo o texto, na mesma proporção que o substantivo “sapato”, que é o símbolo do viajante, reforçam a imagem maior

da narrativa que é o personagem viajando por si mesmo. Tem o impulso de recomeçar os passeios de outrora, mas não recomeça nunca, nada; é sempre o mesmo: sem graça, vazio, oco. Os gerúndios pululam no texto, figurando, por meio de sons prolongados, uma procura constante dentro de si: “andando”, “caminhando”, “analisando”, “começando”, “convalescendo”, “namorando”, “procurando”, “carregando”, “gestando”, “parecendo”, “descendo”. Os sentimentos, o estado mais recôndito de Vicente se entrelaçam com a paisagem, o estado da atmosfera. Sua busca, sempre interna, menospreza tudo o que o cotidiano poderia lhe oferecer:

Chateza na tarde. Ia para os lados do Piqueri. Havia bebericado conhaque num boteco, jogado uma partida de bilhar com Luís. Fingira atenção nas tacadas, um capricho que não é meu. Sorrira, pegara no giz, insinuara apostas. Mas por dentro estava era triste, oco, ânsia de encontrar alguma coisa. Não paredes verdes de tinhorões e trepadeiras, nem bola sete difícil, nem Lídia, nem... (p.14-5)

A gradação do “não” para a repetição do “nem”, desembocando em reticências revelam o infinito desinteresse pela sua realidade presente, além de anular o espaço externo para dar lugar ao interno. Ensimesmado, tem como cenário apenas a sua memória. A saudade do pai, da infância, da juventude vem patentear a sua evasão no tempo e realçar sua maturidade vazia: “Tempo-será das crianças no jardim público. Sentei-me num banco, cigarros se sucediam. Uma porção de lembranças – tempo de quartel, maluqueiras, farras, porres”. (p.15) A expressão “tempo-será” condensa toda a dicotomia interna de Vicente, que se encerra em passado feliz e presente vazio, sem um futuro. Um hífen e um homem de hoje que não se conecta com o de ontem. O verbo no futuro ligado ao substantivo tempo, como que formando uma coisa só, denotam um tempo futuro só pertencente às crianças, só elas podem gozar do tempo. Para ele tudo é parado, sem horas, sem avanço, seu tempo-fôra. Assim, quando descreve ações do presente este se torna passado remoto: “fingira, pegara, insinuara”, revelando uma sensação que está fora dele, longínqua demais para senti-la.

Numa construção de aspecto muitas vezes barroca, as imagens positivas e negativas balizam o conflito do personagem e vão dando o prenúncio do desfecho: “Garotas novinhas, calças compridas, passaram-me em bicicletas. Bochorno. Tudo parado, morto”. (p.12) A primeira frase permeada pela delicadeza da vida pueril marcada pelo [i], choca-se com a idéia de redondez do [o] das próximas frase, que amplifica seu fechamento numa frase de um só vocábulo e termina por sufocar e matar o cintilar da vida provocado pelo [i]. Aqui, como em outras descrições do espaço: a mudança de nível semântico, ou seja, a personificação do domingo, da atmosfera, de tudo, enfim, pára o movimento da leitura e constituem redundâncias que enriquecem a imagem. A figura de retórica, como aponta Tadié (1978), joga como um sinal de ter que imaginar, um sinal do invisível. Não vemos de fato o domingo tal qual vê e descreve Vicente, por isso o que nos fica dessa construção é uma lacuna, uma abertura, o esforço impossível e, no entanto, incessantemente recomeçado da “linguagem para dizer o que não é ela, para se por em moeda conversível”. (TADIÉ, 1978, p.52) Uma lacuna, portanto, sensacional.

Nessa mesma confluência entre forma e conteúdo, o espaço representado na narrativa se harmoniza com o espaço da linguagem que encarna as figuras se livrando, assim, do papel subordinado, do papel de moldura e acessório. Tornando personagem, o espaço tem uma linguagem, uma ação, uma função. Sua casca abriga a revelação:

O golpe, dor, choque, sangue, escuridão, zoeira, lona. Cara na lona, eu jamais esqueceria! [...] Não enxergava nada. Provavelmente a mão do juiz subia [...] Eu não vi nada. Não continuei. Deixei o ringue, larguei uma vontade que trazia desde moleque e que era tudo. Campo do Nacional, treinos à noite, ótimo Freitas, a turma, campeonato amador... Minha vida sem aquilo acabaria [...] Operador. Asneira. Tudo dando para trás o campeonato amador chegou e me encontrou convalescendo. [...] Eu me olhava no espelho e parecia estar diante duma devastação (p.13)

Para Vicente, o espaço da luta se restringe ao ringue, foge à vida. Isso é delineado pelos substantivos da primeira frase, que pela força da sucessão acaba por adjetivar o seu

nocaute existencial. Depois dessa devastação não lhe sobra nada, é oco. Não tem como escapar da falência interna:

Os lados da City, tão diferentes, me davam umas tristezas, leves. Essa que sinto quando como pouco, não bebo, ouço música. Ou fico analisando as letras dos antigos sambas tristes - dores-de-cotovelo, promessa, saudade... Essas coisas. (p.12)

A vida lhe fecha o cerco com suas opções, quando não medíocres, tristes. Só a cumplicidade dos sambas antigos pode lhe confortar na sua inevitável tristeza. Em meio a memórias e andanças, a busca continua:

Andando tão devagar. Procurava alguma coisa na tarde. O vento esfriou. Não sabia bem o quê, era um vazio tremendo. Mas estava procurando [...] Domingo chato, mole, balofo, parecia estar gestando alguma coisa. Uma idéia extravagante: — Preciso cortar à escovinha. Assim escondo os começos de cabelo branco. (p.15)

Aqui também há uma mudança semântica, em que o domingo de novo se personifica e abre segunda leitura do espaço. Metaforicamente, o domingo gestou-lhe, num processo velado, perene e malemolente desenhado pelas nasais, a idéia de paternidade, a de uma esposa, logo a de extirpar os cabelos brancos num recomeçar: “A garotinha no jardim público poderia ser filha minha. Este pensamento agradou-me, jogou-me uma ternura. Cortar à escovinha, que idéia! Lídia maneira, pequenina, talvez desse boa mulher”. (p.16)

Assim como na música o tema sempre remete a outro, a imagem do círculo, da estrutura circular da narrativa figura um tempo que é submetido a uma dialética do mesmo e do outro. Tadié (1978) elucida tal processo considerando que uma frase idêntica, um momento idêntico são sempre diferentes porque estão colocados em outro lugar do texto e com a carga de tudo o que os precede: o desenrolar rítmico se faz sob a forma de espiral. Nesse sentido, esta é uma narrativa-caracol, cuja concha se enrola sobre si mesma ao mesmo

tempo em que progride docemente. O círculo se fecha, o final do texto retoma o início, mas filtrando-o. Tudo de novo, renovado, recomeçado: “Julguei muito necessário recomeçar os passeios a Santos, a Campinas... Eu e mamãe. Talvez as semanas começassem melhores, menos compridas. Segunda-feira, não parecendo já o cansaço de quarta...”. (p.16)

A idéia de ser pai iluminou a sua escuridão, poderia, de novo, reviver a alegria da sua infância, se passaria a limpo num filho. O seu círculo vital estaria completo: nascer, crescer, procriar e morrer. Aqui, a mudança do homem quer dizer renunciar a sê-lo e enterrar-se na inocência animal, libertar-se do peso da sua história.

Vicente começa a sua busca caminhando com o sol forte a bater-lhe na cara, agora vem a lua lhe acariciar no seu conforto existencial. O sol vai, a lua vem. Os cabelos brancos vão e vem a esperança. O círculo se fecha numa explosão imagética, que devolve a Vicente seus olhos primeiros, agora apenas ofuscados pela beleza do lusco-fusco crepuscular. Segundo Tadié (1978), o espaço da narrativa poética nunca é neutro: ela opõe um espaço benéfico a um espaço neutro, ou maléfico que, nesse caso, se relaciona com o ocaso e a monotonia, respectivamente.

Agora o sol descendo por completo. Uma lua em potencial, lá em cima, ganhava tons, parecia uma bola de ocre. Enorme, linda. Meus olhos divisaram no fundo de tudo o Jaraguá, mancha grande meio preta, meio azul...

Meus olhos não precisavam. Era hora eu que as coisas começavam a procurar cor para a noite.

Lembrei-me de que precisava passar a escova no tanque. (p.16)

O limo, a que se refere no início da narração e que seria agora extirpado, revela o fim da sua busca. Numa poesia que volta para o mesmo lugar de onde partiu, seus pensamentos agora vêm limpos do “limo” – acúmulo de amargura, desalento, sofreguidão. A idéia de ser pai devolve-lhe a poesia alegre, interdita na infância. Percebemos, aqui, aspectos do impressionismo, pois o meio ambiente aparece como uma unidade que funde a aparência das

esferas natural e humana. Uma luz e atmosfera sutis permeiam a imagem, por meio da indefinição da cor, nos tons, “mancha grande meio preta, meio azul”. Os fonemas laterais [l] e [lh] indicam a silenciosa fluência da luz e as consoantes nasais[m], [n] se harmonizam com a idéia de suavidade e doçura. Além da descrição da gradação de tons, a sintaxe também contribui para uma retratação da paisagem, análoga à técnica impressionista, pois a mesma oscilação das pinceladas coloridas de uma tela se vê nas reticências que contêm a cor ideal entre o azul e o cinza. É a tentativa de flagrar a cor de um momento que não é estático; sua fluidez se funde ao olhar de Vicente e este com a paisagem. A paisagem muda com a luz e Vicente muda com a paisagem.

O estilo de João Antônio se revela aqui, como em todas as suas narrativas, qual uma maneira de ver, bem ao modo impressionista em relação à pintura. O olhar se destaca naquele trecho, pela repetição do vocábulo “olhos”, como o filtro do efeito de forças impalpáveis, difusas de luz, animando a sensação de liberdade e expansão de Vicente. Aqui, abre-se também um aspecto impressionista do momento, que faz “fruir a surpresa da capacidade perceptiva despertada no mundo ao ar livre”. (SHAPIRO, 2002, 63) Vicente, nesse momento, se ausenta do seu interior para fixar-se no aspecto, puramente fenomenal, da natureza, que automaticamente se lança para dentro dele. Essa contemplação encantada do pôr-do-sol pelo protagonista, faz lembrar Baudelaire que disse, em um poema em prosa sobre o céu ao entardecer, que suas cores surpreendentes “imitam todos os sentimentos complicados que lutam no coração do homem nos momentos solenes da vida”. (BAUDELAIRE, 1991, 55)

Essa narrativa poética, que sinaliza a busca, já no título, é movida por uma descoberta, por isso o seu movimento é o da caminhada, do passeio. Assim, o aspecto primeiro do pôr-do-sol, que também é um dos temas do impressionismo, “desafia a imaginação” e acaba por se inscrever como um fato de linguagem.

Perspicaz é João Antônio quando promove a duração de algo mais fugaz que a ação, o pensamento e mais instantâneo e duradouro que o retrato, as imagens destes; tudo suportado pelo lirismo, único recurso capaz de promover a “disposição anímica” ideal para que o momento epifânico de Vicente fosse universal.

3.2 “Afinação da arte de chutar tampinhas”

*João Ninguém
 Não tem ideal na vida
 Além de casa e comida,
 Tem amores também...
 E muita gente
 Que ostenta luxo e vaidade
 Não goza a felicidade
 Que goza João Ninguém*

(Noel Rosa)

*... quem se entrega a criar vive
 descobrindo.*

(João Antônio)

Trata-se de uma história narrada por um cidadão pressionado a se enquadrar socialmente, mas que, sem conseguir aceitar as regras, prefere ouvir música e aprimorar o chute em tampinhas. A música e a dança das tampinhas no ar representam, para o narrador, instantes de plenitude e beleza:

O gosto aumentou, eu fui entendendo as letras, apanhando as delicadezas do ritmo que me envolvia. (p.21)
 [...] É doce chutá-las bem baixo, para subirem e demorarem no ar [...]. Mas capricho porque elas merecem.
 Minhas tampinhas... umas belezas. (p.21-2)

Análogo ao narrador-protagonista de “Busca”, o chutador de tampinhas também sem linha de conduta, sem psicologia, não é um agente e sim um armazenador de paixões, impressões e idéias. Seu estado inadequado ao quartel, ao trabalho burocrático, às suas pretendentes matrimoniais, à família, enfim à sociedade, o transforma num vazio preenchido pelo mundo, o transmuta num olhar lançado sobre o espetáculo, num “instrumento de um questionamento das aparências”, como considera Tadié. (1978, p.85)

Nesta narrativa alegórica, o que se tira da riqueza psicológica é dado à ironia de uma arte de chutar tampinhas, capaz de captar a vida como um mosaico de impressões de arte. O narrador valoriza os acontecimentos e a narração, visto que os acontecimentos artísticos envolvendo suas tampinhas vêm do mesmo traço da obra de arte que narra tais acontecimentos. É uma alegoria que quase transforma a literatura em seu próprio objeto, que “não cessa de contemplar seu reflexo na água da linguagem”. (TADIÉ, 1978, p.93) Cada brilho, cada nuance e prismas das tampinhas o comovem, como a cada palavra bem colocada, cada expressão acertada.

O protagonista vivencia uma espécie de revelação artística e, mesmo renunciando a si mesmo, vê-se preenchido por um segredo ou uma chave. O segredo do narrador é a sua arte que o distingue do socialmente estipulado, medíocre. Os outros personagens não têm relevância para o narrador, ele só vê a si e em sua solidão de artista, é irmão de Narciso. É na valorização da experiência como pressuposto imprescindível à arte literária, que o narrador experiencia a linguagem, a partir da metáfora da arte de chutar tampinhas.

Como todos os personagens de João Antônio, o narrador protagonista dessa narrativa é um homem envolto pelos problemas do cotidiano e da sobrevivência, desprovido de qualquer ornamento. Pratica protagonismo sem finalidade, realizando uma coabitação do real e do sublime. Trata-se, portanto, de um anti-herói que se delinea no prosaico, cujo brilho é o de um diamante bruto. João Antônio constrói sua poesia com o desprezível da vida.

Algumas cenas descritas desconstroem qualquer fotografia do real que se queira ver nesta narrativa e retira de uma cena prosaica uma enorme carga lírica. Ele opera o desentranhamento do poético no prosaico, materializado no simbolismo das tampinhas. A gênese da narrativa é a evocação do passado, a memória reconstitui o passado do protagonista. Há uma alternância dos planos temporais; presente e passado convivem:

Hoje, meio barrigudo.
 Mas já fui moleque muito bom centro-médio. (p.17)
 [...]
 Hoje, quando a melodia me chega na voz mulata do disco, volta a tristeza
 de menino e os pêlos pretos do braço de arrepiam. (p.19)

É em primeira pessoa que a narrativa se destaca pela sua subjetividade, que viaja no tempo, na imaginação e nas dobras da linguagem, cujos interditos poéticos fragmentam, ao mesmo tempo, que condensam o texto. Tudo contribui para que a sensação lírica se materialize na construção melopéica e metafórica. A suavidade que envolve o narrador num momento de contemplação, por exemplo, é reproduzida pelo som de [s]: “...quando os carros são poucos e a luz dos postes se atira sobre as tampinhas no asfalto...”. (p.23) O título da narrativa também carrega o som e o movimento que se quer retratar; a aliteração em [t] é um recurso bastante para introduzir o leitor no mundo do “toque” do jogador e do poeta. Tais valores expressivos, bem como muitos outros, decantados nessa narrativa, se sobrepõem à comunicação lógica de fatos ou idéias, formando um todo cadenciado, num ritmo que repele a impessoalidade, a neutralidade e temporalidade.

As frases fragmentárias revelam muito do estilo de João Antônio, que ao destacar um termo, dá-lhe conseqüentemente um relevo muito maior do que teria integrado normalmente na construção lógica: “... é muito desagradável o entusiasmo desaparecer antes do chute. Sem graça. [...] meio de lado... Tentativas”. (p.23) As repetições encadeadas contribuem para proporcionar maior ênfase ao que o autor quer destacar: “A cortiça coberta por uma espécie de papel impermeável e branco e brilhante”. (p.22)

Somada a esses fatores de vigor do seu estilo, tal preferência pelo polissíndeto e pelos adjetivos pospostos, revigora a caracterização e vai delineando o clima melancólico do qual o narrador está imbuído.

Outra face do discurso do protagonista é o resguardo da unidade da narrativa, pois este, mesmo vivendo num contexto objetivo, limitado, não fica impedido de adentrar numa

abstração vivida e relatada de modo singelo e direto. O teor lírico, compreendido como exploração e a representação de uma subjetividade em conflito com a realidade objetiva, perpassa a estrutura da narrativa. É o confronto entre a imensidão poética da interioridade do narrador e a mesquinhez prosaica do real. A displicência com que ele, ao final do texto, ignora e satiriza um flerte com sabidas intenções matrimoniais, voltando-se para suas ilimitadas dimensões artísticas, revela o orgulho do sujeito que resiste nos restos da sua inteireza.

A vida dos outros nunca me interessou. Nem a dela, embora viva me provocando. Quer casamento, com certeza. Olho para a mulher, para os modos, para o anel... Quer casamento. Eu não. [...] Dias desses, no lotação. A tal estava a meu lado querendo prosa [...] E me casar com um troço daqueles?... (p.26)

O narrador protagonista tem uma alma mais vasta que o mundo: sua interioridade e os conteúdos sociais são sentidos por ele como mais ricos, mais perfeitos, mais acabados do que a realidade degradada com que convive. A sublimação deste contraponto se dá pela arte, tanto na apreciação da de Noel, quanto na feitura da sua – chutar tampinhas.

Ao nutrir quimeras artísticas, o ensimesmado narrador inicia o seu aprendizado da solidão com precocidade, ensaiando sonhos e estilos. A evasão encontra um canal para se materializar: os sambas de Noel, a leitura de *Contraponto* e suas tampinhas; experiências que refletem o sentimento peculiar e incompreensível:

Naquelas noites da UMPA, na pequena sede que era só um quartinho alugado com dificuldades, a mensalidade pingada de cada um. [...] Naquelas noites me surgia uma tristeza leve, uma ternura, um não-sei-quê, que talvez dissesse Noel... Eu estava ali em grupo, mas por dentro estava era sozinho, me isolava de tudo. Era um sentimento novo que me pegava, me embalava, eu nunca disse a ninguém, que não me parecia coisa máscula, dura, de homem. Não os costumes que a turma queria. Mas, eu moleque gostava, era como se uma pessoa muito boa estivesse comigo, me acariciando. (p.18)

As reticências revelam o desassossego no qual ele se encontra perante o sentimento do inusitado que hesita em definir. Como verseja Mário Quintana (1983, p.63): “As reticências são os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho...”. A contenção poética pica e abrevia a frase, estreitando a clareza da definição. João Antônio se utiliza da economia para obter o máximo de significação. Conseqüentemente, a contenção verbal dos personagens é compensada por uma linguagem em que o foco e o ritmo se incorporam, se unem à palavra, poetizando-a. Assim, ao dispensar versificação, métrica e rima, a narrativa se apóia quase que exclusivamente no fulgor da visão poética. Dada a sua natureza híbrida, ela obriga o escritor a se empenhar num adensamento das imagens sem sacrifício da fluência discursiva que é própria da prosa.

Assim, o ritmo do discurso, que se revela pelos períodos breves, concorda com a simplicidade, com a espontaneidade das manifestações emotivas e com a vivacidade dos diálogos. O testemunho de uma intensidade particular vai se desenhando num mosaico de acontecimentos e sentimentos.

Apesar da linguagem prosaica que se detém aparentemente na superfície dos acontecimentos, o sujeito se expande num alargamento da subjetividade que nada tem a ver com qualquer derrame confessional. Trata-se, antes de um mecanismo de contenção estilística, que reprime com habilidade os índices mais óbvios de força interior, mas acaba por expô-la em sua falta de sintonia com o mundo. Nesse sentido, a intertextualidade com *Contraponto*, de Huxley, o qual sempre é lido pelo narrador, vem validar o conflito, pois o enredo deste traz o vazio das inter-relações num contexto social burguês.

A ação prosaica de chutar tampinhas evidencia algo mais complexo que compõe o texto: a humanização destas formarão a alegoria. O protagonista serve-se das tampinhas para suas tentativas artísticas: “Sirvo-me delas para experimentos, estado rude dos meus chutes em potencial” e João Antônio declara “E vou caprichando [...] A alquimia literária me esgota”.

(ANTÔNIO, 2004, p.16) Experimentação e alquimia parecem revelar duas vidas uníssonas, numa grande alegoria, cuja intersecção se explicita na falência do indivíduo real e do ficcional perante a sociedade.

Para a sublimação desse conflito, o autor se agarra à literatura, tal qual o narrador, às suas tampinhas. Nas palavras deste e do primeiro, respectivamente: “A madrugada costuma enegrecer tudo. Casas e homens. Só as minhas tampinhas reluzem nas calçadas”; (p.16) “Escrever é outra dimensão e é única comunicação de verdade com o mundo, porque falando com pessoas, eu não me consigo transmitir”. (ANTÔNIO, op. cit., p.16) Tampinhas e palavras: coisas precárias que precisam ser domesticadas; redenção da matéria baixa – tampinhas antes do chute, palavras antes da arte. Esta pode estar em qualquer lugar ou coisa; pode-se fazer arte com algo totalmente irrelevante quanto chutar tampinhas. É, pois, nos pequenos gestos que a margem de poesia desse conto se entremostra. Ao trabalhar com imagens detalhadas do prosaico, João Antônio as amplifica em pormenores, as transforma em mais concretas, sensíveis e imaginativas: “Porque desenvolvo variações, aprendo descobrindo chutes, chaleiras, usando o calcanhar, os lados dos pés. Com o direito, com o esquerdo, meio de lado...”. (p.23)

A narrativa é, portanto, a revelação do processo de produção do próprio autor: tentativas várias para o chute mais bonito, desvelando esforços vários para que o texto se construa dentro das expectativas de seu refinamento estilístico. Tal qual o chutador de tampinhas e suas incansáveis tentativas de aperfeiçoar sua arte, João Antônio escrevia e reescrevia cada parágrafo exaustivamente, até chegar à precisão de sentido que buscava. Talvez por isso as intersecções que promove, nessa narrativa, entre lirismo e crueza, português-padrão e dialeto das ruas, não causa nenhum estranhamento; na verdade ocorre o contrário: é possível seguir o ritmo de um texto que é fluente e natural.

Nessa tessitura do estilo, pela alegoria, é possível visualizar um protagonista que, na contramão da sociedade, chuta tampinhas buscando engenho e arte em consonância com o autor que se utiliza da mesma arte para a construção de um estilo peculiar, que assume um ritmo não como medida, mas como visão de mundo. Nessa narrativa, como em todas as outras, acontece o que Tadié (1978) chama de “estrutura binária do espaço”, que não é apenas linear, horizontal, sintagmática, mas vertical e paradigmática. Segundo o teórico, é por um “platonismo inconsciente”, que ela opõe a aparência e a realidade, assim como se apresenta a estruturação do espaço nesse texto: o cenário que se relaciona às tampinhas se abre e se divide em dois planos sobrepostos, no qual um esconde e revela o outro. Aqui, o prazer muito vivo das descrições do espaço, todo tomado pelas tampinhas, assinala uma revelação, que é a da escritura. Dessa forma, o texto dedicado a esse espaço se abre num outro texto, “sua própria descrição, a revelação de sua essência, que é de ser linguagem”. (TADIÉ, 1978, 95) É um sistema de imagens que se desdobram sobre si mesmas:

Esta minha cidade a que minha vila pertence, guarda homens e mulheres que, à pressa, correm para viver, pra baixo e pra cima, semanas bravas. Sábados à tarde e domingos inteirinhos — cidade se despoeva. Todos correm para os lados, para os longes da cidade. São horas, então, do meu "plac-plac". Fica outra a minha cidade! Não posso falar dos meus sapatos de saltos de couro... Nas minhas andanças é que sei! Só eles constataam, em solidão, que somente há crianças, há pássaros e há árvores pelas tardes de sábados e domingos, nesta minha cidade. (p.22)

Há aqui um intercâmbio de qualidades entre a natureza e o homem, que absorto num estado momentâneo do meio ambiente artificial influenciado pela natureza, acaba por modificá-la. Esse clima instável de multidão e solidão é o mesmo que se percebe nos temas impressionistas, cujo espectador em movimento, ao mesmo tempo que é afetado pelas várias perspectivas, também revela novos panoramas do espaço, como os sons dos seus sapatos desvelando a solidão, constando crianças, pássaros e árvores. A onomatopéia, reforçada pelo vocábulo “andanças” - o efeito de andar -, “correm”, “pressa”, “pra baixo e pra cima”,

também revela um objetivo análogo ao dos artistas impressionistas que era o de flagrar o movimento das cidades.

A atitude do protagonista em relação as suas tampinhas na noite, nas calçadas, nas ruas é estética. Essa visão torna-se para ele um ingrediente indispensável de seu modo de vida, um símbolo e, até mesmo, o suporte de uma ideologia, que acaba por afirmar a liberdade do indivíduo, o valor dos sentidos e seus prazeres em oposição a uma visão ou moral tradicional. Numa sociedade em que tem prestígio quem trabalha, ele aprimora a arte de chutar tampinhas. Esse olhar que desnuda o espetáculo urbano também é impressionista. Como nesse trecho em que os motivos da rua, o clima e a luminosidade da madrugada são descritos: “Consigo, por exemplo, embocá-las nos bueiro da rua. Se é possível trabalhar na calçada, passo para o asfalto e fico a chutar. Muito bom pela madrugada, quando os carros são poucos e a luz dos postes se atira sobre as tampinhas no asfalto”. (p.23)

Como já mencionado, para o protagonista, há um conflito entre seu universo artístico e social. Esses universos se encerram como espaço benéfico e maléfico, respectivamente: “Deixando o escritório. A madrugada costuma enegrecer tudo. Casas e homens. Só as minhas tampinhas reluzem na calçada. *Contraponto* debaixo do braço”. (p.25) Esse contraponto, muito bem construído plasticamente, se mostra pela antítese: “enegrecer” e “reluzem” que qualificam seu mundo social e interno que é imediatamente cristalizada semanticamente pelo livro de título idêntico à idéia e estrutura. A arte literária como o brilho no escuro burocrático, social. Sob tal perspectiva, subverte padrões: desvela a coisificação do homem, cuja fantasia apaga o essencial humano “E para mim, Papai Noel era coisa e não pessoa”, e descobre nas coisas descartadas, no ínfimo, uma essência poética.

Para João Antônio, o limite entre escrita e fala é muito tênue, pois a constante produção de imagem e formas verbais rítmicas é uma prova do caráter simbolizante da fala, de sua natureza poética. Nas palavras de Octavio Paz (1982, p.25-6): “A linguagem falada

está mais perto da poesia que da prosa; é menos reflexiva e mais natural [...] O poeta [...] jamais atenta contra a ambigüidade do vocábulo [...] A reconquista da sua natureza é total e afeta os valores sonoros e plásticos tanto como os valores significativos”.

Segundo Mattoso Câmara (apud MARTINS, 2000), a gíria assinala o estilo na linguagem popular, é o aspecto poético da linguagem falada. Sob tal perspectiva, João Antônio se mostra primoroso em escolher a gíria para ampliar as possibilidades expressivas e intensificar os traços afetivos que deseja imprimir em seu texto.

Um recurso comum na linguagem oral e recorrente na narrativa é a construção assindética que possui um tom mais espontâneo, menos rigor lógico; é mais ágil, sugere a simultaneidade ou a rápida seqüência dos fatos: “Fiz o contrário em dois deles, escondi doze garrafas. Pequeninas, sumidas entre cebolas, quem poderia dar pela coisa? Espumavam, pretas, gostosas. Ia bebericando uma hoje, outra amanhã”. (p.24) Assim, o corriqueiro embala um ritmo sutil tratando pequenas coisas com arte, revelando realidades. Realidades que convergem “na voz mulata do disco”: um personagem, que se desvela na sonoridade da arte de Noel, descobre sua realidade interior.

A identificação dos dois artistas é gradativa e crescente; um protagonista solitário e universal vai se evidenciando num tom pessoal, versátil, irônico, rico em rimas e imagens, refletindo sua experiência noelina. Tal identificação é magistralmente construída por João Antônio:

Mas não sei. A voz mulata do disco me fala de coisas sutis e corriqueiras. De vez em quando um amor que morre sem recado, sem bilhete. Ciúme, queixa. Sutis e corriqueiras. Ou a cadência dos versos que exaltam um céu cinzento, uma luva, um carro de praça... Se ouço um samba de Noel... Muito difícil dizer, por exemplo, o que é mais bonito – O Feitio de oração ou as minhas tampinhas. (p.26)

Nessa construção, como em toda narrativa, em que tema e estilo se fundem inexoravelmente, desvela-se um narrador que fala da música que o encanta, num texto que

canta. Todos os recursos empreendidos pelo escritor convergem para um lirismo que embala palavras, para uma surpresa estética causada pela narração de uma experiência prosaica que se dilui em poesia. A repetição da expressão “sutis e corriqueiras” encerra uma espécie de refrão, que revela a temática comum entre a literatura de João Antônio e os sambas de Noel. Assim, como sempre enfatizou o escritor, a forma se dá pelo conteúdo e, portanto, em ambos os casos, as sutilezas e as trivialidades da vida são estilizadas numa poesia inerente. Essa narrativa é, enfim, uma alegoria do processo de criação que se encontra com a música, escala genuína da poesia.

Nesse texto, percebemos, mais explicitamente, que o choque entre princípio da realidade e o princípio do prazer vivido pelos personagens da obra em questão é implacável. Narrador e escritor buscam sua liberdade longe das atividades e expressões socialmente úteis, pois pressentem que a “felicidade não é um valor cultural” (FREUD apud MARCUSE, 1999, p. 27), mas está na livre gratificação dos impulsos artísticos. Assim, a visão lírica do mundo do primeiro se materializa em poesia nas mãos do segundo que, promovendo uma volta à plurissignificação da palavra e à essência das coisas, os afasta da opressão do domínio do homem pelo homem, ao contrário os leva ao encontro com o mais íntimo de si mesmos, os leva a “voar além das asas”.

3.3 Fugie

Tão doente quanto as flores mal cheirosas!

Na hora em que podia prestar socorro à vida, a beleza feminina não tem argumentos. Não vira bóia que se atira ao naufrago.

Já serviu (não serve mais) de recurso retórico para expressar o desejo carnal. Hoje, é foice imantada pelo diabo e afiada pelo espectro da morte.

Deixo-me seduzir pelo fio de sua navalha, como quem solta um grito.

De redenção!

(Graciliano Ramos)

Mulher que não é fêmea nos fogos do corpo, essa é que não floresce de alma nos olhos e é seca no coração.

(Guimarães Rosa)

João Antônio foi comparado a Mário de Andrade por Paulo Rónai e Aurélio Buarque de Holanda ao lerem sua primeira narrativa, cujo título, “Fugie”, significa “mulher na montanha”. Trata-se de uma história de adultério, aparentemente comum, não fosse a perspicácia do arranjo estilístico, do tom genuinamente lírico que reinventa aquele velho tema. A narrativa é construída num tom poético, sem o qual a recordação do narrador-personagem se perderia no tempo, impossibilitando ao leitor o presente eterno de uma história de descobertas sensacionais. O passado do narrador personagem não está longe, nem terminou. Os pretéritos podem, indiferentemente, ser presente e não criam nenhum distanciamento do tempo. Dessa forma, o tecido do estilo é portador do movimento do desejo, pelas invocações líricas, os ritmos.

Como bem postula Staiger (1975), o passado como objeto de narração pertence à memória, enquanto que o passado como tema do lírico é um tesouro de recordação. Assim, para a poesia se desvelar numa narrativa, mais importante do que a boa memória de um narrador ao contar suas impressões óticas do mundo, é a sua recordação, única capaz de

guardar sons, cheiros, gostos, calor, etc. Só as sensações experimentadas nessa descoberta e recordadas liricamente podem alcançar o transcendente de uma corriqueira história de adultério.

O lirismo começa concomitante à alteração lírica do sujeito narrativo, já pressagiada no início do texto – “Alteração na vida. Meus olhos tristes” - e repetida no decorrer da narrativa como o refrão de uma música inusitada e triste, orquestrada pela dualidade do desejo.

