

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE MESQUITA
FILHO**

FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS DE ASSIS

JOANA DARC RIBEIRO

VOZES EM RUÍNAS

**EXPERIÊNCIA URBANA E NARRATIVA CURTA EM JOÃO
ANTÔNIO E RUBEM FONSECA**

**ASSIS
2007**

JOANA DARC RIBEIRO

VOZES EM RUÍNAS

**EXPERIÊNCIA URBANA E NARRATIVA CURTA EM JOÃO
ANTÔNIO E RUBEM FONSECA**

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

**Orientador: Dr. Luiz Roberto Veloso Cairo
Co-Orientadora: Tania Celestino de Macêdo**

**ASSIS
2007**

JOANA DARC RIBEIRO

**VOZES EM RUÍNAS: EXPERIÊNCIA URBANA E NARRATIVA
CURTA EM JOÃO ANTÔNIO E RUBEM FONSECA**

Tese defendida e aprovada em __ de _____ de _____, pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

PROF^o. Dr. LUIZ ROBERTO VELOSO CAIRO – UNESP – Assis (Presidente)

PROF^a. Dr^a. ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA – UNESP – Assis

PROF. Dr. ANTÔNIO ROBERTO ESTEVES – UNESP – Assis

PROF^o. Dr. JOAQUIM ALVES DE AGUIAR – USP

PROF^o. Dr. MÁRIO LUIZ FRUNGILLO – UNICAMP

Para meus pais, Almerinda e Iraci, e meus irmãos, João, Geovana e Lorivan, presenças vitais nesse e em outros percursos.

Para meus sobrinhos, João Vítor e Bruna Luíza, a doce e ruidosa continuidade das raízes.

Para D. Elza e Luís, o afeto que não se encerra.

AGRADECIMENTOS

Aos Professores Dr. Luiz Roberto Veloso Cairo e Dr^a. Tania Celestino de Macêdo, pela confiança e profissionalismo dispensados antes e durante a elaboração deste trabalho.

Aos pesquisadores do “Acervo João Antônio”, especialmente à Prof^a. Dr^a. Ana Maria Domingues de Oliveira, por ter facultado-me o acesso ao Arquivo em setembro de 2004.

Às Prof^{as}. Dr^{as}. Ana Maria Domingues de Oliveira e Heloísa Costa Milton, pela leitura cuidadosa deste estudo no exame de qualificação.

À Maria Severina, pela presença sempre terna e constante.

Aos amigos Liliane, Paola, Aretusa, France, Edvaldo, Fabrício, José Luís e Cida, pela amizade e pelos inúmeros e impagáveis favores.

À Maria das Graças Ferreira, pela primorosa revisão deste trabalho.

À CAPES, pela concessão de bolsa de doutoramento.

Os progressos de nossa infeliz civilização conduzem mais e mais a uma sociedade atomizada por um espaço, que dá impressão de reunir. [...]

O próprio espaço nos aparece como um todo fragmentado. Como as práxis de cada um são fragmentárias, o espaço dos indivíduos aparece como fragmentos de realidade e não permite reconstruir o funcionamento unitário do espaço. O espaço, habitação do homem, é também o seu inimigo, a partir do momento em que a unidade desumana da coisa inerte é um instrumento de sua alienação.

Milton Santos

[...]

– As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.

– Ou as perguntas que nos colocamos para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge.

Ítalo Calvino

RESUMO

Este trabalho realiza uma leitura dos contos de João Antônio e Rubem Fonseca, sob o ângulo das “distopias urbanas”. Procura demonstrar que ambos os escritores são paradigmáticos da representação da cidade como espaço distópico, desde os seus primeiros livros. Essa visão é problematizada pelos contistas por meio da experiência urbana de seus personagens, em sua maioria narradores, cujas trajetórias são aqui analisadas, tendo-se em vista os modos de relação, percepção e expressão da e sobre a realidade urbana em que se situam.

A leitura desenvolvida privilegiou contos representativos da ficção de João Antônio e Rubem Fonseca, produzida entre 1963 e 1997, que têm como protagonistas personagens oriundos, predominantemente, de estratos sociais periféricos ou marginais, ligados ou não ao mundo do trabalho. O *corpus* literário principal é composto por 17 contos, que integram os seguintes livros: *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Leão-de-chácara* (1975), *Dedo-duro* (1982) e *Abraçado ao meu rancor* (1986), de João Antônio; e *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz ano novo* (1975), *O Cobrador* (1979), *Romance negro* (1992) e *Histórias de amor* (1997), de Rubem Fonseca.

O estudo consiste, ainda, em uma reflexão que articula forma literária e matéria narrada. Considera-se, nesse sentido, a especificidade de narrativa curta do conto como aspecto relevante para discutir a experiência individual e coletiva dos personagens no contexto brasileiro urbano contemporâneo, no qual se ampliam os modos de vida regidos pela sociedade industrial e de consumo.

Nesse percurso de análise, verifica-se que, nos contos dos referidos escritores, a retomada do “*tópos* da caducidade da metrópole” é semelhante. Ela aponta para um mesmo problema: a impossibilidade de integração efetiva do sujeito na ordem urbana, que gera diferentes modos de ação e reação dos personagens, que passam de uma atitude de recolhimento e evasão a uma postura destrutiva.

Palavras-chave: João Antônio. Rubem Fonseca. Conto brasileiro contemporâneo. Narrador. Experiência urbana.

ABSTRACT

This research paper is to make a reading of João Antônio and Rubem Fonseca short stories, from the point of view of the “urban distopia”. It is to point out that both writers are paradigmatic on what concerns representing the city as a distopic place, since their first works. Such a point of view is questioned by those story tellers through their characters’ urban experience, narrators in the majority, whose trajectory is here analyzed, having in mind the urban reality where they are placed, in respect to their ways of connection, perception and expression.

The reading granted privilege to representative short stories of João Antônio and Rubem Fonseca fiction, written in the years from 1963 to 1997, which have characters arising, predominantly, from peripheral or marginal social stratum as protagonists, connected or not to the working world. The main literary corpus consists of 17 short stories, which are part of the following works: *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Leão-de-chácara* (1975), *Dedo-duro* (1982) and *Abraçado ao meu rancor* (1986), by João Antônio; and *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz ano novo* (1975), *O Cobrador* (1979), *Romance negro* (1992) e *Histórias de amor* (1997), by Rubem Fonseca.

The study consists, yet, on some reflection which links literary form to narrated subject. We take into consideration, in that sense, the particularization of short stories as an important aspect to discuss character’s individual and collective experience in the contemporaneous urban Brazilian context, in which the ways of life governed by industrial and consumption society spread.

In such an analysis, we find out that, in the referred writers’ short stories, the retaking of “*tópos* of metropolis decadence” is similar. It points to the same problem: the impossibility of the subject effective integration to the urban order, which generates different ways of characters’ action and reaction, who go from an attitude of isolation and escape to a destructive position.

Keywords: João Antônio. Rubem Fonseca. Contemporaneous Brazilian short story. Narrator. Urban experience.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1. FORMA LITERÁRIA E EXPERIÊNCIA URBANA	14
1.1 Conto: um gênero da cidade.....	23
1.2 João Antônio e Rubem Fonseca: algumas convergências	32
2. EXPERIÊNCIA URBANA, TRABALHO E COTIDIANO	44
2.1 “Busca”: primeiros ecos de solidão e melancolia.....	48
2.2 “Afinação da arte de chutar tampinhas”: últimos ecos de lirismo e asfalto.....	53
2.3 “Visita”: horizonte do precário.....	62
3. EXPERIÊNCIA URBANA, TEMPO E MEMÓRIA	72
3.1 “O inimigo”: a busca em vão.....	76
3.2 “Abraçado ao meu rancor” e “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”: apagamento de rastros.....	89
4. EXPERIÊNCIA URBANA E MALANDRAGEM	109
4.1 “Malagueta, Perus e Bacanaço”: circularidade e vazio.....	124
4.2 “Paulinho Perna Torta”: do ócio ao negócio.....	140
4.3 “Dedo-duro”: o último conluio.....	150
5. EXPERIÊNCIA URBANA, DESENRAIZAMENTO E DESTRUTIVIDADE	157
5.1 “Fevereiro ou março”, “A força humana” e “O desempenho”: da recusa ao soco.....	158
5.2 “A matéria do sonho”, “O livro de panegíricos” e “O anjo da guarda”: dos romances às armas.....	182
5.3 “Feliz ano novo” e “O Cobrador”: da metrópole à necrópole.....	202
CONSIDERAÇÕES FINAIS	221
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	226

INTRODUÇÃO

A cidade como espaço de “apagamento de rastros”, desenraizamento, isolamento e alienação, e da experiência urbana catastrófica tem sido um dos temas comuns na literatura brasileira contemporânea, em especial na prosa de ficção – romance e conto. Entre os escritores que se iniciaram na década de 60 do século passado com o gênero conto e que abordam essa face da cidade, encontram-se João Antônio (1937-1996) e Rubem Fonseca (1925-).

A obra desses escritores, considerados como ficcionistas da cidade e da marginalidade, às vezes, tem sido tomada em bloco, o que gera tanto louvores quanto restrições, principalmente no que concerne à produção de João Antônio. Embora mais de um estudioso da literatura brasileira tenha assinalado algumas aproximações entre eles, parece que ainda não há um trabalho de maior extensão que se propôs ler os seus contos numa perspectiva de comparação, pontuando aspectos importantes sobre a formalização daqueles temas nesse gênero literário cultivado por mais de trinta anos pelos dois contistas. Em geral, essa comparação e/ou aproximação limita-se a considerações gerais sobre aquelas temáticas ou a sugestões sobre possibilidades de leitura de suas narrativas.

Um desses estudiosos é Willi Bolle. Ele sugere, no seu *Fisiognomia da metrópole moderna* (2000, p.35), que João Antônio e Rubem Fonseca retomariam o “*tópos* da caducidade da metrópole”, ao problematizar em seus textos “temas preponderantes como a pobreza, a miséria, a violência, a degradação humana, a ausência de esperanças”, e ao apresentar uma “visão pessimista da história”.

Com base no que a crítica brasileira já estabeleceu sobre a temática da cidade e da marginalidade na ficção dos autores, este trabalho propõe que não apenas Rubem Fonseca mas também João Antônio, desde os seus primeiros livros, situam-se como paradigmáticos no quadro do conto brasileiro contemporâneo, na representação da cidade sob o ângulo das “distopias urbanas”.

Para desenvolver essa leitura, considerou-se um *corpus* de 17 contos, que abrangem quase quatro décadas da produção dos dois contistas. As narrativas integram os livros publicados entre 1963 e 1997, quais sejam: *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Leão-de-chácara* (1975), *Dedo-duro* (1982) e *Abraçado ao meu rancor* (1986), de João Antônio; e *Os prisioneiros* (1963), *A coleira do cão* (1965), *Lúcia McCartney* (1967), *Feliz*

ano novo (1975), *O Cobrador* (1979), *Romance negro* (1992) e *Histórias de amor* (1997), de Rubem Fonseca.

A escolha dos escritores e a seleção do *corpus* se deve a dois aspectos que se considera significativos para os propósitos deste estudo: o tratamento dado aos personagens representativos dos estratos sociais periféricos, ligados ou não ao mundo do trabalho, e a formalização da passagem de uma percepção mais subjetiva da realidade urbana, com tonalidade lírica em alguns casos, para uma percepção mais agressiva, tanto no nível temático quanto formal. O recorte do *corpus* é justificado, portanto, por fatores de ordem externa e interna à produção das narrativas selecionadas.

O período foi tomado como relevante por compreender quase quatro décadas da formação do Brasil contemporâneo e da produção do conto urbano no contexto brasileiro, no qual se insere a ficção curta de João Antônio e Rubem Fonseca. A condensação da forma literária, a ausência de enredo, o autocentrismo do narrador, a despersonalização da voz narrativa e a imediatez do relato são alguns dos elementos internos destacados nas análises dos contos. Esses elementos formalizam a perda ou a rarefação da experiência e o isolamento do narrador na cidade, segundo a perspectiva de Walter Benjamin (1985, p.197-221), que associa a emergência do gênero conto ao desenvolvimento das formas de vida ligadas à cidade, o que será melhor detalhado no primeiro capítulo.

Os contos em estudo parecem singulares na representação da experiência urbana contemporânea, porque situam personagens em espaços urbanos metropolitanos, localizados em São Paulo e Rio de Janeiro – cidades que têm sido elevadas a símbolos da modernização brasileira. O percurso dos personagens que protagonizam esses contos, em especial aqueles oriundos dos estratos sociais considerados da margem, delinea o reverso da concepção da cidade como espaço potencializador de futuro e de emancipação material e humana. Conseqüentemente, a imagem dessas cidades emerge nos contos dos autores como espaços que negam ou impedem a integração efetiva do sujeito na ordem urbana.

Isso não quer dizer que haja nas narrativas em foco nostalgia do campo, espaço tradicionalmente contraposto ao da cidade em vários aspectos, sejam eles positivos ou negativos. Se os personagens são movidos por algum tipo de projeto ou de busca de sentido em um outro tempo e lugar, isso se lhes apresenta normalmente de difícil realização, dadas as circunstâncias a que estão submetidos.

Desses aspectos, decorrem dois movimentos similares na narrativa curta dos autores em estudo. O primeiro se define pela atitude de evasão dos personagens, que tendem a se refugiar no mundo do passado e/ou da interioridade. Por um lado, tal atitude lhes garante,

ainda que provisoriamente, a preservação de suas identidades no contexto da vida urbana e dos valores ligados à relação mais impessoal, racionalizadora e pragmática que os rodeia. Por outro, coloca-os em um estado de reclusão e isolamento. Em razão disso, a experiência de vida desses personagens acaba por configurar-se alheia à esfera pública e à teia das relações humanas, gerando uma espécie de auto-exílio melancólico.

O segundo movimento caracteriza-se pela “despersonalização” do eu, devido à intensa objetividade da expressão dos personagens-narradores, bem como pelas suas ações de alto teor destrutivo. O brutalismo e a violência do referido movimento podem ser observados no gesto, na visão dos personagens sobre eles mesmos e sobre a realidade circundante e também na própria linguagem.

O presente trabalho organiza-se em cinco capítulos. No primeiro, de caráter teórico-metodológico, intitulado “Forma literária e experiência urbana”, discute-se a emergência do gênero conto vinculado à experiência urbana. Procura-se também situar os contos de João Antônio e Rubem Fonseca numa linha de convergência temática e de alguns procedimentos formais, no contexto de formação urbana da literatura brasileira.

No segundo, “Experiência urbana, trabalho e cotidiano”, analisa-se contos de João Antônio representativos da ligação entre cidade moderna e trabalho. Empenha-se, ainda, em demonstrar que a experiência urbana dos personagens-narradores acena para a passagem de uma expressão mais poética para uma mais violenta já no primeiro livro do escritor. Os contos analisados são “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Visita”, integrantes de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, os quais trazem personagens-narradores ligados à esfera da casa e do trabalho.

No terceiro, “Experiência urbana, tempo e memória”, estabelece-se uma relação entre experiência urbana, tempo e memória presente em “Abraçado ao meu rancor”, do livro homônimo do escritor paulista, “O inimigo” e “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, ambos de Rubem Fonseca, publicados em *Os prisioneiros e Romance negro*, respectivamente. O objetivo é demonstrar que a percepção e a expressão urbana dos protagonistas resultam de uma experiência da cidade como espaço de apagamento de rastros e de ruínas.

No quarto, “Experiência urbana e malandragem”, discute-se a representação da experiência urbana e da malandragem no conto de João Antônio, mediante a análise dos contos “Malagueta, Perus e Bacanaço”, de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, “Paulinho Perna Torta”, de *Leão-de-chácara*, e “Dedo-duro”, de *Dedo-duro*. O enfoque recai no fato de a malandragem não constituir um modo alternativo positivo de vida e/ou de resistência aos valores que a cidade veicula e difunde.

Finalmente, no quinto capítulo, “Experiência urbana, desenraizamento e destrutividade”, busca-se demonstrar o ponto de chegada da experiência urbana como desenraizamento dos personagens, que tentam situar-se na cidade por meio da ação destrutiva. O referido capítulo tem como objeto de leitura “A matéria do sonho”, de *Os prisioneiros*, “O livro de panegíricos”, de *Romance negro*, e “O anjo da guarda”, de *Histórias de amor*; “Fevereiro ou março”, de *Os prisioneiros*, “A força humana”, de *A coleira do cão*, “O desempenho”, de *Lúcia McCartney*; “Feliz Ano Novo”, de *Feliz ano novo*, e “O Cobrador”, de *O Cobrador*.

Ao leitor, o mundo e o sujeito representados em cada grupo de contos parecem caminhar para a ruína. A voz narrativa que procura dar forma e sentido ao seu relato já não elabora uma visão e um sentimento de que as situações adversas vividas possam ser superadas. No percurso de cada personagem, a relação entre sujeito e espaço urbano não se define como enraizamento, nem aponta para uma perspectiva de futuro. Esse tipo de relação tem sido uma constante na literatura brasileira do século XX, mas já se faz presente de modo sistemático nos contos de João Antônio e Rubem Fonseca desde os seus primeiros livros.

1 – FORMA LITERÁRIA E EXPERIÊNCIA URBANA

[...] a experiência da cidade é o método da ficção; o método da ficção é a experiência da cidade.

Raymond Williams

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

João Antônio

Eu morava num edifício de apartamentos no centro da cidade e da janela do meu quarto via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulho de motores de automóveis.

[...] estou escrevendo sobre pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam arame farpado.

Rubem Fonseca

A representação da cidade e dos impactos da modernização na vida do sujeito tem sido um dos temas recorrentes na literatura ocidental desde o século XIX. Os registros ficcionais desse tema e a problematização das implicações que dele decorrem variam de uma abordagem mais nostálgica de um tempo e de um espaço ainda não totalmente urbanizados ou regidos pela ótica da vida urbana, a um extremo desconforto e sentimento de anonimato, isolamento e perda de conexão no espaço citadino.

A cidade, seja pequena ou metrópole, normalmente se opõe ao campo. Este é quase sempre visto ora como espaço não civilizado, às vezes de modo caricatural, ora como espaço onde reinariam a vida natural, a harmonia, o tempo cíclico, a solidariedade e o sentimento de comunidade. Não raro, na tentativa de criar uma idéia de paraíso perdido, essa última representação romântica do campo ganha relevo com matizes bucólicos e altamente idealizantes.

Evidentemente, essas concepções que se elaboram sobre o campo, assim como as que se referem à cidade devem ser analisadas e discutidas dentro de cada contexto em que são construídas, em face dos fatores históricos, ideológicos e/ou estéticos, que regem cada percepção e/ou experiência (WILLIAMS,1989, p.11-12). Em certos contextos histórico-culturais, a representação literária da cidade, do campo e das experiências humanas próprias de cada espaço não se caracteriza por uma oposição rigorosa. Por um lado, ainda é recorrente na ficção ocidental a passagem de uma experiência pré-urbana para uma urbana, na qual os signos dos dois tempos e dos dois espaços se confrontam, às vezes encontrando uma aparente harmonia, às vezes estilizando as referências de um e outro e do próprio sujeito. Por outro, aspectos citadinos e muito de seus valores já impregnaram o campo e a vida rural.

O crítico inglês argumenta, entretanto, que a emergência das cidades como espaço em que se projeta a noção de futuro e de progresso é uma das concepções mais difundidas e introjetadas no imaginário do homem moderno. Nessa perspectiva, a cidade aparece como “o centro de realizações”, lugar ideal para a emancipação material e humana, onde o homem poderia desenvolver a sua autonomia e a sua individualidade. Essa concepção de que é na cidade, em especial na metrópole, que “as coisas acontecem”, de que “a cidade é uma coisa real que se sustenta na utopia”, por sua vez “transformada em desejo” (LIMA, 1986, p.41), foi ganhando legitimidade desde os postulados iluministas (ROUANET,1987; ROUANET, 1993). Entre esses postulados, que embasam o projeto civilizatório moderno, está a idéia universalista de que todos os homens de todas as nações e culturas deveriam alcançar a autonomia intelectual, política e econômica:

[...] a idéia iluminista propõe a todos os indivíduos condições concretas de autonomia, em todas as esferas. Em outras palavras, ela é universalista em sua abrangência – ela visa todos os homens, sem limitações de sexo, raça, cultura, nação –, individualista em seu foco – os sujeitos e os objetos do processo de civilização são indivíduos e não entidades coletivas –, e emancipatória em sua intenção – esses seres humanos individualizados devem aceder à plena autonomia, no tríplice registro do pensamento, da política e da economia (ROUANET, 1993, p.33).

Nesse processo de busca de autonomia do indivíduo, generalizou-se a visão de que a metrópole “sempre foi a sede da economia monetária”, da “multiplicidade e concentração de troca que a fragilidade do comércio rural não teria permitido” e da “mais alta visão econômica do trabalho” (SIMMEL,1979, p.20). É neste sentido que normalmente o campo ou mesmo as cidades pequenas, em alguns casos, passam a ser vistos como espaços em

que estão ausentes as possibilidades emancipatórias fomentadas pela metrópole ou nela projetadas.

Daí que de “uma vivência das cidades”, assinala Williams, “nasceu uma vivência do futuro”. Embora essa vivência sofra modificações em um contexto de crise metropolitana, é no espaço urbano que o homem moderno investe sua capacidade de transformar a realidade. É no chão histórico da formação metropolitana que ele passa a projetar o seu futuro e de sua comunidade:

Numa crise da experiência metropolitana, as histórias sobre o futuro sofreram mudança qualitativa. Havia modelos tradicionais para esse tipo de projeção. Em todas as literaturas conhecidas, sempre houve uma terra além da morte: um paraíso ou um inferno. Nos séculos de explorações e viagens, novas sociedades foram descobertas, vistas como promessas ou como alertas, em novas terras: em muitos casos, ilhas; muitas vezes, a ilha feliz, ela própria um elemento que dá forma ao mito. Mas, dentro da experiência metropolitana, esses modelos, ainda que muito utilizados, terminaram sendo transformados. O homem não atingia seu destino, nem descobria seu lugar ditoso: ele descobria, no orgulho ou no erro, sua própria capacidade de realizar uma transformação coletiva de si próprio e de seu mundo (WILLIAMS, 1989, p.366).

Ocorre, porém, que esse ideário citadino moderno também gerou os seus avessos, contradições e desatinos. As relações humanas na cidade, a manutenção de uma ordem social regida pela busca do progresso técnico/tecnológico a todo custo e a própria organização do espaço urbano também são geradoras de inúmeros dilemas. Marginalização social, violência, sentimento de anonimato e de não pertencimento, incomunicabilidade, visão fragmentária, desagregação da identidade do sujeito e do espaço onde vive e/ou transita são alguns dos termos recorrentes para se referir à experiência urbana moderna. Assim, a capacidade que o homem moderno teria descoberto, no orgulho ou no erro, de realizar “uma transformação coletiva de si próprio e de seu mundo” tem enfraquecido com a crise de toda sorte de projetos e utopias gestados pela modernidade, principalmente em contextos histórico-sociais de modernidade tardia e modernização conservadora e excludente, como no caso brasileiro. Embora o Brasil esteja inserido no contexto de “mundialização da cultura” (ORTIZ, 1989, p.114; ORTIZ, 1994, p.71-104), consumindo bens materiais e simbólicos que aparentemente o colocam atualizado no mundo da globalização, historicamente a modernização do País exhibe sua face mais perversa, por ser geradora de uma série de desigualdades.

Como espaço central onde se processam e se desenvolvem a racionalização da sociedade, as novas tecnologias e hábitos sociais e culturais ligados à “pedagogia do consumo” (ORTIZ, 1994, p.121), a cidade tem sido representada na literatura brasileira

normalmente pelo viés da negatividade, que desmitifica, ou põe sob suspeita, a aparente integração do sujeito na ordem urbana. Esse viés tende a ser a dominante da representação da experiência urbana brasileira do século XX tanto na prosa de ficção (de que são exemplares as narrativas de João Antônio e Rubem Fonseca), na poesia, no teatro, quanto em outros gêneros, como o cinema. A dominância dessa perspectiva urbana não se restringe à temática. Pode ser apreendida também como uma visão de mundo, formalizada em um modo peculiar de expressão e de linguagem, traduzindo-se em um princípio estrutural das formas simbólicas. Em outros termos, falar de uma literatura que se consolida como de caráter urbano não significa que nela haja apenas descrição de espaços citadinos. Trata-se, sobretudo, de pensar o urbano na criação de mentalidades, comportamentos, modos de agir, pensar e se relacionar com o espaço da cidade e com os valores que ela difunde. Nesse processo, chega-se mesmo à criação de gêneros literários de características tipicamente urbanas. É o caso do romance-folhetim e do *tableau*, da crônica e da narrativa policial –, conto ou romance –, conforme bem demonstrou Willi Bolle em seu *Fisiognomia da metrópole moderna* (2000, p.78-81)¹, ao estudar a obra de Walter Benjamin.

Antes de comentar as considerações presentes nesse estudo de Willi Bolle, no que dizem respeito às narrativas de João Antônio e Rubem Fonseca, talvez não seja de todo desnecessário discorrer, brevemente, sobre alguns aspectos da formação da literatura brasileira e do sujeito de enunciação de alguns textos, cuja relação ou percepção da cidade já se apresenta negativa e distópica. Histórica e literariamente, a nossa formação urbana, vista pelo ângulo da decadência ou da ausência de uma percepção de futuro para a cidade e para o sujeito, pode ser apreendida em gêneros literários variados, desde o Brasil-Colônia. Neles a cidade e seus valores já não correspondem ao desejo do sujeito (LIMA, 1986, p.41) ou “os desejos conseguem cancelar a cidade ou são por esta cancelados” (CALVINO, 1990, p.37).

A primeira das imagens citadinas na literatura colonial a ser lembrada aqui é composta pelo aspecto não essencialmente urbano, mas pelo advento e a constatação de valores ligados à cidade, como a economia baseada no comércio, e a percepção de um sujeito que se vê desintegrado de seu espaço. É o que se pode constatar no célebre poema de Gregório de Matos, “À cidade Bahia”. Nesse poema, o eu lírico, sob o impacto da

¹ Além desse texto de Bolle, outros trabalhos sobre o “nascimento” e a consolidação do romance e da crônica no Brasil foram importantes na elaboração de parte das considerações deste capítulo, tais como: CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira. Momentos decisivos*. 6.ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000, v.2 ; MEYER, Marlyse. *Folhetim. Uma História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996; Süssekind, Flora. *O Brasil não é longe daqui. O narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990; CANDIDO, Antonio et. al. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. In. Casa de Rui Barbosa. (org) Setor de

mercantilização da vida baiana colonial, sente-se tal como a cidade estaria se sentindo, destronado de sua posição privilegiada no contexto de senhores e escravos. Perdido, ele não reconhece a si nem a cidade como pertencentes ao “antigo estado” : “A ti trocou-te a máquina mercante, / que em tua larga barra tem entrado,/ A mim foi-me trocando e tem trocado / Tanto negócio e tanto negociante” (MATOS, 1976, p.40). Mudados ambos pela emergência da economia mercantil, a imagem do eu e a da cidade se fundem no que têm de transformação negativa, na percepção da decadência no interior de um sistema político-social baseado na fidalguia e na posição aristocrática do sujeito.

A mudança do status de nobreza do eu lírico só poderia estar vinculada a esse sentimento de degradação e de não reconhecimento de si e de seu espaço. No contexto do poema, esse sentimento resulta da idéia de que junto ao mercantilismo viria também o trabalho como meio de o homem se inserir social e economicamente no espaço citadino. Comércio e trabalho são os termos de uma equação que emerge como possibilidade para o homem atingir o seu *status quo*, por menos promissora que essa perspectiva pudesse soar não apenas naquele contexto, mas durante todo o processo histórico da formação das cidades e do universo do trabalho no Brasil.

No referido poema, assinala Bosi (1992, p.95-97), o eu lírico, inicialmente, estabelece um “senso de empatia com a sua terra”, que se revela no contraste temporal passado (da abundância) e presente (pobreza). Em função, todavia, da mudança ocorrida com ambos, espaço e sujeito, altera também o tom da enunciação: a “passagem do lírico sofrido ao satírico encrespado”. O olhar do sujeito sobre o seu espaço, portanto, também é severo, é de condenação, pois “no trato com o negociante, não soube a cidade permutar com siso o seu ouro branco em ouro em pó” (BOSI, 1992, p.95-97). A cidade, de vítima, torna-se ré aos olhos do eu lírico. Ela seria a culpada pela imprudência nos negócios e pela pobreza do eu e do espaço. Embora seja a sátira o meio que o eu lírico encontra para extravasar o seu desconforto naquela sociedade, ela não lhe dá o alívio ou a acomodação de espírito. É a voz rancorosa e o sentimento de inadequação na cidade em processo de mudanças que encerram o poema.

Um outro registro literário da cidade, no Brasil Colonial, representa o nascimento e o desenvolvimento das cidades ligados ao mercantilismo e ao infortúnio do sujeito – o rio personificado na figura de um eu apaixonado. Trata-se do poema “A fábula do Ribeirão do Carmo”, de Cláudio Manuel da Costa (1997, p.40-52). Nele encontra-se a decadência do

Ribeirão, devido à procura de ouro em suas águas pelos homens que estavam fundando a cidade. Essa decadência aparece ao longe aos olhos do Ribeirão, que se esvai em sangue, lamentando a sua triste sina (a da natureza) com o advento da cidade no contexto da mineração. A quem desejou igualar-se a um Tejo em extensão, fama e pureza de suas águas cristalinas povoadas de ninfas, só restaram “um murmurar sonoro” e o “ruído horrendo” “do tosco ferro” a lhe romper as entranhas. De onde ele está, vai descobrindo “A fábrica eminente de uma grande cidade; aqui polindo/ A desgrehada frente, / [...]” (COSTA, 1997, p. 50-52). Aqui já não há mais o eco da sátira gregoriana. Ouve-se apenas o lamento impotente do rio mal fadado. Sua voz ressoa numa estrutura lírico-narrativo-dramática em que mito, história e poesia se entrelaçam para dar forma ao clássico tema da destruição da natureza pela cultura/civilização, com o nascimento da cidade. No contexto do poema, essa dimensão universalista da temática conjuga-se à história local. A cidade que nasce ao longe será desenvolvida com a extração e o comércio de ouro no Brasil do século XVIII.

Com a literatura romântica e realista-naturalista, são abundantes os registros sobre o campo ou o interior brasileiro ainda não vinculados à ordem urbana dos grandes centros. A formação do País, entretanto, já se vincula a uma urbanização emergente, e um dos cenários urbanos mais encontrados na literatura do período é o do Rio de Janeiro. É nesse espaço geográfico nacional, seja na sua face de Corte ou de Capital federal da República, do *frenesi* da *Belle Époque*, ou dos tristes e pobres subúrbios, que surgirão os romances, contos e crônicas de Machado de Assis, Aluísio Azevedo, Lima Barreto² e João do Rio. Esses são alguns dos mais representativos escritores da vida urbana brasileira nesse período, em que a cidade carioca ganha maior visibilidade na vida nacional e na literatura.

Historicamente, o Rio de Janeiro figura no século XIX e nas primeiras décadas do século XX como metrópole-modelo. É a “sede do governo, centro cultural, maior porto, maior cidade e cartão de visita do país, atraindo tanto estrangeiros quanto nacionais” (SEVCENKO, 1998, p.523). Se “toda nação, quando se desenvolve, acaba confundindo o desejo nacional com alguma cidade que, no decurso do tempo e na geografia, passa a significá-la”, o Rio de Janeiro desse período encarna esse desejo. Ele emplaca “um

² No seu *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República* (2002), Maria Cristina T. Machado analisa a obra de Lima Barreto sob a perspectiva benjaminiana, discutindo aspectos importantes da representação da cidade do Rio de Janeiro e da experiência urbana dos personagens dos textos do autor. A pesquisadora defende a tese de que Lima Barreto foi o escritor que primeiro representou a metrópole moderna na literatura brasileira, e não Mário de Andrade, como concebe Willi Bolle no já citado *Fisiognomia da metrópole moderna*. Polêmica à parte, talvez seja importante destacar que ambos os escritores, cada um a seu modo e dicção literária, tematizaram e problematizaram a experiência urbana nas duas metrópoles brasileiras de seu tempo, as quais se tornariam dois dos espaços citadinos mais efervescentes da vida nacional e representados, na sua vertente mais dramática e negativa, em obras de escritores como João Antônio e Rubem Fonseca.

cosmopolitismo político e literário” (LIMA,1986, p.39), numa espécie de “*Belle Époque tropical*” (NEEDEL, 1993).

É sintomático que a emergência e a consolidação do romance como gênero literário entre os brasileiros tenham ocorrido justamente no século XIX, com José de Alencar e Machado de Assis. Na Europa, o nascimento e a solidificação desse gênero estiveram diretamente ligados ao desenvolvimento das formas de vida burguesas e urbanas, pois surge como uma nova forma de narrar e conceber as relações entre o homem e seu espaço. Desse modo, o romance “não inaugura somente uma morfologia mas também uma representação de um modo de viver, um gênero que veio preencher um desejo, um vazio, uma mitologia que antes era exercida por outros gêneros” (FERNANDES, 2000, p.25). No contexto brasileiro do século XIX, esse gênero literário também figurará como forma emergente, no momento em que o Rio de Janeiro “emplaca o cosmopolitismo político e literário”, vivendo a sua embrionária e problemática modernização e urbanização.

Ao longo do século XX, o caráter urbano da literatura brasileira não só se fortalece como também torna mais abrangente a representação da cidade, do homem urbano e de suas experiências, não somente nos gêneros literários já consagrados, como o romance e a poesia, mas também no conto. Muitas das obras literárias representativas do Modernismo brasileiro têm não apenas como tema, mas como problematização formal, os valores e as percepções da passagem de um Brasil rural para um Brasil urbano em processo de industrialização. Essa passagem, ainda não completamente concluída, aparece formalizada na literatura brasileira das primeiras décadas do século passado em geral na celebração eufórica dos “tempos modernos”. São Paulo, seja como referência à cidade concreta ou símbolo do que já renunciava uma metrópole, passa a ser confundida com o “desejo nacional” de desenvolvimento. Com efeito, mesmo com a celebração dos “tempos modernos” pelos modernistas de 22, com a fé na construção de uma sociedade em que se fundissem, antropofagicamente, na expressão oswaldiana, o “bárbaro e o tecnizado”, o primitivo/arcaico e o moderno/civilizado (ANDRADE, 2001, p.65-66)³, há passagens que denunciam a angústia e o descompasso do sujeito, ao se representar e representar a cidade. É o que bem

³ De acordo com Roberto Schwarz, “a poesia de Oswald perseguia a miragem de um progresso inocente. Para que o moderno-de-província, o modernismo e o arcaico se acomodem, é preciso que se encontrem. Os locais inventados por Oswald para a sua conciliação, espécies de praça pública, constituem achados em si mesmos. Pode ser o Brasil inteiro, dividido por um trem, como o vazio pelo meridiano; podem ser ‘campos atávicos’, cheios de ‘Eleições, tribunais e colônias’; ou o terreno abstrato da gramática, onde a boa gente brasileira, sem discriminação entre negros e brancos, mas com uma alfinetada nos mulatos, vence o pedantismo lusófilo e põe o pronome no lugar errado, o que está certo” (SCHWARZ, 1987, p.24).

exemplificam duas das mais importantes obras de Mário de Andrade: *Paulicéia desvairada*, de 1922, e *Macunaíma*, de 1928.

Esse escritor, um dos “arautos” da fase heróica e construtiva da estética e da visão modernistas no Brasil, consciente ou inconscientemente já imprime, em sua obra, alguns impasses e fissuras da modernização e da urbanização da sociedade brasileira. É o que discutem Lafetá (1996, p.53-57) a respeito da representação do sujeito lírico na *Paulicéia Desvairada*, e Alfredo Bosi (1988, p.138-141), ao focalizar a clivagem do sujeito que transita entre o espaço da “selva” e o da cidade em *Macunaíma*.

Os impasses da experiência urbana brasileira, no início do século XX, ganham mais profundidade em um número significativo de romances nos anos 30-40, tanto nos de tendência urbana, na linha intimista ou sócio-documental, quanto nos de feição regionalista, nos quais se configura a passagem do Brasil rural para o urbano. Fernando C. Gil (1999) analisa essa transição formalizada no interior das obras que ele denomina “romance da urbanização”, nas quais se prenuncia o processo de “desterritorialização” do personagem no contexto urbano brasileiro. Esse processo viria a ser um dos traços dominantes de contos e romances contemporâneos, como os de Rubem Fonseca (GIL, 1999, p.40).

Nos anos 30-40, o romance também assumiu a posição entre os gêneros narrativos modernos mais cultivados pelos escritores para dar visibilidade à cena do Brasil naquele contexto, não apenas os escritores que se situavam nos dois grandes centros metropolitanos – São Paulo e Rio de Janeiro –, conforme observa Sérgio Miceli:

os escritores que investiram nesse gênero [o romance] desde o começo de suas carreiras eram, em sua maioria, letrados de província que estavam afastados dos centros da vida intelectual e literária, autodidatas fundamentalmente marcados pelas novas formas narrativas e em voga no mercado internacional (MICELLI, 1979, p.92).

No referido período, o romance é uma das formas literárias em que se observa um “novo empenho” dos intelectuais para problematizar os impasses e as contradições de nossa formação cultural – interior e centro, campo e cidade, atraso e modernidade. Na visão de Antonio Candido (1992, p.45), o “romance de 30” teria sido uma das formas de expressão por meio da qual os intelectuais tentaram “resolver” aquelas contradições, a partir do momento em que o romance se abriu para problematizar a integração à vida moderna das classes sociais à margem do processo de modernização:

Os romancistas da geração de Trinta, de certo modo, inauguraram o romance brasileiro, porque tentaram resolver a grande contradição que caracteriza a nossa

cultura, a saber, a oposição entre as estruturas civilizadas do litoral e as camadas humanas que povoam o interior – entendendo-se por litoral e interior menos as regiões geograficamente correspondentes do que tipos de existência, os padrões de cultura comumente subtendidos em tais designações (CANDIDO, 1992, p.45).

A consciência do atraso e da dependência econômico-culturais do Brasil e da América Hispânica, apesar da visão pessimista dos escritores em face do presente, teria gerado em larga escala uma “disposição de combate”. Essa disposição teria tornado “a idéia de subdesenvolvimento uma força propulsora”, que dava “novo cunho ao empenho político” dos intelectuais, do qual o romance teria sido o gênero literário mais “adequado” para tratar das questões sócio-político-econômico-culturais daquele momento (CANDIDO, 1987, p.142).

Segundo essa perspectiva, a consciência do atraso e da dependência do País, a visão pessimista diante do presente, o engajamento político e a emergência do romance teriam caminhado juntos no contexto dos anos 30-40. A força propulsora de que fala Antonio Candido teria imprimido no universo romanesco, numa diferente clave, mas complementar ao otimismo de 22, a visão construtiva de país como nação a integrar a modernidade do século XX. A ênfase, agora, não seria tanto no projeto estético, mas no projeto ideológico⁴. O romance de 30, na sua feição mais “clássica”, apresentava a tendência nostálgica em relação ao passado rural e/ou pessimista em face do presente, e repunha as fichas, sob variados matizes, no otimismo em relação ao futuro, pela via da revolução político-social e do engajamento político-partidário.

Vale ressaltar que o referido otimismo é evidente em muitas narrativas na própria configuração dos personagens. Eles se constituem porta-vozes de um novo tempo, ainda que um tanto ingênuos, como José Alonso, de *Os Corumbas*, de 1933, ou Joaquim, de *São Jorge dos Ilhéus*, de 1944, para ficar com dois casos paradigmáticos do perfil desse personagem. Esse estado de ânimo será varrido da configuração de significativa parcela de personagens que protagonizam narrativas brasileiras representativas da tendência urbana a partir da década de 60, sobre o que se discorrerá mais adiante. Também será pouco freqüente a imagem da cidade ligada à noção de futuro, de integração e autonomia do indivíduo, quando o conto ganha destaque ao lado do romance dos anos 70, 80 e 90.

Pode-se afirmar, entretanto, que, desde as primeiras décadas do século XX, o conto brasileiro já figurava numa posição valorizada entre os gêneros até então consagrados,

⁴ “Um exame comparativo, superficial que seja, da ‘fase heróica’ e da que se segue à Revolução [a de 30] mostra-nos uma diferença básica entre as duas: enquanto na primeira a ênfase das discussões cai predominante no projeto estético (isto é, o que se discute principalmente é a linguagem), na segunda a ênfase é sobre o projeto ideológico (isto é, discute-se a função da literatura, o papel do escritor, as ligações da ideologia com a arte)”. (LAFETÁ, 1974, p.17)

como ilustram textos de Monteiro Lobato, Lima Barreto, Alcântara Machado e Mário de Andrade. Esses são alguns dos nomes que constituem o cânone da narrativa curta urbana no Brasil, desde Machado de Assis. Mas a emergência dessa forma narrativa na segunda metade do século passado, no contexto brasileiro, não deixa de ser um “fenômeno” significativo se se tem em vista o estágio da formação urbana da sociedade brasileira. Discutir o advento do conto na modernidade, ou, como alguns concebem, dessa *espécie* narrativa que de tão proteiforme escapa a uma definição mais rigorosa, relacionando-a à experiência urbana, é preciso reportar às suas raízes.

1.1 Conto: um gênero da cidade

O conto como gênero literário, de modo geral, tem sido discutido e analisado em relação ao seu contexto de produção. Segundo os clássicos estudos de André Jolles (1976) e Vladimir Propp (1978), as raízes matriciais dessa espécie narrativa seriam as formas simples da cultura ocidental. O estatuto literário do gênero remontaria ao século XVI e passa a ser, ao longo de sua existência, não apenas relato de uma história oriunda da tradição oral, da “poesia da natureza” ou de caráter mágico-maravilhoso, cujo modelo primordial seria o conto de fadas (JOLLES, 1976, p.192).

Desde Edgar Allan Poe, entre as numerosas e variadas teorias sobre o conto moderno, delas se apreende um dado comum: a forma narrativa densa, condensada, com concentração espaço-temporal e economia de meios – característica que o contista norte-americano sintetizou na sua “teoria do efeito único” (POE, 1981, p. 911-20). Essas seriam algumas das convenções estruturais que dariam a estabilidade do gênero ao longo de sua história, que o singularizariam e o diferenciariam de outras formas narrativas modernas, como o romance. Evidentemente, o problema da extensão da narrativa não se limita apenas ao número de páginas ou ao seu limite físico. A brevidade da narrativa seria vital no conto, como já “prescrevia” o autor de “O homem das multidões” – texto emblemático de algumas das questões temáticas centrais relacionadas à experiência urbana na literatura, desde o contexto do século XIX, como a figura do *flâneur*, do detetive, da multidão e a solidão na metrópole.

A condensação narrativa do conto vincula-se a um modo de narrar e situar o personagem em um contexto narrativo cujos limites espaço-temporais implicam a tensão e a intensidade do que se narra, seja quando se trata de uma narrativa centrada na ação e no enredo, seja quando a ênfase recai sobre a interioridade do personagem, as suas impressões e

sensações. Em todo caso, a narrativa curta tende para um flagrante na trajetória de uma vida, mesmo quando aspira a projetar no recorte espaço-temporal uma totalidade da existência. Em geral, o que se registra são *flashes* apenas, visto que o enredo – a narrativa regida por relações de causa e conseqüência –, deixa de ser preponderante, em favor da narrativa fragmentária e da exploração da vida subjetiva do personagem. Para usar a feliz expressão de Júlio Cortázar, que discute o gênero, até certo ponto, na linha argumentativa de Poe, enquanto o romance está para o cinema, o conto está para a fotografia, pois ele consiste na

arte de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como uma explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmera (CORTÁZAR, 1974, p. 151).

É no século XX que o conto ganha mais prestígio entre escritores e público e passa a absorver aspectos estruturais de outras formas de expressão, distanciando-se, em alguns escritores e obras, da concepção tradicional do conto de ação. Fatores externos, como a ampliação do público leitor e dos meios de difusão do gênero – jornais, revistas, editoras, concursos literários e as instituições de ensino –, e o ritmo de vida baseado na compressão do tempo-espaço (HARVEY, 1994, p.237-276), seriam alguns dos fatores determinantes da ascensão dessa forma literária.

Há, entretanto, um outro fator, também de ordem externa, formalizado esteticamente não apenas como tema, que pode ser levado em consideração ao discutir a forma do conto e sua emergência no século XX: a rarefação da experiência do homem moderno, que vem se configurando cada vez mais aguda no contexto contemporâneo da sociedade urbano-industrial e de consumo.

Para refletir sobre esse ponto, é necessário recorrer a “O narrador”, de Walter Benjamin (1985, p.197-221)⁵. Embora o crítico não trate nesse ensaio especificamente do

⁵ As considerações presentes em “O narrador” têm em vista, evidentemente, o surgimento e a formação do romance burguês clássico, de fatura européia, o que também é o horizonte dos igualmente clássicos estudos sobre essa forma narrativa como a *Teoria do romance*, de Georg Lukács [s.d.], *A sociologia do romance*, de Lucien Goldmann (1976), *A ascensão do romance*, de Ian Watt (1990), o ensaio “A posição do narrador no romance contemporâneo”, de Adorno (1983), e *Anatomia da crítica*, de Northrop Frye [s.d.]. Guardadas as devidas diferenças de ponto de vista entre os referidos textos e teóricos, todos têm em comum o fato de analisarem o romance como forma ligado ao contexto histórico-cultural europeu. A transposição, as aplicações e o endosso desses postulados sobre a forma literária na análise da narrativa moderna brasileira e latino-americana devem sempre levar em conta as especificidades dos textos e dos contextos em estudo, bem como as limitações e/ou alcance das teorias elaboradas em contextos diferentes. A sujeição incondicional a certos modelos de análise/interpretação crítica pode redundar em equívocos, perigo a que o crítico literário sempre estará exposto se não tiver em vista as particularidades extra e intratextual da obra analisada. Em relação ao estatuto do narrador do romance moderno – e por extensão do conto –, descrito por Benjamin, nem sempre se aplica em sua

conto, sua breve observação sobre essa forma literária, no contexto da modernidade não envelheceu. Ao discutir a diferença entre narrativa e informação jornalística (notícia), Benjamin se detém na configuração do narrador na narrativa moderna, cuja voz ganha espaço no romance. Essa forma literária teria prenunciado o declínio da narrativa, pois o contexto sócio-político-cultural em que esse gênero surge e se desenvolve – o da modernidade da técnica, das leis de mercado, do desenvolvimento das cidades e do individualismo –, promoveria o isolamento dos indivíduos.