João Antônio lutou judô e teve uma “fase japonesa”, como nos conta em entrevista a Ary Quintella, freqüentando o bairro da Liberdade e se fartando da poesia do cinema de Kurosawa, “antes que ele se tornasse objeto de ratos de cinemateca”. (ANTÔNIO, s/d) É essa experiência que ele empresta ao narrador, que ao descobrir um Japão dentro do Brasil, dócil, cordato, amigável e sensual, enfim um Japão mitificado, se vê poeticamente envolvido. O narrador descobre lugares que a essência do prazer que eles proporcionam reúne, despertando um gosto apaixonado pelo que acaba de conhecer. A revelação de um amor, a descoberta do princípio de um encantamento se dá a partir de objetos usuais, convenções culturais japonesas, mas que para o narrador é um mistério sedutor. Assim, a imersão do narrador nesse contexto o impele a “investigar o infinito sob as aparências finitas do universo” (TADIÉ, 1978, p.99), criando mitos:

Eu nunca havia sentido nada pelas coisas do Japão. Levou-me a beber saquê nos restaurantes da Liberdade, mostrou-me cinema. Depois gravuras depois pinturas, tatuagens. Fui atingindo a dimensão mística de todas aquelas belezas. Percebi, por exemplo, que naquelas mulheres passivas e tímidas e afáveis, mexendo-se dentro de quimonos enormes quase aos pulinhos, e que o cinema me trazia entre neve e casas do Japão, morava um mundo diferente de sensualidade. Poesia naquelas coisas.

Gostei. Como quem descobre uma maravilha, gostei.

[...]

Aquilo, sim, meu Deus era um mundo. (p.28)

A partir da visão lírica do narrador protagonista, a narrativa necessitará de entrecortes fortemente poéticos para dar conta daquela nova realidade sensual, daquele novo envolvimento. A dimensão alcançada pelo sujeito da narração diante daquelas belezas se liga à sua disposição lírica, que segundo Staiger “pode se clarificar em serenidade mística, como na vida uma coisa passa imperceptivelmente a outra”. (STAIGER, 1975, p.61) Assim, numa dupla “disposição afetiva lírica”, escritor e sujeito narrativo, a partir daí, “não tomam posição, deslizam com a corrente da existência”. (IBIDEM, p.56) Essa postura retoma a sina dos personagens de João Antônio, como já foi percebido nas duas primeiras narrativas, que é a da busca. Nesse movimento, percebemos um itinerário, que vai da “viagem” exterior à interior e desta a uma “viagem através desses grandes espaços vagos que as palavras bastam para engendrar”. (TADIÉ, 1978, 81) É sob tal perspectiva que o protagonista viaja pelos motivos do Japão, revelando seu encantamento interno, que se entrevê num mundo outro, na poesia guardada na linguagem que o constrói: “Aquilo, sim, meu Deus, era um mundo!”. (p.28)

Os momentos passam a adquirir força exclusiva, os contornos se diluem, as conjunções lógicas desaparecem, a dualidade do desejo se instala: “o cinema me trazia entre neve e casas do Japão, morava um mundo diferente de sensualidade”. (p.28) O frio da neve em contraste com o calor da sensualidade corroboram a oposição entre aquelas “mulheres passivas e tímidas e afáveis” (p.28), e o prenúncio da epígrafe que traz a mulher como um furacão abismal: “Nem tu, mulher, ser vegetal, dona do abismo, que queres como as plantas, imóvelmente e nunca saciada. Tu que carregas no meio de ti o vórtice supremo da paixão”. (p.27)

A aliteração em [s] na descrição das primeiras carrega a visão e o clima da serena suavidade com que a sensualidade começa a lhe envolver, enquanto que a segunda é tecida por sons fortes, explosivos [t], [d], [p], [k]. Vão se constituindo, assim, os opostos que perturbam o narrador protagonista e preparam o leitor para o encontro com a personificação

desses opostos. Os sentimentos e sensações são despertados por um dos sentidos, que já transcende sua função primeira: o olhar enxerga além do que vê. Já cantava Cecília Meireles em um dos seus poemas. “Antes do teu olhar, não era,/ nem será depois primavera,/Pois vivemos do que perdura/não do que fomos. Desse caso/do que foi visto e amado: - o prazo/ do Criador na criatura”. (MEIRELES, 2001, p.1276) A poetisa fala de uma realidade peculiar que só passa a existir a partir de um olhar poético sobre ela, numa interpenetração entre sujeito e imagem. Imbuído dessa perspectiva, o sujeito narrativo sente as coisas do Japão tomarem uma dimensão mítica, lírica e se vê imerso num sentimento que ultrapassa, transcende o visual, porque o assimila.

Por delinear um clima dicotômico, a narrativa pode ser dividida em dois momentos: um entusiástico e alegre, outro triste e confuso. Num primeiro momento, o narrador descobre, sente e se entusiasma com o Japão e com uma amizade quase sagrada. “Toshitaro, com cinco anos a minha frente, me levava pela mão direita ao judô. Esquecia a condição de faixa preta e o terceiro dan, me dava o lado direito da luta. Dava tudo. Sujeito espetacular, enorme no tatami e fora dele”. (p.28-9) O amigo lhe dava “tudo”, como que num presságio; ele se entusiasma e adjetivos positivos e radiantes pululam no texto: “mística”, “afáveis”, “enormes”, “diferente”, “vermelha”, “espetacular”, “enorme”, “grandiosa”, “boa”, “bom”.

Já num segundo momento da narrativa, o clima interno e externo ao sujeito é de alteração, em que a tranquilidade de uma forte amizade dá lugar ao desassossego que a gratuidade da mesma pode trazer. A relação de amizade vai à intimidade, “unha e carne”, se aproximam cada vez mais. O amigo, Toshi, se casa e o presságio introduzido pela epígrafe e pelo refrão vão tomando corpo com o despertar da virilidade do sujeito narrativo: “Quatro datas quase coincidentes: a primeira barba, dezoito anos, casamento de Toshi, minha faixa marrom”. (p.30) A partir daí, o conflito se instala e os adjetivos desenham-no: “vazio”, “danada”, “tristes”, “horrível”, “maluco”, “inusitado”, “agitado”, “rasgados”, “tímido”,

“abobalhado”, “cafajeste”, “tremenda”, “tonto”, “quente”, “bobo”, “maluca”, “humilhado”, “pequena”, “zozzo”, “lento”, “chata”.

Somado a esses fatores de vigor de estilo joãoantoniano, vem a preferência pela posposição desses adjetivos, que revigora a caracterização e vai delineando a mudança vivenciada pelo narrador. A alteração na sua vida liga-se ao aparecimento de uma mulher, é o que reclama o narrador “Por que diabo há de sempre aparecer mulher na história?”. (p.30) A mesma mulher que serviu de elo para uma amizade mais íntima, agora aparece como uma ameaça a ela. A dualidade se instala e a música do desejo começa a tocar seu recuo e sua força. O refrão se repete: “Meus olhos tristes. Meus olhos já viajam pouco para ela. E cada vez que se arriscam é um estremecimento, atrapalhão sem jeito. Não fiz nada, eu não pedi nada! Eu só queria camaradagem de Toshi. Será que aquela mulher não entende?”. (p.30)

Sua barba cresce, é um homem, o desejo vem e com ele o abalo de todas as estruturas, uma força atrativa perturbadora e quase involuntária. A alteração pronunciada na primeira frase se realiza e o sujeito narrativo começa a experimentar as tribulações do desejo. O mesmo olhar que lhe envolveu num universo poético, lhe apresenta a poesia do desassossego. Essa mulher, até então inominada, trabalha para ascender nele o fogo de uma paixão inexorável. Diferente sensualidade daquela percebida nas mulheres passivas e tímidas dançando dentro de enormes quimonos, é essa agora que se lhe aparece, ao mesmo tempo, como serpente lhe tentando e anjo lhe dando graças:

Cada vez que me faltam fósforos é ela que vem. Que me procura à toa, por banalidades. Chega-se, tira-me o cigarro da boca, ascende-o e recoloca-o na minha boca. Numa insolência que dá vontade de bater. E quando olho para aquela janela... São os seus olhos que estão me comendo, pedindo. (p.31)

A sinuosidade sagaz do movimento da serpente se desenha pelo ritmo das nasais e pela repetição do [s] na última frase, pelo movimento dos verbos que agem devagar, estancados pelas vírgulas e pronomes. Ele tem medo do olhar-viagem que o toma e o faz ver além dos

olhos: “Medo. Meus olhos viajam pouco”, (p.31) mas, logo em seguida, a explosão poética daquele momento permite-lhe ver o anjo ocupar o lugar da serpente, porque em poesia o lugar físico inexistente e o desejo pode figurar concomitantemente sua dualidade:

E eu que não procurei nada... está certo que sou maluco por ela. Fujie, ideal de beleza de todas as graças que vejo nas coisas do Japão. Que me surgiu a eclodir como o máximo. É verdade. Entretanto, nunca disse nada, nunca nem de leve um gesto inusitado que demonstrasse. Sempre eu a tapar tudo. (p.31)

O nome da mulher tentadora aparece e o seu desenho, começado por vagas linhas, se completa, numa presença forte e definitiva para o narrador. Se este vê poesia nas coisas do Japão e Fujie é o ideal de beleza dessas coisas, não tem como fugir dessa lógica, se defender da violência dos sentimentos, das sensações que explodem no máximo de poesia. Está irremediavelmente inebriado num jogo lírico, onde o palpável, o coerente, o real se diluem em sensações irremediáveis. Essa eclosão reproduz o limite de uma subjetividade recôndita, num contexto social patriarcal e machista. Um sujeito que teve suas emoções tolhidas, por tanto tempo, não pode responder pelos seus atos quando estas lhes vêm numa explosão. Agora, ele é um brinquedo de suas emoções. Os contrastes do desejo o conduzem. A agitação e o entorpecimento que se alternam constantemente tiram-lhe a razão, preparando a absolvição da sua culpa.

No tecido do texto, essa alternância do seu ritmo interno é construída num jogo sintático e lexical estratégicos. O fogo da paixão lhe inquieta:

O diabo é que vivo agitado, as idéias coladas nela, nos braços, nas ancas, não sei. Impossível desguiar. Olhei para aqueles cabelos, dei com o corpo inteiriço. Desejei. Sonhei. Com os olhos de Fujie, sonhei, com a boca, com Fujie inteira. Disse seu nome sei lá quantas vezes, rabisquei-o em todos os papéis, dez, vinte, um milhão de vezes. Amassei-os. Fiz tudo de novo. Os olhos rasgados me pedindo me comendo. Quando em quando, ninguém nos vendo, leva minhas mãos a seus peitos para sentir o calor. Beije seu retrato

que eu havia fotografado e chorei que nem um moleque. Primeiro abalo na minha vida. Mas eu não disse nada. (p.31)

Aqui, uma movimentação turbulenta é acionada pela grande quantidade de verbos e por uma sintaxe que lhes confere intensidade quando os isola num ponto final abrupto, ou quando as muitas vírgulas entrecortam e abalam as ações. A repetição de palavras, além de enfatizar a idéia, determina um compasso de perturbação dos sentidos, num eco insistente. As ações e as sensações sobressaltadas são retratadas por uma sonoridade impactante [t], [d], [i], [k], que traz à cena a mulher avassaladora da epígrafe de Vinícius de Moraes. Assim, num ritmo acelerado e perturbador, qualquer possibilidade de “desguiar” é nula. Como quando criança que chorava calado suas angústias, chora agora o seu desejo irreprimível. Porém, mais uma vez se cala, guarda mais uma emoção, mais uma vez tem sua poesia interdita.

A insistência de Fújie é perene, durante meses tenta-o num jogo de sedução que o prende. Ele tenta resistir inutilmente:

Fújie, Fújie que insiste há meses. Que tenta, que procura, que espera. Eu tímido, abobalhado. O calor que se emana dos seios me dá vontade... fazer uma maluqueira à frente de todos. Escorraçando-me das conversas, dos encontros de olhos [...] Minha vontade é não voltar ao estúdio do senhor Teikan. Tomar sumiço da Liberdade. Fazer uma asneira tremenda [...] Sozinhos, mostra-me a língua, numa provocação a que não resisto [...] encolho-me, esgueiro-me. Humilhado e pequeno. Se eu quisesse, lhe diria desaforos tremendos... Mas eu nunca tive coragem. (p.32)

A sua contenção, que remonta à infância, está nas reticências; desejo e resistência contidos num duelo, no qual está prestes a se render. Quer fugir do bairro Liberdade, inutilmente, fugir de uma liberdade inédita e preso por sua personalidade passiva. A partir dessa prostração, começa um entorpecimento, num zonzar desenhado por sons nasais, de [z] e, com mais nitidez, pelo aspecto morfo-semântico do trecho: “bobeando”, “matara as aulas”, “não suportei”, “lassidão”, “pesava”, “vadio”, “arrastei”, “lento pesava”:

Ontem.

Meia hora bobeando sem nexos pela Rua Galvão Bueno. Como um zonzos. Matara as aulas, vejam onde cheguei. Olhei para os cartazes do Niterói, entrei. Não suportei o filme dez minutos. Lassidão. Minha cabeça molhada pela chuva. A capa pesava, nos ombros pesava. Enfiei a mão no bolso, adivinhei o bilhete [...] Como um mecanismo vadio, me arrastei, lento até a Avenida Liberdade. (p.32)

Fujie ofusca toda a sua visão, toma todo o seu espaço externo e interno, provoca opostos: “Fazia muito calor e chovia. Moscas agitavam-se. Mas só havia no ar, o corpo de Fujie que eu adoro [...] Fechei os olhos. Os seios quentes. Os olhos rasgados me surgiram, tomando conta das moscas e dos bondes e de mim”. (p. 33)

Comum ao impressionismo, constatamos, nessa narrativa, o interesse no ambiente como um fator que influencia o estado dos personagens. Aqui, a chuva não é apenas o cenário de uma ação. O texto é dividido em seis partes, sendo que a última, a da entrega, logo de início, anuncia a chuva, com pinceladas multiforme, que vão espalhando a imagem mesma dela por toda a parte, numa repetição tanto mais freqüente, até a última frase, que podemos ver a chuva cair. Com a descrição da chuva, há uma reação em cadeia de toda a paisagem ao movimento de um simples elemento. Todos esses efeitos, como bem elucidada Schapiro (2002, 79), “fornecem um contraponto dinâmico ao fluxo do sentimento, ao desejo, às respostas dos indivíduos aos estímulos mutáveis, aos efeitos difundidos de uma mudança súbita na consciência”. Assim, no decorrer dessa última parte, o protagonista se funde à paisagem e se transforma como ela e, num impulso, satisfaz o seu desejo. Sobre essa relação da paisagem e o indivíduo, que traz a tona aspectos impressionistas incontestáveis nessas descrições, as idéias de Schapiro vêm validar:

A natureza visível, em suas interações instáveis, ilimitadas, é uma metáfora grandiosa do instável e ilimitado no sentimento e pensamento do eu inconstante. Nada pode se igualar à paisagem, com o seu impacto multissensorial sobre o observador — seus ruídos, cores, odores, pressões, movimentos, texturas —, como um análogo do informe, fluido e emergente, o infinitamente sensível e responsivo na vida psíquica”. (SCHAPIRO, 2002, p.52)

Sob a descrição está o mito do grande caminho, segundo Tadié (1978). E esses caminhos todos descritos pelo narrador são os da transgressão, do proibido. Numa disposição anímica, o sujeito da narrativa transforma-se no que deseja. Já que não pode responder pelo seu olho que vê ou o seu corpo que sente, ele é o seu próprio desejo. Está condenado, não reluta mais. Os seios quentes de Fujie, metáfora avessa do gélido monte Fuji, trazem uma aliteração em [s], que carrega de sensualidade e calor a transfiguração do desejoso no desejado. Agora, são as luzes que, num paradoxo do desejo, influenciam o seu sentido ausente: “Luzes iam, sumiam na avenida. O luminoso de seu Teikan brilhava, se apagava, brilhava. [...] Zonzo, caminhei para ele. Ia quase chorando”. (p.33) Inebriado pelo calor dos seios, pela vertigem das luzes e, conseqüentemente, transformado no seu próprio desejo, está felizmente condenado. Só resta-lhe satisfazer-se; nem relutar, nem chorar. O modo abrupto com que a descrição vai da rua ao quarto dá a medida certa do avanço rápido e decidido a caminho da sua satisfação: “Os autos me espirravam água da chuva./ Eu a enlacei”. (p.33)

Como nas narrativas poéticas, o caráter do narrador e dos personagens de “Fujie” não é previsível, e nem, moralmente, pré-fabricado. A moral masculina, tecida na primeira rede empreendida, rui e dá lugar a um narrador fascinado, testemunho alucinado, irresponsável. Pouco a pouco, os encontros de Fujie com o narrador, até seu auge sexual, vão apresentando análises morais e uma recusa igualmente falhas. No momento do encontro inexorável, qualquer culpa é absolvida, pois o sujeito narrativo se encontra embriagado pelo lirismo da noite quente, da avenida vertiginosa, da chuva divina:

Eu só sabia que estava fazendo uma canalhice. Ia chover mais, ia chover muito. Era chuva que Deus mandava. Eu fazia um esforço para me agarrar a idéia de que não era culpado. Culpada era a avenida, era a noite, era a chuva, era qualquer coisa [...] Chuva lá fora, zoeira de moscas atribuladas. Dentro do quarto, amor. (p. 33)

As convenções morais, sociais são sublimadas pelas convenções líricas do indivíduo. O ponto final que separa o dentro e o fora traz a imagem desse desprendimento moral: nem chuva, nem zoeira de moscas atribuladas, os sentidos desaparecem, tudo que é externo, conseqüentemente. Os personagens são, portanto, “objetos que provocam o movimento de Eros”. (TADIÉ, 1978, p.103) Tudo fica fora, convenções, amizades, culpas e dentro o espaço se purifica e protege um amor que se consuma. A ausência de verbo na última frase amplia essa experiência, desnuda uma ação que se dilui no deleite do desejo realizado, no êxtase.

É, enfim, uma narrativa que também traz, como “Afinação da arte de chutar tampinhas”, a dicotomia entre realidade e prazer. Nesse caso, a transgressão social e moral sublimada pela poesia transforma o sujeito social em objeto da ação poética. A realidade se transforma em fantasia, que está, segundo Marcuse (1999, p.35), “protegida das alterações culturais e mantém-se vinculada ao princípio do prazer”. Também o leitor participa dessa transposição, pois os sons, os impulsos rítmicos e as imagens são capazes de mesclar a intelecção do significado com correspondências sinestésicas entre o universo da matéria, o seu corpo e o mundo. Já dizia Bachelard (1985, p.103) que, “ao quebrar a cadeia contínua e linear da duração dos fatos e instaurar um tempo de duração intensa, vertical, com aspectos circulares, a poesia provoca o jorro do instante, numa plenitude parecida com a união amorosa ou mística, a relembrar nossa pré-consciência edênica”.

3.4 “Retalhos de fome numa tarde de G.C”

Na narrativa, “Retalhos de fome numa tarde de GC”, o caráter implacável do sentimento de prostração de um soldado faminto, inserido num sistema militar decadente e desigual do final da década de 50, está contido em metáforas e antíteses incrustadas num ritmo de falência, no seu mais amplo sentido. O protagonista dessa narrativa é apresentado em terceira pessoa, mas como se fosse em primeira. Ele ou eu, o que conta é a solidão de um personagem cuja massa, sob a forma de uma repetição pronominal obsessiva, presença multiplicada, ocorrência incessante, tem por característica essencial a de ser uma forma vazia, o suporte de uma experiência, não mais agente, mas paciente. A arte de João Antônio nessa, como em todas as narrativas, consiste em reconstruir um ser não por suas ações, não por suas palavras, mas por suas sensações, sentimentos. Da sensação à esperança de comer é que seu vazio aumenta, a sua fome se torna um acontecimento. Mesmo fazendo parte do G.C (Grupo de Comando) do quartel, a função de Ivo não é fazer guerra, pois ela é seu clima, sua atmosfera. Ele vive a guerra contra a(s) fome(s).

São retalhos de fomes, de várias fomes, várias ausências, várias negações; fome de alimento, de sexo, de aconchego familiar, de carinho, de igualdade, tanta falta numa só tarde: a dimensão da fome é hiperbolizada na lentidão do tempo da narrativa, espelhada numa sintaxe que se arrasta em reticências, num ritmo pesado de gerúndios, passados e escolhas lexicais carregadas de significado. O título traz, paralelamente a essa metáfora, a escolha da preposição “de”, ao invés de “da”, amplia a significação da fome, que seria somente física se a escolha fosse pela segunda opção.

Ele se equilibra num laivo de expectativa, anunciado pela imagem que abre a narrativa e que o coloca paralelo a um animal que se alimenta de restos:

Um pardal brincava no fio telegráfico.
 — Tem crivo aí?
 O homem do rancho lhe passou o cigarro, um Macedônia meio torto numa
 ponta. Pediu fósforos.
 — Se vira. Acidente eu não tenho.
 — Escuta — o coturno meio sem jeito, chutou para longe um mato dos que
 cresciam entre os paralelepípedos. — Pode arranjar dois?
 O outro fez uma careta. O segundo cigarro veio com um xingamento leve.
 (p. 37)

Entretanto, o aspecto brincante da imagem que inscreve uma carga positiva e deságua numa antítese drumondiana: “uma flor nasceu na rua”, análoga aos matos que cresciam entre os paralelepípedos. No poema “A flor e a náusea”, como bem aponta Affonso Romano de Sant’Anna (2004, p.10), o poeta promove uma simbiose entre as duas palavras, destacando uma flor - a poesia, a esperança - que brota da náusea do cotidiano. Ao contrário do “eu lírico” do poema que é impelido a venerá-la, o personagem chuta um mato, como que determinando a impossibilidade de esperança ou poesia que surgisse daquele cotidiano. Entretanto, a metonímia “coturno” redime o homem dessa ação colocando em evidência a sua condição de soldado subjugado e os matos que restam abrem um fio de possibilidade.

As antíteses também desenham o desencontro de Ivo, personagem protagonista que fala através de um narrador, abandona-se no jogo de um foco narrativo que se alterna constantemente (1ª e 3ª pessoa). Inserido nesse descompasso - o exterior reformado e o interior disforme -, Ivo observa, relembra; tudo filtrado por um olhar faminto, um raciocínio letárgico pela fome:

Agora o pardal mais a fêmea faziam festa no fio [...] Achou graça nos bichos, a cabeça baixou, se balançou e ele foi subindo a ladeira da cantina, entrou pela alameda central, foi indo, dum lado o campo de futebol, do outro as secções, almoxarifado, garagem, gabinete de comando, tudo novo. Aquilo havia passado por uma reconstrução tremenda. (p.38)

A aliteração em [f] dá a medida certa da harmonia de uma festa da qual Ivo não participava. Estava pasmado pela fome, seus gestos já se tornam involuntários, sua cabeça

baixa, balança à sua revelia. Aquela festa era das coisas do alto, ele estava aos rés-do-chão, na necessidade mais crucial e básica de um ser humano. As nasais e os sons de [s], [x] cantam esta prostração, essa fome que paradoxalmente suaviza as atitudes. A visão do casal de pardais o retira do espaço no qual está circunscrito, fazendo, então, uma oposição entre o ser capturado pela instituição e o ser que se eleva tanto espacialmente quanto interiormente, pois onde o personagem se movimenta tudo está cerceado e a aparição dos pardais corrobora com a idéia de que a única forma de suplantar os limites impostos é por meio da ascensão ao lírico.

Esse cerceamento pode também ser observado na imagem: “... o coturno meio sem jeito, chutou para longe um mato dos que cresciam entre os paralelepípedos”, (p.37) pois tudo naquele lugar estava aprisionado, tudo naquele lugar tinha a liberdade capturada, inclusive a vegetação que aflora por entre as frestas e, simbolicamente, por entre estas a vida que, resigna-se, paradoxalmente suplanta as grades. Assim, no nível do chão estão a vegetação e Ivo, que a chuta num ímpeto de negar o próprio aprisionamento.

Ivo está no Grupo de Comando do Quartel esperando por alguma revolução, faminto e preso. As antíteses aumentam seu torpor:

Havia um jeito de preguiça em tudo. Até lá fora, nos autos que comiam o asfalto da Rua Abílio Soares. Duas da tarde, uma sonolência, um sol... Quartel cheio, o bosque cheio. Ivo sentia o vazio na barriga. Não conseguira engolir a bóia, que estava fria. Ainda o azar de cair na terceira turma para o rancho, tudo resto. Mexia o alumínio, mas o feijão não se mexia. Duro, feio, cor de cavalo. (p.38)

O narrador dá voz a um personagem faminto, que não conseguiria falar por si. É num clima revelado pelas nasais e pela idéia antitética do cheio, propiciada pelo [o], que emerge do som e da forma das palavras o vazio do estômago. Neste ambiente plasmado pelo calor e pela fome, tudo se personifica, preguiçoso, até os carros “comem”, menos Ivo. A antítese está na estrutura da imagem: o quartel cheio, a barriga vazia de Ivo; o calor do sol, a bóia fria, mexia

o alumínio, mas o feijão não se mexia. É nessa profunda imagética contrastante e vertiginosa, que o leitor, catarticamente, vai se tornando cúmplice de Ivo, numa leitura insaciável, cortejada por misérias que ficam ressoando. Assim, o figurativo na descrição desse espaço se atualiza numa perspectiva impressionista: as pinceladas únicas para captar a atmosfera letárgica, se entrevêem na utilização dos artigos definidos para a imagem global e os artigos indefinidos e as reticências, para a sensação da imagem subjetiva. A representação do “Quartel cheio, o bosque cheio” reduz a forma múltipla de construções e homens a uma massa disforme e os vários delineamentos de árvores e gentes em um só foco imagético, respectivamente. Essa associação e redução simultânea têm como consequência um processo metonímico cuja inventividade e expressividade se expandem para a totalidade da narrativa.

Percebemos que a ligação entre o protagonista e a paisagem (a palavra engloba a rua, o quartel, a tarde, todo cenário), revela-se, estreita. Nas três primeiras narrativas analisadas, a intervenção do espaço na narração não é abrangente, mesmo que o herói encontre aí uma experiência essencial, já em “Retalhos...” essa intervenção é mais substancial, pois o próprio personagem é portador do espaço, remete a ele. Segundo a análise de Tadié (1978) tal relação é verificada em narrativas, cujos personagens são associados “ao espaço por metonímia e o simboliza por metáfora”. (TADIÉ, 1978, p.84). Nesse caso, Ivo remete ao quartel, e o quartel a Ivo. Os papéis se invertem: o homem se torna cenário, e o cenário, super-homem. A linguagem figurativa ou associativa - metonímia - desempenha um papel imagético correlato à prática dos pintores no impressionismo. Ainda sobre essa relação entre espaço e personagem, visto que o primeiro, mesmo que em evidência depende substancialmente do segundo, o título da narrativa, “Retalhos de fome numa tarde de GC”, justifica a importância do aspecto espacial, pois já traz um nome de lugar, que é anunciado na denominação de uma das partes da antologia: “Caserna”. Esse lugar decadente que oferece “bóia fria”, “gororoba” só faz retalhar a fome de Ivo, que já o tomou por inteiro e o fragmentou em restos também.

A metáfora do resto, do descartado, em princípio parece ser o pano de fundo da realidade do protagonista. É com o pardal, resto da sua espécie, hospedeiro de pulgas que Ivo se identifica: a sua comida são restos e tal como o pardal que “brincava no fio telegráfico”, ele se movimenta num fio de vida. Desencontrado no seu estado físico precário, gradativamente, ele se mistura ao ambiente que habita. Ele é também resto:

Ivo andando, andando. Crescia o vazio na barriga, impossível estar quieto, a banana não fora bastante, não havia o sanduíche. Passou pelo xadrez, pela casa da guarda, foi para a garagem velha. Agora só havia o esqueleto da construção. Resto, restos. O portão escancarado, entrou. Não havia onde se sentar, sentou-se no chão. Puxou o capacete, o pulso limpou a testa, olhou para o bico do coturno. (p.39)

A metáfora do resto se amplia à medida que a narrativa avança, na medida em que a fome de Ivo aumenta, ele vai se desumanizando e a fome começa a falar por ele, o resignificando. Ele se refugia num esqueleto de construções, como mais um resto a integrar aquele cenário. É no chão de novo que se encontra. Também, nesse trecho, a metáfora do coturno reincide. Primeiro “o coturno meio sem jeito”, personificado, denuncia um acessório que não se acomoda num ser desumanizado. Num segundo momento, inserido num trecho repleto de consoantes impactantes: [q], [p], [t], o coturno é mais um aspecto daquela realidade que o violenta de todas as formas. A repetição do “não”, nesse parágrafo, reforça o impacto que sua realidade precária, cheia de fomes e negações, lhe impinge.

A antítese continua a reforçar a decadência de um sistema militar que se quer impor pelas aparências.

No começo do ano, remodelação no quartel. As secções para lugares novos, construções recentes, num estilo atrevido. Modernas pontas agudas, telhados que caíam de uma só vez. Demolições, aproveitaram-se tijolos velhos, uma trabalhadeira danada, até o xadrez ficou novo. Mas sobrou algum resto, um pouco do almoxarifado e o esqueleto da garagem. Seus olhos na garagem velha. Areia, cal, cascalhos, alguns tijolos, aqueles tijolos... (p.39)

O esqueleto, os restos da garagem velha, são imagens tão repetitivas no texto que o personagem acaba tragado por ela, pois ele não olha para a garagem, mas seu olhar advém dela como que fazendo parte desses escombros. Assim, a personificação, paradoxalmente, vai reiterar a coisificação do homem. No que diz respeito à escolha lexical, essa oposição do novo e do velho se apresenta semanticamente dividida: nos dois primeiros períodos predomina a imagem que se quer construir do quartel: começo, remodelação, novos, recentes e modernas; já no restante do trecho, há desmascaramento dessa visão idealizada do lugar explicitado pelos vocábulos: demolições, velhos, resto, esqueleto, cascalho. Remodelações externas manchadas pelos restos, pelos maus tratos dos soldados, pela precariedade. Um “estilo atrevido”, que os machuca com suas “modernas pontas agudas”.

Nesse momento, a narrativa sofre uma digressão para a apresentação dos afetos de Ivo: Tila, Domício e o Sargento Isaías, que lhe ensinou muito bem como ser um soldado resignado. Aqui a epígrafe salta aos olhos e a metáfora do resto do chão se consuma: o chão é o horizonte do soldado, logo ele é “aquilo que fica debaixo da sola do coturno do sargento”. O sentimento de comoção marca, com alguma força, essa expressividade resignada e morna. Ivo se comove com a vulnerabilidade de Tila: “Qualquer dinheiro servia, os soldados até abusavam. Ivo não se conformava, aquilo era tocante, ele a achava tão frágil naquele estado, necessário cuidado, tão frágil”. (p.41) A repetição dos vocábulos “tão frágil” amplia a piedade de Ivo como num eco.

Já o sentimento quanto a Domício é confuso e reflexo do próprio Ivo, pois eram iguais, eram silenciosos e resignados como o exigido, por isso coisificados, descartáveis: “A mão parou, Ivo revia Domício com a mala na mão, coisas se agitaram. Domício jogado fora”. (p.41) Sem saber nomear sua própria subjetividade, o protagonista se relaciona com suas emoções de forma a mecanizá-la: “coisas se agitaram”. O texto desvela uma instituição, cuja

ordem é cega e deixa de fora tudo de bom e ruim do ser humano que a adentra. Ela o transforma em coisa. Domício, Tila e Ivo são personagens que revezam seu lugar “embaixo do coturno”, abaixo da dignidade, os sargentos, superiores do quartel, formam o grupo que oprime, pisa. Apesar dos primeiros serem personagens distintos, evidenciam uma só realidade, a mesma vocação. Daí, a história de cada um se dar num tom ecoante, em reflexo. Esses paralelismos emergem exatamente da função poética, pois segundo Jakobson (apud TADIÉ, 1978, p. 59), “os personagens rimam com as palavras, estão lá pela rima, não pela psicologia ou para produzir um efeito de real”.

Retornando ao presente, uma esperança é prenunciada em meio a tanta fome: “Quase meia hora ali, sentado no chão, parado, uma réstia de sol entrava na garagem, ficava uma luz bonita no meio daquela penumbra”. (p.42) A natureza interfere no ambiente artificial e provoca em Ivo reação estética a ela: em meio aos restos a “réstia de sol”, na penumbra, a luz. Sendo assim, a luminosidade encerra uma ambivalência, pois, ao mesmo tempo, que é o contraponto necessário para a escuridão, já dá indícios de uma determinada mudança. Nessa tensão, a fome de Ivo continua, numa vertigem: “O segundo cigarro intacto, o pensamento vagabundeando não se fixava. Coisas, coisas, misturas./— Se fosse agora eu...”. (p.42) Aqui, as nasais, hiperbolizadas no verbo vagabundear, as repetições de palavras flagram perfeitamente a sensação de um ser humano no ápice da sua fome física, no extremo da falência, num zonzear vertiginoso; as reticências desenham esse colapso pela fome, a palavra que não se concretiza.