A escassa partilha de valores e a dificuldade do sujeito de estabelecer relações de continuidade com os seres e coisas resultariam na rarefação da experiência vivida, testemunhada e/ou ouvida. Isso marcaria a diferença entre o narrador romanesco e os narradores tradicionais, como os marinheiros, os viajantes, os camponeses e os artesãos, numa fase da cultura em que os modos de narrar foram sendo por estes últimos aperfeiçoados, com os gestos e a entonação de voz, por exemplo. Como os marinheiros e os viajantes, os artesãos também guardariam a essência do ato de narrar desencadeada pela memória. Em comum, esses narradores teriam uma percepção do passado não como algo perdido, a ser lembrado nostalgicamente, mas como uma perspectiva de um passado portador de experiência e sabedoria a serem (re) passadas e compartilhadas como aprendizado.

Dois desdobramentos, complementares entre si, decorreriam da forma romanesca. De um lado, o leitor do romance é um leitor solitário, que vive a história lida apenas no âmbito do privado. De outro, a configuração do narrador, elemento estrutural da narrativa, igualmente solitário e incapaz de narrar uma experiência individual e/ou coletiva, de dar conselhos ou ser porta-voz de uma sabedoria. Assim, as narrativas dos marinheiros, viajantes, camponeses e artesãos assumiriam um caráter exemplar de integração entre narrador e ouvinte. As do homem moderno tenderiam para o relato do isolamento, da abreviação da experiência, da perda e/ou ausência de relações orgânicas entre o eu e o mundo ou entre o indivíduo e a sociedade. Esses aspectos discutidos por Benjamin, em certo sentido, correspondem à oposição entre épica e romance estabelecida por Georg Lukács na *Teoria do romance* [s.d.].

A atrofia da experiência ou a sua rarefação resultariam, ainda, em um dos problemas cruciais para o indivíduo: a rarefação da memória ou a perda de seu significado

totalidade a todo e qualquer tipo de narrativa do sistema literário brasileiro, pois ainda se pode deparar com textos cuja voz narrativa em muito se aproxima dos narradores primordiais. As considerações de Benjamin sobre o narrador na narrativa moderna são tomadas aqui para discutir a forma do conto e sua relação com a emergência da experiência urbana no contexto brasileiro, a fim de demonstrar que boa parte dos contos de João Antônio e

como o de duração e o de imperecibilidade. É a memória que prefigura e dá contornos à imagem do narrador das narrativas pré-modernas, nas quais a reminiscência, de modo qualitativo, traz ao presente ganhos e perdas, exemplarmente repassados pela narração. Segundo a perspectiva de Benjamin, para o narrador do romance, a memória pouco o conduz para o tipo de percepção e aprendizado dos relatos dos contadores de histórias. A realidade que o romance formaliza seria um universo em que quase tudo parece volatizar, no qual já se operam mudanças substanciais em sua estrutura e em seus valores. O mundo em que o romance se desenvolve é o mundo da notícia, da informação, da aceleração do tempo, do encurtamento das distâncias e da clivagem entre o narrador e o seu espaço. Nesse contexto emerge a experiência da solidão do indivíduo, pois a relação do homem com as coisas, os seres e com ele mesmo tende a ser uma ligação com o que não perdura ou não se estabelece senso de continuidade, sentido e direção.

Com o desenvolvimento das formas de vida difundidas pela modernidade da técnica, o declínio da narrativa estaria vinculado à idéia de transformação e de mudança constantes. Nas palavras de Berman (1997, p.16), citando e desenvolvendo uma frase de Marx, a modernidade traz consigo a idéia de que “tudo que é sólido desmancha no ar”, o que coloca em xeque estruturas sócio culturais da tradição, como a oral, e a da sociedade clássica. É o que observa Kátia Muricy, comentando a visão de Benjamin sobre tradição e modernidade:

Se o mundo moderno é, por um lado, o mundo da revolução tecnológica e o da liquidação das formas tradicionais da cultura, é também, por outro lado, o mundo do desencontro fatal entre esse desenvolvimento da técnica e uma ordem social que não se renova (MURICY, 1999, p.188).

De outra parte, o declínio da narrativa também acenaria para o colapso do valor da memória para a constituição da história pessoal e coletiva. A reminiscência passa a ser de difícil articulação no mundo regido pela descartabilidade de coisas e seres, pois “a memória e o dom de lembrar”, dos quais “provém todo desejo de imperecibilidade, necessitam de coisas que os façam recordar, para que eles mesmos não venham perecer” (ARENDETT, 1999, p.153).

O aspecto da brevidade da experiência e o que isso implica, em termos negativos, dá o tom da consideração de Benjamin sobre o conto. Talvez o crítico alemão seja um dos primeiros estudiosos das formas literárias modernas que estabeleceu a relação entre a estrutura condensada do referido gênero com o esvaziamento da experiência do narrador, a

aceleração do tempo nas sociedades urbanas-industriais e a fragmentação da vida humana em todos os sentidos.

Com base na frase de Paul Valéry, segundo a qual “o homem de hoje não trabalha mais naquilo que não pode ser abreviado”, Benjamin observa que

com efeito, ele [o homem de hoje] conseguiu abreviar até a narrativa. Assistimos em nossos dias ao nascimento da *short story*, que se emancipou da tradição oral e não mais permite essa lenta superposição de camadas finas e translúcidas, que representa a melhor imagem do processo pelo qual a narrativa perfeita vem à luz do dia, como coroamento das várias camadas constituídas pelas narrações sucessivas (BENJAMIN, 1985, p. 206).

De acordo com o que se apreende da ótica de Benjamin, pode-se assegurar que boa parte do conto brasileiro do século XX, particularmente em sua face urbana, poderia ser tomada como uma forma literária em que se intensificam alguns aspectos próprios do romance, entre eles, destacam-se os já relacionados acerca da experiência solitária do narrador, da rarefação da memória e da clivagem entre indivíduo e sociedade. A forma breve do conto indicaria, em sua própria estrutura, a rarefação da vida como “história de vida” e o declínio da percepção social do indivíduo que não mais se sente como “elo entre gerações sucessivas”, mas “isolado dentro do movimento presente” (MEYERHOFF, 1976, p.98). Esse isolamento acarreta, paralelamente, o declínio da experiência compartilhada. Na condição de sujeito confinado “dentro do movimento presente”, acentua-se o seu desenraizamento e a desfamiliarização com a realidade circundante. Desde os anos 60 do século passado, esses aspectos têm se generalizado na literatura brasileira urbana, principalmente no romance e no conto. A partir desse contexto histórico, social e cultural brasileiro, vive-se o ingresso mais acentuado do País na fase do capitalismo de consumo e da formação mais acelerada da sociedade urbano-industrial, ainda que incipiente.

Com efeito, em países economicamente atrasados, de que é exemplar o caso brasileiro, a formação de uma sociedade industrial e de consumo não só tende a se caracterizar de modo tão problemático quanto a de países economicamente avançados, como se apresenta ainda mais brutal (BAUDRILLARD, 1975, p.65). Isso decorre do sistemático processo de dependência ao capital estrangeiro e de exclusão dos indivíduos ao acesso ao que se postula como as benesses desse tipo de sociedade, de um lado, e as extravagâncias de uma prática consumista de uma minoria, de outro.

A formação e a emergência do conto nas letras brasileiras poderiam ser discutidas, e alguns críticos e historiadores literários assim procedem (HOHLFELDT, 1988; BOSI, 2004, p.7-22), com base na formação urbana da vida nacional. Está claro que essa homologia pode incorrer nos perigos, quase sempre tentadores, perversos e reducionistas, de pensar a literatura e a história dos gêneros literários como puros reflexos da realidade social. A relação entre texto e contexto ou da literatura com a sociedade é dominante nos estudos de história e de crítica literárias brasileiras, comportando uma tradição desde o século XIX. Em alguns casos, esse enfoque se apresentou mecanicista. Em outros, mais refinado e bastante profícuo tanto para o conhecimento da realidade literária e histórica brasileiras, quanto para o desenvolvimento da crítica literária nacional.

Embora os perigos não tenham deixado de existir, por mais elementar que constitua a visão sobre a arte, seja qual for a sua natureza, e sobre o seu contexto de produção, é preciso não ignorar que os bens culturais e simbólicos são parte de um todo social, e não puro reflexo dele. Esses bens formalizam, em termos estéticos e na linguagem, uma dada situação histórica, seja isso de modo mais documental ou mais transfigurado e experimental. A dialética entre forma e conteúdo, particular/local e geral/universal, ou entre texto e contexto, talvez seja a dialética de que reveste toda e qualquer espécie artística. A questão é saber como esse processo é configurado no contexto específico de cada obra, tendo-se em vista os limites e/ou os sucessos da relação entre forma e conteúdo, tradição e inovação, texto e contexto.

Discutir o surgimento do conto nas letras brasileiras relacionando-o ao desenvolvimento da urbanização e modernização do País pode encerrar alguns problemas, tanto de ordem social quanto literária. Pode-se argumentar, por exemplo, que a passagem de uma sociedade rural para a urbana ainda não se realizou completamente no Brasil, nem deixou-se de compor textos de caráter rural, ou regionais, tomando-se aqui o termo regional conforme compreende Antonio Candido: o que “abrange toda a ficção vinculada à descrição das regiões e dos costumes rurais desde o Romantismo” (CANDIDO, 1987, p.157). Desde a segunda metade do século passado, entretanto, é notório que o caráter urbano da literatura brasileira tem ganhado contornos que preponderam sobre o caráter regional/rural. Esse período corresponde, como já foi mencionado, à entrada do Brasil no contexto da formação da sociedade de consumo, ou do “terceiro estágio do capitalismo” (JAMESON, 1994, p.70-78).

É nesse cenário que a produção (e a recepção) do conto brasileiro se alarga de modo significativo, com seus altos e baixos, absorvendo recursos de outros gêneros textuais e/ou artísticos, como a poesia, a crônica, o teatro, o jornal e o cinema. Alfredo Bosi, ao

discutir a situação e as formas que o conto brasileiro contemporâneo foi assumindo desde então, assinala ser possível falar mais em renovação temática que em procedimentos formais. É visível, entretanto, o caráter proteiforme da narrativa curta brasileira, que “não só consegue abraçar toda a temática do romance, como põe em jogo princípios de composição que regem a escrita moderna em busca do texto sintético e do convívio de tons, gêneros e significados” (BOSI, 2004, p.7). Por essa razão, o conto brasileiro contemporâneo vai se constituindo por “formas de surpreendente variedade – quase-documento folclórico”, “quase crônica da vida urbana”, “quase-drama do cotidiano burguês”, “quase-poema do imaginário às soltas” ou “grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem” (BOSI, 2004, p.7). O conto brasileiro contemporâneo vai assumindo não a rigidez das fronteiras, mas o hibridismo de gêneros e tons, preservando o caráter de narrativa curta como fundamento de identidade de gênero.

Embora a crítica tenha se referido a uma diluição dos procedimentos formais e vanguardistas dos anos 20 e 50 na literatura brasileira contemporânea, principalmente no tocante ao conto⁶, ela também tem ressaltado que esse gênero, cujo ápice de produção ocorre na década de 70, tem se caracterizado como narrativa com certa verve “empenhada” em representar aspectos próprios da urbanidade e modernização da vida nacional. A reflexão, às vezes em forma de “balanço”, a respeito da literatura do período, parece ter em comum este aspecto: uma tendência literária em que a “tomada de posição” do escritor se apresentaria menos eufórica a respeito dos problemas brasileiros, distanciando-se, nessa particularidade, da literatura modernista. Esse distanciamento reportaria tanto à “fase heróica”, das utopias em relação à técnica quanto à menos eufórica, mas não menos utópica, no sentido político-ideológico, de, por exemplo, incorporar as massas ao projeto nacional.

Entre esses “balanços” e/ou apresentações do quadro literário geral do período, bem como dos gêneros literários, das obras e dos autores específicos, encontra-se uma vasta bibliografia de variada postura teórico-crítica. É o caso dos estudos de Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1979; 1980), Flora Sussekind (1984, p.172-193), Davi Arrigucci Jr. (1979, p.79-115), Mario M. González (1994, p.15-357), Flávio Aguiar (1997, p.179-186) e Silviano Santiago (2002, p.13-43). O texto de Flávio Aguiar, “Os

⁶ Além de Alfredo Bosi, também Walnice Galvão em “Cinco teses sobre o conto” (In. PROENÇA FILHO, 1983, p.165-172) e Fábio Lucas (1973, p.81-82) discutem esse aspecto da diluição dos recursos vanguardistas no conto. Já Antonio Candido, em “A nova narrativa”, ao se referir não apenas a esse gênero literário, destaca justamente o desejo de renovação formal dos escritores mais jovens, dos experimentalismos e da absorção de técnicas de outros gêneros, como o cinema e a televisão. O crítico adverte, porém, que esse desejo e sua realização poderiam desaguar, e às vezes isso estaria ocorrendo, na reprodução pura e simples dos recursos

mensageiros de Jó (notas sobre a produção literária recente no Brasil)”, publicado originalmente em 1978, mas de importante alcance ainda nos dias de hoje, discute o aspecto de essa literatura trazer para seu espaço as questões relacionadas ao contexto mais imediato, com destaque para o conto, a poesia marginal (ou do mimeógrafo) e o romance. Esses seriam os três gêneros que teriam dado certo ar de “vida pública” à literatura brasileira naquele momento, em que se propagava a idéia do “milagre brasileiro”. Os temas e as questões tratados na literatura do período marcariam uma diferença significativa de tom em relação ao otimismo predominante na literatura modernista, conforme discorre Silviano Santiago:

[...] o escritor brasileiro pós-64 coloca em segundo plano nos seus textos a dramatização dos grandes temas universais e utópicos da modernidade, da mesma forma como guarda distância dos temas nacionais clássicos, e ainda discute sem piedade os temas oriundos de 22 que falavam da indispensável modernização industrial do país. A opção dramática é, de maneira geral, pelos temas que, no particular e no cotidiano, na cor da pele, no corpo e na sua sexualidade, representariam uma alavanca que pudesse balançar a sólida e indestrutível planificação do Estado militarizado e o aprisionamento de uma população pelas fronteiras ‘naturais’ do país. [...] Não houve ‘atraso’ artístico nem alienação política no melhor da produção literária pós-64; houve, sim, a compreensão profunda do Brasil (que, teoricamente, não tenhamos medo de dizer, era o cerne do projeto modernista e estava nos programas políticos tanto da direita quanto da esquerda nos anos 30) estava sendo feita, mas à custa de tiros de metralhadora e golpes de cassetete, espancamentos e mortes, numa escalada de violência militar e policial sem precedentes na história deste país, já fora dos padrões universais de justiça por efeito de uma colonização européia que se valeu de meios de transformação hoje reconhecidamente discutíveis (SANTIAGO, 2002, p.19-20).

Os reversos ou os pontos negativos desse “milagre” seriam, portanto, um dos eixos problematizadores recorrentes nessa literatura. Na visão de Silviano Santiago, esses reversos teriam possibilitado uma nova forma de engajamento social, porque desprovido do “otimismo social edificante e construtivo” que antecedeu os dezenove anos anteriores a 1964. No plano sóciopolítico haveria certa continuidade ideológica, no sentido de colocar os ponteiros do Brasil acertados com os da modernidade da técnica e do capital. Já, no plano literário, teriam havido certos cortes e rupturas. Se, em parte, não existiram renovações formais profundas, houve certa postura crítico-reflexiva de alguns escritores sobre a cena do Brasil contemporâneo de modo a não idealizá-lo como um paraíso perdido nem forjar a imagem do país do futuro pela via do ufanismo do progresso tecnológico.

Esse aspecto também é ressaltado por Flávio Aguiar no referido ensaio. Segundo o crítico, a produção literária daquele período apontava para alguns “acertos de contas com o passado” (1997, p.181). Isso, porém, não a isentava de, ao tratar de certos temas e problemas,

técnicos da sociedade capitalista, pois nem sempre os experimentalismos convergiam para uma “boa qualidade”

cair nas malhas do sistema que procurava denunciar criticamente, em virtude da expansão do mercado editorial e das estratégias do Estado para atrair o público leitor. Em alguns casos, a incidência de certos temas, como a violência e a marginalidade urbanas, formalizados em um “estilo brutalista” (BOSI, 2004, p.18) ou em um “realismo feroz” (CANDIDO, 1987, p.214), não atingia a força da denúncia como crítica. Essa literatura, na qual “o que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força” e “causar choque no leitor” (CANDIDO, 1987, p.214), poderia trilhar um caminho tão necessário quanto escorregadio. A “literatura de denúncia”, já naquele contexto, estaria se transformando em “receita e formulário” (AGUIAR, 1997, p.184-185).

Apesar desse perigo real de os temas marginalidade e violência urbanas transformarem-se em modismo e/ou exotismo no panorama da literatura pós-64, mais acentuadamente na década de 70, são essas temáticas que caracterizam uma das tendências do conto brasileiro contemporâneo, para além do contexto mais imediato:

A partir de 74/75 o conto amplia sua presença, na imprensa e nas edições. Quanto à poesia, descobria-se que o fenômeno das edições ‘marginais’, vendidas de mão em mão, atinge proporções de epidemia. Uma parte dos excedentes que a concentração de renda pós-68 trouxe para a classe média foi empregada na revigoração das letras nacionais pela espontaneidade dos seus mais jovens cultores. No conto, aparecia constantemente uma outra marginalidade: a dos fora-da-lei, os perseguidos e humilhados: denúncia direta da violência oficial ou oficiosa, do desvario de um crescimento urbano premeditado mas desplanejado. Não por acaso o carro-chefe da divulgação do conto brasileiro, naquela época, foi a reedição do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio. O poeta desprezado, peregrino das faculdades, portas de teatro e cinema; os marginais desesperançados que peregrinam pelas ruas e pela violência das macrocidades: eis um cartão de apresentação do conto e da poesia, nos anos em apreço. Ao lado, um cidadão de classe média contempla, um pouco perplexo, o ‘milagre brasileiro’ revelar-se circo de horrores (AGUIAR, 1997, p.179-180).

Essa apresentação do quadro histórico-literário dos anos 70, discutido por Aguiar e Santiago, ganha maior amplitude no texto *Anos 70 – Literatura*, de Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves (1979/1980). Muitas das considerações e conclusões nele presentes são comuns às dos críticos citados, como a ascensão do conto, do romance-reportagem, da poesia do mimeógrafo e a recorrência dos temas da violência e da marginalidade, do perigo populista dessa literatura na sua relação com o mercado, com o Estado e com temas populares. O comentário sobre o caráter populista da literatura do período evidencia-se, principalmente, a respeito de Jorge Amado e de João Antônio, aspecto abordado mais adiante neste trabalho, quando esse comentário acerca do escritor paulista é feito. Por agora, é preciso assinalar que as observações presentes nos referidos estudos sobre o perigo de

aqueles temas desaguarem numa espécie de modismos ecoam com bastante intensidade no contexto atual.

Desde os anos 70, não se pode negar que o Brasil, à semelhança de outros países, mas com seus matizes peculiares, tenha entrado definitivamente no processo de urbanização da vida nacional e de desenvolvimento das formas de vida vinculadas aos meios de comunicação de massa, não apenas ao jornal, rádio e cinema, mas à televisão. Este último é o veículo que tem se tornado um dos principais arautos dos modos de vida da sociedade de consumo e da rotinização e banalização da temática da marginalidade e violência. Atualmente, não só a marginalização social no espaço urbano e a violência têm atingido graus cada vez mais elevados de incidência, como também tem-se ampliado a produção literária, cinematográfica e televisiva que formaliza esses temas. Às vezes, essa produção os problematiza com a força da denúncia, do vigor artístico que se coloca a contrapelo do sistema, às vezes integra-se na “corda bamba da falácia e dos modismos” (CHIAPPINI, 1998, p.208), na fase em que a mercantilização da cultura e dos bens simbólicos atinge níveis inigualáveis ao que se vivia nos anos 60-70.

É dentro desse quadro geral da prosa de ficção produzida a partir da década de 60, e em especial no quadro do conto contemporâneo de tendência urbana, que se situam João Antônio e Rubem Fonseca, consagrados, entre outros aspectos, como ficcionistas da cidade e da marginalidade.

1.2 João Antônio e Rubem Fonseca: algumas convergências

A crítica da obra de João Antônio e Rubem Fonseca, no que concerne às possíveis convergências estéticas e ideológicas dos dois escritores, os insere na tradição da narrativa urbana brasileira que remontaria, no caso do escritor paulista, a Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto e Antônio de Alcântara Machado. Em parte, isso é corroborado por João Antônio, ao referir-se, em entrevistas, às suas leituras e a escritores com os quais ele manteve certa afinidade literária e visão de mundo. Em relação a Fonseca, fala-se de uma linhagem oriunda do Modernismo brasileiro, da vertiginosidade modernista de representar a metrópole, na esteira de Mário e Oswald de Andrade, particularmente.

Nota-se que a historicidade literária dos dois contistas, que em 1963 estreiam com a publicação dos livros *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* e *Os prisioneiros*,

respectivamente, é afirmada pelo rol de escritores que tiveram, por um lado, a cidade e/ou experiência urbana não apenas como tema, mas como princípio de construção formal de seus textos, por outro, a representação de setores sociais marginalizados, em boa parte dos referidos escritores do final do século XIX e das primeiras décadas do XX. No estabelecimento dessa linhagem, nem sempre são consideradas as especificidades textuais e contextuais de obras e autores que integram o cânone de uma literatura brasileira urbana e que focalizam personagens situados numa esfera sócioeconômica de pouco prestígio. Se isso é assinalado, normalmente pouco é ressaltada a aproximação entre João Antônio e Rubem Fonseca no quadro geral da produção do conto brasileiro contemporâneo, que teve início na segunda metade do século passado. Apesar de as coletâneas de contos e das obras de história e crítica literárias normalmente situá-los como contistas urbanos, da marginalidade e da ficção de corte sócio-documental, ainda não há um trabalho, até onde esta pesquisa alcança, que se detenha a analisar os seus contos numa linha de convergência sobre questões comuns acerca da cidade e da marginalidade.

João Antônio e Rubem Fonseca consolidam a fisionomia e a formalização de uma literatura urbana contemporânea, que vinha se implantando no Brasil desde o século XIX. Eles, porém, apresentam, cada um a seu modo, o caráter social e urbano da literatura pelo ângulo da negatividade e não da euforia de fundo modernista e/ou da utopia desenvolvimentista que teve início nos anos 50 e que se pôs em prática, de modo mais acentuado, a partir dos anos 60. Essa negatividade é que constitui, como exposto mais adiante, a força crítica de seus contos. Também não parece correto dizer, com base em uma leitura mais próxima, que os dois contistas dão continuidade a uma literatura que se funda na referencialidade da linguagem neo-realista ou neo-naturalista de maneira programática e ideológica, embora, em parte de suas obras, utilizem recursos dessas matrizes de representação literária.

A representação realista da experiência urbana de seus personagens e os procedimentos formais utilizados, de uma forma geral, bem como as percepções de fundo pessimista acerca da cidade e de seus valores, não podem ser imputados somente a uma formalização literária de temas e problemas vinculados, estritamente, ao contexto social de militarização do País, tampouco a uma revivência do naturalismo, conforme discutem Heloísa Buarque de Holanda e Márcio Augusto Gonçalves em *Anos 70 – Literatura* (1979/1980) e Flora Sussekind em *Tal Brasil, qual romance?* (1984, p.172-193), especificamente em relação a João Antônio. O contexto específico de militarização da vida brasileira não pode ser concebido como puramente reflexo ou elemento extra-literário preponderante na formalização

de suas narrativas, a respeito, por exemplo, de temas como a violência e a marginalidade. O enfoque a ser dado aqui é o de discutir esses temas e a sua formalização nos contos dos dois escritores tendo-se em vista o “processo modernizador” excludente brasileiro, que caracteriza as quase quatro décadas em que se situam os contos que constituem o objeto de estudo deste trabalho. Parte deles integra obras publicadas antes de 1964, nas quais a violência e a marginalidade já são notórias, ou publicações posteriores ao regime militar, quando os problemas vividos pelos personagens, nos anos 60 e 70, aprofundam-se nas décadas de 80 e 90, adentrando o século XXI.

Não se pretende aqui despolitizar a discussão, nem diminuir a importância do contexto histórico-social do regime militar brasileiro na apreensão da literatura do período. A perspectiva é a de compreender os contos de João Antônio e Rubem Fonseca – produzidos nessa fase da vida nacional –, dentro de um contexto de modernização e urbanização mais abrangente do País, que vive inúmeros impasses ao longo desse processo. Entre esses impasses, estão o discurso vinculado à ética do trabalho e do progresso e a problemática formação da sociedade de consumo, que ganhou impulso durante a vigência do regime militar.

Não se trata, também, de ler as narrativas selecionadas sob o ângulo de corte realista-naturalista originário do século XIX, segundo a idéia de reatualização ideológica da literatura sócio-documental à maneira do naturalismo oitocentista, agora vinculada ao jornal, comum no contexto dos anos 70. Mesmo porque, Heloísa Buarque de Hollanda, Márcio Augusto Gonçalves e Flora Sussekind, nos estudos anteriormente citados, ao discutirem essa “volta” ou reatualização do caráter naturalista da literatura brasileira daquele período, situam João Antônio nesse contexto, mas não chegam, de fato, a analisar suas narrativas. Isso torna os comentários dos ensaístas bastante genéricos.

Flora Sússekind considera apenas um dos ensaios de João Antônio, o “Corpo-a-corpo com a vida”, escrito em 1975, como referência da postura do escritor em abordar o fazer literário como documento, cuja linguagem se aproxima da jornalística de matriz norte-americana do “novo jornalismo”. As relações entre literatura e jornal – ponto chave na discussão de Sússekind sobre a “permanência” do naturalismo na literatura brasileira nos anos 70 –, redundariam numa referencialidade jornalística do texto literário nesse contexto, visto que a literatura do período procuraria se afirmar como verdade e não como ficção. Esse aspecto é discutido sob dois ângulos: como um problema que interfere na “qualidade” do texto literário, ou na sua literariedade; e também como traço conservador da literatura

brasileira que é constantemente reiterado. Isso se deve à prática corrente de apropriação de formas de narrar nas quais o caráter mimético se sobrepõe ao simbólico e/ou experimental.

Já Heloísa Buarque de Holanda e Márcio Augusto Gonçalves tecem seus juízos, citando a coletânea *Leão-de-chácara* como uma das obras literárias do período que se “encaixariam” na abordagem neo-naturalista então em voga. Ocorre, porém, que um dos contos mais importantes dessa coletânea, “Paulinho Perna Torta”, fora escrito há mais de uma década anterior àquela focalizada pelos ensaístas. O aspecto sócio-documental nele presente não recebe os contornos de um posicionamento ideológico da matriz naturalista, em que o discurso literário assume e veicula uma verdade político-ideológica de caráter reformador.

Essa discussão não parece fazer jus ao conjunto da produção de João Antônio nem de Rubem Fonseca, mesmo no que concerne aos contos que compõem *Leão-de-chácara e Feliz ano novo*, ambos de 1975. A aproximação mais estreita entre os dois escritores tem sido sugerida pela crítica brasileira, com base nessas duas publicações, que se filiariam à “dicção brutalista” (BOSI, 2004, p.18) e/ou do “realismo feroz” (CANDIDO, 1987, p.214). Em certo sentido, se comparadas aos primeiros livros dos dois contistas, as duas coletâneas demarcam uma dicção um pouco diferenciada de explicitar mais as temáticas da violência, da marginalidade e, em especial, da experiência urbana catastrófica. Muitos dos elementos temáticos e formais de *Leão-de-chácara* e de *Feliz Ano Novo*, todavia, já estão presentes nas obras anteriores e, em muitos casos, são aprofundados nas que vieram depois dessas duas coletâneas. Uma leitura mais detalhada de cada conto tende a encaminhar para considerações menos generalizadas e/ou enquadramentos estético-ideológicos de uma obra e/ou escritor em bloco. Essa leitura poderá, ainda, conduzir à apreensão menos equivocada de colocar em um mesmo plano contos que se singularizam pela sua estrutura particular, na sua relação com os demais de cada coletânea da produção do escritor e do sistema literário nacional, marcando não apenas continuidades, mas “cortes e rupturas”, para usar as expressões caras a Flora Süssekind.

É o que alerta Ligia Chiappini, no ensaio já citado, no qual sugere uma revisão da crítica brasileira sobre a literatura pós-64, que tematizou a relação entre cidade e violência. Como a ensaísta enfatiza, é preciso repensar o que a crítica nacional recente tem considerado sobre autores e textos desse período. Em geral, os estudos sobre os escritores em foco tendem a certos juízos e interpretações, tomando em bloco essa produção, “condenando-a” ou refutando-a “em nome do direito da literatura ao implícito e ao simbólico ou em nome da coerência formal”; ou supervalorizando autores e obras que investem numa “técnica de ficção muito avançada, no trabalho com o fragmento, a montagem e a metalinguagem”

(CHIAPPINI, 1998, p.203). Nessa valoração, normalmente pouco se atenta para as contradições entre “modelos e tradições do Brasil contemporâneo”, e para as “contradições internas à obra de um mesmo autor” (CHIAPPINI, 1998, p. 209).

Para corroborar suas observações, Chiappini cita justamente o caso de João Antônio e Rubem Fonseca, dois dos autores do período que poderiam ser considerados como pertencentes à “geração da representação”. O primeiro é quase sempre acusado de populista; o segundo, mesmo tendo composto narrativas sob a dicção joãoantoniana do “conto-verdade”, propagado nos anos 70, normalmente é louvado pelas suas virtuosas metalingüísticas e intertextuais. Embora não seja a questão principal a ser discutida neste trabalho, boa parte das considerações que a crítica brasileira tem feito sobre a ficção de João Antônio esbarram nesse ponto, ao rotulá-lo de escritor populista e neo-naturalista. Classificar o conjunto da produção de um escritor, tendo em vista apenas um livro e/ou texto, ou, ainda, um momento histórico da produção de certos textos, pode incorrer nos perigos a que se refere Chiappini.

Nesse sentido, é importante sublinhar que João Antônio tinha uma consciência crítica aguda do rótulo de escritor dos malandros e escritor populista a ele atribuído. Em mais de uma ocasião, posicionou-se a esse respeito. Numa entrevista à Revista *Crítica*, em 1975, chega a afirmar que já manifesta uma “certa ojeriza à palavra malandro”. Ela seria uma palavra imprópria, pois não existiria o malandro, mas o “merduncho”. Esse termo é definido pelo próprio escritor como “pingente urbano, sobrevivente em péssimas condições” (ANTÔNIO, 2002, p.177).

Evidentemente, essa afirmação de que não existe o malandro, mas o “pingente urbano”, não se refere apenas a uma escolha de palavra para identificar os sujeitos sociais marginalizados no espaço ficcional do escritor paulista. O alcance dessa assertiva, demonstrado ao longo deste trabalho, é o de demarcar um distanciamento expressivo, um “corte”, senão profundo, bastante visível em relação às representações literárias do personagem malandro nas letras brasileiras. No conto de João Antônio, a malandragem não se apresenta com algum valor utópico e/ou de sobrevivência alternativa, positivamente concebida no contexto urbano contemporâneo.

É também no mesmo ano de 1975 que vêm a público duas entrevistas dos escritores em estudo: uma ficcional e uma não-ficcional. A primeira delas, de Rubem Fonseca, “Intestino Grosso”, é o último dos quinze contos que integram o livro *Feliz Ano Novo*. A segunda, de João Antônio, “O [sub]mundo de João Antônio”, publicada originalmente na revista *Crítica*, hoje faz parte da coletânea *Leão-de-chácara*. A essa altura, os dois contistas, cujas primeiras obras trazem muitos contos sob uma atmosfera mais

subjetiva e com traços líricos, já eram consagrados pelo público e pela crítica especializada. É, porém, com as duas coletâneas de 1975 que ascende a “popularidade” de ambos os escritores, tanto positiva quanto negativamente.

Embora não se possa conceber, literalmente, o entrevistado do primeiro conto-entrevista como o próprio Rubem Fonseca, não há dúvida de que o perfil do personagem-escritor ali focalizado, sua postura ético-social e a problematização de sua estética ecoam como aspectos muito comuns ao que se apreende das narrativas fonssequianas. As considerações do entrevistado de “Intestino Grosso” também ressoam na entrevista de João Antônio. Em ambos os textos, discutem-se questões afins, entre as quais a criação literária dos autores, os temas abordados, a ruptura com o cânone de uma literatura que discrimina temas como violência, pobreza, marginalidade e censura, a relação entre escritor e público e a função social da literatura. Nos dois casos, o que interessa mais de perto aos propósitos deste estudo são a afirmação do caráter urbano da literatura, a correspondência de posicionamento ético de ambos os contistas, ao proporem e fazerem uma literatura que explore o caráter social, e a “eleição”, não única mas com certa recorrência, de personagens cujo estatuto social é o da marginalidade ou dela se aproxima.

Convém, entretanto, insistir em sublinhar que esse caráter engajado da literatura, apreendido na fala dos entrevistados e, em certo sentido, na própria configuração de *Leão-de-chácara* e *Feliz Ano novo*, já se distancia de boa parte daquele que se produziu nos anos 30-40. Esse distanciamento diz respeito, em particular, à constituição dos personagens de narrativas de escritores que professavam o caráter social de “missão” e/ou engajamento da literatura. Nessas narrativas, os protagonistas assumiam uma postura militante de pensar os problemas nacionais, agir sobre eles e vislumbravam um futuro redentor, que se afigurava possível graças à ação político-revolucionária. Nesse contexto, a voz do escritor/intelectual acaba se fazendo ouvir na voz dos protagonistas de suas narrativas⁷. Como neste estudo procura-se ressaltar na análise de cada conto selecionado, os personagens que se tem em vista definem-se e demarcam as suas trajetórias pela despolitização total e pela falta de qualquer projeto. Para eles, o presente não só deixou de ser potencializador do futuro, como é sinônimo de alheamento e ilhamento do sujeito na cidade.

O contexto histórico-social em que os personagens se situam, de desintegração do indivíduo e dos grupos sociais, não favorece a construção e o desenvolvimento de uma

⁷ Algumas exceções devem ser assinaladas: o caso de Graciliano Ramos e Dyonélio Machado, em especial de *Os ratos*. Não há em seus protagonistas o espelhamento da voz do escritor/intelectual militante. A esse respeito, conferir o trabalho de Fernando C. Gil, *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999, particularmente o último capítulo.

consciência social militante, que crê na transformação da realidade adversa. Diferentemente ao que ocorre em grande parte das narrativas dos anos 30-40, nos contos de João Antônio e de Rubem Fonseca, e isso desde as primeiras publicações, não há mais aquele “espelhamento” entre as vozes narrativas e a dos escritores. Contrariamente ao que afirma Flora Sussekind (1984, p. 61-87), não é encontrado nenhum personagem que assume o discurso do médico, do político, do revolucionário, do jornalista, ou que se define porta-voz de um discurso que aponta saídas para o país e para o indivíduo. Isso pode ser visto mesmo naqueles contos que se estruturam segundo um viés mais documental, vinculado ou não à linguagem jornalística.

No plano do discurso das duas entrevistas citadas depara-se uma perspectiva de engajamento social da literatura, mas que não se apresenta tipicamente semelhante ao encontrado em momentos anteriores da literatura brasileira. De um modo geral, o romance de 30, na sua feição neo-realista, inscreve-se, tanto na própria forma literária quanto na postura dos escritores, na linhagem da “literatura política” e de militância político-partidária. Já os textos de João Antônio e Rubem Fonseca poderiam ser concebidos como narrativas ligadas a uma concepção de “literatura engajada”, mas não de militância político-partidária. Em particular, os contos de *Leão-de-chácara* e *Feliz Ano Novo*, que formalizam o “realismo feroz” e os problemas inerentes à modernidade brasileira da segunda metade do século XX. A distinção entre termos “literatura engajada” e “literatura de militância político-partidária”, conforme Benoit Denis, pode ser sutil, mas relevante para o que está sendo discutido aqui:

[...] a literatura engajada não é antes de tudo política; ela só o é em virtude de uma necessidade secundária, que quer as questões morais ou éticas, colocadas concretamente e coletivamente, desemboquem quase inevitavelmente em considerações políticas [...]. É isso que distingue a literatura engajada da literatura militante: a primeira vem à política porque é nesse terreno que a visão do homem e do mundo da qual ela é portadora se concretiza, enquanto que a segunda já é desde o início política. Também o escritor engajado é, por fim, raramente filiado a um partido e se sente muito pouco como o porta-voz de uma doutrina política; os seus textos, antes, manifestam as contradições e as dificuldades de uma empreitada onde a política, avaliada pelo lado da moral, aparece freqüentemente, mais como um mal necessário do que como uma escolha positiva (DENIS, 2002, p. 35-36).

É nessa perspectiva de engajamento que se pode situar e discutir as falas dos entrevistados de “Intestino Grosso” e “O [sub] mundo de João Antônio”, bem como ler os contos de *Feliz ano novo* e *Leão-de-chácara* e os livros posteriores, como *O Cobrador* de Rubem Fonseca, de 1979. Tanto a literatura engajada quanto a literatura política, nos termos de Benoit Denis, são concebidas não como um fim em si mesma, “arte pela arte”, ou objeto auto-referencial, tão comum nas modas metalingüísticas, que têm norteador boa parte da

literatura moderna/contemporânea, porque desprovida de teor crítico-reflexivo em muitos casos.

No já citado “Corpo-a-corpo com a vida” (ANTÔNIO, 1976, p.142-151) e em “O sub-mundo de João Antônio” (ANTÔNIO, 2002, p.163-181), o escritor paulista reivindica e procura discutir a literatura em relação com a sociedade. Isso não significa, como ele próprio ressalta, que o escritor literário deve limitar-se a formas literárias já consagradas e/ou legitimadas. Ao contrário, cabe ao escritor ter sempre em seu horizonte a preocupação estética de encontrar uma forma adequada ao que pretende expressar (ANTÔNIO, 1976, p.146). Não parece ser outra a atitude desse contista ao pesquisar e utilizar toda a complexidade da linguagem do mundo marginal para narrá-lo e tentar “apanhar as transformações sociais trazidas pela modernização” e pela cidade, “quando ela se torna uma grande metrópole”, seja de forma direta ou indireta (CHIAPPINI, 1998, p. 205-206).

O que se depreende, também, em “Corpo-a-corpo com a vida”, e que nem Flora Sussekind nem Heloísa Buarque de Holanda consideram, em seus estudos, é que João Antônio aponta para questões experimentais do campo da literatura e do jornal e para a hibridização de gêneros, compondo “textos indefiníveis”. Se, de acordo com Sussekind, a literatura na década de 70 estabelece uma relação estreita com a linguagem jornalística, cuja forma é a do romance-reportagem e do conto-reportagem ou conto-verdade, no caso de João Antônio, o jornalismo como expressão textual, muito tomou da linguagem literária. Não só de objetividade e de fatos jornalísticos, de transposições da realidade e das páginas do jornal para a literatura, compõem-se, por exemplo, reportagens feitas por João Antônio como “Um dia no Cais” (ANTÔNIO, 1976, p.41-54) e “Testemunhos da Cidade de Deus” (ANTÔNIO, 1976, p. 95-109). Há de notar que a diluição das fronteiras dos gêneros literários e não-literários, como a reportagem e os perfis/retratos jornalísticos de *A dama do encantado* (ANTÔNIO, 1996), não parece ter como problema de fundo a reatualização de uma estética e de uma ideologia naturalistas no conjunto da produção de João Antônio nem na que data da década de 70, nem mesmo em contos como “Dedo-duro”, que teve versão, em forma de reportagem, publicada originalmente na revista *Realidade*⁸. Se não tomar *a priori* essa informação, quem lê o referido conto certamente lerá um trabalho de ficção literária. Em “Dedo-duro”, o escritor não trata simplesmente de reportar fatos da ficção com a objetividade jornalística nem mimetizar a

⁸ Sobre a hibridização e fusão de gêneros literários e não-literários na obra ficcional e jornalística de João Antônio, conferir os trabalhos de Carlos Alberto Farias de Azevêdo Filho (2002) e de Clara Ávila Ornellas (2004). Principalmente o primeiro, no qual o autor discute essa questão, ao analisar reportagens publicadas pelo escritor paulista na Revista *Realidade*, entre os anos de 1967 e 1969. Além dos dois contos acima citados,

realidade “numa linguagem só transparência”, tampouco elevar o repórter a uma estatura de herói ou de porta-voz da sociedade.

Assim, a literatura é pensada por João Antônio e Rubem Fonseca como fato estético e fato político-social, pois não deixou de ser o instrumento de “denúncia”, de engajamento e de discussão dos descompassos do homem na modernidade do século XX, no contexto brasileiro, como fica claro nas duas entrevistas mencionadas:

Os autores que me deram alguma coisa, dos brasileiros, foram aqueles autores que se distinguiram por uma oposição de coragem diante da literatura, não somente por fazerem uma fatura estética de alto valor, mas também por buscar caminhos cujo epicentro é o homem brasileiro. Manuel Antônio de Almeida, Graciliano Ramos, José Lins do Rêgo, Lima Barreto, gente para a qual a literatura não teve um minuto que significasse brinquedo, a literatura não era pó de vaidade, ela era objetivo na vida. E não se pense que em algum momento eles quiseram destruir o homem brasileiro, pelo contrário, eles quiseram compreender e expô-lo e ver se melhora alguma coisa em torno desse homem. Esse é o objetivo de qualquer literatura que se preze (ANTÔNIO, 2002, p.179-180).

Eu gostaria de dizer que a literatura é inútil, mas não é, num mundo em que pululam cada vez mais técnicos. Para cada Central Nuclear é preciso uma porção de poetas e artistas, do contrário, estamos fudidos antes mesmo da bomba explodir (FONSECA, 1994, p.467).

Quanto ao tom referencial da linguagem de “Paulinho Perna Torta”, “Dedo-duro” ou de “Feliz ano novo” e “O Cobrador”, se ele abala a “escrita literária simbólica” em favor de certo “mimetismo brutal”, isso parece corresponder mais à única forma discursiva de os personagens referirem-se ao mundo e a si mesmos, do que a um realismo literário representativo de uma ideologia política. A “dicção brutalista” de figurar a realidade em *Leão-de-chácara* e *Feliz ano novo*, e também no conto “O Cobrador”, de Rubem Fonseca, vincula-se a uma perspectiva de dar forma à visão de mundo dos personagens em ruínas em um mundo em ruínas. A linguagem objetiva e agressiva é a expressão possível de uma voz narrativa que parece encontrar na violência sua única forma de situar-se na realidade circundante.

Retomando as entrevistas anteriormente citadas, a fim de esclarecer melhor a perspectiva de leitura neste trabalho, menciona-se: em “Intestino Grosso”, a certa altura, o personagem-escritor afirma que a sua produção literária, espelhada na do próprio Rubem Fonseca, nada tem a ver com a de Guimarães Rosa, a não ser a língua portuguesa. O personagem-escritor desse conto-entrevista se define como morador de um “edifício de

ocorre hibridismo significativo de gêneros em *Ô, Copacabana* (ANTÔNIO, 2001), misto de reportagem, crônica e narrativa.

apartamentos no centro da cidade”, que da janela do quarto “via anúncios coloridos em gás néon e ouvia barulhos de motores de automóveis”. Escrevendo sobre “pessoas empilhadas na cidade enquanto os tecnocratas afiam arame farpado”, o personagem-escritor não vê mais possibilidade de uma literatura protagonizada por personagens como Diadorim ou “os negrinhos do pastoreio, os guaranis, os sertões da vida” (FONSECA, 1994, p.460). O contexto histórico-social em que o entrevistado se situa e escreve é o da aceleração da dependente modernização do País, que busca entrar na rota da civilização do acrílico, do asfalto, do néon, da industrialização e do consumo:

Passamos anos e anos preocupados com o que alguns cientistas cretinos ingleses e alemães (Humboldt?) disseram sobre a impossibilidade de se criar uma civilização abaixo do Equador e decidimos arregaçar as mangas, acabar com os papos de botequim e, partindo de nossas lanchonetes de acrílico, fazer uma civilização como eles queriam, e construímos São Paulo, Santo André, São Bernardo e São Caetano, as Manchesteres tropicais com suas sementes mortíferas. Até ontem o símbolo da Federação das Indústrias do Estado de São Paulo eram três chaminés soltando grossos rolos negros de fumaça no ar. Estamos matando todos os bichos, nem tatu agüenta, várias raças já foram extintas, um milhão de árvores são derrubadas por dia, daqui a pouco todas as jaguatiricas viraram tapetinho de banheiro, os jacarés do pantanal viraram bolsa e as antas foram comidas nos restaurantes típicos, aqueles em que o sujeito vai, pede capivara à Thermidor, prova um pedacinho, só para contar depois para os amigos, e joga o resto fora. Não dá mais para Diadorim (FONSECA, 1994, p.467).

O fragmento não apenas afirma a ruptura com a linhagem da literatura brasileira de caráter não-urbano, como também a própria configuração estética de uma intenção literária de representar a cidade e suas formas de vida, como disseminadoras de “sementes mortíferas”. Tanto os contos de Rubem Fonseca quanto os de João Antônio, mesmo nos momentos de evasão lírica dos personagens, muito comum em seus primeiros livros, fundam-se nessa metáfora. O que é possível acompanhar, sob vários tons e perspectivas, não é outra se não a imagem que a de um mundo doente, disseminador de “sementes mortíferas” não apenas das fábricas, da destruição de um mundo para o nascimento de outro, mas também as “sementes mortíferas” do conhecimento, das relações de poder, da discordância entre ética do trabalho, autonomia e emancipação material e humana, da pobreza e da ostentação consumista.

A referência a um dos conglomerados industriais paulistanos não deixa dúvidas de que se está diante de uma percepção negativa da civilização urbana, em especial de um país de economia dependente. A metáfora das “sementes mortíferas” corresponde, nesse contexto, ao “*tópos* da caducidade da metrópole”. Esse *tópos* seria um dos elementos constitutivos da obra Walter Benjamin, segundo Willi Bolle, em seu *Fisiognomia da metrópole moderna* (2000, p.35), dedicado ao estudo dos textos do escritor alemão.