Mas, “Uma voz peralta, fina, cortou aquilo [...]. Era Tila com sua criança no colo. Ivo olhou, não pensou nada, mexeu a cabeça. Depois foi ficando sério, a mão suja de terra foi para o queixo e ali parou. Baixou os olhos”. (p.42) Num primeiro impulso, Ivo não vê horizonte diferente do chão. A tensão que parecia poder se desfazer com o verbo “cortar” continua no contraste entre a realidade e o desejo de Ivo: o “maldito G.C” e a casa, a fome e a comida, a

solidão e Tila, respectivamente. Numa só frase condensa-se a possibilidade real da satisfação dos seus desejos - Tila, comida e casa: “Tila falou que iria buscar comida em casa”. Ela é a representação da casa que suplanta o, personificado, quartel, por saciar-lhe as fomes. Conseqüentemente, é também a representação do “fora”, do exterior que desmaterializa o espaço que o captura, dentro de um ideal materno e sensual. Na verdade, essa personagem feminina é a contraposição do contexto em que Ivo está inserido, ou seja, sensibilidade versus brutalidade. É, portanto, a partir de Tila, que o espaço perde sua importância como personagem, contribuindo para que Ivo transponha, por meio da sensibilidade, o espaço prisional.

Tila voltou sem o menino. O prato de esmalte branco de contorno azul só tinha feijão e arroz requentados. Mas era comida de casa, comida escolhida, arroz escolhido, feijão escolhido, não tinha pedra, nem nada. Ivo meteu o capacete entre os joelhos e o prato de esmalte em cima. A colher espetou com vontade.

Barulho da comida na boca, Tila sentia uma alegria, uma vontade doida (mas mansa) de se sentar junto a ele, de se aninhar, de se encolher, de ficar quieta. Sentou-se, a mão puxou o vestido surrado escondendo pernas.

O arroz e feijão pouco durou. Ivo largou bem devagar a colher sobre o prato e ficou passeando a mão no contorno azul. Deu um riso besta. Círculos iam, vinham, carinhosamente. Comida boa, a melhor comida, acarinhava o filete azul. Ficaram quietos, depois um olhou para o outro. (p. 43-4)

As alusivas palavras descritivas intersensoriais (visão, tato, paladar) geram um significado ou conotação vaga do todo cujo caráter é dado pela disposição implícita de algumas das palavras e pela musicalidade dos períodos rítmicos, bem ao modo impressionista de figurar o real. Portanto, mais figurativa do que as palavras separadas, é essa conotação do todo, à qual se aplica o conceito de símbolo - um sentimento ou idéia intraduzível. Dessa forma, a imagem da fome no seu processo de saciedade, é conseguida por meio de vários recursos, dentre eles se destaca a gradação descendente de uma calma que se dá

concomitante à saciedade da fome. No primeiro parágrafo, há uma divisão entre contemplação e voracidade.

Para a construção da imagem contemplativa da comida, a clareza proporcionada pela assonância em [a], vem em conjunto com a redondeza e a profundidade da assonância em [o], que delega ao prato um status de espaço narrativo. A construção nominal também contribui para esse processo, na medida em que sobrepõe a reflexão à ação. “O prato de esmalte branco de contorno azul só tinha feijão e arroz requentados. Mas era comida de casa, comida escolhida, arroz escolhido, feijão escolhido, não tinha pedra, nem nada”. (p.43) Já num segundo momento, os verbos de ação: “comer”, “meter” e “espetar”, além de sugerirem um jogo erótico, inauguram uma nova perspectiva dentro do trecho destacado, pois os sons de [q], [t], [p] ecoam a voracidade e delineiam os movimentos abruptos, que logo se diluem em uma reação mais suave de ambas as partes. O silêncio dos personagens, paradoxalmente, sugere o diálogo das necessidades: Tila sacia sua fome de afetividade na troca com Ivo, que na sua necessidade primária vê-se também saciado, do mesmo modo que seus desejos também se aninham na figura dela. Essa cumplicidade se dá pelo olhar e pela visão circular da troca, que desenhada pelo movimento dos dedos de Ivo em torno do prato, agrega esse selo entre os dois. Essa imagem é obtida por meio da intensificação da assonância em [o], que além de desenhar o prato, como já citado, acaba por englobá-los num círculo afetivo, que se sente pela nasalização e pelos verbos: “Círculos iam, vinham, carinhosamente”. (p.44)

Ainda nos atendo a esse trecho, merecedor de um destaque especial por inserir na narrativa o agente da humanização de Ivo, Tila, percebemos que análogo ao impressionismo, o duplo aspecto de objeto e imagem cria “de um modo paralelo uma passagem entre a superfície das manchas de pigmento e o mundo representado, e entre essa superfície e um estado, raro ou novo, de sentimento” (SCHAPIRO, 2002, p.94), ou seja, a imagem do prato azul e branco mais a sensação que ele desperta, já analisada acima, remetem a esse sentimento

raro que a humanização desencadeou. Aqui, João Antônio parece reter dos impressionistas a experiência da cor como mensageira de estados de espírito e de sentimentos particulares. A sensação de luz e, agora a de cor, são dadas por uma linguagem pictórica que as revela unidas em um único todo emergente, afetivo.

As cores azul e branco contrastam com a penumbra, a comida com a fome e, assim, o texto, a partir, desse momento, se ilumina com vocábulos que também contrastam com a situação anterior de Ivo. Pela primeira vez o sorriso aparece, também o “barulho” e a “alegria”. Contrasta-se, portanto, o ser humano retalhado pelas privações institucionais com o resgate humanista a partir de Tila. Sendo assim, a dicotomia dos restos versus inteireza se manifesta em todos os níveis da narrativa, agora com preponderância do aspecto emotivo, pois, ela o reinsere em sua condição de filho, amante e, enfim, Homem. Com isso, Ivo aprende a sorrir, ainda um “sorriso besta”, mas logo se apossa dessa capacidade: “Ele sorriu. Sorriso íntimo...”. (p.44)

Opondo-se à aspereza da vida de Ivo naquele quartel, ele se apercebeu do “rosto tão liso, lisinho”, de Tila e “passou a palma da mão no rosto da mulatinha, bem de leve, deslizando. Um carinho”. (p.44) Agora, a lentidão proporcionada pelas nasais, ao contrário da prostração faminta, evoca uma calma aconchegante num doce afeto. Essa movimentação de carinho, também intensificada pela aliteração em [l], dá contorno para uma imagem fluida das mãos que afagam.

Satisfeitas as suas fomes e sua humanidade reconstituída, Ivo podia voltar a sua resignação irremediável, de soldado “preso”. O capacete, antes sem lugar, pôde voltar à cabeça: “A mulatinha foi correndo pela alameda de paralelepípedos. Puxou o segundo cigarro, assobiou, enfiou o capacete, foi arranjar fósforos no campo de bocha”. (p.45) O assobio de Ivo se liga ao do pardal no início da narrativa: ambos mesmo inferiorizados sabem cantar. Assim, acabados os restos e os retalhos, a prisão não consegue suplantiar o Homem.

Aqui, a imagem poética, que por excelência é a metáfora, está tão bem trabalhada que livra a narrativa de submeter-se inteiramente ao fato particular da fome, dando à luz um novo sentido para o tema. Assim, ao configurar uma imagem cujo centro de forças se dá por meio do conflito entre a aparência e a essência, entre as coisas e os seres, o escritor gera entre o íntimo e o exterior uma corrente imantada, intensificando a presença dos últimos.

3.5 “Natal na cafua”

Nessa narrativa, o Natal, pelos olhos de um soldado sem liberdade, é emoldurado por uma desolação individual, um descortinamento das nuances tristes que tal data pode esconder. O ângulo é de quem está por baixo, à margem. A ambientação é inseparável da sua humanidade, apresentando assim, aspectos impressionistas. Mesmo que essa relação não se apresente sem tensão ou conflito, como na pintura impressionista, aqui, análogo a esta, tanto o ambiente quanto o aspecto humano, ambos são “fonte e produto de sentimentos, estados de espírito e ações”. (SCHAPIRO, 2002, p.86) A exploração das qualidades de luz, atmosfera e cor, aparece aqui fixada mediante a percepção direta e a tremulação das pinceladas nas descrições imprecisas, desenhadas pelo artigo indefinido: “É um sol, um ar, um dia tão leve...”. (p.53) O vocábulo sol, por exemplo, aparece disseminado pelo texto, como em pinceladas aleatórias.

Nessa, como em todas as outras narrativas do livro, a ação está longe de constituir o essencial. Aqui, temos um soldado apático refletindo a dominação o massacre físico que só a dúvida resiste ao ambiente deteriorado. O nariz se acostuma com os dejetos, ou eles não existem mais, o sofrimento não existe ou é a voz que fala sem sentir?

O narrador não sonha com nada, não almeja melhora, ele vai mudando seu olhar concomitante aos acontecimentos. Eles mandavam, ele obedecia. Se eles massacravam, ele sofre, mas não revida, se eles são amáveis, ele ama também.

Sua ação se reflete apenas nos sentimentos que descreve. Ele existe a partir do que sente, do que pensa, o que não é nunca em aprofundamento da alma. Ele suportar o mundo, o que o constitui são as suas impressões. Ele não luta por nada, apenas constata. Sua consciência de constatação não o coloca em conflito real com o mundo.

Assim, a imagem inicial é o do motorista do quartel, que guia a sua liberdade, quando está sozinho; sem hierarquia viajava em seus sonhos:

Agora a caminho da subsistência, a Lapa, buscar pão e carne, na subsistência, viagem de todas as manhãs. Eu gostava do volante, adorava o volante. E mais, gostava daquelas idas à Lapa, porque me deixavam sozinho, atravessando a cidade toda, todinha. E bairros, e bairros, lá ia eu. Santa Cecília, Perdizes, Pompéia, ia tão contente no caminhão, que o caminhão parecia meu. (p.47)

Assim como em “Retalhos...”, cuja libertação se dá pela personagem Tila, aqui, esta acontece pela capacidade de movimentação externa e conseqüentemente interna do narrador, por isso, no trecho destacado é pelas repetições das palavras e pelo ritmo que chega até a rima - lá ia eu/caminhão parecia meu - que a imagem se desnuda em todo o seu vigor. É por meio dessa atividade que o personagem se apropria da capacidade de agir no mundo (“adorava”, “gostava”) e dessa forma consegue vislumbrar a alegria, transpondo, assim, o meio militar que o tolhe numa tristeza imobilizadora. A movimentação do narrador só é possível por meio do caminhão que, símbolo de uma liberdade onírica, representa um estado do qual ele se apropria, indicado pelo pronome possessivo “meu”. Essa noção de processo é obtida pelo gerúndio: “atravessando a cidade toda, todinha”, ao mesmo tempo, que a atualização diminutiva do pronome adjetivo, compacta a dimensão da cidade na amplitude do caminhão, ou seja, este se torna maior que a própria cidade, por encerrar naquele espaço a idéia de emancipação. Portanto, as nomeações dos lugares, pelos quais passa, perde sua referencialidade para dar vazão a uma estância poética do ambiente.

A fluidez do espaço, determinado pelo movimento parece se relacionar com os temas da pintura impressionista, que focavam ocasiões exemplares de liberdade. Tal como a experiência do narrador, os espectadores eram eximidos, por um momento, do hábito e da rotina que, nesse caso, é o ambiente da prisão, tão limitador. Dessa forma, a revitalização do narrador se dá pelo contato com matizes do espaço, que expressa a mobilidade do narrador-

viajante atento à riqueza e ao “aspecto indeterminado do meio, aberto, cambiante, oferecendo inúmeras vistas e sensações fascinantes”. (SHAPIRO, 2002, 101)

Em conjunto o narrador é aprisionado, por isso esse estado só acontece pelo individual. Sozinho, sem os maus tratos da caserna pode sentir que “aquilo, sim, era vida”. Nessa narrativa, vida e alegria se ligam à liberdade e à compaixão, assim como seus opostos podem resumir-se à opressão.

Nenhuma possibilidade de felicidade fora das duas horas em que corria pelos bairros de São Paulo, sozinho, livre. O sub Moraes, que agora o acompanharia em todas as viagens, é descrito numa grande metáfora caricatural do poder onipotente, arcaico: “O bigode, à antiga cheio, abria-se quase saindo da cara redonda. Era um bigode vigoroso e ajeitado todo o dia no barbeiro do quartel”. (p.48) O bigode, em sua expressão austera e ao mesmo tempo bonachona, que é arrumado no quartel, revela um poder reiterado e mantido pela instituição.

Acompanhado desse “boçal”, “mais chato que a chateação”, sua liberdade acaba em frio e mudez. As reticências revelam essa impossibilidade: “E fosse alguém responder, argumentar... Era cadeia. [...] Agora me chamando de lambão, espezinando, procurando chifre em cabeça de cavalo. Se eu fosse um sujeito encrespado...”. (p. 48) A hierarquia mutila sua fala, diálogos não existem. Atrás do volante, ele observa, só seu pensamento é livre e paradoxalmente preso num olhar tristemente belo, nostálgico e desalentado: “Garoa e frio na manhã de dezembro. Garoa fria, insistente que caía nos paralelepípedos e no asfalto, primeiro salpicando, depois molhando tudo. Uma beleza”. (p.48) A gradação da mudança na paisagem é muito bem delineada por trocadilhos, repetições e aliteraões que dão movimento, temperatura e textura à imagem: a garoa e o frio se condensam em garoa fria, refletindo a sua insistência. As pinceladas são impressionistas, pois essa imagem da garoa que cai vem num salpicar de [t], [p], [k] e gradualmente, num som fechado por [o] e gerúndios, cobrem a

paisagem. Tais redundâncias e reiteraões são recursos que contribuem para reforçar o impacto das imagens, ao mesmo tempo, que surpreendem. Para Bosi:

... a repetição poética não pode fazer o milagre de me dar o todo, agora. Ao contrário da visão fulmínia, ao contrário da posse, ela me dá o sentimento da expectativa. Linguagem agonia. A repetição me preme a conhecer o signo que não volta: as diferenças, as partes móveis, a surpresa do discurso. (BOSI, 2002, p.49)

A reiteração adjetiva é muito freqüente nos textos de João Antônio e pode ser interpretada como modo multifacetado de conhecer a realidade. Cada repetição corresponde a um prisma diferente da impressão primeira, ou seja, sua atualização contextual renova o já dito:

Depois tudo molhado, árvores e casas, as ruas ficavam lisas, lisinhas como sabão.

As rodas da frente davam trabalho, dançavam, brincavam de perder a direção e as mãos no volante não tinham sossego. As mãos estavam frias, úmidas, meio queimadas pelo frio, que eu me levantava muito cedo. Era frio que cortava. (p. 48-9)

Espécie de ecos da lisura, o som de [z] e as sibilantes (“depois”, “árvores”, “casas”, “as ruas”, “lisas”, “lisinha”, “sabão”) introduzem bem a falta de domínio da máquina naquelas ruas, naquele sabão e para conotar o movimento involuntário das mãos e das rodas, estas se tornam sujeitos da ação.

O frio se liga à prisão, à tristeza, ao desassossego, ao desconforto de uma vida. Filtrado por um olhar oprimido, o Natal é outra coisa; imagens externas não revelam o interno, pelo contrário, podem camuflar tristes contrastes. Há uma profunda dissonância entre o que ele vê e o que sente. E o cenário abastado de enfeites não o convence: “Nas ruas da cidade, os preparos de Natal, repetiam aqui, ali, além, numa fachada de loja, numa entrada de cinema, cores vibrantes na manhã. Mas não era alegre, era tristeza na manhã de corpos

agitados, de pressa, de frio bravo”. (p.49) Para o homem na rua, a multidão, juntamente com as lojas, cinema é parte sensível de sua própria existência. Os advérbios de lugar aqui, ali, além mapeiam a manhã preenchida de cores vibrantes, as quais a conjunção adversativa “mas” filtra-as em tristeza naquele olhar. Nenhuma forma definida, nenhum grau de precisão, nem dos corpos, nem das cores. A gradação de distância dos advérbios, chama a atenção para formas “quebradas e imprecisas no tremular dos pontos de cor pequenos e próximos”. (SCHAPIRO, 2002, p.84)

Assim, os motivos natalinos vão se dissipando diante daquele olhar fustigado por uma vida humilhante e prisioneira. A crítica vem em forma de poesia triste: os arranjos de Natal estão em desacerto com os corpos intranquilos, apressados; o capitalismo o desprotege, metaforicamente, num frio bravo; o papai Noel é emprestado da cultura estrangeira, abastada e branca. Ou sonho da burguesia, ou pesadelo dos pobres:

Um ou outro Papai Noel de propaganda sustentando cartazes nos braços. Sujeitos magros, desajeitados, alguns eram negros fantasiados de Papai Noel, se arrastavam ridículos, as botas imundas de lama”.
Um especialmente um, era triste. Lá em cima duma perua, sentado numa poltrona ordinária, descascada nos braços e amarrada à capota do carro. O homem fazendo propaganda de pastas de dentes. O vento lhe batia na cara e fustigava a barba postiça, sua roupa muito larga, descorada, apalhaçada. Sentado, parado, parecia pensar e deveria sentir frio. (p.49)

Em meio a vários Papais Noéis ridículos, o narrador, num voyeurismo baudeleriano, resgata a figura de um que é especialmente triste por possuir a consciência de sua situação ridícula. Esse destaque, muito bem determinado pela repetição do artigo indefinido “um”, revela uma identificação entre os dois personagens, pois ambos tinham a liberdade tolhida e ambos sabiam disso: “parecia pensar e deveria sentir frio”. Outro ponto importante, e que poderia significar uma posição elevada no mundo: “lá em cima”, mostra-se, ao contrário, uma extremada exposição que chega à desproteção, pois a fantasia, que deveria protegê-lo, na

verdade o expõe à artificialidade, a uma coisificação. Sendo assim, de símbolo máximo a um palhaço, o papai Noel dessa narrativa representa o que pode haver de patético e até de agressivo em apropriações culturais descontextualizadas. É um homem sensível que se sujeita a tudo isso, às roupas que não lhe servem, que o humilham numa perda de identidade. É um boneco todo postiço servindo de painel comercial, mas que pensa e que sente: “Sentado, parado, parecia pensar e deveria sentir frio”. (p.49) É, enfim, mais um homem com frio na sua desproteção social. Ele está exposto, inominado e fetichizado, se mistura à “...poltrona ordinária, descascada nos braços e amarradas à capota do carro”. (p.49) As crianças também captam esse descompasso quando o pilheriam no seu patético papel: “Lá embaixo, crianças morenas riam dele, zombavam, corriam atrás da perua. Ficava uma zoeira de música de Natal, mais os gritos das crianças. Tristeza um homem ganhar a vida daquele jeito. Como me pareciam detestáveis aquelas crianças morenas”. (p. 49)

Aqui, as nasais e os sons de [s] e [z] dão a impressão exata da zoeira incômoda de um momento (cenário) que, em outro contexto, poderia ser harmônico. Mas, para “aquele palhaço de um circo falido” e para seu cúmplice, o narrador, tudo aquilo era desarticuladamente triste. Como que num cataclisma inexorável, perante tão vil situação, um acidente é descrito inesperadamente:

— Toma cuidado, lambão!
 Mas não deu tempo. Desguiei, desguiei, as mãos torceram o volante, torceram, desembraio, breque, não deu tempo. Um Chevrolet veio contra mão, passou-nos direto, nem nos raspou. Eu fui contra a perua do Papai Noel, o pára-choque enterrou-se inteiro na lataria. O Papai Noel estava ajoelhado na poltrona, abobalhado. (p. 49)

Dois homens humilhados em seu trabalho, num choque, ouvido pelas impactantes [t], [q], [p] e causado por um dos símbolos do capitalismo, um Chevrolet, que vem na contra-mão e sem tocá-los, machuca-os, oprime-os.

O narrador se machuca muito nas mãos e ainda vai para cadeia. A liberdade se anula totalmente, porque diante do silêncio imposto, as mãos que lhe asseguravam aquela sensação, são imobilizadas, emudecidas. Destruídas as pontes simbólicas (mãos e caminhão), o narrador é devolvido a sua impossibilidade:

O sub botou o braço na tipóia e eu fui parar no xadrez.

[...]

Natal.

Sol lá fora, ruídos se tocam, se combinam, enchem a manhã, e é muito fácil adivinhar as coisas da rua em frente ao quartel. E não é muito triste não. A dureza toda está nas mãos que doem terrivelmente, coçam, coçam. (p.50)

Sons impressionistas de confusão indecifrável, luz, memórias de felicidade, tranqüilidade e uma doce poesia se alternam com a escuridão fétida da cafua, numa onda de expectativa que oscila entre a esperança amorfa e uma metamorfose aceita, nunca chega à revolta ou à falência. A expressão da cafua e do sol mascara uma outra, a da sombra e da luz: “Aqui é frio, escuro, há fartum de dejetos, mas lá fora há sol, barulho de automóveis, certamente crianças estarão estreado brinquedos de Natal”. (p.51) A cafua de onde o jovem preso imagina a população livre é ao mesmo tempo o lugar da infelicidade e da contemplação da felicidade, e se torna, por uma reviravolta, “não mais o observatório, mas o local observado”. (TADIÉ, 1978, p. 76) Esse processo em que o que o vislumbre do que está fora é elemento enfático para o que está dentro vai delineando a bipolarização do espaço, verticalmente, descoberto: sombra e luz, que sinalizam, respectivamente, dentro da prisão, fora da prisão; dentro de si, fora de si. Essa dicotomia sensível permeia toda a relação do narrador com o mundo: “Também Isaura vai perguntar. Novinha, miúda, mas linda, Isaura tem me dado domingos tranqüilos, sábados tranqüilos. Isaura tem uns olhos claros, mansos que lhe deixam ver a alma. Um dois dias por semana passo meigamente nos olhos de Isaura”. (p.51) O aspecto físico e afetivo de Isaura, o carinho entre eles se delinea pelo [i] e pela consoante [m], que expressa uma noção de delicadeza e doçura em oposição a dureza do mal-

estar das mãos. Ele se aconchega, metonimicamente, no olhar de Isaura, que é a representação do exterior e, portanto, da idéia de liberdade.

Depois, uma poesia grotesca e paradoxalmente amorfa toma o lugar dos sentimentos da alma. Numa metamorfose, o narrador animaliza-se:

No primeiro dia, as emanções da latrina, nojentos, enchiam toda a cadeia. Eu sentia enjô e dor de cabeça. Já hoje não estranho, estou calmo, nem triste da vida, nem tão saudosos de Isaura, de casa. Acredito que vou me acostumando, crio casca, traquejando, ganhando cheiro de macaco. (p. 52)

Uma das características que este narrador personagem herda da narrativa poética é o não aprofundamento psicológico, aquele se revela pelo vai e vem dos seus pensamentos. Absorvidos pela narração, os personagens são devorados. Seus companheiros de cafua são anônimos, o sub Moraes só realça o seu sofrimento, a família, a sua solidão. O sargento Magalhães, que no dia de Natal lhe dá liberdade e um cigarro significa, como veremos, a sua re-humanização. A luz do narrador fá-los sombras, imagens, “a sua verdadeira natureza de seres de linguagem”. Assim, o apagamento dos personagens deixa ao espaço um lugar privilegiado. No trecho acima, por exemplo, é tão implacável a relação do espaço, degradado, com o sujeito, que este acaba por anular a idéia de casa, evidenciada pelo “não” e pelo “nem”. E, assim, tal como em “Retalhos...”, a simbiose do espaço com o narrador acaba dando destaque àquele, pois, em primeira instância, o odor provoca a náusea, que se transforma posteriormente em resignação, representando, assim, a involução, pois é a efetivação da falência da humanidade frente ao espaço. A tensão, que enriquece o texto e provoca o mais variado lirismo, continua a ganhar nuances diferentes. Quando o Sargento Magalhães autoriza a tarde de Natal fora da cafua, o texto se ilumina:

Na cafua a vista se ajeita à escuridão, se acomoda, se habitua. Assim como o corpo se ajeita à imundície e à seminudez das camisetas e dos calções ordinários. Por isso, quando saímos à luz, o sol nos parece uma coisa muito

boa, que vibra, uma coisa quase nova, que nos aquece e nos encanta, quase nos assusta... (p. 52)

O uso do [u] associado à idéia de escuridão, nos dois primeiros períodos, se desdobra, gradativamente, para o som de [o], que ainda desenha uma escuridão interna, culminando com susto da claridade expressada pelo [a], num assalto, vibrante.

A independência, simbolizada pela luz, tem seu ápice num composto de significação universal: “Nós respiramos fundo. Nós olhamos para o alto, para o céu, nós olhamos. Assim os homens saúdam o sol”. (p.52) A esperança está lá, no alto, no sol, nos homens. É numa marcação de um tom crescente, amealhado pela suavidade do [s], que a ascendência da contemplação para a saudação acontece. Assim, as duas primeiras orações que encerram a primeira atitude terminam com paroxítonas fechadas em [u], [a], que deságuam na explosão do monossílabo tônico “sol”, cujos [o] aberto toma o cenário perdurado pelo [l]. Essa imagem reproduz a idéia de emersão espacial e intimista, pois na prisão tudo submerge pela restrições do meio, inclusive os sentidos, já, fora, a capacidade de sentir e agir se expande e eleva a uma dimensão superior, oposta à limitação da Cafua. Essa expansão atravessa a todos e um sentimento único une aqueles diferentes soldados. Um afeto vem selar tal humanidade:

Uma pausa, pardais, meninos lá fora, o sol. E o maço de cigarros que se estende.

[...]

Também tenho recebido favores, dispensas e já ganhei dois elogios no boletim, porque eu sei o que faço no volante. Mas nunca, nada me sensibilizou tanto como agora o maço de cigarros estirados pelo Sargento Magalhães, naquela fala camarada. Nunca recebi nada tão bom. Arrisco uma liberdade. Falo humilde, falo baixo, os músculos da cara parados, um medo de botar tudo a perder:

— Mas é preciso me botar na boca.

O homem me põe o cigarro na boca. (p. 54)

Sem verbos, sem ação, é num conjunto de substantivos que a adjetivação dessa pausa se faz sentir. Esse processo é uma forma de conter esse continuum do exílio e dar vazão a uma

emotividade antes tolhida pelas hierarquias. A liberdade, mesmo cerceada pelos limites do quartel, pode ser vislumbrada pelo menos no nível sensorial, o que se confirma no nível fraseológico, pois o vocábulo “Natal” aparece aprisionado por pontos finais, reiterando assim o paliativo oferecido pela instituição: “Ando, ando à toa. As mãos coçam, coçam muito. Às vezes é um arrepio fino, que vai até a vontade de urinar. Mas não tem importância, ando. Natal. Lá na calçada as crianças brincam com os presentes novinhos”. (p.54) Esse sentido limítrofe está em consonância com a sua movimentação espacial, pela falta de saída ilustrada pela repetição do verbo andar acompanhado do advérbio de modo: à toa.

Seu olhar é outro, a sensação de amor e de liberdade, explorada na incessante movimentação, lhe recobra afetos, a resignação animalesca se torna complacência, seu horizonte se amplia de fora da cafua para fora do quartel:

Boto os olhos nas crianças lá fora, as mãos doem, penso no Padre Pedro, penso em Isaura, nos olhos calmos de Isaura. Olho para a calçada. Como são lindas as crianças morenas! Vou andado, andando, vou juntar-me aos outros, ficar pela grama, com os outros, até que a tarde acabe e o Sargento nos recolha à cafua. (p.55)

Seu olhar tem outro prisma das coisas: as crianças morenas, que lhe “pareciam detestáveis”, agora são lindas; voltaria para a cafua, mas com sua humanidade às soltas. O limite espacial que o separa da rua, da liberdade é tão tênue, que a alegria do Natal lá fora o invade. Aquela dialética do espaço foi transposta pela afetividade da doação, o prazer exterior agora está pegado no seu íntimo: “— Tem cigarros? / Puxa, como aquilo era bom!/Pensando no Sub Moraes. Como seria o Natal do sub? Teria crianças, uma tarde assim como a minha?”. (p.55) A sutileza do sentimento humano, nesse caso, a superioridade emocional do narrador, quebra o poder hierárquico da instituição militar. Além das significações já analisadas acerca dessa relação, a própria designação - sub -, paradoxalmente, relega ao seu superior uma noção

de inferioridade. Nessa narrativa, assim como na anterior, se tem a superação do todo afetivo humano sobre a hierarquização institucional.

Enfim, nos é apresentada uma conduta que excede as forças individuais dos soldados ou de qualquer homem, ou seja, o enfrentamento das adversidades com serenidade e o sofrimento pela dureza das relações de poder com gentileza solidária. A violência da sociedade de classes é criticada à medida que se instaura no texto o potencial revolucionário da gentileza, num diálogo com a sugestão de Walter Benjamim (2000, p.28): “Quem deseja levar o duro a sucumbir não deve deixar passar nenhuma oportunidade de ser gentil”. Assim, numa busca da essência da linguagem, o escritor supera o incolor da relação capitalista, em que há a exploração do homem pelo homem, com o colorido de um estilo que reverbera sentimentos e emoções de um homem que é apoio para o próprio homem.

3.6 “Frio”

Um narrador onisciente nos põe em contato com o protagonista, mais pelos sonhos e imaginação, do que pelas ações e palavras deste. O título da narrativa já traz a primeira sensação de um sem nome: Nego é o seu apelido. Tem apenas dez anos, não tem família, não conhece o mar, nunca viu cavalos fortes como os da revista de Paraná. Este é o seu “professor de vida”, que ensina ao mesmo tempo em que explora. Menino pobre e negro, o protagonista é um engraxate que é acordado no início de uma madrugada para atender a um pedido de Paraná. Ao atravessar bairros de São Paulo para levar um “embrulhinho branco” ao próprio que o estaria aguardando – salvo algum imprevisto – num antigo ferro-velho que o garoto deveria abandonar bem cedo, caso ele não aparecesse. É a história de um menino, uma missão a cumprir e o chicotear do frio: eis a fábula da história, que é narrada a partir de cenas em perspectivas. Isso possibilita passar por um traço contínuo, da forma ao conteúdo, pois é o ponto de vista de um menino sobre um trajeto.

O narrador é tão onisciente que o foco transita livremente da terceira pessoa para primeira pessoa, do discurso direto para o indireto livre, promovendo a visualização de um personagem que recria o seu mundo, o qual só existe em seu olhar e em suas impressões que julgam e animam o espetáculo.

O texto é um poema sobre o frio e todo o desabrigo físico, emocional, abandono de toda a espécie que ele pode significar para um menino. O frio o sentimos na pele no corrente da leitura; já preparados para isso pelo título, de vocábulo único, seco, impositor da solidão. A primeira frase nos traz a condensação do sentido do conto: “O menino só tinha dez anos”. O adjetivo e o adjunto adverbial coabitam no “só”, matizando o seu universo do ser e do estar, além de já prenunciar um narrador parcial que pela condensação do sentido, revela uma

contundência sintática que serve à indignação e à denúncia. Com o adjetivo o narrador caracteriza emocionalmente o menino.

Durante seu percurso gélido, o menino pensa, sente, sonha, lembra; o narrador aparece por trás dele, mas a maior parte do tempo da narrativa a perspectiva é do garoto. Essa qualidade estética que é evidenciada pelo foco narrativo em toda a produção literária de João Antonio, faz dessa narrativa, como de todos os outros, um texto empenhado. É a visão de um menino abandonado no frio de sua solidão.

Frio. Quando terminou a Duque de Caxias na Avenida São João. O pedaço de jornal com que Paraná fizera a palmilha não impedia a friagem do asfalto. Compreendeu que os prédios, agora, não iriam tapar o vento batendo-lhe na cara e nas pernas. Andou um pouco mais depressa. Olhava para as luzes do centro da avenida, bem em cima dos trilhos dos bondes, e pareceu-lhe que elas não iriam acabar-se mais. Gostoso olhá-las. Que bom se tomasse um copo de leite quente! (p. 64)

A concepção de arte de João Antônio não é somente um passo em direção à abstração impressionista da pincelada e seu tom, a nuance rara e exata, mas também em direção à visão impressionista mais ampla de um meio penetrante e forças naturais de luz e atmosfera que saturam o todo. Aqui, o frio e a escuridão em contraponto com as luzes da cidade.