Leitor e fisionomista da cidade moderna, em seus trabalhos de crítica sobre a obra de Baudelaire e outros autores, bem como em seus textos literários, Benjamin posiciona-se como quem flagra e analisa a cidade e seus valores como historiador e como artista. Ao longo de sua trajetória, ele teria refletido não só sobre as potencialidades da metrópole e da experiência urbana, mas também sobre os impasses e os dilemas desse tipo de experiência. Nas palavras de Bolle, à “mitologia do habitante da Metrópole, às imagens de desejo do consumidor, Benjamin contrapõe, como meio de ‘despertar’, outras visões da mesma cidade”. Ele mostra o contraste entre “a população miserável da periferia e o luxo e resplendor da capital”, que se “reproduz em escala maior entre os países metropolitanos, que dominam a economia mundial, e os periféricos” (BOLLE, 2000, p.28-29).

Em Baudelaire e Walter Benjamin já se pode observar esse tipo de visão/percepção da cidade e de seus valores pelo ângulo negativo no contexto histórico-social da formação da mentalidade urbana nos países centrais. Willi Bolle enfatiza que algo semelhante é recorrente na literatura brasileira, desde o Modernismo. Mesmo nesse momento de euforia com a urbanização, a imagem não-utópica da cidade e do sujeito que nela vive, ou a da “caducidade da metrópole”, apareceria como uma das linhas de força da representação da cidade e da experiência urbana na literatura brasileira moderna/contemporânea:

A imagem baudelairiana da caducidade da metrópole foi uma resposta à remodelagem destruidora da cidade de Paris pelo prefeito Haussmann; a retomada do *tópos* Benjamin baseou-se na premonição de destruições futuras pelo regime nazista; nos trópicos, a caducidade das grandes cidades vem se acentuando do Modernismo em diante. A literatura brasileira urbana em nossos dias – ficcionistas como Loyola Brandão, João Antônio, Ivan Ângelo, Rubem Fonseca e outros – mostra como temas preponderantes a pobreza, a miséria, a violência, a degradação humana, a ausência de esperança. Um elemento comum desses autores é a consciência pessimista da história. Às esperanças de emancipação política e social, tais como foram despertadas e fomentadas pelo Modernismo, se sobrepôs, na crítica e no ensaísmo dos anos 1970 e 1980, um ceticismo crescente. A consciência de um processo de modernização inacabado, para não dizer fracassado, marca *grosso modo* a passagem da ‘Modernidade à ‘Pós-Modernidade’ (BOLLE, 2000, p.35).

A metáfora das “sementes mortíferas”, presente no fragmento de “Intestino Grosso”, segundo o contexto em que se insere, e o “*tópos* da caducidade da metrópole” podem ser tomados como correlatos da noção de “distopia urbana”, da cidade como lugar de condições penosas, no qual se expõem os dilemas de uma modernização excludente. Essa exposição, nos contos de João Antônio e Rubem Fonseca, gradativamente delineia a imagem da metrópole como necrópole ou como espaço potencializador de ruínas. Neste trabalho, desenvolve-se a leitura dos contos de João Antônio e Rubem Fonseca, seguindo essa

“sugestão” de Willi Bolle, e espera-se contribuir com a fortuna crítica dos autores, estreitando a aproximação entre os modos de eles representarem a cidade e a experiência urbana no contexto brasileiro contemporâneo

2 – EXPERIÊNCIA URBANA, TRABALHO E COTIDIANO

Trabalhas sem alegria para um mundo caduco,
onde as formas e as ações não encerram nenhum
exemplo.

[...]

Miúdas certezas de empréstimo, nenhum beijo
sobe ao ombro para contar-me
a cidade dos homens completos.

Carlos Drummond de Andrade

Carrego um peso, ainda que vago, permanente.

João Antônio

Conforme já foi indicado na introdução deste trabalho, neste capítulo são analisados três contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, primeiro livro de João Antônio, quais sejam: “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Visita”. Publicado em 1963, esse livro tem sido considerado pela crítica como a obra de traços mais poéticos do autor (PEREIRA, 2006), embora nela o escritor paulista já trate de temas e problemas que caracterizariam toda a sua produção literária, no que se refere ao caráter social de sua ficção. Isso pode ser visto nessa primeira coletânea tanto na composição dos personagens quanto nas relações destes com o espaço urbano e percepções por onde transitam. Nas narrativas que compõem *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o leitor já depara com a perspectiva do contista de dar visibilidade a uma gama de personagens oriundos de setores sociais que, de algum modo, situam-se nas esferas marginalizadas e/ou pouco prestigiadas, segundo a ótica da sociedade capitalista, ligados ou não à esfera do trabalho.

O livro reúne nove contos, distribuídos em três partes. A primeira, “Contos Gerais”, traz “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Fujie”, nos quais predomina a atmosfera mais lírica da obra. A segunda, “Caserna”, é composta por “Retalhos de fome numa tarde de G.C” e “Natal na Cafua”, cujo espaço é o do quartel. A terceira, “Sinuca”, reúne “Frio”, “Visita”, “Meninão do caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”. O vocábulo sinuca deve ser tomado, no contexto desses contos, em seus dois significados: de jogo e de situação difícil, de beco sem saída. Esse último significado pode ser estendido às demais narrativas do livro, pois, de algum modo, todos os personagens que as protagonizam se encontram em algum tipo de impasse. Na maioria delas preside um certo trânsito dos

personagens entre a ordem da casa e a da rua (DaMATTA, 1987, p.31-69), e a emergência desse último espaço é mais acentuada, configurando as experiências dos protagonistas.

Embora cada narrativa e o agrupamento delas em cada parte tenham sua autonomia em relação às demais, pode-se dizer que alguns aspectos estilísticos, temáticos e de visão de mundo dos personagens, em geral, narradores, imprimem certa unidade a cada uma das partes e ao livro como um todo. Essa unidade também pode ser apreendida pelo gradativo distanciamento das ligações dos personagens com o mundo da família, dos amigos, bem como com o mundo do trabalho; e ainda pelo enfraquecimento dos vínculos afetivos e sociais que balizam as experiências vividas pelos protagonistas na cidade.

Como bem observa Antônio Hohlfeldt (1985, p.2), é flagrante no conjunto da obra de João Antônio, desde o seu primeiro livro, “a ausência efetiva e de integração mais profunda dos personagens nas chamadas instituições sociais”. A única organização social presente em sua ficção “não ultrapassa a da ‘família nuclear’”, que “é excludente, seja no sentimento vivido, seja na melancolia” (HOHLFELDT, 1985, p.2). O ponto de chegada dessa “ausência efetiva e de integração dos personagens nas instituições sociais”, na referida obra, encontra-se na última narrativa, que dá título à coletânea. Ela se abre para a perspectiva marginal do malandro e de suas experiências no espaço da cidade da segunda metade do século XX, apesar de nela não haver índices temporais que identifiquem esse período com precisão. A temporalidade histórica em que se situa os personagens de “Malagueta, Perus e Bacanaço” pode ser conferida por outros elementos, conforme se procura demonstrar no quarto capítulo.

Sob o ponto de vista estilístico, predomina, no conjunto das narrativas, o emprego da primeira pessoa, o que concede aos contos do escritor paulista o caráter de “narrativas do eu”, centradas na subjetividade dos personagens. Das nove narrativas, apenas três, “Retalhos da fome numa tarde de G.C.”, “Frio” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”, têm um narrador em terceira pessoa. O emprego do discurso indireto livre e a adoção da perspectiva dos protagonistas, a “visão com” (POUILLON, 1974, p.79), diminuem a objetividade, o distanciamento e a posição superior do narrador tradicional em terceira pessoa em relação ao narrado. Neste trabalho, são comentados com mais profundidade na leitura do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

Convém assinalar que na obra do autor a implicação ideológica desse aspecto estilístico-formal resulta na representação não idealizada, caricatural ou pitoresca dos setores desprestigiados. Esses três modos de representação desses estratos sociais, embora diferentes entre si, figuram com certa frequência na literatura brasileira, mesmo no contexto do

Modernismo em diante. É o que se observa na composição caricatural dos personagens de *Brás, Bexiga e Barra Funda* (MACHADO,1996), por exemplo. Como assinala José Paulo Paes, entre os modos de representação desses setores na obra de João Antônio e na de Antônio Alcântara Machado há um abismo, visto que não é pelo ângulo da “superficialidade risonho-sentimental da caricatura modernista” e/ou pitoresco que os personagens do autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* são representados (PAES, 1990, p.10).

No conjunto das narrativas predominam, ainda, a concisão, a concentração de tempo e espaço, a intensidade narrativa e, em algumas delas, a técnica cinematográfica (exemplarmente aplicada no último conto do livro). Os três primeiros aspectos são próprios do conto, conforme a tradição do gênero. Sobre essa intensidade narrativa em parte dos contos do escritor paulista, é necessário, no entanto, fazer uma ressalva. Não se trata de uma intensidade no sentido dado por Edgar Allan Poe aos contos com clímax e desfecho rigorosamente arquitetados para “seqüestrar o leitor” (1981, p.911-913) e, sim, da intensidade de uma imagem, uma percepção do personagem sobre si mesmo ou sobre a realidade ou, ainda, de um momento por ele vivido. Em geral, nos contos que se caracterizam por uma atmosfera mais intimista, nada acontece. Eles não possuem propriamente um enredo, apenas sensações e reflexões dos personagens. Nesse sentido, na maioria dos contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço* e em alguns de obras posteriores de João Antônio, há certos recursos estilístico-formais que os tornam muito próximos da linguagem e da estrutura do texto poético, perceptíveis no ritmo da frase, na sintaxe e na composição das imagens. A função e o efeito desses procedimentos formais serão analisados neste trabalho em consonância com a temática da experiência urbana configurada em “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Visita”, que têm como narradores, personagens ligados ao mundo do trabalho.

Nesse primeiro livro de João Antônio, o anonimato dos personagens e o seu sentimento de inadequação ao espaço urbano resultam, em geral, não propriamente da experiência urbana nas ruas turbulentas das metrópoles e, sim, da experiência entediante do cotidiano nos bairros periféricos, nos escritórios, fábricas e indústrias.

Cartograficamente, a cidade representada nas narrativas de *Malagueta, Perus e Bacanaço* ganha contornos pela referencialidade a espaços paulistanos do início da segunda metade do século XX, mencionados reiteradamente. Eles se apresentam em um misto de espaços urbanos ainda com pouco movimento, por onde se pode andar a pé e de bicicleta, com praças, presença de crianças que brincam (especificamente em “Busca”), mas espaços com uma poeira e uma parca iluminação sempre a incomodarem o transeunte. São encontradas passagens semelhantes, na maioria dos contos, como a da rua “de pedregulho mal

socado”, do subúrbio mesquinho, das conduções precárias atulhadas de gente que busca no cinema, aos domingos, suspender a faina das semanas bravas nas filas; ou as vilas rodeadas de fábricas, em seu estado quase miserável dos seres e coisas que por ali habitam.

Excetuando os personagens de “Frio” e de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, os demais estão inseridos no ambiente familiar, no círculo de amizades e no mundo do trabalho formalmente institucionalizado. É, todavia, a inadaptação ao meio em que vivem e/ou transitam que ganha relevo em seus percursos.

Nesta parte do trabalho, analisam-se as caminhadas noturnas dos narradores de “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Visita” pelas ruas da cidade, buscando-se sublinhar a experiência da solidão e da inadaptação dos personagens no espaço urbano e suas reações a essa condição. No percurso dos narradores, nota-se que eles se distanciam da imagem clássica do *flâneur*. A multidão não lhes atrai, nem a cidade onde vivem é objeto de contemplação, o que se mantém em toda a obra de João Antônio, variando um ou outro elemento. Em suas narrativas, a rua, seja dos bairros escuros e desolados, seja dos centros iluminados e tumultuados, não é lugar simplesmente de cultivo do ócio, do andar a esmo ou do prazer de olhar. Embora não se possa falar em “supressão dos vestígios do indivíduo”, como é próprio da experiência urbana na cidade grande, o autocentramento dos personagens-narradores de “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Visita” acaba por (re) afirmar a condição de sujeitos isolados no espaço urbano. As estratégias de evasão, por um lado, têm a qualidade de preservação da identidade dos personagens, como o hábito de ler e o de chutar tampinhas de garrafa, no caso do personagem-narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas”; por outro lado, contribuem para o insulamento dos personagens na cidade, que aparece nesses contos sempre na sua face noturna, nas ruas desoladas, pobres e sem encanto dos bairros periféricos.

Se há correspondência entre sujeito e espaço urbano nesses contos, ela resulta da atmosfera melancólica da paisagem exterior e da visão de quem as percebe. No caso dos narradores de “Busca” e “Afinação da arte de chutar tampinhas”, essa percepção melancólica da cidade é permeada pela resignação e um vislumbre lírico. Já o narrador de “Visita” desenvolve uma visão mais rancorosa e agressiva sobre sua situação e de sua cidade, espécie de prenúncio do que viria a se tornar comum nas narrativas do escritor paulista a partir de *Leão-de-chácara*, de 1975. Nesse sentido, talvez, se possa falar da presença tanto de um tom mais lírico quanto de um tom mais corrosivo já no universo de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o que pode ser visto como um aspecto significativo nesse grupo de contos, que constitui o objeto de leitura neste capítulo.

2.1 “Busca”: primeiros ecos de solidão e melancolia

“Busca” é o conto mais curto da coletânea, e, assim como “Visita”, a duração da narrativa corresponde ao tempo de um passeio de ambos os personagens, em um final de tarde e início da noite, respectivamente. Nos dois casos, são narradas a saída deles de casa, a caminhada e a volta. Dessa condensação temporal e, em certo sentido espacial, pois a rua é o lugar que predomina nos contos, resulta uma estrutura narrativa centrada na interioridade dos personagens. Enquanto andam, eles pensam, refletem sobre a vida e a realidade que os circunda. Há, porém, algumas diferenças de tom nessas reflexões, variando de uma resignação a um sentimento de revolta, conforme é constatado na leitura mais detida de cada conto.

O próprio título da primeira narrativa aponta para uma procura que não se define nem se concretiza na trajetória do personagem. Ele sente uma solidão sem que consiga identificar a causa. O vazio que não se define é reiterado em mais de uma ocasião, durante as suas andanças, desde o momento em que sai de casa, a fim de visitar um colega de trabalho. Mesmo tentando evadir-se na sinuca ou espairecer andando devagar, a sensação de falta de algo, de uma incômoda insatisfação, é permanente:

Sorrira, pegara o giz, insinuara apostas. Mas por dentro estava era triste, oco, ânsia de encontrar alguma coisa. Não parede verde de tinhorões e trepadeiras, nem bola sete difícil, nem Lídia, nem... [...] Andando tão devagar. Procurando alguma coisa na tarde. O vento esfriou. Não sabia bem o que, era um vazio tremendo. Mas estava procurando (ANTÔNIO, 2004, p.31).

Órfão de pai, Vicente vive com a mãe, é solteiro e trabalha como operário (chefe de solda em uma indústria). Ele apresenta aspectos de sua história pessoal sem grandes conflitos afetivos com o universo doméstico/familiar, embora não pareça querer constituir família. Também se sente incomodado no espaço do trabalho, por ser tratado com certa distinção pelos colegas, em virtude de ocupar um cargo superior ao deles. O repúdio a esse tipo de contato também está presente em “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Abraçado ao meu rancor”. Nos três casos, o que incomoda os personagens-narradores é justamente o fato de o interesse do homem sobre outros pautar-se, normalmente, pela representação de seus papéis sociais e não pela figura humana nela mesma. Em “Busca” isso é recusado pelo narrador, sujeito esquivo a todo e qualquer tipo de relacionamento que se estabelece por esse tipo de contato, o que o leva a se isolar no ambiente de trabalho.

Desde a morte do pai, é o desejo de andar que move Vicente, aspecto comum a uma série de personagens joãoantonianos, com motivações e conseqüências variadas. Nesse conto, estruturado entre o presente e o passado do personagem, a memória ainda aparece como elemento importante na configuração da voz narrativa. Ressaltam-se, nas suas lembranças, os *flashes* do convívio com o pai, da infância e adolescência, dos jogos e treinos de boxe. Elas se afiguram como nostalgia do tempo lúdico, interrompido quando o personagem é impedido de continuar como lutador, por causa de um problema de saúde. Essa imagem afetiva do pai, a ausência da figura paterna, a frustração de não ter podido dar continuidade à relação com algum tipo de jogo ou esporte, as reminiscências da infância e da adolescência, constituem uma espécie de *leitmotiv* nessa obra. Elas aparecem, com poucas variações, em “Meninão do caixote”, “Fujie” e, especialmente, em “Afinação da arte de chutar tampinhas”. Nas lembranças de Vicente, no entanto, acionam não apenas o tempo da felicidade, da relação lúdica e afetiva com os espaços e os projetos da juventude, mas também o das frustrações, da pobreza do cotidiano cinzento⁹, que não se difere muito da realidade presente vivida pelo personagem.

Além desses *flashes* de memória, há, em Vicente, uma tímida consciência social sobre a pobreza do ambiente em que vive. Essa reflexão se manifesta mais pela verbalização rancorosa (comum também ao narrador de “Visita”, mas neste de modo mais corrosivo), do que por um gesto que acene para uma mudança. As percepções desses personagens acerca do espaço público, da rua e da falta de progresso, ou melhor, da face mais degradante do progresso, dão visibilidade a uma paisagem urbana que potencializa ausências e perdas, desânimo, resignação e, às vezes, revolta impotente. Desse modo, o anonimato desses personagens na cidade e o sentimento de inadequação que os atingem não resultam, via de regra, da turbulenta paisagem das metrópoles. O que os angustia e “empareda” é o cotidiano urbano dos bairros periféricos, da busca de sobrevivência material em profissões que os fazem se sentir mutilados. O movimento dessa rotina, de um percurso circular sem saída, é formalizado na própria estrutura circular dos contos.

Em “Busca”, o narrador é situado numa tarde e início da noite de um domingo. Nesse conto, acompanha-se a visita a um colega de trabalho, depois a passagem pela sinuca e pela praça e a volta à sua casa com a mesma sensação de vazio que o personagem tem dele

⁹ A propósito, o título inicial da coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço* seria “Aluados e cinzentos”, conforme depoimento do próprio João Antônio (NASCIMENTO, 1963). Embora esses adjetivos possam trazer consigo uma carga pejorativa, de estereotipização dos personagens, o que não é a tônica da composição dos protagonistas em foco, ressalva-se que o cotidiano em que eles se inserem dá a dimensão que o significado da palavra

mesmo e de sua busca. Essa trajetória guarda, em linhas mais gerais, a mesma natureza do percurso do narrador de “Visita”. Ao itinerário deste último, entretanto, é acrescida mais uma frustração, pois sequer ele encontra o antigo colega de taco. Seu passeio noturno nada lhe traz de prazeroso.

Em relação ao percurso de Vicente, o seu longo solilóquio durante o passeio solitário revela a sua ânsia por encontrar algo que dê sentido à sua existência, no momento em que já aparecem os traços da velhice, como os fios brancos no peito e na cabeça. É o que se explicita na passagem em que os signos temporais dessa fase da vida são contrastados pela atitude contemplativa do narrador e o movimento da criança que brinca na praça. Se a criança simboliza o tempo futuro, de possíveis realizações, a enunciação do narrador presentifica o seu passado, remoto e recente, e a percepção atual de sua realidade. Esta se lhe apresenta pouco atraente e acolhedora nas “vilas que são umas misérias”. Esse contraponto entre o velho e o novo dá o tom de suas considerações, numa espécie de pequeno balanço da vida vivida e/ou projetada. O saldo é uma mistura de lamento e resignação, que sutilmente lembra o tom dos versos de Manuel Bandeira, como os de “Testamento” (BANDEIRA, 1990, p.262):

Tempo será das crianças no jardim público. Sentei-me num banco, cigarros se sucediam. Uma porção de lembranças – tempo de quartel, maluqueiras, farras, porres. Boxe, boxe! Uma frase qualquer me veio na tarde. Ouvida na oficina, na casa de de Luís, não a localizava precisa, nem onde. Só sabia que falava nos primeiros cabelos brancos que tenho. Acima da costeleta, apontam incisivos; provavelmente não demorarão em pintar tudo de branco. 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 se chegou, conversamos. Perguntei essas coisas que se perguntam às crianças. Em que ano do grupo está, quantos anos tem, gosta daquilo, disto... 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 (ANTÔNIO, 2004, p.31).

Assim como no referido poema, ouve-se aqui o lamento resignado da “vida que poderia ter sido e não foi”, embora Vicente já não possa falar como o eu lírico bandeiriano, que já teve “uns dinheiros” e amores. O passado lembrado em “Busca” não traz referenciais de vivências e/ou experiências qualitativas vinculadas a uma origem social abastada. Não se trata mais da memória do “clã”, do mundo do grande proprietário rural, ainda que em decadência ou extinto, no caso dos personagens “fazendeiros do ar”, conforme ainda se pode

apreender na poesia e na prosa modernistas¹⁰. É o que observa Silviano Santiago (2002, p.35-39) a respeito do romance de linhagem autobiográfica e/ou memorialista produzida nos anos 70-80 e de seu distanciamento da literatura modernista, que se inscrevia nessa tradição.

As referências pessoais do narrador de “Busca” e dos demais personagens joãoantonianos são eminentemente urbanas e de uma origem pobre. O momento vivido pelo personagem na praça, durante o fim da tarde e início da noite, simbolicamente marca o caráter crepuscular de sua existência, no “meio do caminho de sua vida”, em que se aproxima da velhice e se sente confinado no espaço do trabalho. A sua experiência temporal no contexto urbano é marcada por um travo de melancolia. Para o eu lírico do poema de Bandeira a poesia é a forma encontrada para extravasar a dor e a frustração de não ser o que poderia ter sido. Em “Busca”, e de modo mais vívido em “Afinação da arte de chutar tampinhas”, caminhar nas ruas, lembrar do jogo, do boxe, ouvir música é que conferem, ainda que provisoriamente, esse efeito durante os passeios noturnos. Não se pode afirmar, como já foi mencionado, que as deambulações desses personagens têm a mesma natureza e função das andanças do *flâneur* clássico. A cidade, nesses e em outros contos de João Antônio, há muito, deixou de ser um espetáculo, uma atração turbulenta para os olhos do caminhante durante o seu tempo de ócio. Em “Busca”, é a melancolia que determina a percepção do sujeito sobre ele mesmo e o espaço. Enquanto o narrador se sente “oco, vazio por dentro”, o espaço urbano lhe surge “parado, morto”, na “chateza da tarde” de um “domingo chato, mole, balofo” (ANTÔNIO, 2004, p.28, 32).

O passeio do narrador desse conto revela, por um lado, o pouco que resta da natureza, do lugar não totalmente atingido pela força demolidora do urbano. O momento flagrado na praça, espaço público, guarda certa poeticidade da experiência privada, no breve contato do personagem com a criança, quando ele percebe a passagem do tempo nas “duas pontas da vida” ou ainda quando visita o amigo e contempla o jardim da casa de Luís. Não é no espaço da casa, do ambiente familiar, mas na rua, na praça e no jardim, que Vicente vive uma breve experiência lúdica e contemplativa. Nesse conto, tanto a experiência na praça (espaço aberto, público, impessoal, que encerra a história), quanto a contemplação do jardim (fechado, privado, e que encerra a biografia) figuram como “asilo do pensar”, embora não propriamente à maneira epicurista. No conto, todavia, essa experiência individual, em ambos

¹⁰Embora em “Testamento” não haja explicitamente nenhuma referência a uma origem social do eu lírico vinculada a uma origem rural e ao “clã” dos fazendeiros, não se pode pensar parte da poesia bandeiriana, assim como a de Drummond, sem ter em vista essa origem, seja ela de fundo autobiográfico ou não.

os espaços, tem o mesmo valor e sentido, pois se define pela introversão do sujeito, mesmo no breve contato do narrador com a criança no espaço público¹¹.

Por outro lado, logo depois do que Vicente vive na praça, é o aspecto desolador e pobre da cidade, da poeira que levanta “na rua de pedregulho mal socado”, encobrendo os seus sapatos, que se amplia em seu “olhar fatigado”. Nessa trajetória entediante, o personagem também se refere a problemas de interação e integração social com o seu meio. Não se pode dizer, entretanto, que ele seja tão amargo como o narrador de “Visita”, embora sua resignação pouco ameniza a frustração com a vida. Na volta para casa, entre fragmentos de memórias e projeções, Vicente enumera os pequenos gestos e ações que poderiam suspender sua rotina solitária. Talvez cortar o cabelo à escovinha para disfarçar os cabelos brancos, repensar a possível relação com Lídia, a moça que frequenta sua casa, ou iniciar os passeios que fazia com o pai, agora com a mãe. Esses projetos figuram como possibilidades para o personagem diminuir o peso do presente, do cotidiano no mundo do trabalho e da vida cinzenta na vila. A elaboração desses projetos, porém, é cortada pela persistência da sensação de vazio que não passa de todo.

A penúltima imagem do conto é a da contemplação da lua pelo personagem. É um momento em que ele imprime certa leveza às suas sensações e percepções tristes, nostálgicas e melancólicas, ao retornar para o seu cotidiano pobre. Essa contemplação, no entanto, é cortada pela lembrança do prosaico de sua vida, a rotina cinzenta, pois ele lembra que ainda tem de lavar o tanque para a mãe, antes da segunda-feira despontar:

Agora o sol descendo por completo. Uma lua em potencial, lá em cima, ganhava tons, parecia uma bola de ocre. Enorme, linda. Meus olhos divisavam no fundo de tudo o Jaraguá, mancha grande meio preta, meio azul... Meus olhos não precisavam. Era a hora em que as coisas começam a procurar cor para noite. Lembrei-me de que precisava passar uma escova no tanque (ANTÔNIO, 2004, p.33).

Nota-se que há um paralelismo significativo nessa contemplação da passagem do dia. A procura da cor na paisagem e a percepção do crepúsculo, que cede lugar para a noite, simbolicamente remetem para a busca de algo pelo personagem e para a transição que ele está

¹¹ “A praça, caracterizada em todas as civilizações como espaço ‘público’, não tira seu significado do mero fato da convergência de vias ‘públicas’. Ela pode ser anterior às ruas, ao menos logicamente (ou estruturalmente) anterior. A *rua*, por sua vez, possui a mesma essência da praça, posto que todo o traçado urbano, que na praça se concentra, é algo público. A consagração histórica do *fenômeno urbano* significa no fundo a consagração ou consolidação da vida pública. Só que o jardim também terá o que ver com o fenômeno urbano, mas em outro plano. [...] Caberia dizer, e aqui retomamos as metáforas, que o jardim, sendo fechado, é lírico, e que a praça, sendo aberta, é épica. O jardim é côncavo, a praça é convexa. O jardim encerra biografia, a praça a história; um é

vivendo, com a chegada da velhice. À procura de uma cor definida, que dê legibilidade à paisagem, corresponde a procura de algo que lhe dê sentido e direção na vida. A indefinição está na paisagem contemplada e na própria trajetória de Vicente.

Como bem expressa Italo Calvino, “desde que surgiu nos versos dos poetas a lua teve sempre o poder de comunicar uma sensação de leveza, de suspensão, de silencioso e calmo encantamento” (CALVINO, 1990, p.32). Para além, entretanto, dessa imagem liricizada, composta pelo cromatismo do azul, negro e ocre, e desse acomodamento do personagem ao seu cotidiano, permanece, mesmo, o vazio que teima em não ser preenchido ao longo de seu percurso. A beleza do cromatismo da passagem do dia e o deslumbramento de Vicente com a imagem da lua são contrapostos à cor lodosa que era preciso retirar do tanque. Aparentemente, essa decisão sugere que o personagem tenha resolvido igualmente livrar-se de sua melancolia. A lembrança de lavar o tanque, no entanto, não apenas corta o momento poético da contemplação, como também irrompe como o mais necessário e imediato das ações de Vicente, (re) introduzindo-o no seu cotidiano desprovido de cor e poesia.

2.2 “Afinação da arte de chutar tampinhas”: últimos ecos de lirismo e asfalto

Dos três contos do escritor paulista tomados como objeto de leitura neste capítulo, “Afinação da arte de chutar tampinhas” é o mais expressivo como tentativa de o personagem-narrador não sucumbir, de todo, ao cotidiano em busca da sobrevivência material e normalização social pelo *status* ligado ao trabalho. Esse é o conto de atmosfera mais lírica da obra, no qual o personagem procura “equilibrar-se” nos universos da casa e do trabalho, preservando a sua individualidade nas suas andanças noturnas, por meio do hábito de chutar tampinhas de garrafa. Esse hábito também tem a sua contrapartida problemática para o personagem, pois na tentativa de viver a sua singularidade, ele acaba se isolando da vida em grupo.

Assim como se observa no percurso de Vicente em “Busca”, há um vazio que acompanha desde a juventude o personagem-narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas”. Naquela fase da vida, ele já vive a experiência da solidão, num misto de

introvertido, a outra extrovertida. Dois momentos, duas dimensões do humano e de sua projeção nas (sobre as) coisas” (SALDANHA, 1993, p.38), os grifos são do autor.

desconforto e ternura, no pequeno espaço onde se reunia com os colegas. A música popular tanto o embala quanto o torna ainda mais solitário entre seus pares, com os quais ele não consegue comunicar e compartilhar o que sente. A cadência dos “grandes sambas” é que dá o ritmo de sua vida solitária na juventude e certa leveza não somente às carências materiais, metonimicamente expressas na referência ao tamanho do quarto onde se encontrava com os colegas, mas também às dificuldades para pagar o aluguel. Essa leveza e essa ternura tristes refletem na própria construção das frases com sua profusão de verbos, que formalizam o movimento do embalo musical:

Naquelas noites da U.M.P.A, 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, como 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 acarinhando. As letras dos grandes sambas falavam de dores que eu apenas imaginava, mas deixava-me embalar, sentia (ANTÔNIO, 2004, p.38).

A dificuldade de interação e o cultivo da solidão intensificam-se na vida adulta do personagem-narrador, quando as pressões cotidianas igualmente aumentam. O conto focaliza a sua origem e trajetória até o momento em que ele narra sua vida presente, fase em que exerce a função de contabilista. Sobre o seu passado, sabe-se que foi impedido de continuar jogando futebol com os seus companheiros de Presidente Altino, por causa da mudança para outra localidade, Mooca, e pela entrada no ginásio e depois no quartel. O personagem rememora a sua passagem pelos espaços disciplinadores e integrados à ordem social das instituições formativas, mas também das pequenas transgressões. É o que bem ilustra o episódio em que descobre o roubo de cervejas pretas do estoque, do qual era encarregado, passando a fazer o mesmo, compartilhando com as pequenas “contravenções” ali instauradas. A memória resgata não apenas a sua passagem por esses ambientes, que são configurados pelo seu olhar como espaços de pouca ou nenhuma atração, mas também *flashes* significativos de sua vida.

Proustianamente falando, os “restos de memória”, como o personagem afirma, tornam-se presente, fazem-no reviver alguns bons momentos, os quais resguardam a sua identidade em um contexto social a que ele não se integra. A retrospectiva o faz reviver as partidas de futebol na várzea, as primeiras tragadas de cigarro, fumado às escondidas, o samba improvisado, quando o grupo de adolescentes se sentia adulto, contando inventivamente suas façanhas de jogadores; a passagem submissa e subversiva pelo quartel, onde fora “peixe” do

capitão por ensinar jiu jitsu aos filhos do comandante, mas expulso pelo mesmo capitão, quando é descoberto jogando vinte e um; e recorda-se também da frustração do primeiro amor. Semelhante à *madeleine* proustiana, a música ouvida no presente traz a vivência desse passado, com sua dose de encanto e tristeza. O tempo rememorado ilumina o presente e, ao mesmo tempo, com ele se funde:

Aos domingos a gente trepava num caminhão e ia jogar noutras vilas. Havia batucada na ida e na volta. Ou melhor, às vezes, voltávamos de cabeça baixa, maldizendo juiz, campo que não conhecia, tudo para justificar a derrota. Por esse tempo, comecei a prestar atenção nas letras dos sambas, e vi, mesmo sem entender, que o tamanho de Noel era outro, diferente, maior, tocante, não sei. Havia uma tristeza, uma coisa que eu ouvia e não duvidava que fosse verdade, que houvesse acontecido. O gosto aumentou, eu fui entendendo as letras, apanhando as delicadezas do ritmo que me envolvia. Hoje, quando a melodia me chega na voz mulata do disco, volta a tristeza de menino e os pêlos pretos dos braços se arrepiam (ANTÔNIO, 2004, p.39).

Essa percepção musical e esse gosto pelo ritmo do samba e das canções de Noel Rosa são transpostos, na vida adulta, para o hábito de chutar tampinhas. É esse aprendizado melódico e poético, qualitativamente vivido (seja ouvindo música ou afinando chutes), que une as duas pontas da vida do personagem, dando sentido à rotina burocratizada da sua experiência urbana. O ambiente familiar, um dos espaços da ordem, é lugar, a um só tempo, de raiz do personagem e de conflito identificador dos papéis sociais que a família espera dele. Esse conflito é verbalizado de modo sentido em dois momentos: no contraponto entre ele e o irmão mais velho: “Meu irmão, tipo sério, responsabilidades. Ele, a camisa; eu, o avesso. Meio burguês, metido a sensato. Noivo...” (ANTÔNIO, 2004, p.41); e quando o narrador está num lotação e percebe os olhares de uma moça – “Dia desses, no lotação. A tal estava a meu lado querendo prosa. Tentava, uma olhadela, nos cantos os olhos se mexendo. Um enorme anel de grau no dedo. Ostentação boba, é moça como qualquer outra. Igualzinha às outras, sem diferença. E eu me casar com um troço daquele?” (ANTÔNIO, 2004, p.47). Aqui, é o narrador que demonstra ter a atitude dos neurastênicos observados pelo narrador de “Visita” dentro do ônibus. Trata-se da “atitude de reserva”, umas das típicas reações do homem aos contatos inter-humanos na cidade, segundo Simmel (1979, p.18), o que muito contribui para o isolamento do indivíduo no espaço urbano.

O que a família e a sociedade daquele espaço em que vive o personagem-narrador do conto em estudo esperam que ele seja – ter emprego regular, esposa, filhos, “tomar juízo” –, o faz sentir um profundo desprezo por esse grupo social. Se esse sentimento não é suficiente para fazê-lo romper com esse mundo, move-o para uma ação que traduz uma relativa resistência ao modo de vida convencionalmente tido como ideal por aquele grupo:

chutar tampinhas e com elas extravasar o insustentável peso de viver na contingência da vida diária. A melancolia, aqui, mais do que em “Busca”, converte-se em experiência lúdico-poética.

O cenário da várzea, o grupo de futebol, a gente de Presidente Altino e da Mooca – em síntese, a cidade da infância e da adolescência –, fazem parte de um tempo e um espaço que foram guardados na memória e impossível de dar permanência no plano concreto da realidade presente. Impossível não apenas em função das responsabilidades do adulto exigidas pela sociedade, a da casa e a da rua, mas também porque a cidade já passa por transformações em que o encanto e a relação lúdica com o espaço se desvanecem, em virtude das preocupações diárias com a sobrevivência. A cidade agora intensificou o sentimento de labuta, de corre-corre pelo dinheiro, comum na vida moderna/contemporânea: “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” (ANTÔNIO, 2004, p.42-43).

É sempre à noite, principalmente de madrugada, quando volta do trabalho para casa, ou nos sábados e domingos, quando a cidade se despoeva e o tempo mensurável provisoriamente deixa de agir sobre os homens, que o narrador se harmoniza com o espaço citadino. Nessas horas, ele encontra o momento ideal para o seu “plac, plac”, para exercitar a percepção e a vivência de uma outra cidade: “Nas minhas andanças é que sei! Só eles [os seus sapatos de saltos de couro] constatam, em solidão, que somente há crianças, há pássaros e há árvores pelas tardes de sábados e domingos, nesta minha cidade” (ANTÔNIO, 2004, p.43). Ao contrário do “homem das multidões”, de Poe e do *flâneur* baudelairiano, que são atraídos pelo barulho e movimento das ruas, galerias e *boulevares* (BENJAMIM, 1975, p.8), o personagem-narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas” faz uma *flânerie* às avessas. O anonimato do sujeito e também sua relativa liberdade são instituídos pela ausência da multidão.

Em suas perambulações, um volume de *Contraponto* de Huxley debaixo do braço e tampinhas de garrafa nos bolsos o acompanham. Ele entra em comunhão com a cidade no que ela tem de ausência em relação à fisionomia da cidade moderna – o silêncio – e coleciona o lixo da rua, ou melhor, uma espécime do que se descarta cotidianamente nas cidades. O seu caminhar solitário e o exercício de afinar os chutes singularizam-no e fazem que ele singularize o que é descartável, insignificante para a cidade e seus habitantes, na fase de uma cultura regida pela industrialização. O único barulho eleito como companheiro pelo narrador é o de seus sapatos, o que mais uma vez reforça a identidade entre o eu e o espaço, mas apenas quando este se encontra despovoado:

Descobri com encanto que meus sapatos de borracha se prestam melhor para apurar minha tarefa. Doce e difícil tarefa de chutar tampinhas. Realmente. A tampinha parece nem sentir. Vai até o outro lado da rua com alguma facilidade. Está claro que na razão direta da propulsão dos chutes. A borracha apenas toca o cimento, a tampinha desliza, vai embora. Necessário equilibrar a força dos pés. Mas quem se entrega a criar vive descobrindo (ANTÔNIO, 2004, p.42).

O caminhar sem rumo, o gosto pelas tardes e noites desoladas têm uma razão de ser: é a sagração do instante poético da “afinação da arte de chutar tampinhas”, da sagração da resistência à vida burocratizada. A tarefa doce e difícil de afinar chutes, que traz encanto e magia, contrapõe-se à tarefa de bater o teclado da máquina no escritório de contabilidade onde o personagem trabalha. Aqui, o cálculo útil, mecânico, dirigido a uma finalidade prática imediata. Na rua, o exercício do cálculo gratuito, da habilidade que gera prazer, satisfação para o sujeito. A rua, nesse caso, instaura não a aceção negativa do anonimato e da desreferencialização do eu, mas o sentido de liberdade da ordem individual, de identidade e de permanência de uma experiência poética e lúdica. Uma experiência que de certo modo só seria possível na infância, conforme a enunciação do personagem, preservada nos restos de sua memória e concretizada nas tardes e noites com a cumplicidade do asfalto. Nesses momentos solitários, a rua passa a ser, para esse narrador, o espaço privado da intimidade e não o espaço da casa e, em particular, o do quarto, tradicionalmente concebidos como lugares que se opõem à esfera pública na sociedade moderna¹².

O gosto do personagem de jogar futebol na infância é recuperado pelo hábito de chutar tampinhas, o que favorece a criação de um recanto prazeroso na ordem da rua, do que pertenceria à esfera pública. Em seus passeios, ele procura instituir, na rua despovoada e noturna, a ordem do corpo, das sensações e dos sentidos, por meio do contato humanizado com as tampinhas e não a ordem da pedra (SENNET, 2003, p.31), do asfalto e da vida burocratizada das cidades. A experiência de chutador de tampinhas, entretanto, está fora do convívio com os homens, seja na esfera da casa, seja na da rua. São os objetos descartáveis, as tampinhas de garrafa, o inumano industrializado, que passa a ser humanizado e singularizado

¹² “O moderno encantamento com ‘pequenas coisas’, embora pregado pela poesia do século XX em quase todas as línguas européias, encontrou sua representação clássica no *petit bonheur* do povo francês. Após o declínio de sua vasta e gloriosa esfera pública, os franceses tornaram-se mestres da arte de serem felizes entre ‘pequenas coisas’, dentro do espaço de suas quatro paredes, entre o armário e a cama, entre a mesa e a cadeira, entre o cão, o gato e o vaso de flores, dedicando a estas coisas um cuidado e uma ternura que, num mundo em que a rápida industrialização destrói constantemente as coisas de ontem para produzir os objetos de hoje, pode até parecer o último recanto puramente humano do mundo. Esta ampliação da esfera privada, o encantamento, por assim dizer, de todo um povo, não a torna pública, não constitui uma esfera pública, mas, ao contrário, significa apenas que a esfera pública refluíu quase que inteiramente, de modo que em toda parte, a grandeza cedeu lugar ao encanto;

pelo narrador. São esses objetos, irrelevantes para a maioria das pessoas, que integram seu campo de visão ao andar nas ruas vazias e sombreadas pelas luzes dos postes. A relação de afetividade se estabelece entre homem e objeto. A cada uma das espécies de tampinhas recolhidas na rua, o personagem confere uma identidade, uma “história”, e elege as suas favoritas, como as “vermelhas forradas de cortiça”. Em outros termos, escolhe um tipo de tampinha entre os tipos menos sofisticados, mas de mais pura leveza.

A verbalização dessa preferência imprime à linguagem da prosa o ritmo e o tom da linguagem da poesia, com suas imagens e sons. A uma experiência lúdica e poética corresponde uma forma de expressão igualmente poetizada, rica em aliterações e assonâncias. A enumeração dos verbos, dos gestos e ações do personagem, bem como o encadeamento imagético, cromático e sonoro dos vocábulos formalizam uma prosa poética, que é permeada pelo ritmo de versos como o redondilho de cinco sílabas, em destaque no fragmento que se segue. Nessa passagem, os verbos trabalhar e estudar são investidos de significado altamente produtivo e prazeroso, oposto à sensação de improdutividade e de tédio, que a rotina no escritório gera no personagem. São duas formas diferentes de disciplina e de exercício repetitivo, em função dos resultados que se espera de cada atividade e das sensações experimentadas:

Agora me lembro – minhas favoritas vêm acima do gargalho das garrafas de água mineral marca Prata. Em vermelho e branco. A cortiça coberta por uma espécie de papel impermeável e branco e brilhante. O que mais as valoriza é a cortiça forrada. Harmoniosas e originais. Muito jeitosas. Para elas diligência firmeza, apuro. Às vezes, encontrando-as por circunstâncias na rua, eu as guardo no bolso do paletó, para aproveitá-las mais tarde. Porque só os sapatos de borracha são dignos de minhas favoritas. E mesmo calçando-os, fico estudando os chutes. Necessário valorizá-las como merecem, ir trabalhando os pontapés com cautela, até que a borracha se aproxime de leve e atinja a tampinha e a faça subir, voar, pequenas distâncias atravessando na noite. Só o barulho da borracha no chute e depois o barulho da tampinha aterrissando. *E um depois do outro, os dois se procuram, os dois se encontram, se juntam os dois, se prendem, se integram, amorosamente.* É preciso sentir a beleza de uma tampinha na noite, estirada na calçada. Sem o que, impossível entender meu trabalho (ANTÔNIO, 2004, p.43, grifo meu).

O procedimento utilizado na elaboração da imagem final deste fragmento corresponde àquela do final do poema “Morte do leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade, no qual também se instaura a singularização do prosaico ou do insignificante pela poesia. Nesse poema, é a sacração poética do instante em que o leite e o sangue do leiteiro também “amorosamente se enlaçam, /formando um terceiro tom/a que chamamos aurora”

pois embora a esfera pública possa ser grande, não pode ser encantadora precisamente porque é incapaz de abrigar o irrelevante” (ARENDR, 1999, p.61-62).

(ANDRADE,1978, p.107). Aliás, o referido poema é um entre muitos poemas do poeta itabirano que tematizam a relação sujeito/cidade e abolem a fronteira entre os gêneros literários. No caso de “Afinação da arte de chutar tampinhas”, sua estrutura narrativa, centrada na condensação do narrado e na singularização desse instante vívido e vivido pelo personagem, remete à definição de conto que se aproxima da noção de poesia, segundo a formulação de Julio Cortázar (1974, 150, p.229). Para esse crítico-contista, o conto e a poesia ligam-se por afinidade ao êxtase, à intensidade, à pulsação interna e à magia. Essa forma literária seria uma “síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (CORTÁZAR, 1974, p.151).

O que resulta dessa “moldura” narrativa, no conto em estudo, é a conservação de uma identidade e de uma consciência não reificadas do personagem. É na solidão, no distanciamento das relações afetivas e materiais/pragmáticas com o outro que o personagem procura se harmonizar com o espaço e imprimir sentido à sua existência no instante de êxtase poético. As andanças noturnas afloram como lirismo compensatório para o peso do cotidiano, uma forma de amenizar o profundo mal-estar vivido no presente. Em comum com o “herói problemático” lukasciano, encontra-se a não-integração do personagem joãoantoniano à ordem do mundo regido pelas convenções sociais, que se contrapõem aos seus desejos mais íntimos. Ele se isola e vive o prazer solitário nos chutes, porque tem a alma mais vasta que a realidade exterior em que vive (LUKÁCS, s.d., p.129).

É importante comentar, ainda, a solidão e o autocentramento desse personagem, tendo-se em vista a referência ao *Contraponto* de Huxley. Em suas andanças pelas ruas ermas, principalmente de madrugada, as companhias inseparáveis do personagem são o referido romance e as tampinhas, que recolhe no asfalto, portanto, literatura e objetos descartáveis. Estes, porém, ainda guardam um pouco de natureza, como as tampinhas de cortiça. Para esse personagem, como para muitos de *Contraponto*, é a literatura que ilumina as suas existências e ao mesmo tempo os coloca numa posição também problemática em relação ao cotidiano, ao universo das relações humanas e à coletividade. Em *Contraponto* e “Afinação da arte de chutar tampinhas”, essa relação com a literatura, em graus e níveis variados, acaba por se caracterizar como atitude de evasão e de suspensão do conflito vivido pelos personagens.

Como leitores de romances, tanto os personagens de *Contaponto* quanto o narrador desse conto de João Antônio aproximam-se da imagem paradigmática do leitor/narrador solitário, conforme caracterizou Walter Benjamim em seu ensaio “O narrador” (1985, p.213-214). Esse traço composicional desses personagens também pode ser observado,

e de modo mais dramático, no narrador de “A matéria do sonho”, de Rubem Fonseca. No caso de *Contraponto*, são em geral personagens intelectualizados, solitários e irrealizados, às vezes fugitivos de si mesmos e dos outros. Na dificuldade de interagirem uns com os outros, acabam incorrendo numa certa “paralisia do eu”. No referido romance, o conjunto das narrativas individuais não compõe uma intriga, nem uma totalidade. Sob esses aspectos, é notável a identificação do narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas” com os personagens desse romance, pois também ele expressa profunda dificuldade de socializar-se na vida urbana moderna.