Aquilo que é essencialmente poético reside na percepção das qualidades sutis da cena, que a tornam estranha ou irreal em sua novidade, numa revelação de essências que sugerem forças magníficas na natureza objetiva, forças que estão além do poder do observador de controlá-las ou nomeá-las ou de interromper a sua incessante emergência e desaparecimento. São como relances de um microcosmo misterioso no laboratório do cientista, e tão objetivas quanto o exame disciplinado desse cientista na observação de seus objetos elusivos. O poeta João Antônio elaborou uma linguagem para transmitir essas percepções raras como objetos de admiração e prazer. Embora ligadas a uma disposição de espírito, a uma visão pessoal, essas descrições possuem um amplo componente objetivo que é especialmente evidente na pintura.

Outra perspicácia estilística rumo à poesia é o trabalho com antíteses: o desprazer do frio em contraponto com o prazer de olhar as luzes e o quente do leite é realçado, sentido mesmo.

As frases curtas, às vezes não oracionais, a seqüência de sintagmas nominais, as descrições que pressupõem interlocutor, o uso alternado de oxítonas e paroxítonas nos finais das frases estabelecem um ritmo que lembra versos livres de um poema:

Eta frio! Tinha medo. Alguém poderia vê-lo sacar uma de dez. Que vontade! Arriscou. Num bar da Marechal Deodoro. Entrou sorrateiro, encostou-se ao balcão. Só um casal numa mesa, falando baixinho e bebendo cerveja. (...) Duas horas no relógio do bar. Cansado, com sono. Por que diabo todos os relógios não eram como aquele, grande e fácil? (...) Mais meia hora de chão, e se Paraná não viesse?... (p. 65)

Tensão, esse é o clima que permeia toda a narrativa, afinal, o menino tem uma missão perigosa a cumprir. A influência de Paraná mistura nele uma admiração infantil a uma obediência servil. Na madrugada Paraná lhe tira a manta, sua única proteção, e mesmo dormitando, o garoto segue seu mandado. No seu abandono, o sorriso só aparece quando se sente familiarizado com seu Aluísio e sua filha branca, Lúcia:

Lúcia era menor que ele e brincava o dia todo de velocípede pela calçada. Quando alguma coisa engraçada acontecia, eles riam juntos. Depois conversavam. Ela se chegava à caixa de engraxate. O menino gostava de conversar com ela, porque Lúcia lhe fazia imaginar uma porção de coisas suas desconhecidas: a casa dos bichos, o navio, a moça que fazia ginástica em cima duma balança – que o pai dela chamava de trapézio. Na sua cabeça, o menino atribuía à moça um montão de qualidades magníficas. (p.63)

O menino pensa em muitas coisas que fazem parte do universo da menina e que lhe são desconhecidas como, por exemplo, os navios:

Lúcia contava que navios apitavam mais sonoros que chaminés. Enormes. Gente e mais gente dentro deles. Iam e vinham no mar. O mar... Ele não sabia. Seria, sem dúvida, também uma coisa bonita. Quando seu Aluísio ria, o bigode se abria, parecia que ia sair da cara. É. Mas o burro Moreno não chegava nem aos pés dos cavalos da revista.

— Cavalo não tem pé.

Quem é que lhe falara assim uma vez? (p.65)

As retrospectões e as antecipações são reflexos do ir-e-vir dos pensamentos do personagem. São elas que, geralmente, são utilizadas pelo narrador para sugerir níveis de significados por meio de imagens e símbolos. A palavra navio, por exemplo, evoca a idéia de força e de segurança numa travessia difícil. É a imagem da vida, cujo centro e direção cabe ao homem escolher. Essa imagem também explora o desejo de domínio de um espaço que não é o seu habitat natural. O menino desconhece a idéia de segurança, de direção a seguir, por isso, repensa nos navios e agarra-se a eles para “atravessar” o mar, que “ele não sabia”. O mar é a sua travessia, “as águas em movimento” simbolizam um estado transitório, incerto, que pode levar à vida ou à morte, dependendo da direção a ser tomada pelo navio. Outra imagem do fluxo de consciência se centra na expressão “cavalo não tem pé”, um estribilho que correlaciona a fragilidade do menino, com o fato de que o cavalo que tem suas patas inutilizadas é um animal condenado, em contraposição aos cavalos idealizados das revistas de Turfe. Assim, o estribilho captura o menino de sua imaginação desenfreada e o traz de volta a sua realidade de menino “sem pé”.

O escritor não quer falar da solidão universal. Ele não quer dar realidade ao sentimento, por puro brilhantismo estético e o apresentar menos preso ao ser. É daquele menino, negro, pobre e sozinho que ele quer falar. Do micro para o macro é que João Antonio chega ao universal.

As horas se passam nas malhas do texto; a repetição lexical do verbo “andar” no gerúndio no começo e no final de uma imagem desenha-nos no intervalo, a sensação vivencial da meia hora descrita:

O menino tinha só dez anos. Quase meia hora andando. No começo pensou num bonde. Mas lembrou-se do embrulhinho branco e bem-feito que trazia, afastou a idéia como se estivesse fazendo uma coisa errada. (Nos bondes, àquelas horas da noite, poderiam roubá-lo, sem que percebesse, e depois?... Que é que diria a Paraná?)
Andando. (...) (p. 59)

Seguindo esse processo, o vocábulo frio interpela-nos a cada seqüência, repetindo-se dez vezes durante a narrativa para fazer perdurar o vento e o frio que sentia o menino para nos tocar sensorialmente.

Paraná manda que o menino não observe nada para não perder tempo. O garoto quer não ver para não pensar, para não demorar, para não irritar Paraná. Mas a narrativa é só pensamentos, sensações e imagens contidas num personagem, que é infantil, que pensa, sente, vê e imagina. Essa tensão criada entre a grande responsabilidade e a sua ludicidade vivencial, perfaz a dimensão poética do medo e da solidão. O tratamento dado aos substantivos, “seu coraçãozinho se apertava”, sua “roupinha imunda”, “suas perninhas pretas começavam a doer”, “sua cabecinha preta”, “seu pezinho direito”, “seus ombrinhos”, expressa, pelo diminutivo, o carinho, a ternura do narrador para com ele, além de reforçar deveras a sua fragilidade. O olhar para o menino é afetuoso, mas não paternalizante, é um afeto que, como as vidas que narra, também é duro. Sobre os diminutivos, que são muitos nessa narrativa, Leo Spitzer (apud MARTINS, 2000) observa que estes revelam uma ternura com o idioma, um enamoramento da língua que acaricia as palavras como se fossem pessoas. Esse recurso, portanto, vem acentuar, além do valor afetivo, já contido no lexema, a atmosfera lírica de todo o texto.

O mundo interior onírico em contraste com a realidade externa tumultuada do menino vai cada vez mais desenhando o seu sofrimento:

O menino preto tinha um costume: quando sozinho, falar. Comparava os cavalos taludos e a moça da ginástica e as coisas da Rua João Teodoro. Desnecessário conhecer coisas para comparar. Cuidava que os outros não o surpreendessem nos solilóquios. Desagradável ser pilhado. Impressão de todos saberem o que se passava com ele - pensamento e fala. Paraná também achava que aquilo era mania de gente boba. É. Não devia. Mas era muito bom. O menino achava muito bom, quando pode estar daquele jeito. (p. 64)

O momento em que a fantasia acontece é o único em que o garoto pode estar criança. A amizade com Paraná lhe é boa, mas o prende numa admiração ameaçada pelas suas virações. A admiração da criança pelo personagem adulto encerra sua aprendizagem “de como ser homem” e a sua inferioridade racial, além de aprisionar sua afetividade.

Pequeno, feio, preto, magrelo. Mas Paraná havia-lhe mostrado todas as virações de um moleque. Por isso ele o adorava. Pena que não saísse da sinuca e da casa daquela Nora, lá na Barra Funda. Tirante o quê, Paraná era branco, ensinara-lhe engraxar, tomar conta de carro, lavar carro, se virar vendendo canudo e coisas dentro da cesta de taquara. E até ver horas. O que ele não entendia eram aqueles relógios que ficam nas estações e nas igrejas – têm números diferentes, atrapalhados. (p. 61-2)

A seleção lexical da primeira frase, só composta por adjetivo depreciativo do menino, seguido de uma conjunção concessiva “mas” dá bem a dimensão da importância de Paraná como professor da sobrevivência, apesar da infância, da feiúra, da cor negra e da magreza. Além de professor ele era branco. Na sua fragilidade infinita, dimensionada nessa seqüência de adjetivos, não tem como escapar à paixão por tamanho homem.

Como peça chave da sobrevivência do garoto, o que Paraná não lhe ensina, ele não entende. Os ponteiros dos relógios, que não os do mestre, o menino não os compreende. Sem Paraná as coisas lhe são estranhas e diferentes, denunciando o seu natural apego infantil.

Além de tudo, essa amizade é uma união de dois solitários. Esse paradoxo é regado ou erigido pela diferença de idade que ao mesmo tempo em que os une, os separa. O homem e seu universo mutilado por lembranças parcas, poucos ganhos e muitas perdas, a criança e seu universo de muitas das sensações primeiras e pouca compreensão, consciência:

Compravam pizza e ficavam os dois. Paraná bebia muita cerveja e falava, falava. No quarto. Falava. O menino se ajeitava no caixãozinho de sabão e gostava de ouvir. Coisas saíam da boca do homem: perdi tanto, ganhei, eu saí de casa moleque, briguei, perdi tanto, meu pai era assim, eu tinha um irmão, bote fé, hoje na sinuca eu sou um cobra. Horas, horas. O menino ouvia, depois tirava a roupa de Paraná. Cada um na sua cama. Luz acesa. Um falava, outro ouvia. (p. 62)

A repetição do verbo “falar” em conjunto com a repetição do substantivo “horas” servem a um propósito de captação daquele momento repleto de palavras, que preenche fisicamente o espaço vazio daquele que ouve e daquele que fala, mas não resolve a solidão. “Coisas saíam da boca do homem”, que só embriagado revela seu afeto pelo garoto: “Já tarde, com muita cerveja na cabeça, é que Paraná se alterava: / — Se alguém te põe a mão... se abre! Qu’eu ajusto ele!” (p.62)

Só a embriaguez deixa revelar o afeto, o sentimento que, numa tentativa de defesa do sofrimento, não pode aparecer realmente, só o drible pode garantir a sobrevivência. É o que se chama na baixa malandragem, quando se trata da sensibilidade, de “frescuras do coração”. João Antônio foge a qualquer preciosismo, quando não se utiliza do sentimentalismo choroso para narrar tal comportamento, ao contrário, o sentimento é tolhido na linguagem descritiva, na narração que cobre o texto mas, nas malhas deste, uma poesia do abandono e da triste impotência escorre, extravasa das contenções verbais da superfície textual. É no não falar do sentimento que ele aparece. O maior choro vem de não chorar. O menino não chora seu sofrimento, só o texto revela pelo que esconde. Seu processo, em todas as narrativas, é análogo ao de seu mestre Graciliano Ramos, no que concerne ao estilo que diz muito com

pouco. A seca, narrada por este, se sente na construção do texto, intrínseca à linguagem seca. Além de famintos, magros, os personagens nos vêm secos de dignidade, sonhos, de sentimentos até. É nesse processo poético da contensão verbal para explosão sensível que João Antônio também constrói personagens que sofrem, mas sem lamúrias. O sofrimento se revela justamente na radicalidade de sua contenção. Portanto, é na concisão e na rudeza que o lirismo se constrói naturalmente, emanando do não dito.

Pelo contraste a fragilidade do garoto se avulta. A companhia boa de Paraná dá o contraponto essencial para o medo de perdê-la:

Ele sempre sentia um pouco de medo quando Paraná estava girando longe. Fechava-se, metia um troço pesado atrás da porta. Ficava até tarde, olhando os cavalos da revista de turfe de Paraná. Muito alto, espigados, as canelas brancas, tão superiores ao burro Moreno de Seu Aluisio padeiro. Só com os soldados, à noite, é que via coisa igual. Fortes e limpos. Fazendo um barulhão nos paralelepípedos.
— Que panca!
Muita vez, sonhava com eles. (p. 63)

Os cavalos “fortes e limpos” é a metáfora reversa da sua fragilidade e da imundície experimentadas pelo menino. Sonha com o seu desejo reprimido, com o que gostaria de ser. Três pessoas têm afeto por ele: Paraná, Lúcia, Seu Aluísio: “Havia Lucia, a menina branca e havia Seu Aluísio padeiro. Gostavam dele. O resto eram pessoas que passavam na Rua João Teodoro com muita pressa. Também um meganha que vinha engraxar os coturnos. Dava sempre gorjeta. Esse, entretanto, não falava muito”. (p.63) O amor, para ele está muito atrelado à abertura para sua meninice, à colaboração e interação do outro para sua música pueril imprescindível, que vem do diálogo, da atenção, de uma atitude em que o outro seja o contraponto necessário para ele se saber, existir. O narrador sabe valorizar o positivo da vida do menino, sem deixar com que o texto caia, como já ressaltamos, numa lamentação chorosa

dos descamisados. Esse processo conseguido por João Antônio capta a dialética da vida e realça o sofrimento num contraponto com o bem estar.

Aliás, esse recurso estrutural que carrega uma essência barroca, aparece em todas as narrativas. Nesta, especificamente, a dualidade aparece numa contrapartida de três parágrafos que trazem uma escolha lexical leve como o momento retratado: “brincava”, “velocípede”, “engraçada”, “riam”, “conversavam”, “gostava”, “imaginar”, “qualidades magníficas”, “brincando”, “crianças”, “conversa gozada”, “piadas”, “ria”, com um quarto carregado de adjetivos que revelam o capitalismo subjacente nas não-relações, nos não-afetos: “Para o menino, todas as outras pessoas eram tristes, atarefadas na pressa da Rua João Teodoro. Afobadas e sem graça”. (p.64) Entretanto, o que se pode ver é que todo esse lado claro e lúdico são apenas lampejos numa vida opaca, dura e que se revela inatingível, pois esse bem estar luminoso só é possível no âmbito onírico.

Percebemos, então, que a tensão, estampada na sua tarefa perigosa e o seu universo desprezioso e ingênuo, aparece das mais variadas formas. A sua proteção está na rua João Teodoro e ele está longe dela; a realidade é o frio e a vontade era de um leite quente; o desprazer é a realidade e o prazer as fabulações.

Muitas vezes, quando se observa uma epopéia ou uma narrativa que se centra na descrição de um percurso, delega-se ao espaço exterior uma importância em primeiro plano. Entretanto, não é o que acontece em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, pois esse espaço emerge do fluxo de consciência, ou seja, do espaço interior. Isto ocorre em decorrência da especificidade da focalização, que é consequência da subversão da narratividade, cujo objetivo é retratar o externo por meio das reverberações internas, isto é, um olhar que perpassa a intimidade do objeto narrado. João Antônio explora uma circularidade que se realiza na tríade: espaço exterior, espaço interior, linguagem. É a união dos dois últimos que

proporciona a ilusão do primeiro para assim, instaurar no leitor um deleite pragmático envolvendo não só a visão, mas todos os sentidos.

Frio. Quando terminou a Duque de Caxias na Avenida São João. O pedaço de jornal com que Paraná fizera a palmilha não impedia a friagem do asfalto. Compreendeu que os prédios, agora, não iriam tapar o vento batendo-lhe na cara e nas pernas. Andou um pouco mais depressa. Olhava para as luzes do centro da avenida, bem em cima dos trilhos dos bondes, e pareceu-lhe que elas não iriam acabar-se mais. Gostoso olhá-las. Que bom se tomasse um copo de leite quente! Leite quente, como era bom! Lá na Rua João Teodoro podia tomar leite todas as tardes. E quente. Mas precisava agora era andar, não perder a atenção. (p. 64)

É por meio da subordinação do real ao imaginário que o autor constrói o mundo do menino, ou seja, “o efeito de irreal sucede ao efeito de real”. A imagem das luzes carrega aspectos impressionistas, pois se delineia como fenômeno distante num grau de imprecisão, que dá profundidade infinita àquelas. Essa atitude estética do garoto, frente a tal espetáculo urbano, ligada à luz versus escuro da noite, bem como os seus sonhos, pincelam sua feia realidade de beleza, inserindo-o em uma liberdade individual. Assim, ele é capacitado a recriar o árido percurso noturno (porão - ruas - ferro velho), pois nesse intervalo o personagem é atravessado por imagens que dão o suporte imprescindível para sua travessia. E mais uma vez nos encontramos com um personagem remido pela poeticidade do olhar. Nessa perspectiva poética, a mesma luz mágica que ilumina a rua, os edifícios, o céu, enfim a sua trajetória, produz uma força radiante que confere fascínio ao momento. É, portanto, numa ótica impressionista que o panorama urbano flui pelo olhar fortuito e errante do menino. Segundo Schapiro (2002), essa imagem reproduz uma cidade ilimitada, em movimento contínuo, sobre a qual Balzac (apud TADIÉ, 1978, p.81) escrevera: “Paris é um oceano”. Analogamente, o menino navega nesse oceano no seu navio imaginário.

Com “medo”, “cansado”, com “sono”, o “menino preto” sentia que suas “perninhas pretas começavam a doer”. No jogo conseguido entre imagens concretas e afetivas,

percebemos a infância não-romantizada: as primeiras evocam quadros que a imaginação do garoto completa à sua vontade, sem que se desfaçam na abstração quando são salvas por uma espécie de resíduo afetivo. Esse recurso faz com que tenhamos a medida certa das apreensões imaginativas e sensíveis da peregrinação e memória dele.

A sua trajetória, na qual rua, cada prédio, cada bar, cada luz é a oportunidade de uma evocação, encontra o mito do labirinto:

Evitava os olhares dos guardas. A Avenida teria muitos, era preciso, quem sabe, desguiar. Enfiar-se, talvez, pelas ruas transversais. Mas temeu se perder nas tantas travessas e não encontrar a igreja das Perdizes. Ia tremelicando, mas ia.

[...]

Na segunda travessa, topou um cachorro morto. (p.66)

Nessas evocações, a exacerbação das sinalizações e nomeações de lugares, não servem a uma representação destes, ao contrário funcionam como a dimensão de labirinto externo que recai sobre o interno. A sua errância nesse trajeto oblíquo se junta ao erro, ou seja, é “a recusa das verdades admitidas, o contra-pé que preserva as chances da imaginação”. (TADIÉ,1978, p.46)

Essa narrativa está repleta de impressões produzidas, sem que raramente se desenhe um quadro. O vago sentimento de imagens o conduz pelos labirintos de seu sentimento, pelos metafóricos estados dos seus sentidos. No frio da noite, deseja o leite quente que além da temperatura confortante, puxa da lembrança a mãe que não tem; por muitas vezes, apalpa o embrulhinho branco sob sua responsabilidade, o que enfatiza o seu percurso ameaçado. Vê luzes infinitas nas ruas e evita os olhares dos guardas, vê os cavalos taludos das revistas de Paraná e os compara à “moça da ginástica” e às coisas da Rua João Teodoro, numa condensação de tudo o que lhe faz bem, de tudo o que lhe faz restituir a infância abortada e lhe permite sonhar e continuar. Ouvir as divagações de Paraná, as piadas de Seu Aluísio e as

palavras de Lúcia é ter um mundo para viver, mas o barulho e o silêncio da noite lhe tiram o chão, a proteção.

De um engenho artístico sem igual, João Antônio consegue transportar para o leitor o frio, o cansaço, o medo, numas pinceladas únicas e esparsas quando semeia em meio ao texto frases unimembres, estancada por um ponto final que aumenta seu significado: “Vento.”, “Suspirou!”, “Frio.”, “Andou.”, “Sossegou.”, “Andando.”, “Falava.”, “Horas, horas.”, “E quente.”, “Arriscou.”, “Enormes.”, “Canseira.”, e o “Sim.”, que se repete quatro vezes num mesmo parágrafo enfatizando a aceitação submissa do garoto à imposição de Paraná.

A vontade de urinar, até a sua realização é um ponto importante na construção simbólica do sofrimento do menino. “Tremelicando”, ele anda procurando não ser visto pela polícia, atento, com medo. Esta pode lhe flagrar com seu embrulhinho branco e/ou prender Paraná, o seu mestre, num “lugar ruim, escuro, onde se apanha muito”. Sua ameaça segue vários matizes e a contenção da urina vem hiperbolizar sua tensão, numa gradação metonímica: “Logo que começou a descer a Água Branca veio-lhe um pouco de fome e uma vontade maluca de urinar. Ali não dava. Se viesse alguém...”. (p.66)

Seu desgaste físico e emocional vai, a partir desse momento, em parágrafos tomados por advérbios e adjetivos, se desenhando com mais rigor:

Frio. Canseira. As casas enormes esguelhavam a avenida muito larga. Pela Avenida Água Branca o menino preto ia encolhido. Só dez anos. No tênis furado entrando umidade. Os autos eram poucos, mas corriam, corriam aproveitando a descida longa. Tão firmes que pareciam homens. O menino ia só. (p.66)

Com frio, cansado, encolhido, tênis furado entrando umidade, o menino preto, de só dez anos, vai só numa avenida muito larga de descida muito longa, cujas dimensões erigidas pelos vocábulos, “enormes”, “larga” e “longa”, melhor delineiam sua pequenez e abandono. Além do seu estado físico e emocional precários serem acirrados pelo racial, implícito na

contraposição de “Água Branca” com “menino preto”, sua fragilidade se contrasta com a firmeza dos carros que pareciam homens. Essa comparação entre homens e carros abre intervalos poéticos nesse espaço que é preenchido por sensações insistentes de solidão. Nessa cadeia de significações, esse trecho remete a outro trecho, já citado, sobre as pessoas apressadas que lhe pareciam tristes. Em meio a muita movimentação ele se imobiliza, perplexo na sua solidão mal acompanhada de multidões. O plural de homens em contraste com a última frase: “O menino ia só”, também colabora para a gradação da sua pequenez e solidão, chegando ao ápice nos próximos parágrafos quando ele se depara com um cachorro morto: “Na segunda travessa, topou um cachorro morto. Longe, já o divisara. Assustou-se com as deformações daquele corpo na beirada do asfalto. Analisou-o de largo, depois marchou”. (p.66) A identificação do menino com o cão se dá num paralelismo que demarca o lugar que lhes cabe: à margem. O menino se espanta com o corpo deformado na beirada do asfalto como que se espantasse com a sua sobrevivência nos arrabaldes: “Ele ia pelas beiradas...”, “Sentado na beira da cama”. A beira é a parte que lhe cabe.

O cão morto é a metáfora antecipada de como o menino se sente com a possibilidade de perder Paraná, ele morreria. O encontro com o cão abre as últimas portas para o vazio, para onde o medo, a desproteção, a perda iminente lhe transportam:

O muro pareceu-lhe menos alto e menos difícil de pular do que advertira Paraná. O menino procurou o homem por todos os lados. Depois, chamou-o. Abafava os sons com a mão, medroso de que alguém, fora, passasse. Chamou-o. Nada de Paraná. E se os guardas tivessem... Uma dor fina apertou seu coração pequeno. Ele talvez não veria mais Paraná. Nem Rua João Teodoro. Nem Lúcia. (p.67)

A palavra medo, espalhada estrategicamente pelo texto, tem seu ápice de significado nas reticências, que paradoxalmente transborda numa contenção quase impossível. Por esse processo progressivo de tensão que João Antônio consegue, nos vemos emaranhados em sobressaltos catárticos e sentimentos reticentes também. As frases que seguem as reticências

aparecem como a explosão da contenção, numa poesia sincopada pela dor, medida exata do seu coração pequeno, apertado. Imerso nesse abalo emocional, ele se imagina furtado de tudo o que lhe fazia bem, de sua infância, enfim. Uma perda vem puxando outra na repetição do “nem” e lhe tirando tudo e lhe matando num “desastre muito forte”, entre o seu íntimo e sua infância retalhada.

Depois de não encontrar Paraná, o garoto se apega “com esperança à idéia de que Paraná era muito vivo. Guarda não podia com ele”. (p.67) A antítese continua a desenhar a sua movimentação interna e externa:

Sorriu. Pulou de novo. Achou a tarimba prontinha. Tateou o embrulhinho branco. No escuro sem lua, os pedaços de folha-de-flandres era o que melhor aparecia. Abriu a manta verde, se enrolou, se esticou, ajeitou-se. Pensou numas coisas. Olhando o mundão de ferrugem que ali se amontoava. Não se ouvia um barulho. (p. 67)

Embrulhado pela noite escura, ele tem um destino incerto como o embrulhinho branco; está envolto por um silêncio que se deixa escutar nos [u] e nas nasais, matizando o seu olhar perplexo de identificação com aquele amontoado de ferrugem. Seu fluxo de consciência, nesse momento, conjuga o máximo de significados na sua intrincada relação com a realidade fria em que se encontra. O frio e a vontade de urinar chegam ao ápice de significação da suportabilidade que, no penúltimo parágrafo, deixa entrever o seu limite corporal e psíquico diante daquela situação. O narrador, então, num processo metonímico, pinça de uma vida inteira de desamparo, um único acontecimento tão carregado de significado, que o passado, futuro são diluídos nesse presente eterno. Como as crianças das narrativas poéticas, o protagonista não tem passado, como se fosse nascido ontem. Algumas de suas idéias, imagens e seres preenchem o vazio psicológico do protagonista que carrega um segredo.

O frio é a metáfora da desproteção de um menino que ainda vê no leite a possibilidade da sua reconciliação maternal, da sua proteção sonhada. O aumento da sensação do frio pelas anáforas e imagens se dá concomitante à fragilização emocional, na situação tensa, de menino-homem, que a vida lhe colocou. A tensão se configura, antes de mais nada, na estrutura antitética da narrativa, que intercala realidade e fluxo de consciência, imaginação. Nesse procedimento, forma e conteúdo relacionam o aumento da temperatura e da vontade de urinar, com a diminuição da sua capacidade de resistir. Nesse processo de resistência, vê-se intercalar realidade-presente-limite com possibilidade-imaginativa-aberta:

— Cavalo não tem pé.

Onde haviam lhe dito aquilo? Não se lembrava, não se lembrava. Coitado do cachorro! Amassado, todo torto na Avenida. Também, os automóveis corriam tanto... Frio, o vento era bravo. Sentia ainda o gosto bom do leite. Onde diabo teria se enfiado Paraná? Ah, mas não haveria de meter o bico no embrulhinho branco! Nem Nora. Muito importante. Paraná é que sabia. Nora não. Um arrepio. Que frio danado! Entrava nos ossos. Embrulhou-se mais no casacão e na manta. Fome, mas não era muito forte. O que não agüentava era aquela vontade. Lembrou-se de que precisava se acordar muito cedo. Bem cedo. Que era para os homens do ferro-velho não desconfiarem. Lúcia, branca e muito bonitinha, sempre limpinha. Sono. Esfregou os olhos. O embrulhinho branco de Paraná estava bem apertado nos braços. Entre o suspensório e a camisa. Que bom se sonhasse com cavalos patoludos, ou com a moça que fazia ginástica! Contudo não agüentava mais a vontade. Abriu o casacão. (p. 67)

Que bom se ao invés de preto, feio, imundo, ele fosse branco, bonito e limpo como seu modelo desejado, que é Lúcia! Que bom se pudesse ter o amor que estava por trás das características de Lúcia! Que bom se pudesse viver dentro da sua capacidade frágil, no ritmo de uma infância que pode sonhar, imaginar sem interrupções reais que lhe roubam tudo! Mas não pode, não lhe é de direito, só tem dez anos, é preto, pobre e feio e a única coisa que pode é se purificar metaforicamente de todo o peso, urinando, tal qual Meninão do Caixote ao se livrar do mundo da sinuca, pesado demais para sua idade. Só a poesia pode dar a possibilidade de um recomeço ao menino, pois a realidade é implacável e o instinto fisiológico milenar: a

urina fora do corpo só lhe trará alívio imediato, ficando o seu sofrimento recalcado no por vir: “Então o menino foi para junto do muro e urinou”. (p.68) O menino acaba sozinho: ele sonha, fábula, mas a vida vai lhe tirando isso, em tempo real.

O contraste entre a sensação de frio que invade o menino e o movimento cadenciado de seus pés assinala o descompasso entre os desafios quase desumanos e a natureza humana frágil do personagem. E ao selecionar tais contornos afetivos, o escritor amplia as marcas contextuais do signo “frio” e enquanto escreve sobre as precariedades, as minguadas alegrias, o sofrimento solto vividos por um menino, o escritor constrói a poesia do abandono.

3.7 “Visita”

O tratamento poético do jogo triste de vida daqueles, tragados por um cotidiano sempre limitador, os apreende, também nessa narrativa, na sua total humanidade. Aqui, um rapaz conta sobre o desconforto de um trabalho inútil durante o dia e escola precária à noite. Trabalho antecedido por cinco meses de desemprego, vividos nas “grandes paradas” do jogo de sinuca, alternando-se entre o “dinheiro grande” e as “rebordosas medonhas”. O narrador sente falta desse tempo, às vezes “molha o bico” e, mesmo contrariado, sempre volta para o trabalho e para a família moralista. A realidade é esta, só o sonho aparece como espaço possível, só o ambiente idílico pode redimi-lo do meio termo:

Sonhei que voltara às grandes paradas. Eu e Carlinhos. Desprezado para sempre nossos empregos, sozinhos no mundo e conluiados, malandros perigosos, agora! Vagabundeávamos finos na habilidade torpe de qualquer exploração. E físgávamos, zeladores de prédios, engraxates, porteiros de hotel, meninos que vendem amendoim...
Era quando a branca caía. (p. 69)

A narrativa se inicia num plano onírico que se configura como o contrário da sua realidade cambiante, ou seja, uma postura que deseja a malandragem genuína, mas que é cooptada pelo seu contexto. Essa oposição entre o eu e o ser ideal, materializa-se na idéia do eu-narrador e no personagem Carlinhos, respectivamente. Dessa forma, desenha-se, então, uma idéia matizada entre a realidade e a utopia. A branca que cai se interpõe entre essas duas instâncias, como a representação do “anjo caído”, que tenta se elevar, mas que é derrubado pela implacável realidade. É a lei da gravidade que o traga do sonho possível, como a caçapa que deglute a branca no seu buraco negro. A branca seria a metáfora da saída, que não deveria cair, mas que cai sempre.

O próximo parágrafo vem reforçar essa dicotomia:

No jogo, no quente jogo aberto das parceiradas duras, partidas caríssimas, eu tropicava, tropicava, repetidamente. Aquilo não se explicava! A tacada final era dolorosa e era invariável - era a minha - e eu me perdia. Aquilo, aquilo nos arruinava. Quem me visse e não soubesse diria que eu estava traindo. O ótimo Carlinhos não se desnor-teava, fazia fê, dava-me o embalo, imprimia moral.

— Firma e joga o jogo!

Mas nada. Ajeitasse giz no taco, estudasse os efeitos das tabelas, caçasse combinações, lavasse o rosto para a tacada - não me salvava. A bola branca caía. (p. 69)

O narrador não se adequa a nenhuma das possibilidades, nem à malandragem, nem às instituições: família, trabalho, escola, religião. É um desajustado, que participa da partida ininterrupta: o eu contra o mundo, se movimentando como a bola branca, sempre na iminência de cair. Esse processo, no qual o narrador se articula, é explicitado pela repetição do verbo “tropicar”, enfatizado pelo advérbio de modo “repetidamente”. Em consonância a essa idéia, a conjugação dos verbos na condicional também revela uma ação inábil, pois, se configura no âmbito da hipótese, nunca se concretiza: “não me salvava”. A sua atitude carrega um implacável fracasso para o “jogo de vida”, em contraponto com a habilidade de Carlinhos. Tal relação se deixa ver também pela anteposição destacada do adjetivo “ótimo”, que dá destaque à capacidade daquele em detrimento da inabilidade do narrador.

No jogo de palavras, só tem vez a chateação, o desajeito, a mediocridade e uma voz típica dos otários, paradoxalmente crítica e passiva. Nesse jogo de vida ele só perde, não se acha, se procura, mas não se encaixa:

Diabos, toda noite esta história. Mal entro em férias, é isto. Não basta o escritório, não basta. Os chefes, as idiotices. Tudo em promiscuidade e eu a aturar. Quando a noite chega, hora da gente descansar, cinema, mulher, qualquer coisa... não.