No conto em foco, parece haver a teorização, por meio da *práxis* do chutador de tampinhas, da própria estética e da ética que formalizam a literatura de João Antônio. Chutar tampinhas é caracterizado como uma arte, um exercício diário de conhecimento e aprendizado, de identificação e singularização do objeto da arte de chutar: as tampinhas. Chutar, afinar, escrever seriam equivalentes. Tanto a arte do chutador quanto a literatura de João Antônio têm como matéria o que normalmente pouco tem de visibilidade e reconhecimento social. Para um, as tampinhas que encontra nas ruas. Para o outro, os seres marginalizados ou que estão próximos de uma condição marginal.

O interesse do narrador pelas tampinhas metaforiza, portanto, a postura ética e estética do escritor paulista, ao dar destaque ao que se rejeita como o irrelevante ou o “lixo” das cidades. Para a maioria dos habitantes citadinos, o objeto descartável, de pouco prestígio, inserido na ordem do consumo, só tem função pelo seu valor pragmático, de utilidade. Para o personagem-narrador, as tampinhas têm outro sentido e significação. Ele situa-se e age como artista. É o seu olhar que ilumina o que não é importante para os outros, ainda que a experiência dessa iluminação seja solitária, com implicações evasivas no plano coletivo. Sua arte de chutador de tampinhas, que o isola dos outros, talvez soe como arte menor aos olhos daqueles que não vêem nesse seu trabalho algo de produtivo, segundo os princípios e critérios de uma sociedade urbana ligada ao trabalho comercial, industrial e burocrático do mundo capitalista. Seu trabalho/sua arte não tem o fim utilitário que lhe garanta um lugar nessa estrutura sócioeconômica, não faz que ele seja visto como “um bom rapaz” ou “um homem de juízo”. Esses atributos só são dirigidos àqueles que se inserem na ordem regular do mundo do trabalho convencional, como se observa na seguinte passagem:

Cá no bairro minha fama andava péssima. Aluado, farrista, uma porção de coisas que sou e que não sou. Depois que arrumei ocupação à noite, há senhoras mães de família que já me cumprimentam. Às vezes, aparecem nos rostos sorrisos de confiança. Acham, sem dúvida, que estou melhorando (ANTÔNIO, 2004, p.46).

Ao se apropriar das tampinhas de garrafas e utilizá-las com o fim exclusivo de experimentar prazer, suspendendo o tempo mensurável do cotidiano do escritório, o personagem-narrador insere esse objeto numa outra e nova ordem de valores não mais ligada àquela para a qual originalmente foi criado. É certo que elas também são um meio para o personagem atingir um fim no seu exercício diário de afinação de seus chutes, mas o uso que faz delas difere qualitativamente do uso utilitarista/consumista originário desse objeto. Ao reintegrá-lo numa nova ordem e lhe conferir visibilidade e função poética, o chutador de tampinhas posiciona-se a contrapelo da sociedade, que fabrica objetos não duráveis ou não promovem uma relação mais duradoura e humanizada entre os homens e o mundo das coisas, mediante a elevação do irrelevante à categoria do poético¹³.

A matéria de uso da arte do personagem de João Antônio e o interesse lúdico que ela lhe desperta não são valorizados pelo seu grupo social. Por um lado, essa desvalorização se deve ao fato de seu trabalho com as tampinhas não ter um resultado produtivo prático, por outro, por esse hábito contribuir para que se reforce a imagem de sujeito “aluado”, negativamente visto pelo seu grupo social, cujos valores estão arraigados na vida prática. Assim, a relação que o personagem estabelece com a cidade e com os valores da sociedade a que pertence não favorece a integração do eu com os outros. Se o exercício diário de chutar tampinhas torna criativo o narrador em questão, como ele afirma, “quem cria vive descobrindo”, para viver essa experiência é preciso que ele se isole completamente.

Essa estratégia “sobrevivencialista” e de resistência às pressões cotidianas, todavia, não deixa de ser uma atitude que contribui para sedimentar “o silêncio dos cidadãos na cidade”. A rua, no caso do conto “Afinação da arte de chutar tampinhas”, bem como “o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô” tendem a ser na cidade contemporânea “lugares para se passar a vista, mais do que cenários destinados a conversações”, a encontros, à percepção do outro em sua diversidade e diferença (SENNET, 2003, p.289). Desse modo, na rua despovoada e silenciosa, o autocentramento do personagem traduz tanto o lado positivo de

¹³ “Dentro da categoria de meios e fins, e entre as experiências do conceito de instrumento que governa todo o mundo dos objetos de uso e da utilidade, não há como por termo à cadeia de meios e fins e de evitar que todos os fins, mais cedo ou mais tarde, voltem a ser usados como meios, a não ser declarar que determinada coisa é ‘um fim em si mesma’. No mundo do *homo faber*, onde tudo deve ter seu uso, isto é, servir como instrumento para a obtenção de outra coisa, o próprio significado não pode parecer senão um fim, ‘um fim em si mesmo’ – e isto ou é uma tautologia aplicável a todos os fins ou uma proposição contraditória. Pois, assim que é atingido, todo fim deixa de ser um fim e perde sua capacidade de orientar e justificar a escolha de meios, de organizá-los e produzi-los. Passa a ser um objeto entre objetos, ou seja, é acrescentado ao enorme arsenal de coisas dadas ao qual o *homo faber* seleciona livremente os meios de atingir seus fins [...]. O que está em jogo não é, naturalmente, o conceito de instrumento em si, o emprego de meios para atingir um fim, mas antes a generalização da experiência da fabricação, na qual a utilidade e a serventia são estabelecidas como critérios últimos para a vida e para o mundo dos homens” (ARENDDT, 1999, p.168-170, grifo meu).

preservação e vivência de seus anseios mais íntimos quanto o aspecto negativo, de impossibilidade de compartilhar sua experiência poética com os outros.

Retomando a sugestão de que nesse conto há a teorização da poética de João Antônio, de volver os olhos para o que comumente se considera insignificante no mundo moderno/contemporâneo, embora o insignificante também componha a paisagem das cidades, é preciso destacar mais um aspecto a esse respeito. “Afinação da arte de chutar tampinhas” figura nesse livro como conto emblemático da produção literária do autor, pois, ao mesmo tempo, apresenta a “visibilidade do invisível”, do que é considerado de pouco valor poético e humano, e aponta para o limite da expressão e da experiência poética e lúdica de seus personagens. Isso porque o tom agressivo e rancoroso daqueles que vivem submetidos às agruras da vida urbana, a dificuldade e a impossibilidade de descoberta de formas de vida mais prazerosas já são a tônica de contos da mesma obra, como “Frio”, “Retalhos da fome numa tarde de G.C.”, “Visita” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

Esses dois últimos contos são uma espécie de embriões de outras narrativas e se abrem para uma constelação de personagens de obras escritas posteriormente por João Antônio, nas quais os protagonistas não estabelecem mais a relação de resistência pela poesia às pressões materiais e imediatistas da vida. É o caso de Paulinho Perna Torta, Maria de Jesus de Souza, Mariazinha Tiro a esmo, Dedo-duro, entre outros. A passagem de uma apreensão e de uma estetização mais lírica da vida, se não foi abolida de todo, já aparece com uma perspectiva menos recorrente na estrutura dos contos publicados a partir de *Leão-de-chácara*, de 1975.

2.3 “Visita”: horizonte do precário

A estrutura narrativa de “Visita” é relativamente próxima à de “Busca”. O relato tem a duração de um passeio do personagem-narrador, que não é identificado por um nome. Esse percurso compreende a saída de casa, depois de uma breve discussão com a família e o seu retorno, após a malograda visita a um antigo colega de taco. As diferenças entre os dois contos já são visíveis logo nas primeiras falas do personagem-narrador de “Visita”, cujo tom geral da enunciação é dado não pela atitude resignada de Vicente, mas pela revolta e amargura de quem se vê sem saída.

O conto inicia-se justamente com a referência ao colega de jogo. O personagem-narrador diz ter sonhado que ambos teriam voltado aos salões e botequins, ganhando a vida nas mesas de sinuca, “desprezando para sempre [...] empregos, sozinhos no mundo e conluídos” (ANTÔNIO, 2004, p.109). Contrapondo a esse sonho de aventura e relativa liberdade no mundo da sinuca, existe a dura realidade do tempo em que o personagem era jogador. Se naquela época era possível obter mais dinheiro do que agora, com o trabalho no escritório, havia, contudo, exploração e constantes perdas.

Esse contraponto caracteriza as reflexões do personagem-narrador ao longo de seu trajeto. Por meio delas toma-se conhecimento de toda a sua vida, que, à certa altura, é sintetizada nestes termos: “O mundo para mim não tem dado voltas, rolado, como dizem alguns. Sempre as mesmas tiradas. Meus sapatos furam-se, os ternos estragam-se, continuo o mesmo sujeito. Escritório, taxa de colégio, irmã galinha. Vida xepe, porcaria!” (ANTÔNIO, 2004, p.119). É esta a mesma sensação que o leitor tem depois da leitura do conto: a de uma vida encerrada numa circularidade espaço-temporal opressiva. “Ser o mesmo sujeito”, aqui, não equivale a uma idéia positiva de “preservação” da identidade individual e coletiva. Nada acontece ao personagem que possa ao menos sugerir-lhe uma possibilidade de mudança favorável, seja a ele mesmo, seja ao espaço em que vive e observa. As suas impressões sobre a cidade dão a medida precisa dessa repetição de uma existência submetida a um cotidiano urbano sem horizonte.

Essa é a face da cidade que ganha visibilidade em “Visita”: uma cidade fétida, mal-iluminada, que se industrializa às custas de mão-de-obra barata e explorada pelos estrangeiros. É pelo ângulo amargo e corrosivo, ainda que limitado na sua força transformadora, que o narrador mostra essa cidade, de dentro do ônibus ou a pé. O seu passeio noturno revela a experiência da pobreza e a relação problemática com a família e o mundo do trabalho, mais do que o de Vicente em “Busca” e o do narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas”. Ao contrário dos personagens desses dois contos, em “Visita” andar a pé nada tem de prazeroso para o narrador, sempre reclamando das ruas esburacadas, do pó que cobre os seus sapatos, do odor exalado pelo lixo e pelo rio sujo que corta a cidade.

A passagem que se segue focaliza um dos momentos mais importantes no conto, a qual situa a maior parte das percepções urbanas do personagem no passado. Esse passado, no entanto, não está distante da realidade presente de sua cidade e dele mesmo:

[...] 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. Ia aos bares. As ruas com seus monturos, cães e esgotos, muitas vezes 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 vila ou alguém ou muitos. Eu também engulia aquele pó, igualmente amassava aquele barro, agüentava aquela vida cinzenta. Podia mudar o quê? Não havia sido um menino como aqueles, pé 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? (ANTÔNIO, 2004, p.116-117).

A descrição do espaço urbano e a análise feitas pelo personagem compõem-se de elementos apenas na sua face negativa, desprovida de qualquer eco de vitalidade. O tom da voz narrativa é, do início ao fim, o de revolta e impotência. Os sentimentos suscitados pelo que ele vê e o que já viveu, nada trazem de valor qualitativo para ser lembrado como perda e desejo de retorno, ou potencializam algo mais agradável e acolhedor. Nos corpinhos frágeis e nos pés descalços dos meninos e “nas ruas com seus monturos”, no casario pobre rodeado de fábricas, vê a própria infância se perpetuando naquele lugar. A reflexividade dessa continuação do passado no presente e no futuro, pelo ângulo da decadência, funde de uma só vez o próprio passado do personagem – por extensão o dos habitantes da vila –, o presente e o futuro como tempos e espaços em ruínas. As marcas do progresso são visualizadas pelo seu avesso, na completa falta de correspondência entre o grande número de fábricas e a qualidade de vida do lugar e dos seres que nele habitam. A presença delas, no contexto do conto, é um índice do paradoxo típico de uma modernização excludente. Elas não representam e/ou simbolizam fator de emancipação material e humana, mas o seu contrário. No retorno a sua casa, agora a pé, depois de não ter encontrado o antigo amigo, corrobora a idéia de que passado e presente do lugar e do personagem são marcados pelas mesmas precariedades:

Minutos de espera, o que me sobrou foi tédio e raiva. Onde já se viu uma linha de ônibus tão relaxada? [...]
 Quis seguir estrada, o atalho me surpreendeu. Uns dez minutos e estaria na vila. Sapos nas pocinhas das beiradas do campo de futebol da molecada. Indústrias que-rem surgir acompanhando a estrada de ferro, acompanhando tudo, provavelmente serão usinas de concreto. Várzea escura, escura, breu. Meu pai disse-me que, quando menino na Europa, transpunha vales escuros, para pastoreio, onde lobos uivavam. Aqui há mosquitos e fartum do curtume 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 no breu (ANTÔNIO, 2004, p.117-118).

Na citação anterior, a imagem das fábricas rodeando a vila de frágeis casebres dá a sensação de sufocamento do espaço e do sujeito que descreve a paisagem urbana. Agora, a impressão que se tem é de um espaço, natural e humano, prestes a ser soterrado, com a iminência da instalação de indústrias, prováveis usinas de concreto, “acompanhando a estrada de ferro”. Junto ao movimento e à velocidade, ao desenvolvimento industrial e urbano, simbolizados pelas indústrias, estradas de ferro e pelo concreto, está a paisagem estagnada na miséria. Daí a impossibilidade de esse cenário em ruínas promover algum envolvimento contemplativo e de acolhimento do eu com o espaço, natural e social, dada a completa degradação do que se observa. Essa percepção desoladora do espaço urbano que se industrializa e cria pobreza traduz plenamente a noção de “caducidade da metrópole” (BOLLE, 2000, p.35), tão bem visualizada na rua de parca iluminação, repleta de mosquitos e mau cheiro de cortumes próximos. A “aventura” do personagem de abrir caminhos nas ruas esburacadas não promove a grandeza da experiência de uma vida de aventura narrada pelo pai, que se embreanhava pelos vales escuros, “onde lobos uivavam”. Entre mosquitos e mau cheiro na várzea escura, expande a sensação de apequenamento do personagem e de sua realidade, que não favorece uma relação qualitativa entre ele e o espaço onde se move.

Mesmo a presença de bares na sua vila não representa, nesse conto, nenhuma possibilidade de uma experiência urbana menos desintegradora. Todos os lugares de sociabilidade e lazer, onde o indivíduo extravasaria as pressões cotidianas, ou a escola, que poderia acenar para um futuro mais promissor, por meio da educação, não apontam para a possibilidade de uma experiência urbana menos desintegradora. Todos os espaços com os quais o narrador, de algum modo, se relaciona (a casa, o escritório, o colégio, os bares e a rua) não se lhe apresentam providos de qualquer lenitivo para seu horizonte de desilusões, tão bem traduzido na expressão “tateando o breu”. Metaforicamente, a busca de uma luz que o guie naquela paisagem escura e desoladora, naquele momento, delineia o percurso de uma existência sem rumo e sem sentido no mundo apequenado e asfixiante no qual vive desde menino.

Talvez não seja desnecessário assinalar que a consciência social desse narrador encontra-se muito distante daquela que alguns personagens, também oriundos dos estratos sociais periféricos, desenvolviam no contexto do romance brasileiro dos anos 30-40 de tendência social. Nesse período, ainda se dava nessa forma literária contornos a uma utopia revolucionária das massas, com base no engajamento político-ideológico dos personagens, espécie de porta-vozes dos escritores igualmente engajados. Não vai aqui nenhum juízo de valor que privilegia ou vê com olhos mais positivos uma ou outra postura dos personagens em

questão sobre a realidade social a que pertencem. Deve-se ter em vista, e isso é o fundamental nesta leitura que está sendo desenvolvida, que os protagonistas dos contos de João Antônio e de Rubem Fonseca, integrados ou não ao universo sócioeconomicamente privilegiado e em graus variados, já não desenvolvem uma consciência social que os leve a atuar sobre a realidade adversa.

Para os personagens que protagonizam os contos que compõem o objeto de estudo deste trabalho, a cidade não é concebida como espaço que gera utopias emancipatórias – como a de que o trabalho e a conscientização política seriam meios de emancipação do indivíduo e da sociedade como um todo. Esses personagens não mais fazem eco à seguinte premissa, “característica das grandes obras do romance de 30”:

Se a miséria, os conflitos e a violência existem, tudo isto pode ser eliminado, principalmente porque o mundo é compreensível. E, portanto, reformável, se preciso e quando preciso. Basta a vontade dos indivíduos e/ou do grupo social para a consciência, que domina o real, o transforme. Esta fé na possibilidade de apreender o mundo, esta inocência para a qual não há clivagem entre o real e o racional, e vice-versa, é um dos elementos mais característicos das grandes obras do romance de 30 (DANCANAL, 1986, p.15).

Nesse primeiro livro de João Antônio, a perspectiva do narrador de “Visita” é paradigmática da perda dessas utopias, reiterada de vários modos nos contos do escritor. Como está claramente expressa nos fragmentos, anteriormente citados, a consciência social desse narrador ainda o torna capaz de indignar-se e revoltar-se com “a miséria, os conflitos e a violência”, ao ver, por exemplo, os meninos como vítimas impotentes de uma estrutura social excludente. Essa consciência, entretanto, não tem mais como horizonte a “fé na possibilidade de apreender o mundo” e reformá-lo. Embora o personagem se coloque na mesma condição de vitimado e impotente diante desse estado geral de coisas, pois desde menino igualmente “comia do mesmo pó” e “amassava o mesmo barro”, a sua indignação não o impulsiona a atuar como agente transformador daquela realidade. Com efeito, não há sequer resquícios (ou cogitação) de uma idéia de grupo organizado em torno dos mesmos objetivos. O trânsito do personagem pelos espaços sociais e/ou institucionais, como o do trabalho e o da escola, não suscita qualquer possibilidade de estreitamento de elos afetivos ou políticos. Daí sua solitária e impotente indignação com a realidade coletiva e individual. Além disso, a ironia em relação aos papéis sociais estabelecidos pelo universo da casa e da rua, como o do “bom rapaz”, torna sua fala ainda mais cortante e desencantada.

No fragmento que se segue, essa desidentificação é expressa objetivamente, por meio de uma significativa gradação dos espaços sociais a que o personagem está vinculado. Primeiro, observa-se que em casa não há nenhuma condição favorável para uma integração afetiva e sociabilidade entre os membros da família, sempre às voltas com problemas corriqueiros, que entendiam o personagem. Em seguida, numa longa interpelação em que se auto-avalia, este se vê aprisionado pelo trabalho burocrático, descrente em relação aos estudos, porque nem trabalho nem escola lhe trazem qualquer compensação. O próprio corpo parece ir atrofiando-se, moldado pelo ritmo mecânico da atividade de escriturário:

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 atordoado de sono, vai buscar dinheiro numa profissão inútil. Dia todo somando, dividindo, subtraindo, multiplicando. Por que diabo mandam-me tantos relatórios? Os dedos pretos de fumo são fins de braços sem bíceps, sem tríceps, nada (ANTÔNIO, 2004, p.110).

No início do conto, quando o narrador relata o sonho que teve com Carlinhos, o antigo colega de sinuca, a vida de jogador se lhe apresenta como possibilidade de ganho material e relativa liberdade, oposta ao que lhe proporciona o trabalho no escritório. Ao lembrar, contudo, do tempo em que ficou desempregado, sobrevivendo do jogo, repetem-se o desconforto, o cansaço e a sensação de inutilidade da vida em torno da mesa de bilhar. O paralelismo entre mundo do trabalho e mundo do jogo ocorre à medida que, em nenhuma das atividades, o personagem encontra efetiva satisfação, nem retorno material necessário para uma vida menos desafortunada. No escritório, ele passa o dia “somando, dividindo, subtraindo, multiplicando”, aturando os chefes. Com essa profissão, como ele diz, “jamais se tem alguma coisa. A taxa do colégio, uma farra qualquer, levam tudo. [...] o salário minguido dá para cigarros de vinte cruzeiros e cachaça de quando em quando. Se o mês aperta, corta-se isso” (ANTÔNIO, 2004, p.72). Nos bares e botequins, quando desempregado, vivia a noite “batendo, jogando, suando, arriscando, perdendo, ganhando” (ANTÔNIO, 2004, p.113), sem ânimo para qualquer embate durante o dia. Nos dois ambientes, ele tem a mesma sensação de “gastar a vida” em atividades inúteis, que não o retiram da condição de permanente carência material. O jogo só provisoriamente lhe traz algum retorno:

Vida do joguinho. O dia na cama, a noite na rua. Cinco meses. Mas naquele tempo eu fumava cigarros estrangeiros e mandava polir as unhas. Não engolia um desaforo. Dinheiro?

Eu tinha muita cabeça, e era um tacho de verdade. Noites de levantar quatro-cinco contos! Mas jogo é jogo e eu não nego – peguei rebordosas medonhas – não foi uma vez que deixei o salão sem dinheiro para o ônibus (ANTÔNIO, 2004, 113).

O seu afastamento do mundo da sinuca, agora que está empregado em um escritório, resultará em outro desconforto: o narrador não mais se considera integrado ao ambiente do jogo, nem é bem visto pelos jogadores, que não o vêem como um de seus pares. Nesse caso, a equivalência entre os dois mundos (o do trabalho e o do jogo) se dá pela hostilidade de um para com o outro. É o que se explicita no momento em que o personagem resolve distrair-se um pouco em um dos bares, depois que a visita ao Carlinhos dera em nada. No bar, ele interpreta os olhares dos frequentadores que ali estão como os de quem recebe uma *persona non grata*. O olhar do outro o estigmatiza, isolando-o naquele meio.

Sua percepção do outro, no entanto, também tem um componente de hostilidade. Caracteriza-se como uma mistura de aproximação e distanciamento, de equivalência e de superioridade em relação aos jogadores. A irritação do narrador com seus sapatos sujos de poeira, a referência ao seu salário e a alguns bens que teria a mais, agora que tem emprego regular, e a concepção de que com “aquela gente polidez é tempo perdido” são alguns dos elementos que marcam a indiferença entre os personagens e os ambientes por eles frequentados. Assim como a sujeira nos sapatos é incompatível com o ambiente do escritório, possuir “um terno a mais” ou ganhar um “tico de ordenado a mais” e ter polidez também não estão em consonância com a vida comum daquele grupo de jogadores. A consciência do personagem-narrador de estar na condição de “pobre-diabo como os que jogam” relativiza o seu distanciamento social dos frequentadores do bar:

Chego. Sapatos cheios de pó, sapatos cheios de pó, vivem sempre empoeirados. Porcaria de vila! Para a cama a esta hora, asneira. Estava, ficava até mais tarde. Gente povoava o largo do correio. Entrei no Bar e Café Colombo. No fundo havia sinuca, pedi café, me fui encostando. Uns me reconheceram. Outros reconheceram e fizeram que não. Sujeitos bestas, muita vez um terno a mais, um tico de ordenado a mais e torcem o nariz. Arrogância besta.

– Sujeitos bestas – digo baixinho, para justificar-me de que estou acima deles. Logo caio em mim, reconheço que sou um pobre-diabo como os que jogam. Como reconheço que já vivi disto e eles não. Cada um no seu emprego.

– Vinte-e-um, Gazuza?

O mulato meneou a cabeça. Aquele sim, um bicho, mas sabe o que é e não é balão.

– Aberto, cinquenta a mão.

– Posso entrar?

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. Talvez quisesse jogar. Se quisesse, que fosse dizendo. Polidez com essa gente é tempo perdido (ANTÔNIO, 2004, p.118).