Latinha de flite, sabonete, caixa de alfinetes, nem, sei. Minha mãe tem a mania de me arranjar estes probleminhas domésticos. Pelo ano inteiro, este tonto trabalha e agüenta escola noturna. Dorme seis horas, acorda atordado de sono, vai buscar dinheiro numa profissão inútil [...]. Os dedos pretos de fumo são fins de braços sem bíceps, sem tríceps, nada. Pudera! Às vezes vejo na expedição homens da sacaria, braços enormes. Imagino-me vivendo à sombra deles. Parece-me que a vida teria músculos e sossego, não cálculos e ocupações domésticas. (p. 70)

Nesse sentimento bipartido, no qual se quer ver melhor sendo o outro, o sujeito narrativo parece ser dois: um que pensa e outro que faz, um que critica e sofre, o outro que agüenta: “este tonto”, “dorme seis horas”, “acorda atordoado”, “vai buscar dinheiro”, “os dedos pretos de fumo”. Estaria melhor como saqueiro, sossegado e forte, porque “sem bíceps, sem tríceps, nada”, há uma ausência de conexão entre o homem e suas mãos ambíguas, do boêmio - pretas de fumo e do trabalhador que faz contas inúteis. Colocadas num mesmo parágrafo, as imagens da família, do trabalho, da própria malandragem, se nivelam numa significação negativa, nas quais o narrador se vê encurralado. A primeira oração desse período já introduz essa noção, explicitada pela interjeição e pelo adjunto adverbial de intensidade: “Diabos, toda noite essa história”. (p.70)

A linha mestra que delinea toda subjetividade do narrador se revela na anulação da ligação entre o que faz e o que desejaria fazer. Mas, o que fazer para resolver tal descompasso? O narrador não realiza nada, só vislumbra a multiplicação das portas do seu labirinto íntimo e social, reforçando a angústia ambivalente de um otário.

Que irmã, vejam. Uma tonta. Sabe é ouvir novela, ler romancinho para moças, discutir babados. Uma camisa nunca sabe onde está. Chateado, abro o guarda-roupa. Há um estalo na porta, que a fechadura está velha, que é preciso trocá-la, eu vivo falando nisso. Não encontro camisa esporte.
 — Mas onde enfiaram?
 — Nossa! Você vive sempre amolado. Ora, vou com esta. Sem gravata, tudo arranjado. (p.71)

Ele sabe que precisa trocar a fechadura que está velha, mas nunca o faz. É sua vida que se enferrujou numa criticidade sem ação. Procura uma camisa esporte para ir visitar Carlinhos, amigo do tempo do joguinho, mas não acha e pega uma camisa sem gravata. Sempre o meio termo, nem a libertação total da malandragem (camisa esporte), nem a inserção social no trabalho (terno e gravata). O que lhe cabe é um pé lá, outro aqui, uma camisa sem gravata.

Chateado com “probleminhas domésticos”, imposto pela mãe, lembra de Carlinhos:

[...] Num Natal dera-me um postal. A aproximação de dezembro, agora, trouxe-me a lembrança de revê-lo e levar um cartão. Carlos se alegraria, abraços, café, apresentar-me ia sua irmã (ele deveria ter uma irmã linda); bate-papo sobre futebol, a velha sinuca, umas horas longe de latinhas de flite e sabonetes. (p. 70-1)

Carlinhos é a idealização da fuga do narrador, nele se condensa o oposto positivo de todas as suas impossibilidades. O narrador age em uma realidade circunscrita e se apóia nesta saída rarefeita. Dessa maneira, a visita ao amigo cresce na narrativa como a metáfora do desejo.

O texto se desenrola num fluxo entrecortado entre a consciência e o presente da narrativa, que desenha no ir e vir de idéias, a inquietação do narrador:

Uma calma gostosa.
O ônibus quase vazio me dá calma. Entrando vento pela janela. Bom. Mãos cruzadas, olhando coisas lá fora. A casa do ótimo Carlinhos — perto. Poderia ir a pé. Prefiro o ônibus; basta a canseira do dia. Gente como eu, bobagem economizar níqueis. Jamais se tem alguma coisa. A taxa do colégio, uma farra qualquer, levam tudo. O diabo é que eu não nasci trouxa, aqueles tempos de jogo, quando desempregado, me ensinaram que eu não nasci trouxa. Agora, o salário minguado dá para cigarros de vinte cruzeiros e cachaça de quando em quando. Se o mês aperta, corta-se isso.
— Só mesmo vendo aquele vestido.
Calculem. E eu a aturar. Se perco as estribeiras, meto a boca no mundo, é a velha história — estou dando escarcéu, acordando a boa vizinhança, mau exemplo. Quietinho. Feito um menino, feito criado. (p.72)

Sente-se calmo quando, no ônibus quase vazio, sem pessoas e reprimendas, é acariciado pelo vento, símbolo de um tempo não demarcado, diferente do seu tempo real, pesado, demarcado: “cinco meses desempregado”, “naquele tempo”, “o dia na cama”, “a noite na rua”, “uns dois meses sem ver Carlos”, “máquina de cálculos oito horas por dia”, “reprimendas que duravam duas horas”, “aproximação de dezembro”, “agora, trouxe-me a lembrança de revê-lo”, “umas horas longas das latinhas de flites e sabonetes”. Essa calma

envolvente se revela nas nasais, nos sons de [m] e [z], na alternância de [a] e [o], criando um clima ameno e também contínuo pelos gerúndios. Ele é envolvido por um tempo onírico, propiciado pela expectativa do reencontro idealizado. Sente-se sossegado num sonho bom, de mãos cruzadas sem fazer contas. É um momento alheio à sua realidade, ao seu tempo demarcadamente triste. Entretanto, o advérbio de tempo “agora” o traz de volta à realidade inexorável: o vestido da irmã, a falta de dinheiro, as diferenças sociais, coisas sempre a lhe deslocar. Essa mudança de estado, propiciada pelo advérbio, é anteposta por um intervalo antifrásico, cuja tensão se realiza no fato de se auto-afirmar um não-trouxa, mas sê-lo na realidade. Tal ocorrência perpassa todo o texto, pois há uma luta entre o malandro idealizado e o otário cooptado.

É o seu desajuste social que o empurra, que o impele a uma ação desgovernada, personificando-o no próprio choque entre a “ordem e a desordem”. O narrador rola pela vida como bolas na mesa de sinuca; não por sua vontade, mas pela sorte do jogo da vida:

O cobrador. Tiro vinte cruzeiros, espero o troco. Gostosa, a noite. O ônibus roncava, ganhava esquinas, passou a serraria, a fábrica de tubos. Passada a ponte, eu desceria. Sentou-se a meu lado um tipo de chapéu, olhando de esguelha. Assim fazem nos ônibus, parecem não ter coragem de encarar uma pessoa. Caras de gente apoquentada nestes lados, que me parecem uma indústria de neurastênicos.

O ônibus rolava pelo viaduto. Rio sujo lá embaixo. Ainda dizem ser grande coisa lá na escola. Asnos engravatados! Não sei. Li, dia desses, a biografia de um escritor morto há pouco, também professor. Coitado, mal tinha para os quatro filhos, e um dia foi detido, trancafiado, por meter-se em política, mesmo não sendo da esquerda. Homem admirável. Mas dizer-se maravilha do rio fedorento, lá isto é asneira grossa. Até um ignorante como eu, percebe. Xingam isto de nome indígena... (p. 72-3)

Todo o sema desse trecho recai sobre o significado da capturação, seja a das relações humanas pela produção industrial, seja a da liberdade pela repressão política, seja a da criticidade pela escola, e isto se expandindo para todas as instituições sociais cujas reprimendas recaem também sobre um narrador. Ele identifica um estrato da população que

tem a suas vontades roubadas e cuja abulia é conseqüência desse seqüestro social, no qual se insere. O único dado positivo do todo focalizado vem da naturalidade das coisas, propiciada por um dirrema, cujo adjetivo é anteposto ao substantivo: “Gostosa, a noite.”, em detrimento do artificial, que rouba do ser toda a sua essência natural, a sua individualidade, transformando-o em massa “neurastênica”. Nesse espaço industrializado, o narrador capta, por meio do olhar de esguelha e pelo próprio figurino (chapéu) do anônimo, as incongruências das relações sociais. Numa visão pretensamente oposta, a ponte aparece como a passagem para a concretização de um sonho bom. Mas o rio, o símbolo da vida, sobre o qual o “ônibus rola”, é sujo, tal qual o meio hipócrita e desigual em que vive. Assim, o narrador figura-se como uma bola branca de sinuca, que rola sobre essa mesa triste, sempre arriscado a quedas.

Enfim chega:

Dou o sinal, pulo. Ganho a rua de paralelepípedos, dobro esquinas, olho o endereço num cartão, entro por um corredor, rumo a um cortiço. A casa era a última duma fileira de moradas de ferroviários. Na varanda, um casal em namoro. Um pegadio sem modos. Avistando -me vem a moça atender.
(p.74)

Ainda, os obstáculos se sucedem até sua almejada alegria, pela sucessão de verbos, que conotam sua dificuldade, seu caminho tortuoso, rumo ao reencontro.

Depois de rolar, rolar, pular, ele cai, como a bola branca: Carlinhos não está. O jogo está perdido, seu sonho diluído em impossibilidades. O jogo da vida poderia ser mais leve com a força do amigo; com um igual poderia caminhar mais leve: “Ótimo Carlinhos não se desnorteava, fazia fé, dava-me o embalo, imprimia moral./ — Firma e joga o jogo!”. (p.69)

A moral de Carlinhos é a do conluio, é seu cúmplice no desacerto social, na indignação, ao contrário dos engravatados, da escola, da família: “Moral para a família rezadeira é agüentar máquina de cálculos oito horas por dia, agüentar chefe estrangeiro, bitola, manha, idiotice e ganhar seis contos no fim do mês. Hoje sou um bom rapaz...”. (p.73-

4) Ele agüenta a sua profissão para responder a um padrão social, vivenciando um descompasso entre a imagem que passa, que responde à sociedade e seu verdadeiro eu. As reticências ilustram tal mascaramento, pois quem ele realmente é fica sempre elíptico. E é num tom de ironia que essa idéia deságua, para demonstrar o conflito entre a obrigação social e o desejo íntimo.

O desencontro com o amigo realça o desencontro consigo mesmo, mais portas no seu labirinto: “Despeço-me, deixo-os sossegados. Curvo as esquinas, subo ladeiras, acendo cigarros maquinalmente. Encabulado. Pena não ter encontrado o excelente Carlinhos. Chateado. Perdi uma noite agradável”. (p.74) O autor retesa o sentimento de frustração em frases unimembres, evitando, com a concisão, o tom sentimental ou pueril que poderia ter a imagem. Para obter essa imagem, o autor expande a ação, em uma sucessão dos verbos, para depois diluí-la em um estado. Tal linha descendente se instaura por meio do advérbio (maquinalmente), se confirmando pelos predicativos do sujeito, já citados, e também pela frustração que se avulta em contraponto com os sintagmas “excelente Carlinhos” e “uma noite agradável”. Percebemos, então, que o ritmo é marcado também, pelas rimas em “o” e em “ado”, contribuindo para a construção da imagem poética.

Mais uma vez ele perde algo que nem teve e o seu descompasso com a vida, o seu despreparo para esse jogo, o inquieta: “Talvez por isso não arranje bom emprego. Mas... e se não tenho jeito?”; “me desajeito ante mulheres”; “ — Também... isso não deve ser hora de visitas.”; “É. Quem sabe... não entendo dessas coisas”. As reticências, aqui, vêm figurar suas inseguranças e a impossibilidade de verbalizá-las.

O movimento da narrativa parece se dar ao longo das ruas que, análogas a sua casa, não o acolhem, mas a movimentação do narrador acontece numa fissura dos dois ambientes. João Antônio pôde descrever as paisagens sem recorrer à ficção, mas o que a ficção dessa narrativa traz nas descrições é a descoberta perturbadora, por um personagem subjugado,

tentado por um tipo de lembrança, uma busca no outro das suas próprias possibilidades. O cenário se interpõe entre o narrador e Carlinhos, entre o eu e o outro: a visita não concretizada acaba por recair numa profunda visita de si mesmo, que destrói a idealização do outro. Assim, a viagem é, na verdade, interior: o movimento entre a sua casa e a do amigo constitui uma metáfora da peregrinação dentro do “eu”.

Depois do seu encontro frustrado, do desejo não realizado, sua capacidade de ação se encerra numa busca, típica dos personagens de João Antônio. A descrição do cenário, que acomoda esse andante, é desenhada por adjetivos pospostos, que reforçam a imagem que se quer imprimir. Esta variação e encadeamentos de adjetivos com a mesma conotação fixam a imagem, enchem a página de cinza:

Bato a cinza do cigarro. A vila é bem mesquinha, rodeada de fábricas, dezenas de bares, três igrejas, um grupo escolar. O casario feio abriga mal gente feia, encardida, descorada. Nos meus cinco meses de vagabundagem eu me acordava tarde, tarde e podia ver melhor aquilo. Tacos, bares. As ruas com seus monturos, cães e esgotos, muitas me davam crianças que saíam do grupo escolar. Não me agradavam aqueles pés no chão movendo corpinhos magros. Qualquer ignorante podia perceber que aquilo não estava certo, nem era vida que se desse aos meninos. Eu saía do botequim, chateado e fatalmente enveredava mal. Encabulação, cachaça, erradas, desnor-teava-me no jogo. Um sentimento confuso, uma necessidade enorme de me impingir que não era culpado de nada. Os meninos iam magros porque iam. Culpada era a vida ou alguém ou muitos. Eu também engolia aquele barro, agüentava aquela vida cinzenta. Podia mudar o quê? Não havia sido um menino como aqueles, pés no chão, desengonçado? Nos dias de chuva eu não me encolhia nessas ruas feito um pardal molhado? Sem eira nem beira. Eu tinha culpa de quê? (p.75)

Acontece mais uma vez a falta de perspectiva, a imobilidade que a situação social lhe impõe. A imagem dos meninos descalços e magros se mistura a esgotos e cães e os coloca no mesmo nível de significação. Na sua dolorosa cumplicidade, o narrador se confunde em passado e presente: hoje vê de dentro aquilo que lhe parece fora e, por isso, o desamparo se amplia. A imagem, em sua profusão de significados, arrebatada numa culpa inerente que o confunde. Num corpo-a-corpo com o espaço, conflitante, ele se debate com sua própria

consciência. Numa complacência com o que vê, o narrador acaba decretando uma autocomplacência, perante uma violência que se perpetua. A estética do feio, nesse trecho, potencializa a fusão entre forma e conteúdo. Num único parágrafo, ele desenha uma mancha impressionista, na qual subtrai os contornos, em pinceladas nervosas que se entrevêm na redução metonímica, do todo pela parte, nas sinonímias, nas anáforas, provocando uma imprecisão fotográfica. Em consequência desse processo, a estrutura difusa ressalta o “sentimento confuso” do narrador que se encerra nas múltiplas indagações sem resposta, a fluidez da imagem e a frustração do eu-narrativo, respectivamente.

Sua expectativa não se lança além de minutos:

Quis seguir estrada, o atalho me surpreendeu. Uns dez minutos e estaria na vila. Sapos, nas pocinhas das beiradas do campo de futebol. Até há pouco, aquilo era do futebol da molecada. Indústrias querem surgir acompanhando a estrada de ferro, acompanhando tudo, provavelmente serão usinas de concreto. (p. 76)

Paralelos à ficção, os acasos do itinerário sucedem a intriga. Ao mesmo tempo, ao lado da narração, percebemos os acasos da escrita, que é a versão consciente da escritura automática. Da mesma forma que o atalho surpreende o narrador, a poeticidade acomete com igual intensidade a construção narrativa. Assim, tanto para o primeiro no seu percurso quanto para o segundo na sua escritura, seguir pelas fissuras é inevitável, o atalho surpreende o narrador, a poesia, o escritor. A estrada é descartada numa escolha à revelia do narrador, a má sorte o conduz pelo jogo de vida. O convencional, o previsível, o seguro dá lugar ao ilegítimo. Meandros ilegítimos escondem homens (molecadas) e bichos (sapo), que compartilham o mesmo espaço, numa unidade animalizada, em detrimento da personificação das indústrias que “querem surgir acompanhando a estrada de ferro, acompanhando tudo”. O verbo “querer” dá ao objeto personificado a vida tirada dos homens que ali habitam. A

indústria se sobrepõe ao espaço lúdico: “Até há pouco, aquilo era do futebol da molecada.”, metalizando-o, capturando o contato direto com o natural.

É, portanto, por meio do espaço exterior que o narrador se deixa visualizar na sua subjetividade, cuja exploração não se define pelo culto ao eu. Sem essa ode intimista, os vários traços deste se fazem sempre em ligação com as revelações da rua. É o ser esfacelado na dúvida, pois está inserido no paradigma da encruzilhada, da busca sem um ancoradouro.

Para Tadié (1978), do momento em que a narrativa é liberada dos limites da intriga ou da ficção, nada pára a produção de imagens espaciais, além do bom prazer do autor, e não apenas sua competência lexical. Assim, as “paisagens diversas próprias às evocações” englobam a casa familiar, os bares, as ruas, “as esquinas de ruas”, as luzes, a várzea, onde João Antônio situa uma desumanização, realçada por uma evocação do homem como lobo do homem. Mas essas paisagens são, também elas, apenas seres de linguagem. Sendo assim, a virtuosidade que as faz desdobrar obedece a um duplo fim, a imitação do romanesco e o prazer poético.

Numa gradação de tons, a “vida cinza”, na “várzea escura”, se torna “breu” e o submundo vai se esboçando:

Várzea escura, breu. Meu pai disse-me que, quando menino na Europa, transpunha vales escuros para pastoreio, onde lobos invadiam. Aqui há mosquitos e fartum do cortume próximo. Luzes ao longe, luzes da serraria. Posso caminhar olhando-as. Às vezes, faço de conta que são guias que eu sigo para alcançar a vila. Pena não encontrar Carlinhos, não estaria tateando este breu. (p.76)

Aqui, descrições intersensoriais evocam, bem ao modo impressionista, um significado vago do todo, cujo caráter é dado pela disposição implícita de algumas das palavras e pela musicalidade. Nas primeiras frases, a escuridão aparece ancorada nos sons de [u] e esse mesmo [u] é o da palavra “luzes”, que apesar de ter sentido contrário de escuridão, pela inserção no todo, faz da antítese o paradoxo melancólico do narrador. Contudo, tal figuração

revela-se menos pelas palavras separadas do que pela conotação do todo, na qual se aplica o conceito de símbolo — um sentimento ou idéia intraduzível. A expressividade se dá, então, pela linguagem pictórica que une as sensações de luz, cor e movimento num resultado único afetivo. A impressão da luz vem com grau de imprecisão, como um fenômeno distante cuja oscilação abre-se à imaginação e a gradação do escuro para o claro, que é também a gradação da realidade para o fabuloso. As luzes distantes também simbolizam esperanças distantes. Luzes transformadas em guia na falta de Carlinhos, única pessoa que lhe lembra uma possibilidade de norte. A sinestesia, “tateando este breu”, dá a densidade da escuridão, da falta de perspectiva, que, entranhada no seu ser, mistura sentidos, revelando uma sensibilidade à deriva.

Numa correlação sígnica, no vale há lobos, nas veias noturnas da vila há “mosquitos bravos”: o narrador chega ao bar, ambiente no qual se relacionam sinuca e lobos:

Os quatro se entreolharam. Também a sentinela e a maloqueira entreolharam-se quando apareci. Na várzea havia mosquitos bravos, não lobos. Um tipo musculoso mediu-me de soslaio, tinha a camisa apertando braços enormes, uma cara enorme, um queixo enorme de gringo. (p. 77)

O inimigo cresce aos seus olhos pela repetição do adjetivo “enorme”, cuja sonoridade aberta também contribui para hiperbolização do antagonista. A grandiosidade deste rapta as possibilidades do narrador, pois tanto no jogo, quanto na embriaguez:

Angústia me vem, cada vez que penso em coisas sérias, quando bebo. Começo de desmaios, muita vez, quando bêbado penso em coisas sérias; com um estremecimento empurro a idéia de tê-los agora. Lassidão, o amargo começando na boca, a cansada nas coxas e nas barrigas das pernas. (p. 79)

A debilidade física desvela uma identidade humilhada, aproximando a idéia de morte e vida no jogo de sinuca. Sempre desajustado na situação em que vive, o otário é sensível

demais para ser malandro, bêbado (“penso em coisas sérias”) e crítico demais para um assalariado; ele não tem lugar.

No jogo, “as brancas” o derrotam: “Mas que jogo triste!”. Essa metáfora do jogo de sinuca como o jogo de vida, que perpassa todas as narrativas que o tematizam, é mais desenvolvida em “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Finalizado esse jogo, a idéia de voltar para a família, o trabalho, a escola, o atualiza no seu labirinto, cujas várias portas o colocam desconfortavelmente num não-lugar. Um sentimento de falência o impele a uma última fuga: um modo interino de morrer: “Os olhos pescam. As mãos ásperas de giz, os olhos estão miúdos. Muito sono, muito urgente é dormir, luz apagada, travesseiro, solidão, nada...”. (p.80)

Para conseguir uma ligação entre o sono e o estado mórbido, o autor faz emergir essa sensação sincrônica, a partir da disposição gráfica, da musicalidade. As misturas dos focos narrativos, primeira e terceira pessoa, promovem ao mesmo tempo uma visão de dentro e de fora, cuja perspectiva põe essa narrativa, como todas as outras da obra, em contato direto com a relação entre o sujeito e o objeto das pinturas impressionistas. A imagem se dá por uma substantivação acirrada, que privilegia o sentir em detrimento do ver. A saturação de nomeações, que recobre todo o trecho de um teor abstrato, justapõe gradativamente substantivos concretos e abstratos. Estes últimos prevalecem pela duplicidade que se resume em duas abstrações crescentes. Trata-se da captação de um sentimento que avança da solidão para o niilismo e se prolonga nas reticências. Essa construção deixa ver esse vácuo por um trabalho imagético que se auto-destrói.

A visita não concretizada possibilita uma visita a si mesmo, cuja concretude se desenha, ironicamente, por um niilismo, que se encerra num vislumbre de uma saída rarefeita - o sonho. Ele não encontra Carlinhos, assim como não encontra saída, por isso seu porto se dilui num nada. A mesma consciência crítica que o resgata de um ostracismo íntimo, o impele a uma constatação da sua falência, sugerida pela consciência de um espaço degradado que

reflete os destroços de si mesmo. O espaço se interpõe entre ele e a idéia utópica: “Mas amanhã a repetição dos relatórios. Meus olhos viajarão do teclado aos corpos taludos dos homens da sacaria. E nas paredes brancas do escritório, balburdia, persianas entreabertas, ingleses a perambular”. (p. 80) Nesse último período da narrativa, o conectivo “mas”, que poderia trazer uma idéia adversa da anterior, somado ao advérbio “amanhã”, que denotaria uma determinada renovação, é ao contrário mais um recurso para avultar a visão cíclica que se estabelece numa regressão imediata sugerida pela substantivação desse por vir: “repetição”. Assim, ele sucumbe, abnegado, a uma ação circunscrita e por isso a narrativa termina com a descrição do espaço do qual fogia.

Nesse processo de inversão de papéis, como em “Retalhos...”, o homem se torna cenário, e o cenário, super-homem. Mas, nesse caso, diferente do personagem daquela narrativa, o homem é suprimido pelo espaço e não consegue suplantá-lo nem pelo seu olhar poético, nem pela sua humanidade. Aliás, com exceção dos protagonistas dessa narrativa e de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, um estado poético impele a todos os outros personagens da obra a superarem o círculo vicioso em que submergem. Aqui, o olhar do narrador serve apenas para reafirmar que ele está fadado à posição de otário cuja movimentação é, paradoxalmente, imobilizadora, pois se dá num intervalo entre o descontentamento com a sua situação e a fraqueza para sair dela. A frase que traz essa imagem está exatamente no meio das outras duas que descrevem o ambiente que o esmaga e nela mesma se encerra um ser bipartido entre o que é e o que quer ser: “Mas amanhã a repetição dos relatórios. Meus olhos viajarão do teclado aos corpos taludos dos homens da sacaria. E nas paredes brancas do escritório, balburdia, persianas entreabertas, ingleses a perambular”. (p.80) É, portanto numa fissura entre o espaço interno e externo, entre o mecânico e o humano, que seu olhar demarca sua implacável contradição.

Quando o narrador-otário volta para o aquele trabalho que mata a sua criatividade (“repetição dos relatórios”), frio (“as paredes brancas”) e artificial (“ingleses a perambular”), ele definitivamente perde os contornos humanos que só podem ser vistos fora, nos “corpos taludos dos homens da sacaria”, pois, ali dentro, como o personagem de “Arquivo”, de Victor Giudice, ele se torna mais uma peça do escritório:

A emoção impediu qualquer resposta.
joão afastou-se. O lábio murcho se estendeu. A pele enrijeceu, ficou lisa. A estrutura regrediu. A cabeça se fundiu ao corpo. As formas desumanizaram-se, planas, compactas. Nos lados, havia duas arestas. Tudo tornou-se cinzento.
joão transformou-se num arquivo de metal. (GIUDICE, 2000, p. 384)

Em ambos os casos a linguagem configura a engrenagem capitalista que desumaniza, e ao fazê-lo engendra o avesso, resgata o homem da coisa pela poesia da imagem.

Percebemos, enfim, que a coisificação do homem é tecida num plano sensacional, cujo acordo subjetivo entre as reações íntimas do personagem e o modo de articulação dos fonemas e das frases é balizado por um ritmo psicológico. Esse procedimento é capaz de promover um movimento duplo, no qual o tema da visita se reverbera numa forma que vistoria as emoções do visitante, delineando os ecos da sua falência. Levado e trazido pela maré rítmica de uma narrativa poética, o narrador é ameaçado pelo nada. Somente a fala poética habita o sobrevivente desse personagem.

3.8 “Meninão do caixote”

Nessa narrativa, um lirismo irremediável traz a essência de uma infância abortada pela marginalização. Com um aumentativo no apelido, um menino conta sua história de homem precoce, todo o seu conflito de menino-homem.

Da Vila Mariana à Lapa, da amizade boa à solidão, de menino que brinca a homem que joga, do Meninão que joga ao filho que sente, ou seja, é pelo contraste que visualizamos a busca pelo seu lugar no mundo e em si mesmo. Meninão do Caixote nos conta como descobre a sinuca, se perde e se reencontra.

Ao iniciar a narrativa com uma conclusão, o autor trabalha com a expectativa em grau máximo. “Fui o fim de Vitorino. Sem meninão do Caixote, Vitorino não se agüentava”. (p.81) Uma história que, já no início, se revela trágica: “Taco velho quando piora, se entrea duma vez. Tropicava, nas tacadas, deu-lhe uma onda de azar, deu para jogar em cavalos. Não deu sorte, só perdeu, decaiu, se entregou. Deu também para a erva, mas a erva deu cadeia. Pegava xadrez, saía, voltava...”. (p.81)

A poesia que permeia tudo é imprescindível para dar conta do lúdico e do drama que pode carregar um menino pobre. Nas suas lembranças, a marca da felicidade só existe no passado: “Na rua vazia, calada, molhada, só chuva sem jeito, nem bola, nem jogo, nem Duda, nem nada”. (p.81) Aqui, se tem um verdadeiro poema, que poderia ter sido escrito em versos de cinco sílabas, rico em rimas, um ritmo que se acelera em vírgulas e repetições lexicais, tudo a reproduzir um vazio que se acentua em “nem” e se fecha no “nada”. As personificações também enchem a cena de sentimentos, de uma saudade que anuncia muitas outras:

Quando papai partiu no GMC, apertei meu nariz contra o vidro da janela, fiquei pensando nas coisas boas da Vila Mariana. Eram muito boas as coisas de Vila Mariana. Carrinhos de rodas de ferro (carrinho de rolimã, como a gente dizia), pelada todas as tardes, papai me levava no caminhão... E eu

mais Duda íamos nadar todos os dias na lagoa da estrada de ferro. Todos os dias, eu mais Duda. (p. 81-2)

No contraponto presente-passado, respectivamente, a ausência do pai é acentuada pela lembrança de vivências anteriores repletas de emoções boas, plasmadas pela repetição das expressões “coisas boas”, “todos os dias”. As repetições perpetuam as imagens do passado num presente eterno. O presente é só solidão: “Agora, na Lapa, numa rua sem graça, papai viajando no seu caminhão, na casa vazia só os pés de mamãe pedalavam na máquina de costura até a noite chegar”. (p.82)

A mãe, solapada pelo trabalho, não era mãe de corpo inteiro, sem palavras ou afetos, só o seu pé existia para o menino. Pai e mãe igualmente ausentes pelo trabalho. Está aqui, novamente, a crítica ao trabalho numa sociedade de classes, que, nesse caso, é exaustivo e aniquila a relação de afeto, um trabalho em função de uma sobrevivência insípida.

A presença da mãe só se dá quando surra o menino e disso ele se lembra bem: quando chegava molhado do banho de rio (dessa surra não se queixava, estivera feliz com Duda), quando levava bilhete de uma professora hipócrita. Ele apanha de todas as formas, por dentro e por fora, se machuca com a vida que leva:

Mas agora a chuva caía e os botões guardados na gaveta da cômoda, apenas lembravam que Duda ficara em Vila Mariana. Agora a Lapa, tão chata, que é que tinha a Lapa? E exatamente numa rua daquelas, rua de terra, estreita e sempre vazia. Havia também uma professora que lia o seu livro e me esquecia abobalhado à frente da lousa. Depois o bilhete para minha mãe me bater, castigo, surra, surra. E papai que viajava no seu caminhão, quando viajava se demorava dois-três meses. (p. 83)

O conectivo “e”, além de avultar sua dor, adiciona os seus castigos num patamar de significação semelhante. Com todas as surras, ele desaprende a felicidade, com a ausência dos pais, desaprende a ser filho amado, com a escola hipócrita, desaprende tudo, só a vida lhe ensina:

Era um caminhão, que caminhão! Um GMC novo, enorme, azul, roncava mesmo. E a carroceria era um tanque para transportar óleo. Não era caminhão simples não. Era carro tanque e GMC. Eu sabia muito bem – ia e voltava transportando óleo para a cidade de Patos, na Paraíba. Outra coisa – Paraíba, capital de João Pessoa, papai sempre me dizia. (p.83)

De maneira pungente o aprendizado da vida substitui o da escola: ele “sabia muito bem” a geografia da sua realidade.

Apesar da ausência, o pai é o seu ícone de força e importância que, metaforizado pelo caminhão, retrata bem tal dimensão: “O que interessa é que papai tinha um GMC, um carro-tanque GMC e que enfiava o boné do couro, ajeitava-se no volante e saía por estas estradas roncando como ele só”. (p.84)

Menino que ainda precisa de leite, brinca pela rua de barro, a caminho da compra: “Na rua brinquei, com a lama brinquei. O tênis pisava na água, pisava no barro, pisava na água, pisava no barro, pisava na água, pisava no barro, pisava...”. (p.85) Esse trecho também poderia ser um poema que deixa ouvir o barulho das pisadas lúdicas pela alternância dos vocábulos “barro” e “água” e dos sons de [b], [t], [p], pela repetição dos verbos, estrategicamente dispostos no final, no meio e no começo das frases, desenhando o movimento animado. As reticências vêm prolongar a ação brincante do pisar, superando qualquer naturalização do lamaçal.

Numa “gratuidade do ato” machadiana, Meninão, depois de não encontrar o leite no lugar de sempre, lembra-se do bar Paulistinha. O trecho que traz essa informação, carregado de metáforas, anuncia o que aquele ambiente viria a significar para ele: “O remédio era ir buscar ao Bar Paulistinha, onde eu nunca havia entrado. Quando entrei, a chuvinha renitente engrossou, trovão, um traço rápido cor de ouro lá no céu. O céu ficou parecendo uma casca rachada. E chuva que Deus mandava”. (p. 85)

Exatamente quando ele entra no bar é que surge a tempestade. O som da trovoadá revela-se como o rufar dos tambores, a anunciação celestial do dinheiro, simbolizado pela “cor de ouro lá no céu”. Um raio racha o céu; “Casca rachada”, abalo na vida do menino. Um prenúncio da antecipação da maturidade, do tempo: “Fiquei preso ao Bar Paulistinha. Lá fora, era vento que varria. Vento varrendo chão, portas, tudo, sacudiu a marca do ponto do ônibus, levantou saias, papéis, um homem ficou sem chapéu. Gente correu para dentro do bar”. (p.85) As nasais e os sons de [v] da terceira frase conotam o vento que simboliza o tempo passando rápido para Meninão: ele se interessa pela sinuca, por um jogo de homens. Um homem em especial, chamou-lhe atenção: Vitorino. Num corpo marcado pela malandragem, surpreende Meninão com sua amabilidade, permite que este observe seu grande jogo por vários dias. Um jogo mágico de cores e ritmos que inebria o menino: “... na pressa das bolas na mesa, onde ruídos secos se batiam e cores se multiplicavam, se encontravam e se largavam, combinadamente”. (p.86) O jogo multicolor se enfatiza pelo pronome reflexivo “se”, que também determina a dança e sons fluidos das bolas personificadas.

Num ambiente quase onírico, o interesse por Vitorino, o dono de taco mágico, é inexorável: “Aquela fala diferente mandava como nunca vi. Picou-me aquela fala. Um interesse pontudo pelo homem dos olhos sombreados. Pontudo definitivo”. (p.86)

Um interesse pontudo por Vitorino lhe pica, ele está envenenado, envolvido na mágica do jogo:

Pra mim, Vitorino abria uma dimensão nova. As mesas. O verde das mesas, onde passeava sempre, estava em todas, a dolorosas brancas, bola que cai e castiga, pois, o castigo vem a cavalo.
Para mim, moleque fantasiando coisas na cabeça...
Um dia peguei no taco.
Joguei, joguei muito, levado pela mão de Vitorino, joguei demais. (p. 88)

Na sua vida opaca, uma nova dimensão, o verde esperança. Mas nada é gratuito, a branca pode castigar o jogo, a vida. As fantasias de menino são só para ele, já que para os homens, o é jogo sério, dolorido. Dentro de sua perspectiva onírica do jogo, próprio da sua

idade, o vive como a superação da sua solidão no novo bairro: “jogava sem medo”, “era um menino”. A desproporção da sua altura para o jogo lhe rende o apelido:

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. Alcançando altura para tacadas eu via a mesa de outro jeito, eu ganhava uma visão! Porque não se mostrasse meu jogo iludia, confundia, desnor-teava [...] As apostas contrárias iam por água abaixo. Porque me trepasse num caixote e porque já me chamassem Meninão... Meninão do Caixote... Este nome corre as sinucas da baixa malandragem (p. 89)

Já transformado em mito, o seu nome avulta a sua habilidade nos tacos. Num jogo de homens, um menino em cima de um caixote era um Meninão, menino aumentado: “Crescia, crescia o meu jogo no tamanho novo do meu nome [...] O caixote arrastado para ali, para além, para as beiradas da mesa./ Minha vida ferveu. Ambientes, ambientes do joguinho. No fundo, todos os mesmos e os dias também iguais. Meus olhos nas coisas”. (p.89) Os olhos aparecem como uma câmara e é como se esta fosse os olhos dos personagens e o diretor-narrador fosse dirigido por eles. Como na vida, ele busca na sua condição de homem um ângulo melhor. O ambiente que o instiga a ser homem dá e tira (alegrias, castigos, entusiasmo, dureza). Já cedo conhece a dolorosa antítese da vida do joguinho: “Meus olhos se entristeciam, meus olhos gozavam. Mas havendo entusiasmo, minha vida ferveu. Conheci vadios e vadias [...]. Aos quatorze, num cortiço da Lapa de Baixo conheci a primeira mina. Mulatinha, empregadinha, quente”. (p.90) Homem o suficiente para o sexo, “galinho de briga”, no jogo, baixava a crista diante da mãe chorosa: “Umas coisas já me desgostavam. Jogava escondido, está claro. Brigas em casa, choro de mamãe. Eu não levantava a crista não. Até baixava a cabeça”. (p.90)

O descompasso entre as regras do jogo da malandragem e os da sua mãe, o desacerto entre sua idade, seu tamanho real e suas jogadas (atitudes) de homem, começam a aparecer,

num diálogo com o personagem de “Frio”. O mundo da sinuca, da malandragem o desgosta também:

Dureza, aquela vida: menino que estuda, que volta à casa todos os dias e que tem papai e tem mamãe. Também não era bom ser meninão do Caixote, dias largado nas mesas da boca do inferno, considerado, bajulado, mandão, cobra. Mas abastecendo meio mundo e comendo sanduíches, que sinuca é ambiente da maior exploração. Dava dinheiro a muito vadio, era a estia, gratificação que ganhador dá. Dá por dar, depois do jogo. Acontece que quem não dá acaba mal. Não custa à corriola atacar a gente lá fora. (p. 91)

Nem a proteção familiar, aconchego de um lar, nem o desamparo da sinuca; nem céu, nem inferno: ele equilibra-se num caixote, é também um desajustado.

O jogo da vida desses que se ajeitam nas fissuras da sociedade sempre acontece sob um irremediável castigo: “E eu ia aprendendo – o joguinho castiga por princípio, castiga sempre, na ida e na vinda e o jogo castiga. Ganhar ou perder, tanto faz”. (p.92) Como viver, o jogo da vida é assim, um beco sem saída, idéia que vai se desenvolvendo durante o livro, gradativamente, até chegar na mais profunda e irremediável marginalidade, em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, cujos personagens são três vagabundos, falidos.

O castigo vinha de todos os lados, da exploração da malandragem à tristeza da sua mãe, agora já resignada:

Mamãe me via chegar, a às vezes, fingia não ver. Depois, de mansinho, eu me deitava. E depois vinha ela e eu fingia dormir. Ela sabia que não estava dormindo. Mas mamãe me ajeitava as cobertas e aquilo bulia comigo. Porque ia para o seu canto, chorosa.
Mamãe coitadinha. (p. 92)

O amor de mãe ultrapassa qualquer expectativa. Sonado, acabado, sentia o afago e a proteção incondicional simbolizada pelas cobertas ajeitadas. A tensão entre ação (menino) e

reação (mãe), vai aumentando na narrativa, assim como a busca de identidade do menino miúdo de quatorze anos:

Larguei uma, larguei duas, larguei muitas vezes o joguinho”.
Entrava nos eixos. No colégio melhorava, tornava-me outro, me ajustava ao meu nome. Vitorino arrumava um jogo bom, me vinha buscar. Eu desguiando, resistia. Ele dando em cima. Se papai estava fora, eu acabava na mesa. Tornava à mesa com fome das bolas, e era uma piranha, um relógio, um bárbaro. Jogando como sabia.
Essas reparações viravam boato, corriam os salões, exageravam um Meninão do Caixote como nunca fui. (p.92-3)

O sujeito não é mais o menino, são as reparações, que “corriam salões”; a identidade dele se perde no mito Meninão. Ele não suporta mais a exploração de Vitorino, não se ajeita mais ao apelido. Pára de jogar três meses, mas Vitorino, com sua “fala camarada”, o convence de aceitar o pedido de revanche de Tiririca, um grande taco:

Mas era um grande taco. Perdendo é que era grande. Mineiro, mulato, teimoso, tanta manha, quanta fibra. Um brigador. Um dos poucos que conheci com um estilo de jogo. Bonito, com puxadas, com efeitos, com um domínio da branca! Classe. Joguinho certo, ô batida de relógio, aparato, fantasia, cadência, combinação, ô tacada de feliz acabamento! A sua força eram as forras. Os revides em grande estilo. Porque para Tiririca tanto fazia jogar uma hora, doze horas ou dois dias. O homem ficava verde na mesa, curtia sono e curtia fome, mas não dava o gosto. (p. 93)

A descrição da ginga de Tiririca chega numa escrita também cadenciada, que revela o domínio da branca, por parte do escritor, pois seu jogo poético nunca cai no preciosismo da linguagem. Meninão é então rendido pela catártica beleza do jogo:

Tiririca. A conversa já mudou, o malandro em São Paulo, querendo jogo comigo, aquilo me envaidecia... Tiririca me procurando.

[...]

No ônibus uma coisa ia comigo, era o último, perdesse ou ganhasse, bem falando, eu não queria nem jogar, ia só tirar uma cisma, quebrar Tiririca duma vez, acabar com a conversa, não por mim, que eu não queria jogo. Mas pelo gosto de Vitorino, da curriola, não sabia. (p. 94)

Ele não sabe o motivo real daquele último jogo, só sabe que quer “quebrar, acabar”, com o resto da malandragem que nunca lhe coube direito, afinal tem uma mãe que o ama e o seu amor o puxa dali, determina sua escolha: “Prometera voltar a casa para o almoço. Claro que voltaria. Tiririca era duro, eu sabia. Deixá-lo. Eu lhe quebraria a fibra. Fibra, orgulho, teima mandaria tudo para a casa do diabo. Já havia mandada uma vez”. (p.95)

Fibra, orgulho, teima, liquidando isso, na vida do joguinho não restaria mais nada. A lembrança da mãe chorosa o fazia querer purificar-se daquilo, daquela chateação do joguinho sujo:

Uma e meia no relógio do bar e eu pensei em mamãe. Ali rodando a mesa, o caixote para aqui, para ali, como as horas voavam.
Começamos, por fim, as partidas de um conto.
Fui ao mictório, urinei, lavei a cara. Lavando aos poucos, molhando as pálpebras, deixando a água escorrer. Pensei com esperança em liquidar logo aquele jogo; mamãe estaria esperando. (p. 96)

É necessário agora sublinhar como a semântica do espaço se organiza, como toda semântica, segundo um ritmo binário. O lugar privilegiado, no texto, é construído contra tudo o que não é ele, como o momento de êxtase contra o resto da duração. Quanto mais tempo passa, quanto mais pensa em sua mãe, mais força para se livrar do mito e da máscara incômoda de menino aumentado. A metáfora da purificação, do retorno a si mesmo, tal qual em Frio, se presentifica definitivamente no gesto de urinar, pôr para fora as impurezas do seu eu e na limpeza gradativa do rosto, como se lentamente tirasse uma máscara. Quer liquidar o jogo de sinuca como quem quer começar outro, o jogo do amor maternal. Há um paralelismo entre a esperança do menino e a da mãe. Finalmente eles estão em sintonia. A tensão quase resolvida.

Triunfante, ele ganha o jogo e tem uma visão abrupta, determinando tudo:

O jogo acabou. Primeira discussão em torno da mesa, gabos, trocas de dinheiro.
 Vinha chorosa de fazer dó. Mamãe surgindo na cortina verde vinha miudinha. Não disse uma palavra, me pôs a marmita na mão.
 — O seu almoço.(p. 98)

A mudança súbita, também na narração, marca a surpresa do amor incondicional que o toca definitivamente. Ao surgir na cortina verde, a imagem da mãe parece gradualmente, pelo uso do gerúndio, ir transpondo o verde da mesa, simbolizada por uma cortina que separa a fantasia da realidade, como o palco, do público. Surge trazendo o alimento mais esperado: o amor. O choro do menino é incontrolável, porque símbolo da expurgação: “E uma coisa crescendo na garganta, crescendo, a boca não agüentava mais. Ia chorar, não tinha jeito”. A descrição do choro de forma processual causa a tensão necessária, pela repetição do gerúndio e das nasais, para a explosão da imagem. Depois de tirada a máscara, o menino precisa limpar os olhos:

O choro já serenando, baixo sem os soluços. Mas era preciso limpar os olhos para ver as coisas direito. Pensei, um infinito de coisas batucaram a cabeça... Taco batido por mim. E agora mamãe me trazendo almoço...
 Eu ganhava aquilo? Um braço me puxou.
 — Me deixa. (p. 98)

Ele escolhe a leveza de ser filho à secura de ser jogador de sinuca - menino apenas:

Larguei as coisas e fui saindo. Depois a rua, mamãe ia lá em cima. Ninguém precisava dizer que aquilo era um domingo... Havia namoros, havia vozes e havia brinquedos na rua, mas eu não olhava. Apertei meu passo, apertei, apertando, chispei. Ia quase chegando.
 Nossas mãos se acharam. Nós nos olhamos, não dissemos nada. E fomos subindo a rua. (p. 99)

Passada a cortina, volta para a sua realidade de menino, “num passo arrastado”, dolorido. Não era fácil deixar a camaradagem do jogo, mas também não era fácil agüentar sua exploração. O amor pela mãe o empurrava, tinha pressa em se reconstituir. Filho e mãe perdidos um do outro, acham-se, as “mãos se acharam”. Eles, ao subirem a rua ascendem aos

seus papéis. Mais uma vez, e agora para sempre, as diferenças entre a mãe e ele são resolvidas num lirismo despido, enternecedor.

Podemos, portanto, visualizar nessa narrativa a marca essencial da expressão poética que é a universalidade e a totalidade, pois além da sua estrutura rítmica, exterioriza afetos e sentimentos através de suas imagens.

3.9 “Malagueta, Perus e Bacanaço”

*Fotografei você na minha Roleiflex.
Revelou-se a sua enorme ingratidão.*

(João Gilberto)

Uma história que traz três vagabundos num conluio para o “joguinho” não pareceria essencial não fosse a poesia das malhas do texto que desfila a triste metáfora cadenciada da malandragem: o jogo de sinuca e o jogo de vida se entrelaçam numa ginga em que a sobrevivência é a música de fundo. Esse ritmo, que se liga com driblar a vida para sobreviver, já se evidencia na primeira frase da narrativa: “O engraxate batucou na caixa mostrando que era o fim”. (p.101) Os batuques na caixa, que iniciam fortes com as consoantes impactantes e decrescem em nasais, além da construção ambígua da frase, prenunciam de chofre o fim. A partir de um espaço inferior que é o do engraxate, ascendem passando por várias localidades: Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros, terminando numa linha que descende ao ponto inicial, a própria Lapa. Além do verbo “batucar”, outros verbos, já no início, pegam o leitor pela mão e o convidam a uma dança inusitada, a uma movimentação no mundo que une arte e vida:

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:
— Olá, meu parceirinho! Está a jogo ou está a passeio? (p.101)

A movimentação cadenciada do malandro, mais malandro dos três, se desenha em períodos cujas ondas sonoras são determinadas pela alternância do [a] e [o], das nasais e as consoantes impactantes, o sibilar macio do [s], alguns [i] que salpicam a frase de elegância e

malícia, encontradas na escolha verbal: “batucou”, “mostrando”, “levantou”, “estirou”, “dançaram”, “foram”, “rebolado”, “se chegou”.

Com o diálogo escasso é o corpo que fala e canta e dança: “O menino Perus encolheu-se no blusão de couro. Os dedos de Bacanaço indo, vindo, aticando. Desafiavam. /— Está a jogo ou a passeio?”. (p.101) Perus se encontra fora do ritmo da malandragem, porque não se sabe assim; encolhe-se diante do ir e vir dos dedos de Bacanaço, que aticam e desafiam. O menino, durante todo o percurso dos três, é o que vai estar mais desconfortável na sua sensibilidade em choque com um jogo que requer dissimulação, esperteza e anulação das “frescuras do coração”. A pergunta insistente de Bacanaço denota uma resposta que não vem, um silêncio, uma recusa sensível a uma vida que não cabe nos seus modos, no seu sentimento do mundo. A pergunta também carrega o sentido do jogo no submundo, quando o conectivo “ou” preestabelece o jogo como o contrário de passeio. O jogo é o “trabalho” de quem não sabe fazer nada, ironicamente análogo ao mundo fora das margens. É, portanto, um jogo que requer competição e resistência, pressupondo perdedores e predadores, desmistificando a visão estereotipada que a burguesia tem do jogo e da vida da malandragem. As regras são análogas nos dois mundos, o que os difere são os motivos, pois de um lado tem-se o desejo de sobreviver, do outro, a exploração para viver.

O conluio dos três não é a passeio e daí todas as conseqüências de uma empreitada comprida e custosa, cujo percurso bem desenhado pelos nomes dos lugares e seus percalços dá a dimensão de uma vida inteira de exclusão. Os três têm as três idades: Perus, menino, Bacanaço, maduro e Malagueta, velho. O percurso de idades nomeadas, a metáfora de todas as vidas da “boca do lixo” trazem o nome de um caminho existencial falido, já na sua gênese. Perus, que segue a mesma linha da infância interdita de Meninão do Caixote e de Nego, é todo ele recusa. Seu corpo fala do seu sentimento oprimido, da angustiada inércia:

Calado. O anelão luzia no dedo do outro e o apequenava, largava-o de olhos baixos, desenxabido. O menino Perus chutou para longe uma ponta de cigarro, arreou no banco lateral. Três dedos enfiaram-se nos cabelos.

— Quê nada! Tou quebrado, meu — os dedos voltaram a descansar nos joelhos. (p. 101-2)

Perus é a representação da inocência perdida por Malagueta e Bacanaço, pois carrega um lirismo ingênuo. O ponto final que estanca um único vocábulo, “calado”, propicia o transbordamento do silêncio, o seu corpo fala da sua sensibilidade reprimida. Esse recurso, de isolar frase de um só vocábulo, é uma das marcas do estilo joantoniano que procura expandir em um único significante suas várias possibilidades significativas. A antítese do mesmo modo corrobora a fragilidade de Perus: o anel, aumentado pelo seu brilho e por toda conotação de poder que ele encerra, provoca a diminuição do seu ser. Toda a movimentação cadenciada e animada de Bacanaço contrapõe-se aos “olhos baixos” de Perus, “desenxabido”, arreado. A imagem minimalista dos três dedos enfiando-se nos cabelos desconecta o sujeito da ação, revelando-o paradoxalmente inerte, em oposição a Bacanaço que é o sujeito da sua ação. O anelão brilha para o menino apequenado, como a representação de um fascínio pelo mundo da malandragem, mas do qual não se sente apto a participar. É inadequado, descontraído de si e do mundo em que vive.

Nessa narrativa, em que linguagem oral e escrita têm uma confluência levadas às últimas conseqüências, a poesia é inexorável, confirmando a visão joantoniana de que a linguagem desse estrato da sociedade já é, no seu acontecimento, poética, uma prática estilística. Nessa linha quase invisível entre a oralidade e a escrita, a poesia é incontrollável. Os fatos estilísticos, nessa obra, revelam um processo que poderia figurar apenas como transposição, não fosse a perspicácia de João Antônio em captar a organicidade poética do falado no escrito.

O encontro de Perus e Bacanaço acaba num inevitável conluio, pois inexorável é a vida, a fome, a sobrevivência. Para dar contorno à ética dessa relação tão inusitada para o leitor, João Antônio dá ênfase à comparação:

Avistavam-se todas as tardes, acordados há pouco ou apenas mal dormidos. Dois tacos conhecidos e um amigo do outro não pretendem desacato sério. Os desafios goram, desembocam num bom entendimento. Perus e Bacanaço, de ordinário, acabavam sócios e partiam. Então, conluiados, nem queriam saber se estavam certos ou errados. Funcionavam como parrelha fortíssima, como bárbaros, como relógios. Piranhas. Lapa, Pompéia, Pinheiros, Água Branca... Ou em qualquer muquinfô por aí, porque todo muquinfô é muquinfô, quando se joga o joguinho e se está com a fome. Negaça, marmelo, trapaça, quando iam os dois. Um, o martelo; o outro era o cabo. (p.102)

Também a metonímia, “dois tacos”, reafirma a identificação dos dois malandros e estabelece o pacto narrativo da metáfora da vida destes a partir do jogo de sinuca. A relação só existe por uma ambigüidade, que indistingue ofensas de camaradagem, brigas de brincadeiras. Seja por malandragem, “negaça do joguinho”, “picardia”, é com aparente iminência de lutas que eles se encontram e cumprimentam, pressagiando um conluio que pode se quebrar. Tal comportamento parece fazer deles camaleões, que nessa dubiedade da relação se camuflam em prol da sobrevivência, determinada desde sempre por essa habilidade. Ao derrubar o mito do “jeitinho” que tudo contorna, João Antônio apresenta-nos seres humanos multifacetados e conseqüentemente sem saída. Não há jeitinho para os marginalizados, que exaustivamente se camuflam, numa tentativa de esconder de si a própria dor.

Num cenário em que os conceitos são subvertidos, brincadeira parecendo luta e vice e versa, o sofrimento tem cara de malandragem, “risinho safado”. O aspecto ambíguo da vida marginal é a base mesma da sobrevivência, de uma adequação cuja educação sentimental ensina que é preciso não demonstrar para tentar não sentir e é preciso não sentir para resistir.

Num mundo dividido entre os otários e os merdunchos, que à margem dependem da trapaça em relação aos primeiros, o dinheiro é o personagem principal, pois é animado pela

importância que tem no desenrolar de toda a história: “Sem dinheiro, o maior malandro cai do cavalo e sofredor algum sai do buraco”. (p.102)

Ironicamente a navalha em punho significa uma briga iminente ou um brincar, como se a vida brincasse com eles, lhes lançando num limiar entre o que é real e o que é aparente. A vida lhes conduz por uma brincadeira sarcástica na qual vence quem sobrevive melhor aos perigos da malandragem, é premiado quem sabe melhor rir safadamente da própria desgraça:

Com a boca e com as pernas, indo e vindo e requebrando, se fazendo de difíceis, brincaram.

[...]

Do bolso traseiro da calça já veio aberta a navalha.

— Entra, safado.

Perus estatelou, guardou-se no blusão de couro. O antebraço cobriu a cara, os olhos firmaram.

A curriola calada.

Mas Bacanaço sorriu, que aquilo era brincar.

[...]

E brincaram mais um tanto, que a vontade não passara. (p.103)

João Antônio amplia a metáfora do lúdico, trabalhada em Macunaíma com conotação sexual, quando capta uma outra nuance, que não esta. As repetições do verbo “brincar”, denota uma necessidade de auto-convencimento de que aquilo realmente era brincar, que aquela vida só podia mesmo ser brincadeira (não real) e que por isso só podia ser possível se levada na brincadeira. Daí a desmistificação da malandragem pela sua gênese. Quando se aquietam, enquanto os otários não surgem para o jogo bom, a curriola conversa, trazendo à tona um universo tão outro de acontecimentos, que parecem fabulações de uma vida impossível, onde moralismos e facilidades não cabem:

Duma feita se aquietaram, já não querendo mais nada. Suados, procuraram o banco lateral, ajeitaram-se de pernas abertas. Jogar palitinho, contar façanha ou casos com nomes de parceiros, conluios, atrapalhadas, tramóias, brigas, fugas, prisões... Lembraram Sorocabana. (p. 104)

O espaço marginal, no qual os personagens da obra se movimentam, sofre um tipo de enquadramento, que os captura num zoom. Nesse trecho, por exemplo, a idéia de “pingente” se acirra num afunilamento absurdo, pois dentro da margem, lhes cabe um espaço ainda mais limitado: uma margem dentro da margem.

Lembrada a ética da sinuca num longo flash-back, sobre parcerias, dissimulações e respeito, o presente aparece-lhes como numa constatação assustada:

Mas a façanha se acabou e Sorocabana sumiu-lhes do pensamento. Também o jogo de palitinho e os brinquedos de boca se sumiram. E falaram deles mesmos, paroleiros, exagerando-se em vantagens; mas uma realidade boiou e ficaram pequenos. O que lhes adiantava serem dois tacos, afiados para partidas caras? Estavam quebrados, quebradinhos. (p.106)

Além de fazer ver o espaço margeado, o estilo de João Antônio consegue também dar a dimensão apequenada dos seres que ali vivem. A realidade lhes seqüestra a grandeza das suas lembranças e lhes traz à tona a pequenez do seu presente. Os verbos “acabar” e a repetição de “sumir” dão a noção da supressão, do seqüestro de um plano, bem como a expressão “a realidade boiou” figuram algo que emerge implacável. O advérbio “pequeno” une o momento de fragilidade que sempre entrecorta a pose de malandro apequenado frente à tamanha realidade. Perante seu mundo ele é frágil. Tal realidade é enfatizada numa gradação diminutiva, “quebrados, quebradinhos”, que exclui qualquer tom paternalizante, numa criação afetiva da imagem, deixando vir à tona a vulnerabilidade dos personagens.

João Antônio vai revelando uma faixa da população pelo seu cotidiano contrastante, suas experiências são um tatear na escuridão, que conjugam ironicamente dissimulações externas e principalmente internas, de uma vida que se segura nesse laivo de possibilidade. Não é à toa que “Malagueta, Perus e Bacanaço” teria outro nome: “Aluados e cinzentos”. Parceiros tingidos pela cor negra da noite seriam suavizados, num cinza, pela luz da lua. Do título anterior restou, então, apenas o tom lúgubre, pictórico.

Apesar de cinzento, Bacanaço vê toda aquela chateação de fora, não se considera um “coió” e por isso ri daquilo:

Bacanaço foi para a porta do bar.

[...]

Bacanaço sorri. O pedido gritado da cega que pede esmolas. Gritado, exigindo. A menina chora, quer sorvete de palito, não quer saber se a mãe ofega entre pacotes. Bacanaço sorri.

[...]

Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de quinquilharias se amontoam. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri.

[...]

A moça novinha aperta um guarda-chuva, esfrega qualquer coisa com os pés, os olhos nos sapatos, encabulados. Bacanaço sorri. (p.106-7)

Esse sorriso que tudo atravessa, numa resistência imprescindível é por outro lado a alegria de estar livre, longe da máquina capitalista que fatiga quem participa dela. O sorriso de Bacanaço é, ao mesmo tempo, sua glória e o seu despeito, ser marginalizado o liberta na mesma medida em que o aprisiona em precariedades:

Há espaços em que o grito da cega esmoleira domina. Aquela, no entanto, se defende com inteligência, como fazem os meninos jornaleiros, os engraxates e os mascates. Com inteligência. Não andam como coiós apertando-se nas ruas por causa de dinheiro... (p. 107)

Essa certeza não dura muito tempo e o sorriso dá lugar à tristeza: “Perus e Bacanaço entristeciam no banco lateral. Quebrados, quebradinhos. O menino Perus repetia cigarros fornecidos por Bacanaço e o mulato espiando mesas, abespinhado”. (p.108) O jogo não chegava, porque os otários não apareciam e o refrão de uma música triste se repete: “Quebrados, quebradinhos”. A monotonia dos ânimos se expressam pelas nasais e pelos [o], pela marcação lenta e constante dos verbos: “entristeciam”, “repetia”, “espiando”.

Bacanaço, abespinhado e Perus, encabulado é o quadro pintado com manchas de tristezas e perplexidades, cuja intensidade é dada pela sinonímia e variedade de verbos de mesmo sentido que alongam o clamor e salienta a falta de perspectiva em seus vários matizes:

“Perus, encabulado. Onde andariam os trouxas, os coiós sem sorte, que o salão não tinha jogo? Por que era assim, assim, sempre? Uma oportunidade não vinha, demorava, chateava, aborrecia. Os castigos vinham depressinha, não demoravam não, arrasavam, vinham montados a cavalo”. (p.109) É nesse cenário de fome (a comida depende da sinuca), desânimo e indignação que aparece Malagueta figurando em escombros, pressagiando o destino dos outros dois, visto que era o mais velho:

Sete horas.

Capiongo e meio nu, como sempre meio bêbado, Malagueta apareceu. No pescoço imundo trazia amarrado um lenço de cores, descorado; da manga estropiada do paletó balançavam-se algumas tiras escuras de pano. (p. 109)

A descrição eloqüente da imagem de Bacanaço se desconstrói com chegada de Malagueta, pois revela o destino a que está fadado o malandro. Comprova-se, então, que não se chega à velhice sem perder as roupas branquíssimas, os cabelos engomados, os sapatos brilhantes, o anelão que impõe respeito, enfim, a dignidade. Malagueta é só farrapos. Completa-se, assim, a tríade: em Malagueta, o desamparo da velhice, em Bacanaço, a arrogância da experiência, em Perus, o exílio uterino. Esse degredo é intensificado por uma imagem recorrente: “O menino Perus encolheu-se no blusão de couro”; “Perus estatelou, guardou-se no blusão de couro”; “A anuência de Perus foi choca, encolheu-se timidamente no blusão de couro”. Ele encolher-se sob uma pele que o protege por momentos fugazes. É um abrigo necessário para não expor tanto sua sensibilidade imanente.

O ritmo da narrativa vai dando as notas do sensível da malandragem: de alegria em tom menor, cantada pelas fantasias, empolgações passageiras e de fome, desolação num grave-agudo que toma todo o espaço como o grito da esmoleira cega. Rarefeitos e fugidios são os prazeres da curriola:

Malagueta propunha-lhes o conluio fantasiando grandezas. Claro que se arrumariam, eram firmes nas tacadas e davam muito juízo. Se Bacanaço os chefiasse...

O malandro limpou o paletó. Ouvira os gabos sem interesse. Mas aquela conversa de os conduzir, dando cartas e jogando de mão, era conversa da boa. Na mão bem manicurada, que viajava do queixo ao bolso, luzia o chuveiro, anelão de ouro branco e pedras para mais de trinta contos, que só rufião pode usar. (p.111)

O movimento do pensamento e das ações de Bacanaço segue um mesmo compasso, mas essa harmonia imediatamente destoa:

Aquela conversa era da boa. Mas não se entreteve. Cortou:
— Pé-pé-pé... pé-ré-pé-pé não interessa, velho, Cadê a grana?
Malagueta esfriou, perdeu num átimo o alegre rebolado . Andava tudo ruim e ele com a fome. (p.111)

A realidade inexorável de arruinados vem de imediato no texto, pela adversativa “mas”. O verbo “cortar” introduz a cisão na sintonia entre fantasia e a realidade, que se deixa ouvir na onomatopéia. E esse descompasso se prolonga numa negatividade encerrada nos vocábulos: “esfriou”, “perdeu”, “ruim”, que se condensa na fome, definida para além de um estado, por meio do artigo “a”. Tal procedimento acaba por personificar a fome numa companhia malquista, que abre a fissura entre o real e o imaginado. Assim, os verbos “cortou”, “esfriou”, “perdeu” dão gradativamente a noção dessa falência, que traz de volta o compasso unísono entre ação e pensamento. Perdido o rebolado alegre,

Estavam os três quebrados, quebradinhos. Mas imaginavam marotagem, conluios, façanhas, brigas, fugas, prisões – retratos no jornal e todo o resto, safadezas, tramóias, arrego, bem-humorados com caguetes, trampolinagens, armações de jogo que lhes dariam um tufo de dinheiro; patrões caros aos quais fariam marmelo, traição; imaginavam jogos caros, parcerinhos fáceis, que deixariam falidos, de pernas para o ar. E em pensamento funcionavam. (p.111-2)

Essa construção em que realidade e fantasia carregam respectivamente frustração e realidade, num mesmo período e em toda narrativa como a estrutura mesma da história,

empreende a crítica de que aquela vida só é possível em pensamento. A repetição do vocábulo “imaginar” intensifica o avesso da realidade para destacá-la.

Na Água Branca começa o jogo de sinuca ou de vida, onde “Um homem quebra o outro comendo-o pela perna, correndo por dentro dele”. (p.114) Essa imagem antropofágica dá a dimensão da luta naquele território, em que um adversário pode afetar o outro nas suas entranhas. Não poderia ser mais irônico o nome do lugar onde tudo isso acontece, onde a vida ferve:

Corria no Joana d’Arc a roda do jogo de vida...
[...]
Fervia na Joana d’Arc o jogo triste de vida.
[...]
Corria no Joana d’Arc o triste jogo de vida. (p. 113-4)

Os verbos “correr”, “ferver”, crescem com as coordenadas que agilizam o discurso e definem o clima, trazendo a ebulição de vida daquele ambiente. É possível ouvir as vozes, os xingamentos, as trapaças. Um bolo onde tudo se mistura e o refrão é a sua forma final, o resumo de tudo, que entrecorta a narrativa com uma voz que organiza o caos numa constatação: Esse é “triste jogo de vida”. Nessa expressão também está uma das perspcácias estilísticas do escritor, pois o uso da preposição “de” ao invés de “da” funda definitivamente a relação metafórica entre “jogo de sinuca” e “jogo de vida”, que está na estrutura profunda da narrativa.

São oito páginas de narrativa sobre o jogo, amarrando esperanças e dissimulações: “E os olhos malandros dos três se encontraram, se riram, se ajustaram, gozosamente, na sintonia de um conluio que nasceu dissimulado”. (p.117) Capitus da boca do lixo, são os olhos dos personagens que tomam a cena, chegam a uma sintonia que vai se fazendo num crescente pela posição e significado dos verbos, todos seguidos da partícula se, uma teia de palavra que amarra o conluio e chega ao clímax do jogo, da satisfação.

É uma linguagem que “negaceia” com o leitor, fisingando-o para dentro de uma “charla” que tem um ritmo de frases puxando outra, num arranjo ágil: “Bacanaço sorria. Funcionavam direitinho, sem supetões, eram tacos de verdade, nascidos para trapacear. Arranjo bom. Malagueta defendendo, o menino Perus se atirando, o entendimento se afinando, certo como um relógio”. (p.118) Os gerúndios propiciam a noção de um contínuo funcionamento e a naturalidade deles se dá pelas nasais, precedidas das impactantes que formam o som dos tacos. Essa combinação transforma-os metonimicamente em tacos naturais, nascidos para a trapaça: “As tacadas eram lentas, o joguinho arrastado, encrencado, sem-vergonha”. (p.118)

Desconfiado do conluio, Bacanaço dissimula: “— 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.” (p.121) A “safadeza” funciona e Perus “trabalhou, embocou, quebrou a bola do próprio Malagueta”. (p.121) Os trechos são todo movimento e sonoridade tanto pela abundância de verbos, pela pontuação estratégica que delinea a ação, quanto pelas consoantes [t], [b], [q], [p] que deixam ouvir tal ação. Aqui, como em todo o texto, as imagens são vivas como no impressionismo.

Nessa frase: “Três mil em notas miúdas Perus esticou no pano verde, mãos tremiam, desamassavam, retiravam notas da caçapa”, (p.122) a inversão sintática da primeira oração estica a leitura num fôlego comprido, o que dá o acompanhamento exato da ação de Perus, além de colocar a quantia do dinheiro em primeiro plano, dando a ênfase necessária que esse personagem tão abstrato e fugidio tem nessa história. Os verbos que seguem separados por vírgulas e numa seqüência inversa à ação lógica, ou seja, a descrição dentro da descrição da tremedeira, formata o descompasso da mistura entre euforia, tensão e fome. Os verbos que seguem separados por vírgulas, sinalizando a seqüência da ação, guarda uma inversão

daqueles, se pensados numa ordem lógica (retiravam, desamassavam), enfatizando o descompasso da sua atitude trêmula, que mistura as sensações: euforia, receio, fome.

O boteco era um, numa fileira de botecos. Pequenino, imundo, mais escuro e descorado, àquela hora, à zoeira das moscas. Mas havia televisão apresentando luta livre e Bacanaço se ajeitou no tamborete. Perus pediu café com leite.

O velho Malagueta encostou-se à porta do botequim.

Os ombros caíram, a cabeça pendeu para o azulejo e assim torto, o velho ficava menor do que era. Enterrou as mãos nos bolsos. Seus olhos além divisaram avenidas que se estendiam, desciam e desembocavam todas no viaduto por onde os três haviam passado. Havia andado na noite quente! Bilhar após bilhar, namoraram mesas, mediram, estudaram jogos lentamente. Não falavam não. Picava-lhes em silêncio, quieto mas roendo, um sentimento preso, e crispados, um já media o outro. iam juntos, mas de conduta mudada e bem dizendo, já não marchavam em conluio. Bacanaço, mais patife, resmungava aporrinhações, lacrava-lhes na cara que a vida na Água Branca poderia ter rendido mais. Espezinjava. E aquela tensão ia ficando grande. Não cuidassem, viria a provocação séria, acabariam se atacando e se pegariam no joguinho — um correndo por dentro do outro — na continuação um comeria o outro pela perna. (p.123)

Na medida em que os personagens se aprofundam na noite, a rispidez e a hostilidade do espaço se avultam, com isso tem-se, então, a inserção dos protagonistas em uma animalização absurda, pois, por meio da violência espacial, o conluio, instância até então indiscutível, passa a se fragilizar. Sendo assim, a partir do embate que se dá entre os personagens e o espaço, agora, por meio de uma internalização da luta, o inimigo se materializa no outro, se manifestando numa metáfora antropofágica. Essa selvageria internalizada se mostra até no estilo no uso das impactantes [p], [t], [q] e pelas sonoras [s], [r].

Na medida em que os três caminham noite adentro, o espaço no qual transitam se torna mais ríspido, se avultando num crescente absoluto. Em contrapartida, os personagens são relegados a uma categoria inferior, pois, em consequência do embate, até o conluio que se estabeleceu entre eles é colocado à prova. Dessa forma, o escritor desconstrói a temática desenvolvida: há o conluio depois a rivalidade. É o universo e a ética da malandragem, onde

se encerra sobrevivência e contestação dessa convivência. O conflito está tanto no grupo quanto fora dele:

Mas era uma noite de sábado e houve outros lados por onde passaram, apequenados e tristes.

Vai-e-vem gostoso dos chinelos bons de pessoas sentadas balançavam-se nas calçadas, descansando.

Com suas ruas limpas e iluminadas e carros de preço e namorados namorando-se, roupas todo-dia domingueiras — aquela gente bem dormida, bem vestida e tranquila dos lados bons das residências da Água Branca e dos começos das Perdizes. Moços passavam sorrindo, fortes e limpos, nos bate-papos da noite quente. Quando em quando, saltitava o bulício dos meninos com patins, bicicletas, brinquedos caros e coloridos.

Aqueles viviam. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali desencontrados. O movimento e o rumor os machucava, os tocava 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 malandragens, 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 — curtissem sono e fome e cadeia.

Um sentimento comum unia os três, os empurrava. Não eram dali. Deviam andar. Tocassem. (p. 124)

Em contrapartida ao espaço do qual são oriundos, o ambiente dos mais abastados é descrito de forma extremamente antagônica. A fraseologia usada é harmoniosa e tranqüila, explicitando uma visão clara e positiva. Nesse trecho, o tom lúgubre e a necessidade de movimentação são substituídos por um colorido ameno no qual as pessoas se fixam, já que a busca, característica preponderante dos merdunchos não é necessária. Os ricos não precisam se movimentar para subsistir. Esse aspecto claro e a tranqüilidade de seus habitantes é conseguido a partir da utilização da vogal [a] e das consoantes [m], [n], respectivamente, o que reforça a idéia de prazer e felicidade daqueles. O trecho que segue esse é iniciado por um pronome demonstrativo “aqueles”, sinalizando a separação social entre os protagonistas que se movimentam numa busca cheia de percalços e os ricos que seguem lânguidos na sua vida abastada. Entre os parágrafos há uma diferença grandiosa de atmosfera, os dois primeiros denotam algo luminoso e tranqüilo, o terceiro tem um timbre lúgubre e difuso. No trato

estilístico a diferença se confirma num claro e escuro que se desenha na fluidez do [a] que tudo ameniza, além da secura cortante dos [t], [p], [r] que relega o caráter de intrusos.

Nesse exílio, a única aproximação possível da sua humanidade é com um cachorro:

Veio o vira-lata pela rua de terra. Diante do velho parou, empinou o focinho, os olhos tranqüilos esperavam algum movimento de Malagueta. O velho olhava para o chão. O cachorro o olhava. O velho não sacou as mãos dos bolsos, e então, o cachorro se foi a cheirar coisas do caminho. Virou-se acolá, procurou o velho com os olhos. Nada. Prosseguiu sua busca, na rua, a fuça nas coisas que esperava ser alimento e que a luz tão parca abrangia mal. De tanto em tanto, voltava-se, esperava, uma ilusão na cabecinha suja, de novo enviava os olhos suplicantes. O velho olhando o cachorro. Engraçado — também ele era um virador. Um sofredor, um pé-de-chinelo, como o cachorro. Iguazinhos. Seu dia de viração e de procura. Nenhuma facilidade, ninguém que lhe desse a menor colher de chá. Tentou golpe, tentou furto, esmola tentou, que mendigar era a última das virações em que o velho se defendia. (p. 125)

Um espera do outro o que não tem e assim nivelam-se na precariedade. Essa aproximação se dá por uma dupla metamorfose: as imagens, sobrepostas, penetram uma na outra, provocando um efeito de espelho, que se encerra no advérbio “Iguazinhos”. Ambos se encontram envoltos pelo colorido específico da terra, pela pouca luz. A fome os torna cúmplices, pois do chão vem a subsistência de ambos, que se deixa ouvir pelos barulhos dos sacos de lixo nas sibilantes e nos dígrafos [lh] e [ch]. Malagueta constata sua humanidade precária dada a sua identificação com o animal:

Trabalhava no chão. Estirar-se, arregaçar as calças, expor o inchaço que ia começando nas pernas encardidas. O sapato furado expunha barro. O sapato tinha os saltos comidos de todo. Dando sorte e com sossego, mas com muita picardia, cara de pau e mão estendida, pingava alguma grana. Já se ganhava, êta meu Bom Jesus de Pirapora! Da miúda saía para a graúda e ia se bater lá na sinuca. (p.126)

A identificação entre os dois se reitera na ausência do sujeito do verbo “trabalhar”, assinalando uma ambigüidade referencial. Nos períodos que se seguem revela-se a adesão do

personagem ao chão, pois o sapato que poderia diferenciá-lo do cachorro e separá-lo do chão, está rente, expõe barro e, ao contrário, deixa-o mais em contato, o aprisionando.

João Antônio, por meio de descrições impressionistas, que não objetivam a fotografia do real, recria o olhar do personagem a partir de um mapeamento disforme do todo imprimido por este, ou seja, o olhar do seu personagem recria o mundo. Ele não trabalha na representação da realidade, mas na construção lingüística e expressiva da realidade a partir da sua subjetividade: “Quando escrevo, sou mais dirigido que diretor”, afirma, “as palavras puxando palavras que, se não extraviam expressam, provocam o seu oposto, isto é, “chamuscam” a figuração com impressão da realidade”. (ANTÔNIO, s/d) Essa mediação é subtraída do impressionismo, que não quer representar a realidade, mas sugerir o real por meio das sensações, manchando-o no seu delineamento.

Na obra de João Antônio, a cor e o volume das pequenas coisas só chegam ao texto pelo esforço da atenção sensível que se transforma nas mãos do escritor num desafio de expressão, impulsionado por uma ambição legítima de querer trazer para o texto uma palpitação emprestada da realidade:

Uma, duas, três, mil luzes na Avenida São João!

[...]

Perus nem falava, nem ouvia, nem pensava nos joguinhos de Vila Alpina; longe estava a contar as luzes da avenida, onde bondes passavam rangendo e autos cortavam firmes como tiros. Era costume do menino enumerar coisas. Sabia, por exemplo, quantas bolas cinco fulano embocou em tal partida, quantos bondes Casa Verde passaram em meia hora. Os luminosos se apagavam, se acendiam, se apagavam, um, dois, um... Aquele exercício o distraía.(p. 127)

Os contrastes que a luz pode oferecer à noite se dão num *chiaro-scuro*, que capta nuances de um interno-externo encobertos e descobertos por um foco luminoso profícuo. Ao contrário do sentido positivo que a luz detém, João Antônio faz vir à tona a tonalidade

negativa que aquela paradoxalmente conserva, pois lançar luz nesse caso, é desmistificar a figura do malandro e, assim, descortinar sua fragilidade:

Malagueta, Perus e Bacanaço faziam roda à porta do Jeca, boteco da concentração maior de toda a malandragem, à esquina da Ipiranga, fechadunca, boca do inferno. Olho aceso por toda a madrugada. Lá em cima, seu luminoso apagava e acendia um caipira cachimbando.

Ali tudo ia bem, por fora. Ponto que vibrava e quem visse e não soubesse, diria que eram, honestamente, um grupo de boêmios folgados, ajeitados em boa paz. 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 interessava 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. Nem era à toa que aquela dona, criaturinha magra, mina bem nova ainda, se apagou no tamborete do canto e trazia nos olhos uma tristeza de cadela mansa... Quando a justa, perua preta-e-branca dos homens da polícia roncava no asfalto, a verdade geral se punha na maioria dos olhos. Lugar de vagabundo é a Casa de Detenção. (p. 129)

A antítese do claro e do escuro encerra o choque entre o ser e o estar, entre o julgamento e a realidade íntima e acaba por se configurar na estrutura mesma da narrativa, que lança os três nas veias noturnas, salpicadas de luzes adulteradas. Assim, o conluio, que pode parecer formar uma força una, esconde um exílio. Quando o autor utiliza a metáfora do martelo sem cabo para matizar tanto a fragilidade do malandro em grupo quanto sozinho, tem-se então uma angústia imanente, um “espinho na carne”. O trecho revela um ser encurralado entre a “boca do inferno”, o bar e a “Casa de Detenção”, ou seja, entre as privações da noite e a punição. A visão da sociedade é de tornar invisível tudo que a agride, ou seja, punir o ser que está aquém da produção ou aceitá-lo apenas como jocoso.

O campo de ação dos malandros está demarcado por uma tênue linha entre o claro e o escuro, que os circunscreve numa obscuridade, relacionada a um “lá”, que os mantém longe do “aqui”, o espaço dos que produzem:

Os três sabiam que depois dos luminosos a cidade lhes daria restos e lixos. Só. E em pensamento divisavam as probabilidades em três-quatro

muquinfos onde se arrumariam ou se entortariam — o Americano da Rua Amador Bueno, o Paratodos do Largo Santa Efigênia, o Martinelli, o Ideal, talvez o Taco de Ouro. . .

Travessia da Avenida São João, seguimento da Avenida Ipiranga. Entraram pela Amador Bueno.

A rua estreita, escura. De um lado e do outro, falhas no calçamento, basbaques espiavam e malandros iam a perambular. (p. 131)

Eles sobrevivem nas fissuras do espaço noturno, margeando seus próprios restos, o que lhes sobra da sua humanidade. Essa imagem de degredo se coaduna com a frase unimembre para ampliar a idéia de restrição espacial, tanto quanto a de isolamento. Os vários lugares citados não servem como um destino plausível, mas como caminhos que se bifurcam numa busca à deriva. Tal busca encerra, porém, uma tensão, entre o ser que deseja e o espaço que o tolhe.

O pano verde da mesa de sinuca também acolhe essa noção contextual de selvageria:

— Vem cá, moleque!

Piranha esperava comida.

Mal entraram no Paratodos, deram com a voz do negro intimando Perus e o brinquedo acabou-se, e tudo o mais se confundiu, ficou cinzento.

Escuro nas mesas, salão silente, tacos jogados, pontas de cigarros no chão.

Luz só no balcão do Paratodos vaziinho, sem jogo, sem parceirinhos.

Aquele silêncio esquisito de esporro que vai se dar.

Piranha esperava comida.

— Vem cá, moleque!

Piranha esperava. (p. 134)

Essa imagem selvagem transborda no paralelismo da metáfora: “Piranha esperava comida”. Ao entremear o texto, esse estribilho vem plasmar o clima hostil que se estabelece entre as relações de poder da ordem e da desordem. Essa representação corta o espaço lúdico, do qual estavam imbuídos os personagens numa gradação confusa que cobre o sentimento de cinza. A impressão da imagem é de um desamparo, que se vislumbra pela sensação de vazio obtida por meio da descrição semântica e pelo uso do diminutivo, somado à repetição do advérbio “sem”. A dupla ação do estribilho e da descrição do espaço formam o beco sem saída no qual se encontra Perus, colocando em cheque a ética do conluio:

Malagueta se continha mal e mal. A perturbação que o menino sofria era muito comprida, larga e pesada. Uma purgação do capeta. Em que buraco cairá o coitado... E estava apagado, apagadinho, não falava um a. Chumbado no chão feito poste de iluminação. Silveirinha? Um cadelo. (p.137)

Revelada a densidade do sofrimento de Perus, a metáfora que permeia toda a narrativa reincide e deságua na metonímia da bola que cai. As reticências que ampliam a metonímia e configuram de sua fala e de sua movimentação frente a uma iminente derrocada. A imagem “boca do inferno” evolui para “purgação do capeta” inserindo-os definitivamente no embate. Esse se dá em dois pólos, concomitantemente, pois a estrutura narrativa promove um trânsito livre da sinuca para vida e vice-versa.

Uma carga humilhada nos corpos, uma raiva trancada, a moral abaixo de zero. Secos, apenas se olhavam, quando em quando, sem reclamações. Fazer o quê? Eram três vagabundos e iam. Uma porrada, fora uma porrada. O velho se adiantou, olhou os dois. Emparelharam-se. Os olhares dos três se acharam e Malagueta, Perus e Bacanaço pararam minutos. O silêncio agora pesava, os três olhavam-se, com pena, palavra nenhuma. Lá embaixo, no Vale, um auto roncou, firme, aproveitando a hora. Havia um padecimento, doía, arrasava. (p.140)

Perdido o jogo, eles apenas iam, impossibilitados de qualquer expressão de revolta, num aprisionamento pessoal. As palavras dispostas abruptamente, num estilo seco, emanam a secura de qualquer sentimento bom. A mudez, por exemplo, se revela também nos interditos, na potencialização do estilo telegráfico e posposição do pronome indefinido que recobre o significante e o significado de “palavra”, de silêncio. Em contraposição à falência inerte dos personagens figura-se o “ronco” de uma máquina, que acaba por expressar o não dito, pela personificação desta. A versatilidade do conluio se firma num vai-e-vem de intenções individuais e de grupo. Numa cumplicidade necessária, nivelam-se, são iguais e se “emparelham” para suportar o jogo de vida.

Machucados pelo silêncio, Malagueta é o que mais sente a necessidade de verbalizar, como uma forma de retirar de si o “estrepê”: “—A gente fica até coisa, meus. Aquilo nem é cinismo; é cinidez”. (p.140) À moda de Guimarães Rosa, João Antônio cria um neologismo para nomear uma atitude que a língua padrão não prevê, pois diante de tamanho sarcasmo do qual Perus foi vítima, o substantivo “cinismo” não daria conta das múltiplas subjetividades contidas na derivação adverbial “cinidez”. Além de abarcar todo o processo de causa e consequência, essa nova palavra confere ao trecho uma plasticidade que traz à tona toda a gama oral de Malagueta, o mais velho dos três.

Só um trabalho poético com a linguagem é capaz de trazer junto com o acontecimento os sentimentos, só um autor saído da mesma massa de que feito os marginalizados, consegue ultrapassar o hiato que poderia existir entre o pensamento e a linguagem. Isso só é transposto por uma assimilação total e por uma mudança no foco comumente utilizado, pois João Antônio apresenta uma literatura que se assemelha a posição do diretor no Cinema Novo, cujo olhar se mistura e protagoniza o fato. Não é mais da “Torre de Marfim” que se olha o mundo, mas de dentro dele, comprometendo-se com um ideário coletivo: “Só vagabundo entende aquele espeto. Mocarongo, trouxa, pixote, cavalo-de-têta, otário, vida mansa algum nunca perceberia o que se passava com Malagueta, Perus e Bacanaço. Só um vagabundo”. (p.141) É num contra-senso perspicaz entre conteúdo e forma que João Antônio coloca um personagem a reclamar de um sentimento estratificado, quando na verdade já físgou o leitor pelo trabalho com a linguagem e este já é cúmplice da malandragem. É por meio dessa linguagem aberta e específica, que o autor, através do personagem, faz com que o leitor recrie e se comprometa com o espaço de ação dos seres descritos, mudando a posição daquele e transportando-o para dentro da narrativa.

O leitor é capturado para a imobilidade íntima dos personagens, por meio de uma descrição impressionista, cuja feitura relaciona símbolos para dar forma a uma sensação de abandono:

Só Perus não falou, inteiro no seu quieto.
 Angústia parada nos passos lerdos. Marchavam, pálidos, meio cansados. O relógio do Mosteiro de São Bento mostrava quase três horas. Poucos vagabundos deitados nos cantos dos portões, cobertos mal, eram amontoados escuros e confusos de panos e folhas de jornal.
 Ao Martinelli, sem entusiasmo. Tomaram a Libero Badaró.
 O velho salão do Martinelli com seus grandes espelhos laterais do tamanho de um homem, refletindo as luzes brancas, brancas; as paredes trabalhadas à antiga, o ar úmido, o mofo do maior bilhar da cidade. E como o jogo minguassem, o abandono das mesas, dos marcadores e dos tacos alinhados a seus cantos, constrangia. Era um silêncio grande de muitas mesas vazias e de giz esquecido. (p. 141)

A sincronicidade de significado entre a descrição da rua e do Martinelli faz casa para a desolação de Perus, aconchegando sua angústia numa profusão lúgubre de homens e coisas, num ambiente mortuário, cuja coloração branca e o cheiro mórbido remonta à idéia de semi-mortos.

Durante toda a narrativa os personagens perseguem uma luminosidade qualquer, ora personificada, tirando-lhes a força, ora dando força à escuridão. Essas vidas apagadas seguem lampejos de luz, o que poderia significar uma saída, reafirma, na verdade, a idéia de vigilância daquela decrepitude:

Saíram do mictório, mudos, crispados, andaram, ganharam o Vale do Anhangabaú, onde tudo era dormido e só se via um olho aceso no alinhamento dos prédios da Rua Formosa — sozinha, a janela maior do Salão Ideal. Caminharam para ela.
 A madrugada geral esfriara, pelas ruas de São Paulo corria um vento úmido, aquele vento das madrugadas...
 Os luminosos ainda resistiam, os postes de iluminação com seus três globos ovalados eram agora de todo silentes, e atiravam sobre a cidade um tom amarelo, desmaiado, místico no sossego geral da hora. Para os lados do Viaduto do Chá e do Teatro Municipal, os luminosos, em profusão,

jogavam cores, faziam truques, acendiam e apagavam uma repetida festa muda. (p. 142)

Ao tentar captar a fugacidade de uma madrugada envolta pela bruma, João Antônio emoldura a fluidez da paisagem, num trabalho pictórico. A experiência é a modificação estilística do real no texto, por isso o leitor não apenas observe o real, mas o experimenta. O texto é sensorial, fisga-nos pelos sentidos. É também por meio do impressionismo que o autor convida o leitor a participar. Tal o pintor impressionista que participa do cenário, aqui há uma proposta de interatividade; o escritor sai do castelo de cristal e interage, mancha o figurativo, a mimese, quando interpõe o seu olhar e introduz o leitor naquela vivência, transformando o narrador e leitor numa simbiose de sensações.

A noção de luminosidade que atravessa toda a narrativa possui um caráter multifacetado, ora positiva, ora negativa, ora delimitando o espaço, como no trecho anterior, ora como aspecto abstrato: “Luz da esperança lhes brilhou./ E entenderam que a maré de sorte lhes voltara, de repente, à grande, gorda e generosa. Pois, até a polícia mais perigosa e séria não evitavam, sem querer?”. (p.143) O estado de ânimo muda num átimo e se desenha na fluidez do dígrafo [lh], numa suavidade ouvida pelos [s] e na personificação da sorte triplamente adjetivada, o que delega ao trecho uma positividade inusitada, uma luminosidade que sobrepõe ao tom soturno de antes. Nesse jogo de mudança rápida, essa nova expectativa se fragiliza, imediatamente pela interrogativa, revelando, assim, uma falsa alerta. Por isso, diante de tanta desolação, o mínimo se torna máximo. A ascensão interior também se relaciona ao espaço externo, pois “...foram afoitos a rampa íngreme da Praça Ramos [...] A subida era dura, mas a marcha era batida e confiante. Iam a Pinheiros”. (p.143)

É num ritmo lento, mas pungente, que a sua falência vai se delineando concomitante ao percurso quase terminado.

Na rua comprida, parada, dormida – vento frio, cemitério, hospital, trilhos de bonde; bar vazio, bar fechado, bar vazio...

Malagueta arriava a cabeça no peito, leso, mãos nos bolsos. Bacanaço à frente, vestira o paletó e ia como esquecido dos companheiros. E nem o menino Perus falava.

E caminhavam. Topavam cachorros silenciosos, chutavam gatos quizilentos, urinavam nos tapumes, nos escuros .

Andaram muito, magros e pálidos. E sentiram-se cansados e com fome e sonados. Não lhes acontecia nada. Nenhum boteco aberto. Como aquele silêncio os calava... Não falavam, não assobiavam, um não olhava para o outro.

Pinheiros dormia de todo; nem gente, nem carros, na Rua Teodoro Sampaio nenhum bonde passava. Em pensamento, Malagueta, Perus e Bacanaço xingavam Pinheiros.

Cães latiam na madrugada e um galo cantou.

Tinham pressa, mas iam lentos e até chutavam coisas do caminho. Bar fechado, bar fechado e aquele mais adiante já também. Esta repetição os desgostava, os encabulava, metia-lhes pensamentos bestas.

Silêncio os baixa a zero e cigarro nada resolve, só afunda o pensamento errado, amargo, que embota a malandragem, numa onda de coiô. (p. 143-4)

Na primeira frase, o desalento é descrito numa seqüência de imagens em que a primeira é genialmente construída do geral para o particular, sendo estas estâncias separadas pelo hífen. O comprimento da rua se vê na longa seqüência da nomeação dos lugares avistados, o clima parado e dormido é configurado pela ausência de verbos e pela repetição do adjetivo “vazio” e as reticências trabalham para amplificar tais noções. No segundo período, a expressão corporal dos personagens que aparece retesada, retraída, colabora para a revelação da sua derrota, refletindo um conluio fracassado, pois eles são “companheiros”, paradoxalmente, esquecidos uns dos outros, silenciosos: a decepção em relação à parceria de sucesso os aparta. Assim, o silêncio vai delineando o movimento só de corpos, pois sua interioridade e seu ambiente estão igualmente inertes.

Na construção do espaço, os advérbios de lugar e os adjetivos mapeiam muito bem o silêncio, o grotesco, a morbidez, a escuridão: “E caminhavam. Topavam cachorros silenciosos, chutavam gatos quizilentos, urinavam nos tapumes, nos escuros”. No período seguinte, os predicativos do sujeito e os advérbios de modo desenham o declínio daquela empreitada que é enfatizado pela reincidência do conectivo aditivo. Nesse contexto, a

gradação crescente do silêncio desencadeia a personificação do mesmo, que se torna mais ponente que os personagens e se personifica nas reticências: “aquele silêncio os calava...”.

Quando a ação aparece pelos verbos “latiam”, “cantou”, esta não tem função positiva como poderia parecer, pois é, ao contrário, a anunciação, principalmente pelo canto do galo, do fim da noite, logo, o começo do fracasso – o dia. Imersos nessa sensação, surge um conflito entre o seu desejo (por vir) e o seu estado físico e psicológico que é muito bem construído pela antítese: “Tinham pressa, mas iam lentos...”. A derrocada interior, finalmente, se instala pela seqüência negativa ilustrada por muitos vocábulos de conotação negativa num mesmo período: “silêncio”, “baixa”, “zero”, “nada”, “afunda”, “errado”, “amargo”, “embota”, “coiô”. Aliás, todo o trecho é constituído pelo negativo da falência, seja por tudo isso já destacado, seja pelos “não” estratégicos ou pelo som do silêncio que se deixa ouvir nas nasais e nos “o” que salpicam a cena.

Nesse momento, a multidão mancha a página numa descrição em que o autor pinta, estrategicamente, num único período, a cena impressionista:

Quase quatro horas da manhã. Terminaram a Teodoro Sampaio, com mais um pouco, Malagueta, Perus e Bacanaço estariam no centro do bairro, alcançariam o Largo de Pinheiros.

Havia em Pinheiros, junto ao posto maior de gasolina, a Pastelaria Chinesa, fecha-nunca de rumor e movimento, que se plantava defronte aos pontos iniciais dos bondes e ônibus, que dali seguiam para todos os cantos da cidade. A Chinesa fervia, dia e noite sem parar, que ônibus expressos vindos de longe, ou caminhões de romeiros de São Bom Jesus de Pirapora e de Aparecida do Norte ali faziam escala para reabastecimento, paradas, baldeações... Ali se promiscuiam tipos vadios, viradores, viajantes, esmoleiros, operários, negociantes, romeiros, condutores, surrupiadores de carteira, estudantes, mulheres da vida, bêbados, tipos sonolentos e vindos da gafeira famosa do bairro, o Tangará; apostadores chegados do hipódromo de Cidade Jardim... Sobressaiam-se em número os japoneses, calados, cordiais, laboriosos, em trânsito para o mercado de Pinheiros ou para a vida do comércio nas lojas, nos armazéns, nos botequins. Os japoneses, com suas caras redondas e seus modos de falar sorrindo e meneando a cabeça eram os donos do bairro. A Chinesa, um ponto central, dia e noite. Movimentos vibravam, vozerio, retinir de xícaras, buzinas. Corriam ali muitas modalidades de negócio miúdo e graúdo. Tabacaria, prateleira de frutas, engraxates, banca de jornais e livros e revistas e folhetos de modinhas e histórias de Lampeão, de Dioguinho e revistas japonesas, restaurante

popular ao fundo, davam assuntos e oportunidades. E aproveitadores proliferavam na confusão, desde o homem triste que vendia maçã de brinquedo até o virador loquaz que aplicava engodos, contos aos caipiras, aos pacatos, aos basbaques, vendendo-lhes terrenos imaginários ou penduricalhos milagrosos, adornos Reluzentes ou falsas peças de tecidos famosos com auréola inglesa. Chegado de outros cantos da cidade, dos interiores de São Paulo e do norte do Paraná, o dinheiro ali corria. (p.148-9)

Perus não consegue dissimular o sentir dos amigos e nem de si mesmo, sua afetividade manifesta-se involuntariamente. Ele catalisa as dores que os outros personagens não devem sentir, essa é sua grande chaga, sua angústia, sua crise. A sua dor é potencializada pelas dores não vividas do mundo e de Malagueta e Bacanaço. Nesse jogo duro da sinuca da vida, Perus, ironicamente, ainda encontra recursos para camuflar uma de suas maiores “malandragens”: a poesia. Seu aprisionamento emocional apresentado em vários trechos da narrativa agora explode numa poesia incontida:

Luzes se apagaram nas ruas. Uma palpitação diferente, um movimento que acorda ia-se arrumando em Pinheiros.

Primeiros pardais passavam. Perus acompanhava os dois, mas olhava o céu como um menino num quieto demorado e com aquela coisa esquisita arranhando o peito. E que o menino Perus não dizia a ninguém. Contava muitas coisas a outros vagabundos. Até a intimidade de outras coisas suas. Mas aquela não contava. Aquele sentir, àquela hora, dia querendo nascer, era de um esquisito que arrepiava. E até julgava pela força estranha, que aquele sentimento não era coisa máscula, de homem.

Perus olhava. Agora a lua, só meia-lua e muito branca, bem no meio do céu. Marchava para o seu fim. Mas à direita, aparecia um toque sanguíneo. Era de um rosado impreciso, embaçado, inquieto, que entre duas cores se enlaçava e dolorosamente se mexia, se misturava entre o cinza e o branco do céu, buscava um tom definido, revolvía aqueles lados, pesadamente. Parecia um movimento doloroso, coisa querendo arrebentar, livre, forte, gritando de cor naquele céu.

Entrou no salão, mal reparou nas coisas, foi para a janela. Uma vontade besta. Não queria perder o instante do nascimento daquele vermelho. E não podia explicar aquele sentir aos companheiros. Seria zombado, Malagueta faria caretas, Bacanaço talvez lacrasse:

— Mas deixe de frescura, rapaz!

Foi para a janela, encostou-se ao peitoril, apoiou a cara nas mãos espalmadas, botou os olhos no céu e esperou, amorosamente.

Veio o vermelho. E se fez, enfim, vermelho como só ele no céu. E gritou, feriu, nascendo.

Já era um dia. O instante bulia nos pêlos do braço, doía na alma, passava uma doçura naquele menino, àquela janela, grudado.

— Vamos brincar? — Bacanaço chamava. (p. 150-6)

A tríade humana na qual se centra a obra focalizada abarca a possível evolução humana: infância, idade adulta e velhice. Mas, no título da obra Perus é estrategicamente colocado no meio de Malagueta e Bacanaço, transgredindo aquela evolução natural. Esse recurso faz recair sobre Perus um significado de ligação emocional e subjetiva da tríade, desempenhando, assim, o papel de ponte entre a emoção capturada de Malagueta e a arrogância de Bacanaço. Perus carregaria toda angústia aprisionada dos outros personagens, por isso ela transborda num estado de ânimo poético, considerado naquele espaço uma instância feminina, que não poderia se revelar. Sua sensibilidade está ligada à lua, que é uma representação feminina, às nuances da cor, à alvorada ao invés do amanhecer, o que relaciona o personagem não à estética do feio, até então explorada, mas ao belo. Isso traz à tona uma ambivalência sensível que quebra o paralelismo semântico e o insere em uma humanidade especial, pois este se revela num estado inter-gênero. Dessa forma, o jogo de vida para Perus era uma obrigação contextual que se choca com sua plenitude humana. Assim, há um contraponto entre o masculino individual que lateja sensibilidades e uma masculinidade social racionalizante. Esse descompasso se resolve pela prevalência do primeiro numa poesia que explode, pois nem o cerceamento social é capaz de anular sua sensibilidade poética. A vitória do humano sobre o contexto se encerra na figura de Perus, que é a hiperbolização da capacidade humanística de suplantar as imposições do meio. Assim, Perus é a personificação da poesia e é por meio dele que os outros personagens reconstróem a sua humanidade.

Todas essas características de Perus vão se explicitar a partir da sua capacidade de se emocionar frente a uma imagem deveras impressionista. Toda emoção retesada nos personagens da obra explode em Perus, na sua relação com a natureza, que remonta a mais antiga poesia. Seu estado anímico revela isso, pois ele se transforma no próprio nascer do sol, como se necessitasse dessa luz, não mais artificial, para continuar. O sol aparece como um

recarregar de forças, ele renova tudo, os personagens e o espaço percorrido. O autor escreve objetivando pintar, por isso o nascer do sol não é para ser lido, mas sim visto. A linguagem utilizada na construção dessa imagem está em consonância com as idéias de Perus, que vê a insuficiência das “palavras difíceis, ou escolhidas, ou modo arrumado” para reproduzir o colorido daquele momento. Essa postura tem pontos de ligação com a arte impressionista, bem como pontua Schapiro (2002, p.39) : “O que a tornou uma arte singular foi a nova maneira de conceber a obra como um objeto para o olhar”.

Esse trecho é o que agrega mais aspectos impressionistas de toda a obra. As pincelas desse quadro acontecem no ritmo da confissão de uma intimidade emocional, sempre cerceada. Como um hiato na busca, a poesia desse amanhecer vem na forma de uma libertação daquele “espinho na carne”. Toda a ação é subtraída nesse hiato, pela utilização de verbos nominais, pois é o espaço da contemplação, que substitui aquela pelo movimento da imagem. É por meio de uma gradação rítmica crescente, que a imagética reproduz a força de um parto, o dar a luz a uma vida: “Uma palpitação diferente, um movimento que acorda ia-se arrumando em Pinheiros”. (p.150) Esse movimento se faz ver na gradação de cores, bem como na imprecisão e na profusão destas:

Perus olhava. Agora a lua, só meia-lua e muito branca, bem no meio do céu. Marchava para o seu fim. Mas à direita, aparecia um toque sanguíneo. Era de um rosado impreciso, embaçado, inquieto, que entre duas cores se enlaçava e dolorosamente se mexia, se misturava entre o cinza e o branco do céu, buscava um tom definido, revolvía aqueles lados, pesadamente. Parecia um movimento doloroso, coisa querendo arrebentar, livre, forte, gritando de cor naquele céu.

[...]

Veio o vermelho. E se fez, enfim, vermelho como só ele no céu. E gritou, feriu, nascendo.(p.150)

Para instaurar a visão de um espectador que participa da imagem, burlando a transitividade verbal de “olhar”, o narrador, como já salientado, segue um processo de “disposição anímica”: o olhar poético de Perus transforma-o no próprio nascer do sol. Após

essa rebentação do dia, opressor para seres noturnos, se arma a última contenda, cujo desfecho é captado pela sensibilidade de Perus:

Quinhentos cruzeiros. Perus suspirou fundo, ô buraco em que caíram, ô estrepe inesperado! Não havia saída, era esperar sentado, arrasado. Assistiria a Robertinho ganhar uma partida, duas, ou quarenta. Para o malandro, bom realizador, o trabalho seria o mesmo. E Perus não poderia dizer um a. Para começo, o dinheiro de Malagueta se esbagaçaria. Depois, Robertinho morderia o de Bacanaço. E depois... (p. 156)

Robertinho, adversário ardiloso, age como uma serpente que hipnotiza sua presa, até enrolá-lo todo, para então dar o “abraço mortal”: “Perus conhecia a malícia e apenas olhava, esperava o rebote de Robertinho, que certo, quebrando tudo, viria quando o malandro bem entendesse. Mas Robertinho, piranha, perdeu mais duas partidas. Bacanaço bebia cerveja, fazia festas, dava estalos no ar”. (p.157) Aqui aliteração em [r] e [t] remete à força e a sagacidade de Robertinho, que espera o momento certo para atacar Malagueta, que tenta buscar a sorte: “Duma surtida do malandro, Malagueta não agüentou, fez careta e se benzeu: / — Osso quebrado, nervo torcido, carne rendida, assim mesmo eu te cozo. Sai de mim, azar do capeta! Robertinho só sorriu”.(p.158) A seqüência dos sintagmas nominais demarca a gradação de um presságio fatalista: a própria derrocada que se processa num crescente, pois começa descrendo a falência da estrutura mais profunda do corpo: o osso invade a sustentação: o nervo e abarca o revestimento: a carne. A imagem se fortalece, mais ainda, pelos adjetivos que também seguem a mesma gradação: quebrado, torcido, rendido.

No “fogo do jogo”, Malagueta, Perus e Bacanaço se queimam:

— Vai pro fogo, velho! Tou mandando. . .
Bolas batucando. O jogo ia e vinha, vinha e ia e daquilo não saía. Perdia Malagueta. Mais fumava Bacanaço.
Robertinho ganhava. Classe, jogo limpo. Respeito ao parceiro, era um taco. Pouco falava, sério e firme nos seus passos pequenos, rápidos, em torno da mesa. Olhava para as bolas, para o marcador, não motivava encabulações,

desacatos, perdas de atenção. Jogava para ele, não assobiava, não cantarolava, acatava Malagueta. Jogava o jogo. (p. 159)

A fusão, até mesmo estrutural, entre o jogo de sinuca e o jogo de vida, chega nesse momento da narrativa ao seu ápice, reforçando a metáfora do social que dilacera e incinera sutilmente os personagens sem que estes percebam – com exceção de Perus – o círculo vicioso, no qual estão imersos. Este círculo é representado pelo tempo circular, numa única noite, desde o seu começo até o seu fim e pelo espaço também circular tendo, como ponto de partida e de chegada dos malandros, a Lapa. A rima horizontal que dá ritmo e essa última imagem, talvez corrobore a visão cíclica, mas talvez sugira a poesia como saída: “A curriola formada no velho Celestino contava casos que lembravam nomes de parceirinhos./ Falou-se que naquela manhã por ali passaram três malandros, murchos, sonados, pedindo três cafés fiados”. (p.159) O desaparecimento “dos artistas do pano verde”, na última parte da história, faz parte de uma estratégia perspicaz de universalização desta, pois o narrador os retira do anonimato, dá-lhes status de protagonista, para, então, devolvê-los a ele. Ao transformar os protagonistas em boatos, usando para isso a indeterminação do sujeito, o narrador atemporaliza as vidas representadas; seus comparsas, então, se multiplicam *ad infinitum*: essa história falida é só mais uma entre tantas contadas pela “curriola”. Dessa forma, a primeira história tanto poderia ser a última, como poderia iniciar-se ao nascer do sol.

Tal circularidade narrativa imprime definitivamente o poético do espaço, que reverbera o círculo vicioso social e existencial de todo um povo, de toda a humanidade, respectivamente. A procura incessante, de todos os personagens dessa obra, em suplantar a marginalidade se desdobra na busca universal da essência do ser, sinaliza um tempo angustiante, mas não de desalento, pois caminhar é urgente e resistir é uma sentença.

Percebemos, portanto que a linguagem escolhida e selecionada por João Antônio imita as evoluções dos movimentos das personagens. E essas evoluções são como que uma

interpretação do próprio movimento do jogo. Existem os avanços e recuos, as paradas bruscas, as esperas, o silêncio e a solidão de quem está criando o jogo e precisa de concentração. Há tensão e distensão no jogo de corpo que precisa ser afiado diante daquele joguinho ladrão. Assim, situações de fome, de esperança vaga, de desnorteamento, de tédio ou de raiva encontraram uma expressão adequada em frases curtas, elípticas e no tom emocional do monólogo interior. É, enfim, uma linguagem musical que acompanha o ritmo das bolas, dos personagens e de seus sentimentos, apresentando ponto e contraponto e até refrão.

(IN) CONCLUSÕES

Para respeitar a dimensão plurissignificativa e multifacetada de toda obra de arte, chamamos esse momento do trabalho de (in)conclusões. A onipotência do julgamento conclusivo, fechado, seria uma atitude crítica discrepante, tendo em vista que as narrativas de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* recusam a forma acabada. Assim como o procedimento estético de João Antônio é orgânico, também procuramos sê-lo na feitura deste trabalho. A obra foi a propulsora de todas as reflexões, que num processo dialético foram sendo objetivadas sob a tríade: obra, leitor e contexto. Seguir o movimento da criação é reconfortante, porque é uma aprendizagem que não se esgota, como não se completa a trajetória humana: ir ao encontro da obra de arte é prosseguir, é continuar, como o homem vai sempre em frente na sua travessia.

Nessa perspectiva, o trabalho buscou não só mapear o posicionamento da crítica acerca do caráter híbrido da obra (primeiro capítulo), como traçar uma linha de análise de mão dupla na qual discutimos qual é a relação intrincada existente na obra entre lírica e sociedade (segundo capítulo) e como isso se realiza nas suas estruturas significativas (terceiro capítulo).

Constatamos que a crítica contribui pouco para a análise estilística das narrativas de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, apesar das expressões de efeito que pretenderam formular grandes sínteses interpretativas. Os textos críticos pesquisados, no seu conjunto, conseguem mostrar muito bem a ausência de análise efetiva da poesia dessa obra. Entretanto, independente do crítico e da sua capacidade de exposição crítica, João Antônio parece ter conseguido uma unanimidade quanto à qualidade de sua produção literária. O escritor procurou fazer com que o seu leitor, comparsa, entendesse que a sua literatura é a forma com a qual procura acordar o incauto, fazê-lo ao menos refletir sobre a existência de uma

sociedade vitimada pela hierarquia social. A crítica, a que se percebe, mesmo sem investigar a estrutura significativa da obra, não ignorou aquele esforço e ao expô-lo foi também cúmplice.

Na esteira de Mário de Andrade, que quebrou hierarquias, rompeu com rigidez de normas e conferiu estatuto de voz poética culta às formas de expressão oral e em consonância com Antônio Fraga, que nos longínquos anos 40 construiu uma estrutura ficcional toda apoiada na sintaxe popular, João Antônio renovou o tratamento de temas urbanos ao desenvolver uma transfiguração do homem marginalizado, humilhado, dando-lhe estatuto artístico. Por isso, é claro que a mera inclusão de personagens proletários, malandros, boêmios numa narrativa não despertaria maior interesse, não fosse o poder de estilização do escritor.

Tal perspicácia estilística também se revela na estrutura interna de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, pois os temas urbanos são ramificados numa divisão estratégica que se amarra pelo tema abstrato da busca. A primeira parte, intitulada “Contos gerais”, cujas narrativas são: “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Fujie”, traz a marginalização ligada mais diretamente a uma subjetividade impulsionada pela procura de si e a transgressão no amor impossível; no segundo grupo de textos intitulado: “Caserna”, do qual fazem parte: “Retalhos de fome de G.C.” e “Natal na cafua”, o homem preso procura uma forma de liberdade, e, na última seleção de narrativas, denominada “Sinuca”, na qual estão: “Frio”, “Visita”, “Meninão do caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”, a marginalização social se avulta, pois os personagens estão encurralados entre a rua e a mesa de sinuca. Esse todo coeso se apresenta numa gradação crescente da marginalização e da configuração poética desta. Nas duas primeiras partes, as narrativas equilibram a emotividade de histórias simples e uma notável ausência de sentimentalismo. Já as últimas instauram um dos temas primordiais do escritor: o mundo da sinuca e da malandragem, com seus tipos, sua ética, sua estética, por meio da estilização brilhante da linguagem oral.

Podemos dizer em “Malagueta, Perus e Bacanaco”, narrativa que dá título à obra, se articula o núcleo forte do livro, atingindo a sua plenitude no arranjo e na distribuição da estrutura. O ritmo ajustado à fala, a frase delineando os tipos, a expressão definindo o único jeito de ser da existência possível.

As narrativas são flagrantes vivos da vida de determinadas camadas populares de São Paulo, fixados com uma técnica que, devidamente transposta, aproxima-se de quadros impressionistas. Aqui, a maneira de ver o mundo é a dos personagens, pois João Antônio assume cada um, transfigura-se neles. Não faz discurso, não defende tese: abre a ferida e deixa-a sangrar. Tudo construído pela imagética da cidade grande, com o vento frio, com as suas ruas tortuosas e suas instituições fustigando os seus marginais. Nas narrativas vêmo-los passar, tocados, de vez em quando parando ali no bar deserto, quando todos os cautelosos do mundo estão dormindo, àquela hora da manhã. Naquela hora, quando “um movimento doloroso, coisa querendo arrebentar livre, forte, gritando cor naquele céu”, prenuncia que a aurora vai surgir, embora os três vagabundos anunciem também que o velho dia vai se fazendo repetir, um dia igual aos outros, nos obrigando a lembrar, quando muito, de que é preciso passar uma escova no tanque cheio de limo, tapear os otários, chutar tampinhas, amar e, enfim, viver.

É a partir da imagem poética que João Antônio conserva o frescor daquilo que revela, pois, para construí-la, seu espírito inventa um sistema de afinidades, que constituem em absoluto um reflexo da realidade, mas um desenho por ele prefigurado. Trata-se de um olhar singularíssimo sobre a nossa realidade urbana, pois ele vê a densidade dramática que à primeira mirada não se consegue enxergar no dia-a-dia das classes subalternas, a pequena-burguesia sofrida, a arraia miúda dos espaços graúdos. Em *Malagueta, Perus e Bacanaco* não há obstáculos entre a imagem e a coisa, e por isso não há sombra entre a palavra e a realidade circundante, a não ser as meias-tintas de um olhar impressionista.

Estamos falando de um escritor que trabalha suas narrativas poéticas com o suor de seu rosto, pois é a partir da sua experiência que dá voz aos merdunchos que perambulam pelas “quebradas do mundaréu”, comendo da banda podre. A partir desse processo, suas narrativas buscam imantar o traço caleidoscópico do aflorar das sensações, permitindo a transfiguração que o estético realiza na matéria bruta da experiência. Nesse sentido, os assuntos das narrativas poéticas pouco importam, pois o que merece destaque é a sustentação estilística, artística que o escritor lhes dá. Viciado nas palavras, ele as mostra como vestígio e memória no intuito de denúncia e transformação. Assim, por meio da poesia, traz a realidade para o sensível, sem visar a qualquer convencimento panfletário. Essa transposição se realiza num conflito entre a subjetividade e a realidade social, pois aquela não é apenas um reflexo desta, que naturaliza as contradições, mas é sim refratária e respeita as idiossincrasias. João Antônio, então, trabalha a subjetividade como o resultado de uma polifonia de discursos, em constante transformação.

Ele promove uma escritura além dos “ismos”, que não tenciona apenas compreender a realidade da marginália, mas que a encara e briga para modificá-la. Assim, não é possível definir nem rotular *Malagueta, Perus e Bacanaço*, pois o autor não esconde a arma de que dispõe, mas também não a mostra para fazer alarde. É preciso e conciso com a palavra, chamando o leitor a preencher os intervalos poéticos, suspendendo-o da realidade, num processo análogo ao que faz com os seus personagens, pois como diz Flora Figueiredo: “Poeta não é só quem escreve poesia, mas também quem a lê. É como interromper o dia por um instante, para suspirar”. (FIGUEIREDO, 1992, 82) De fato, é preciso ser poeta e possuir sentimentos profundos de fraternidade para redimensionar esse universo numa linguagem ricamente inventiva, desentranhada do coloquial e habilmente cravada no fluxo da frase artística.

Nesse processo analítico que escolhemos, o qual investigar o aspecto social de uma obra é olhar mais fundo para dentro dela, o marginalizado aparece em *Malagueta, Perus e Bacanaço* não como uma história circunstancial, por isso a sua poesia reflete o indivíduo que constrói o real e não idéias que definem o sujeito social e suas relações. Assim, pelos caminhos da arte verbal e num recorte do mundo citadino, João Antônio centra: homem, organização de vida social, relações de poder, exclusões. Do mesmo modo, situa uma cultura e distingue poeticamente a linguagem de um cotidiano. Questiona, então modelos rígidos e flexibilidades aparentes, exhibe conflitos, contradições, ajustes e transformações. E, faz isso no trabalho com a palavra, na forma ficcional, sempre tensionando reflexões e sensibilidade como enfrentamento do artista no exercício do fazer.

Em todo esse processo, a poesia de *Malagueta, Perus e Bacanaço* é, portanto, o principal alicerce da força simbiótica entre forma e conteúdo. À medida que as análises das narrativas desvelam esse artifício estilístico, mais visíveis ficam as malhas do texto, porém, paradoxalmente, mais abismais elas se tornam, pois a condensação do significado conseguido pelo escritor oferece mil caminhos e uma dificuldade (positiva) de análise que só os grandes escritores propiciam. Assim, a poesia das narrativas joãoantonianas não aparece como um recurso trazido de fora para dentro, sua poesia não vem descolada da sua visão de mundo, por isso pode ser lida como um “traduzir-se”. Através do intenso lirismo que impulsiona as narrativas, João Antônio fala de si ao falar dos marginalizados, pois é a partir de uma profunda vivência que a plasticidade do seu texto deixa entrever tal processo.

Diante de tais considerações, constatamos que investigar os procedimentos intra e extra-textuais das narrativas poéticas de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, livro que até hoje é considerado sua maior obra-prima, é desvelar a linguagem poética utilizada pelo autor, capaz de ampliar os limites da experiência humana, cotidiana. É desnudar o esforço criativo de João Antônio em humanizar os tipos, em expressar a oposição entre a vida social destes e suas

emoções individuais e, com astúcia artística, argamassar narrativa e poesia. Assim, na mesma medida que sua linguagem é trabalhada, é também sentida, intuída, vivida, transformando palavras em multifacetados materiais do seu engenho artístico. É, portanto, uma obra que transcende à representação do mundo narrado, chega ao essencial, ao indizível.

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. *Notas de literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003. p.65-89.

ADORNO, Theodor W. Engagement. *Notas de literatura*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1991. p.51-72.

AGUIAR, Flávio. Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno. In: CHIAPPINI, L., DIMAS, A., ZILLY, B. (orgs) *Brasil -país do passado?* São Paulo: Edusp. 2000, p. 145-155.

AGUIAR, Flávio. De árvores cortadas. *A palavra no purgatório*. São Paulo: Jinkings, 1997. p. 204-5

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro. Record, 2004.

ANDRADE, Mário de. *Movimento Modernista*. Rio de Janeiro: Casa do Estudante, 1942.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *Contos exemplares*. Porto: Figueirinha, 1996.

ANTÔNIO, João. “Escrevo de dentro para fora”. *Patuléia*. São Paulo: Ática, 1996, p. 3-5.

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ANTÔNIO, João. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

ANTÔNIO, João. *Lambões de Caçarola (trabalhadores do Brasil!)*. Porto Alegre: L&PM, 1977.

ANTÔNIO, João. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ANTÔNIO, João. *Ô Copacabana!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Record, 1986.

ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ANTÔNIO, João. *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!*. São Paulo: Scipione, 1991.

ANTÔNIO, João. *Dama do encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

ANTÔNIO, João. *Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. GIORDANO, C. (org). São Paulo: Ateliê Editorial; São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2004.

ANTÔNIO, João. De Malagueta, Perus e Bacanaço. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p. 13-7.

ANTÔNIO, João. Para mim o leitor é um parceiro que eu vou procurar. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Ática, 1987, p. 3-9.

ANTÔNIO, João. *João Antônio: conferência* [20 nov.1975]. Assis: Faculdade de Ciências e Letras –UNESP – Campus de Assis. 2 cassetes sonoros. Transcrição: Selma Verdinasse.

ANTÔNIO, João. *João Antônio: entrevista* [sem referência a fonte]. Entrevistador: Ary Quintella. [S.l.]: Documento do “Acervo João Antônio”, depositado na F.C.L –UNESP – Assis.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1987. (Coleção: Os pensadores).

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ASSIS, Machado de. Literatura Brasileira: Instinto de nacionalidade. *Crítica Literária*. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Ed., 1955, p. 42-49.

AZEVEDO, Carlos. Copacabana: cinco da tarde, 39 graus. In: CHIAPPINI, L., DIMAS, A., ZILLY, B. (orgs) *Brasil -país do passado?* São Paulo: Edusp, 2000, p. 201-202.

AZEVEDO Filho, Carlos de. *João Antônio: repórter de Realidade*. João Pessoa: Idéia, 2002.

BACHELARD, G. Instante poético e instante metafísico. *Direito de sonhar*. São Paulo: Difel, 1985. p.103-111.

BAKTHIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad: Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 2004.

BARBOSA, João Alexandre Barbosa. Malagueta, Perus e Bacanaço. *Jornal do Comércio*. Recife, 17 nov. 1963.

BARBOSA, Rolmes. Eis uma estréia. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 29 jun. 1963.

BAUDELAIRE, Charles. *Escritos sobre arte*. COELHO, Plínio Augusto (org). São Paulo: Imaginário, 1991.

BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire – um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BONASSI, Fernando. João Antônio está morto. In: CHIAPPINI, L., DIMAS, A., ZILLY, B. (orgs) *Brasil -país do passado?* São Paulo: Edusp, 2000, p. 195-197.

BORDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Trad: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

BORGES, J.L. Kafka y sus precursores. In: *Otras inquisiciones*. Buenos Aires: Alianza Emecé, 1960. p. 107-9.

BOSI, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades. In: ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. p.2-10.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2002.

BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1978.

BOSI, Alfredo. *Literatura e resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7ed. São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

BRITO, Mário da Silva. Os malandros paulistas entram na literatura. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963 (texto de orelha)

BRITO, Mário da Silva. A sofrida arraia miúda de João Antônio. *Destaque Literário*, São Paulo, 30 jul. 1976.

BRUNO, Haroldo. Um escritor entre o humor e a dramaticidade. In: *Novos estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympo – INL – MEC, 1980.

BRUNO, Haroldo. João Antônio e sua estética da porrada. In: *Novos estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympo – INL – MEC, 1980.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993, p. 19-54.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura Brasileira*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

CANDIDO, Antonio. A literatura e a formação do homem. *Ciência e Cultura*. São Paulo, v. 24, n. 9, p. 803-9, 1972.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac e Naif, 2004. p. 5-12.

CASANOVA, Pascale. Macunaíma, o anti-Camões. In: *A República Mundial das Letras*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. p. 343-356.

CASTEL, Robert. As armadilhas da exclusão. In: *Desigualdade e a questão social*. São Paulo: EDUC, 1997, p. 15-48.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil – mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

CHIAPPINI, Ligia. O Brasil de João Antônio e a Sinuca dos Pingentes. In: CHIAPPINI, L., DIMAS, A., ZILLY, B. (orgs) *Brasil -país do passado?* São Paulo: Edusp, 2000, p. 156-172.

CISCATI, Márcia. *Malandros da terra do trabalho*. São Paulo: Annablume, 2001.

COELHO, Nelly Novaes. Moderna ficção paulista: comunicar ou viver?. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 set. 1975.

CORRÊA, Luciana Cristina. Merdunchos, malandros e bandidos: estudos das personagens de João Antônio. Assis: Unesp, 2002, 139f. Dissertação de Mestrado em Letras.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DAMATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DOSTOIÉVSKI, Fiodor. *Obra completa*. Trad: Natália Nunes e Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

DUFRENNE, M. *O poético*. Trad. Luiz Artur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

DURIGAN, José. João Antônio e a ciranda da malandragem, Belo Horizonte, 28 mai de 1983.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Jorge Sahar, 1993

ELIOT, T.S. A função social da poesia. *De poesia e poetas*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. *Ensaaios*. Trad: Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989, p.37-48.

ENTREVISTA: João Antônio. *Certas Palavras*. FERREIRA, C.; VASCONCELOS, Jorge (orgs). São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 1990, p. 23-32.

FARIAS, Marcílio. Olhos vermelhos: maestria e síntese do símbolo. *Correio Braziliense*. Brasília, 10 out. 1979.

FERRAZ, Eucanaã. *Rua do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

FIGUEIREDO, Flora. Amor a céu aberto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. MACHADO, Duga (org). Rio de Janeiro: Imago, 1993.

FRAGA, Antônio. *Desabrigo e outros trechos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

FRANCISCO, Severino. João Antônio mistura conto e ensaio em Casa de Loucos. *Jornal de Brasília*, Brasília, 05 nov. 1994.

FREIRE, Paulo. *Educação e mudança*. Trad. Moacir Gadotti e Lilian Lopes Martini. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

FRYE, Northrop. *A anatomia da crítica*. Trad: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

GIUDICE, Victor. Arquivo. In: *Os cem melhores contos brasileiros do século*. MORICONI, Ítalo (org). Rio de Janeiro: Objetiva, 2000, p. 382-4.

GOMES, José Edson. João Antônio: garra e nomadismo. *Leitura*, mai./jun. 1965.

GONÇALVES, Antônio Filho. João Antônio anuncia suas novas criações. *Folha de São Paulo*, 27 abr. 1981.

GULLAR, Ferreira. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Fontana. São Paulo: Summus, 1976.

HEGEL. *Estética*. Lisboa: Guimarães, 1964.

HOHLFELDT, Antônio. Pra lá de Bagdá. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 23 nov. 1985.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1977.

JOÃO Antônio: o marginal sem folclore. *Informação*, S.l., 30 set. 1976.

JOÃO Antônio. *Quem*, Paraná, jan 1982.

JOÃO Antônio, ou a hora e a vez do anti-herói. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 05 out.1968.

LAFETÁ, João Luiz; CHIAPPINI, Lígia. Traduzir-se. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 57-128.

LIMA, Luiz Costa. A questão dos gêneros. In: *Teoria da literatura e suas fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves,1983.

A LITERATURA é um ato de humildade. *Proleitura: Jornal da FCL – UNESP/Assis*, Assis, ano 4, n. 17, p. 1-3, dez. de 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A legião estrangeira*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 1964.

LUCAS, Fábio. A trajetória paulista de João Antônio, o exilado. *Diário do Sul*, Porto Alegre, 31 dez. 1986.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MALAGUETA. Entrevista com João Antônio. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 27 dez. 1980.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *Introdução à estilística*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

MARX, Karl H. *O capital*. Trad. Reginaldo Sant'anna. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, s/d.

MEDEIROS, Maria Lúcia. No mundo tem dois tipos de gente. Belém do Pará, 18 jun. 1991.

MEDINA, Cremilda de Araújo. *A posse da terra: escritor brasileiro, hoje*. São Paulo: Imprensa Nacional – Casa da moeda/ Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1985.

MEIRELES, Cecília. *Poesia completa*. SECCHIN, Antônio Carlos (org). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

MENDES, Arnaldo. Um cronista de São Paulo. *Última Hora*, São Paulo, 13 jul. 1963.

MENEZES, Carlos. João Antônio e Malagueta, Perus e Bacanaço. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 28 mar. 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

MILLARCH, Aramis. João Antônio, o escritor (II). *Voz do Paraná*, Curitiba, set de 1979.

MONTEIRO, José Lemos. *A estilística*. Petrópolis: Vozes, 2005.

MORAIS, Vinícius. *Novos poemas II*. Rio de Janeiro: São José, 1959.

MORAIS, Vinícius. *Operário em construção e outros poemas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979.

MORETZOHN, Virgílio. Os tipos de João Antônio. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 08 out. 1994.

NAME, Daniela. O filósofo da malandragem carioca. *O Globo*. Rio de Janeiro, 25 set. 1994.

NASCIMENTO, Esdras. Os contos de João Antônio (1). *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 24 jun.1963.

NUNES, Cassiano. O escritor João Antônio e o problema da leitura escolar. *Correio Braziliense*, Brasília, 19 jan. 1992.

ORICCHIO, Luiz Zanin. Eu queria ser um homem sem profissão. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 25 mai. 1996.

ORNELLAS, Clara Ávila. *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão*. São Paulo: USP, 2004, 230f. Tese de Doutorado em Letras

PAES, José Paulo. Ilustração e defesa do rancor. *A aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAZ, Octávio. *O arco e a lira*. Trad: Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEREIRA, Jane C. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio*. Assis: Unesp, 2001. 167f. Dissertação de Mestrado em Letras.

POE, Edgar. *Ficção completa, poesias e ensaios*. MENDES, Oscar; AMADO, Milton (orgs). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.

POLINÉSIO, Antônio. *A questão sociológica na literatura brasileira*. In: HILGERT, José Gaston (org) et elii. Anais da IV Jornada Nacional de Literatura. Passo Fundo,1993.

POSSENTI, Sírio. Relativamente popular. *A cor da língua*. Campinas: Mercado das Letras: Associação de leitura do Brasil _ ALB, 2001. p. 53-4.

POUND, Ezra. *A arte da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1976.

PRADO, Antônio Arnoni. Lima Barreto personagem de João Antônio. *Trincheira, palco e letras*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 241-256.

QUAL é a da literatura brasileira. Rio de Janeiro. *Pasquim*, 20-6 fev. 1976.

QUINTANA, Mário. *Melhores Poemas*. São Paulo: Global, 1983.

QUINTELLA, Ary. Em casa de malandro, vagabundo não pede emprego. *Brasília*, Jornal de Brasília, 16 ago. 1977.

RAMOS, Graciliano, *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 1977.

REBELO, Marques. *O espelho partido. O trapicheiro*. 2.ed. Rio. Nova Fronteira, 1984.

REIPERT, J. Cogumelos do cotidiano. *Gente nova de São Paulo*: Conselho Estadual de Cultura, São Paulo, 31 out. 1972, p.13-5.

REMATE de Males – João Antônio. *Revista do Departamento de Teoria Literária – Unicamp*, Campinas, 1999.

RIBEIRO, Léo Gilson. O submundo de volta. *Jornal da Tarde*, São Paulo, 4 out. 1975.

RÓNAI, Paulo. Duas palavras. In: ANTÔNIO, João. *Dedo-duro e Meninão do Caixote*. S/d, p. 11-2.

ROSA, Noel. Não tem tradução. Intérprete: Noel Rosa. In: Noel Rosa. *MPB Compositores*. [S.l.]: RGE Discos e Editora Globo, s/d. 1CD. Faixa 1.

SAID, Edward. *Representações do intelectual: as conferências reith de 1993*. Trad.: Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANT'ANNA. Affonso Romano de. A flor, a vida, a poesia. In: DRUMMOND, C. *A rosa do povo*. São Paulo/Rio de Janeiro: Record. 2004

SANTOS, Cineas. Pra homem nenhum reclamar. *O Estado*, Teresina, 07-08 set. 1975.

SAVAGET, Edna. Malagueta, Perus e Bacanaço. *Diário de Notícias*, Porto Alegre, 30 jun. 1963, p. 2.

SCHAPIRO, Meyer. *Impressionismo: reflexões e percepções*. Trad: Ana Luíza Dantas Borges. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

SCHIDLOWSKY, David. João Antônio em Berlim. In: CHIAPPINI, L., DIMAS, A., ZILLY, B. (orgs) *Brasil -país do passado?* São Paulo: Edusp, 2000, p. 198-200.

SCHOPENHAUER, Arthur. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: Publicações Brasil, 1958.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z.H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol I: 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 1997.

SEVERIANO, J.; MELLO, Z.H. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*. Vol II, 1958-1985. São Paulo: Editora 34, 1998.

SILVA, Agrimal. João Antônio: este é o nosso underground. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*, Rio de Janeiro: Record, 1982, (orelhas)

SILVA, José Maria e. Da encabulação ao desacato. *Opção Cultural*. Goiânia. 05-11 nov. 1995.

SILVA, Juremir Machado. Resgatando a presença do povo. *Zero Hora*, Porto Alegre, 14 jun. 1991.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

STEEN, Edla van. João Antônio. In: *Viver & escrever*. Porto Alegre: LP&M, 1981, p. 131-141.

O (SUB)MUNDO de João Antonio. *Crítica*, S.l., ano 2, n. 58, 15-21 set.1975.

TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: Presses Universitaires de France, 1978. (Trad. Viviane Pereira)

TRABALHOS realizados no “Arquivo João Antônio”. Desenvolvidos pela Faculdade de Ciências e Letras – UNESP – Campus de Assis. Disponível em: <<http://www.cedap.assis.unesp.br/João%20Antônio/index.html>>. Acesso em: 20 set. 2005.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.

VIEIRA, Luiz Gonzaga. Retrato de um escritor. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 28 set. 1974.

ZILLY, Berthoud. João Antônio e a desconstrução da malandragem. In: CHIAPPINI, L., DIMAS, A., ZILLY, B. (orgs) *Brasil -país do passado?* São Paulo: Edusp, 2000, p. 173-194.