Como se pôde ver ao longo das análises, um dos problemas comuns vividos pelos personagens nos três contos em estudo vincula-se à esfera do trabalho e ao valor que lhe é conferido nas sociedades de formação capitalista, onde seria um fator crucial para o progresso material e humano. A racionalização da vida moderna, que tem na fase contemporânea a sua radicalização, entretanto, também se configura um entrave para a realização do sujeito, tanto no plano material quanto no das possibilidades de desenvolvimento de uma consciência e/ou produtividade crítica e criativas.

As ocupações dos três personagens-narradores – operário, contabilista e escriturário –, além de não lhes promoverem bem-estar material, fazem que eles tenham a sensação permanente de seres enclausurados na rotina diária do trabalho. O espaço do escritório ou da fábrica não lhes propicia a dimensão reveladora do que poderiam empreender como produção. São o fastio, o tédio e a sensação de seres mutilados que se descortinam no horizonte desses personagens, que integram precariamente a esfera do trabalho na modernidade. O aspecto mais desolador dessa inserção encontra-se no percurso do narrador de “Visita”. As trajetórias dos três personagens, todavia, delineiam o desmascaramento da mística do trabalho como progresso material e humano, equação muito difundida no contexto brasileiro contemporâneo desde o governo de Getúlio Vargas. No caso das três narrativas, por focalizarem espaços geográficos paulistanos, essa desmistificação é ainda mais significativa. Entre os epítetos mais difundidos a respeito da maior metrópole brasileira, hoje já concebida como megalópole, estão o de “cidade do trabalho” e o de “cidade do progresso”. O jornalismo publicitário é um dos instrumentos oficiais da vida urbana a atuar na difusão dessa mística e dessa imagem de São Paulo, como desiludidamente expressa o personagem jornalista de “Abraçado ao meu rancor”, a ser comentado no próximo capítulo.

Em “Busca” e “Afinação da arte de chutar tampinhas” encontramos o contraponto entre “leveza e dureza”, no sentido dado por Ítalo Calvino a essas expressões (1990, p.15-41), na experiência urbana de ambos os narradores, que tentam evadir-se da rotina entediante do trabalho e, em certa medida, da casa. Já em “Visita”, esse contraponto está ausente. No passeio noturno do narrador desse conto, durante o qual toda sua existência torna-se conhecida, seu longo solilóquio formaliza apenas o peso de viver na cidade. Simbolicamente, as últimas linhas do conto traduzem esse estado permanente do personagem, tanto no peso da ressaca quanto no da repetição do cotidiano. Nem mesmo a natureza, a música ou a literatura aparecem como meios, ainda que por vezes escapistas, que pudessem conferir um outro sentido à existência desse narrador. Ao contrário da presença e da contemplação da lua em

“Busca”, de um símbolo da natureza, bem como da suspensão pragmática da vida diária pela “afinação da arte de chutar tampinhas”, em “Visita” é encontrada a “contemplanção” de um cartaz com a estampa de uma bela mulher, protagonizando a propaganda de um creme dental.

Durante as andanças do personagem, ecoa em sua narrativa o desejo de ter uma namorada, no entanto, todas as figuras femininas que aparecem no conto são por ele desqualificadas: a irmã (fútil), a irmã do amigo (bonita, mas sem a inocência que ele idealizara no caminho); a vizinha (interesseira); a prostituta flagrada namorando um policial em um beco escuro e a mulher adúltera do entediado dono do botequim. A modelo do cartaz, do mundo da publicidade, surge como espécie de imagem feminina ideal, que suscita desejos e projeções ao narrador, mas a garota-propaganda, de quem ele tenta recordar a cor dos cabelos e não consegue, é imagem de papel, descartável, pois integra o mundo da publicidade. No outro dia, o cartaz pode não mais estar ali para que o narrador possa certificar-se da cor dos cabelos da modelo e guardá-la na memória. No mundo da publicidade, o vetor é o de produzir imagens e desejos, não realidade (BAUDRILLARD, 1975, p.65). Tudo o que o ângulo de visão do personagem abarca não acena para a possibilidade de mudança ou de suspensão, mesmo que provisória, de seu desconforto e de sua inadaptação no universo social e afetivo a que está vinculado. Igualmente não focaliza imagens que possam ser qualitativamente retidas na memória ou que inspirem alguma forma criativa e poética de ver e sentir a realidade circundante.

Seu auto-retrato, feito quando já se encontra em casa, aparece deformado. Como tudo na noite se lhe apresentou horrendo e sem vitalidade, agora é o próprio rosto que tem esse aspecto. Os olhos cansados, o corpo pesado e sonolento por causa da embriaguez têm como horizonte apenas o despontar de uma segunda-feira de atividades repetitivas no escritório, numa circularidade infernal:

Atenazado, mergulho a cabeça na bacia. Faço a ablução aos poucos, fazendo a água escorrer aos poucos. Os olhos pesam. As mãos ásperas de giz, os olhos estão miúdos. Muito sono, muito urgente é dormir, luz apagada, travesseiro, solidão, nada... Amanhã curtir bebedeira. Cara inchada, olhos inchados, beiços duros. Amanhã, saia sol ou não, os óculos escuros, ninguém perceberá os olhos inchados. [...] Mas amanhã, a repetição dos relatórios. Meus olhos viajarão do teclado aos corpos taludos dos homens da sacaria. E nas paredes brancas do escritório, balbúrdia, persianas entre-abertas, ingleses a perambular (ANTÔNIO, 2004, p.122).

É essa mesma circularidade monótona, mas centrada no universo da sinuca, que é encontrada em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, a última narrativa do livro homônimo de João Antônio. Nesse conto, dramatizam-se, com mais vagar, as táticas e as artimanhas dos

personagens para se inserirem na ordem social em que impera a pobreza, utilizando-se da sinuca. É o que será discutido no quarto capítulo.

3 – EXPERIÊNCIA URBANA, TEMPO E MEMÓRIA

Que é daquela nossa verdade – o sonho à janela da infância.
 Que é daquela nossa certeza – o propósito a mesa de depois?
 [...]
 Relembro, e uma angústia/ Espalha-se por mim todo como um
 frio do corpo ou um medo./ O irreparável do meu passado – esse
 é o cadáver!

Álvaro de Campos

Caminhos da cidade/Corro em busca do amigo/Onde está?

Mário de Andrade

[...] OH cidade de lábios tristes e trêmulos onde encontrar asilo
 em tua face?

Roberto Piva

“Abraçado ao meu rancor”, de João Antônio, “O inimigo” e “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca, embora com dicções diferentes, colocam em situação personagens cujas trajetórias parecem desembocar no mesmo beco sem saída: a experiência da temporalidade no contexto da vida urbana contemporânea. Nos três contos, há o dilema dos personagens em busca de um tempo e de um espaço que se desagregam, levando-os ao isolamento. Na impossibilidade de restaurar e/ou estabelecer relações no espaço urbano, eles submergem a uma condição de completa impotência diante da vida presente. Mesmo a memória, que poderia se apresentar como resistência à dissolução do eu, é insuficiente para amenizar o sentimento de perda de vínculos identitários na cidade em permanente mudança.

A noção de identidade pessoal e/ou coletiva pressupõe a relação entre experiência, projeto, memória e espera. Pressupõe, ainda, o estabelecimento de vínculos, sejam eles ligados à natureza, sejam de caráter étnico, religioso, de classe ou afetivo. Esses vínculos, por sua vez, é que balizam, bem ou mal, a inserção do sujeito em uma ordem sóciopolítica, cultural e cognitiva, em uma ordem de valores, que possam nortear sua visão de mundo e sua relação com os outros. Isso não significa dizer que a formação da identidade individual e coletiva se constitua de maneira imutável. O termo formação já carrega em si o sentido de algo em percurso, em vir a ser, o que se pauta por “jogos de polissemia” e “choques de

temporalidades em constante processo de transformação” (SANTOS, 1999, p.135). Essa noção de identidade e de história de vida pressupõe, ainda, uma relação efetiva e durável com o mundo exterior, o mundo dos seres e o das coisas. É a

durabilidade que empresta às coisas do mundo a sua relativa independência diante dos homens que as produziram e as utilizam, a ‘objetividade’, que as faz resistir, ‘obstar’ e suportar, pelo menos durante algum tempo, as vorazes necessidades de seus fabricantes e usuários. Deste ponto de vista, as coisas do mundo têm a função de estabilizar a vida humana; sua objetividade reside no fato de que – contrariando Heráclito, que disse que o mesmo homem jamais pode cruzar o mesmo rio – os homens, a despeito de sua contínua mutação, podem reaver a sua invariabilidade, isto é, sua identidade no contato com objetos que não variam, como uma mesma cadeira e uma mesma mesa (ARENDDT, 1999, p.150).

Essa faculdade de as coisas do mundo terem o poder de “estabilizar a vida humana”, bem como as relações entre os homens, por mais conflituosas que venham a ser, é que gera infundáveis modos de integração, percepção e enraizamento. Implica, portanto, a criação de quadros de referências, de valores, com os quais toda e qualquer experiência humana entrará em contato, seja negando, transformando ou endossando-os como vetores para a estabilização, sempre relativa, às vezes contraditória e ambígua, de sua trajetória de vida.

Cristopher Lasch, ao caracterizar e discutir os modos de percepção e relação do homem na sociedade contemporânea, em especial na de consumo, observa que a noção de identidade descrita anteriormente

tornou-se incerta e problemática, não porque as pessoas não ocupem mais posições sociais fixas [...], mas porque não mais habitam um mundo que exista independente delas. Agora, quando o mundo público ou comum retirou-se para as sombras, pudemos ver, mais claramente que antes, a extensão em que necessitamos dele. Por um longo tempo, essa necessidade foi esquecida pela satisfação que acompanhou a descoberta de uma vida interior plenamente desenvolvida, liberada ao menos dos olhares curiosos dos vizinhos, dos preconceitos do bairro, da presença inquisitorial dos mais velhos, de tudo que fosse acanhado, asfixiante, insignificante e convencional. Mas, agora, é possível ver que o colapso da nossa vida comum empobreceu também a vida privada; libertou a imaginação dos constrangimentos externos, mas, ao mesmo tempo, a expôs mais diretamente à tirania das compulsões e ansiedades internas (LASCH, 1987, p.23-24).

No plano literário, as noções estabilizadoras, os quadros de referência e de valores mais ou menos estáveis, aparecem disseminados na composição do personagem que se caracteriza, na formulação de Anatol Rosenfeld, dotado de

Contornos definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo). Como

seres humanos encontram-se integrados num denso tecido de valores de ordem cognoscitiva, religiosa, moral, político-social e tomam determinadas atitudes conforme a necessidade de decidir-se em face da colisão de valores, passam por terríveis conflitos e enfrentam aspectos essenciais da vida humana (ROSENFELD, 1972, 45).

De um modo geral, próprios da configuração do personagem da narrativa oitocentista, em especial do romance, esses traços identificatórios do personagem de ficção já não fundamentam em sua totalidade a construção de personagens como os de Joyce, Kafka, Camus, entre outros. É o que discute Rosenfeld no ensaio “Reflexões sobre o romance moderno” (1973, p.75-97). Ao longo do século XX, o afastamento do personagem dos romances oitocentistas não só se tornou mais recorrente como também mais problemática. Uma das motivações tem a ver justamente com o contexto de produção das obras: o da sociedade urbano-industrial e de consumo regida pelas leis da descartabilidade das coisas, da criação de um mundo não-durável, dada a recorrente busca do novo, por um lado, e da perda das utopias e das ilusões numa vida articulada segundo os paradigmas tradicionais, por outro.

Não se trata, evidentemente, de idealizar os quadros de referência do passado, sejam eles de que natureza for, mas assinalar que uma das tendências da sociedade contemporânea é justamente a de apagamento ou de impossibilidade de enraizamentos do sujeito em um “denso tecido de valores”. Não se pretende, igualmente, pensar nostálgica e acriticamente nas certezas iluministas, que balizaram toda a utopia do progresso e da emancipação na era moderna em todas as áreas do conhecimento.

É necessário assinalar que o contexto contemporâneo tem, de forma diversa, acentuado os choques gerados pelo confronto entre ordem individual e ordem coletiva, em função da perda ou da ausência de vínculos que possam nortear a experiência do sujeito e, de algum modo, alicerçar sua integração na ordem a que se refere Rosenfeld, a respeito do personagem de ficção. Conforme já assinalava Adorno sobre o romance de sua época, como os dos escritores europeus acima citados, o século XX foi profícuo na criação de uma “sociedade em que os homens estão separados uns dos outros e de si mesmos” (ADORNO, 1983, p.270).

Se a experiência temporal e a percepção do fluxo do tempo são conflitantes para os homens em momentos diferentes da história, na sociedade contemporânea têm se apresentado ainda mais conflituosas, dado o contexto de descartabilidade do que poderia, de algum modo, situar-se como referência para a vida presente e futura. A experiência da temporalidade, diz José Carlos Reis,

já foi descrita com as palavras mais duras que a linguagem humana já produziu. Dir-se-ia que essas palavras foram mesmo criadas com base nessa experiência do tempo, para defini-la. São elas: dispersão, deriva, conflito, errar, dissolução, corrupção, ruína, indigência, agonia, envelhecimento, exílio, nostalgia, noite, inconsistência, inconstância, mutabilidade, diferença constante, não-identidade, não-sentido, limite, relatividade, vazio, falta, incompletude, angústia, incomunicabilidade, transitoriedade, irreversibilidade, perda de si, escuridão, solidão, contingência, acaso, descontinuidade, marcha para a morte, finitude, ausência. Ausência do Ser (REIS, 1994, p.142-143).

Em um contexto de mudanças constantes, torna-se mesmo difícil a existência de uma memória que pudesse desentranhar uma percepção orgânica do sujeito em relação a ele mesmo e à realidade que o circunda. É o que se vê no percurso dos personagens-narradores de “O inimigo” e de “Abraçado ao meu rancor”, os quais se lançam numa angustiante busca, via memória, a fim de se localizar na realidade circundante e se colocar em relação com ela. Desse modo, se nos dois contos, a experiência da temporalidade problematizada prefigura um caminho já bastante trilhado na literatura para representar a impossibilidade ou a dificuldade de redescobrir o tempo perdido, eles o fazem com uma agravante a mais: tratam da experiência da temporalidade no contexto de urbanização da vida em todos os sentidos.

Não parece possível compreender essa experiência nos referidos contos sem pensar no “apagamento de rastros” do passado (HARDMAN, 1998, p.18-23), de seus vestígios e no que ele teria de “essencialidade” ou de valor qualitativo para a formação da identidade individual e/ou coletiva. Ambos os personagens empreendem uma espécie de viagem a um mundo que só parece estar presente na memória. Ela mesma, porém, já se encontra em dissolução, particularmente no percurso do narrador de “O inimigo”. No caso do protagonista de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, ainda há uma motivação para “eternizar”, nas páginas de um livro, a fisionomia e a história da cidade de origem do protagonista, utilizando-se, como fonte primeira, da memória que ele tem dos lugares. Como, porém, se verá mais adiante, essa tentativa de “salvar” a sua cidade por meio da escrita, também parecerá inócua, perante o contexto histórico-social em que se insere o personagem.

Se é da “memória e do dom de lembrar, que provém todo o nosso desejo de não perecer” (ARENDDT, 1999, p.183); se é a recordação que ainda confere certa tonalidade épica à narrativa romanesca e às narrativas ficcionais que dela se avizinham, procurando configurar uma “totalidade” da vida (LUKÁCS, s.d., p.148-149), os referidos contos colocam como problema a própria rarefação da memória, da recordação e do caráter épico da narrativa. Apesar de neles a memória ser a fonte primeira de onde emanam as referências individuais e coletivas dos personagens, elas pouco ou nada lhes servem para “equilibrar” o sentido de

continuidade e/ou de permanência ao que os protagonistas consideram de valor qualitativo ou essencial para eles mesmos, tampouco a memória atua como vetor para uma experiência futura.

O caráter memorialístico de que se revestem os três contos aponta mesmo para a impossibilidade de configurar-se “autenticamente épico”, pois neles já não se encontra a recordação que ilumina o presente, nem a que propicia superar a “disjunção entre a interioridade e o mundo exterior” (LUKÁCS, s.d., p. 149). A forma narrativa do conto espelha essa impossibilidade e esse apagamento das coordenadas da história individual dos personagens-narradores de “O inimigo” e de “Abraçado ao meu rancor”, bem como o impasse a que estão submetidos no presente. Já em “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, se a memória individual do personagem é um dos elementos que o leva a planejar um livro sobre sua cidade, e que dá sentido à sua vazia existência, o modo irônico como é narrado esse planejamento e a forma narrativa que o conto assume parece marcarem a dificuldade de elaboração e de recepção dessa narrativa por ele idealizada.

3.1 “O inimigo”: a busca em vão

Rubem Fonseca, já em seu primeiro livro de contos, *Os prisioneiros*, de 1963, discute os problemas acima mencionados, no que concerne à configuração do sujeito da enunciação, em mais de um dos contos que compõem a referida obra. Entre eles encontra-se “O inimigo”. É raro não deparar com leituras em que esse conto é concebido como emblemático tanto desse primeiro livro como do conjunto de narrativas curtas do escritor¹⁴. Neste trabalho ele também é tomado como emblemático da relação entre sujeito e cidade. O destaque é dado à dificuldade, para não dizer à impossibilidade, de o personagem-narrador ordenar e estabelecer um fio condutor entre presente, passado e futuro no contexto urbano em que está inserido.

Com efeito, a experiência urbana do protagonista traduz-se na atitude lograda de tentar estabelecer uma relação orgânica com o mundo e se integrar em um “denso tecido de valores”. Seu percurso não só aponta para uma consciência apenas residual de um mundo, que se encontra em ruínas, como também para a paralisia do eu, que não vislumbra nem espera

¹⁴ Entre os trabalhos que apresentam excelentes leituras desse conto, estão GIL (1991, p.84-100); LAFETÁ (1993, p.73-75); VIDAL (2000, p.23-44).

mais nada da vida. Sua experiência urbana circunscreve a experiência do tempo como dispersão, perda de sentido, de vínculos e projetos. O presente desencantado do narrador e as referências que dão contornos ao seu campo de visão só acenam para a ruína do passado e para a inviabilidade do futuro. Ao fim e ao cabo de seu relato, depreende-se que a percepção do personagem é a de quem já não sente nem vive o tempo presente como esperança nem de (re) atualização do passado.

“O inimigo” é o último dos onze contos que integram *Os prisioneiros*. Pode-se dizer que um dos elementos de composição das narrativas deste livro é o do personagem inserido numa ordem urbana regida pelo esfacelamento de toda sorte de vínculos. As narrativas variam tanto em relação à sua estrutura formal quanto ao estatuto de classe social dos protagonistas. Há contos em que a narrativa foi totalmente suprimida, em especial, aqueles estruturados pelo modo dramático, teatral, como “O conformista incorrigível”, “O agente” e “Os prisioneiros”; outros em que os personagens se situam numa esfera sócioeconômica mais abastada, como Henri, do conto homônimo, e o personagem masculino, novo-rico, do conto que dá título ao livro. Há também narrativas em que os personagens, apesar de terem uma origem social pobre, parecem ter transposto essa condição, embora ela possa ser apenas inferida, devido às suas rasas “biografias”, como no caso do narrador de “O inimigo”. Além desses perfis de personagens, há aqueles dos quais já se poderia falar que se inserem na completa marginalidade, como o narrador de “Fevereiro ou março”. Essa última configuração social dos protagonistas dos contos fonsequianos passa a ser mais comum após a *A coleira do cão*, de 1965.

Sob o ponto de vista temático, em *Os prisioneiros*, observa-se como traço recorrente a falta de perspectivas e/ou ilusões dos personagens, cujas vozes são pontuadas por um ceticismo cortante em mais de um dos contos, conforme discute Figueiredo (2003). Esse ceticismo verifica-se principalmente em relação às formas de conhecimento que o mundo da cultura ocidental engendrou, como o saber da ciência médica. É o que se pode constatar no terrível embate entre a psicanalista e o paciente no conto homônimo da referida coletânea¹⁵ e na barbárie gestada pela cultura em “O conformista incorrigível”, no qual se discute “a sociedade mentalmente sadia do Grande Fromm”, e em “Henri”.

¹⁵ Esse conto, juntamente com outros dois publicados em 1982, “Projeto para construção de uma casa”, de Sérgio Sant’Anna (1997, p.241-267) e “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu (1995, p.17-22), constitui uma espécie de variação sobre o mesmo tema, no que se refere, particularmente, à desilusão com o conhecimento, o mundo da cultura. Os três contos estruturam-se no modo teatral do discurso. Neles encontra-se um casal, que não consegue ter no conhecimento nenhuma perspectiva de tornar a existência menos dolorosa. Todos estão à deriva, sem ponto de partida e de chegada.

Em “O inimigo”, nota-se que a consciência residual de um mundo, mas em colapso, é o que guia o narrador a uma busca que extinguirá todas as suas forças e ilusões. Dividido em onze partes e dois tempos, o primeiro em duas partes e o segundo, em nove, o conto ainda mantém uma estrutura narrativa, centrada no sujeito da enunciação. Do narrador não se sabe o nome e muito pouco de sua origem social, apesar de, no início, fazer referência a uma adolescência citadina, relativamente pobre. Nessa fase da vida ele trabalha como assistente de mágico em circos e clubes, a fim de ajudar a pagar os seus estudos.

A primeira parte do primeiro tempo é entremeada de enunciados informativos, reflexões sobre a situação atual do personagem-narrador, menções de sua adolescência e o tempo do ginásio. Após a segunda parte desse primeiro tempo, apesar de algumas passagens serem entrecortadas pela recordação daquela fase da vida, o relato vai tomando forma, centrando-se mais no passado recente. Este caracteriza-se pela busca empreendida pelo personagem aos amigos da juventude, agora todos adultos e com rumos diversos na vida, a fim de rearticular o fio da sua própria história.

Em todas as partes, o tempo da enunciação presente recorta as lembranças, o que, na estrutura global do conto, terá o efeito de suspender o relato das buscas para fazer reflexão sobre o passado e, também, irromper como o “tempo do agora” desprovido de sensações, sentimentos e/ou percepções tranqüilizadoras para o personagem. Assim, o momento presente da narrativa, o tempo da enunciação, situa o personagem sozinho em casa, no quarto, à noite, tentando entender/compreender o que se passou no passado mais recente – o do adulto em buscas dos amigos –, e no mais remoto, o da adolescência. Esse movimento rumo ao passado é tão desgastante, a ponto de instaurar dúvida no personagem, sobre se o que tem como lembranças, de fato, ele viveu e/ou testemunhou. Se são acontecimentos verossímeis ou não passam de pura imaginação, ou são, até mesmo, conteúdos de uma mente em delírio.

Entre memória e presentificação do relato, o leitor acompanha a incursão desse personagem-narrador ao reino perdido da adolescência, mas a busca ou o retorno a esse reino que se lhe afigura meio mágico só se revelou, na tentativa de tornar “o tempo redescoberto”, portador de ruínas e “fantasmagorias”. O passado que ele acreditava lhe dar um “senso de continuidade” no presente revela a sua face sob escombros.

O conto inicia-se com o personagem-narrador informando sobre um de seus hábitos diários: sempre antes de se deitar, no momento em que fecha todas as portas da casa, ele se põe a pensar, a fazer exercícios mnemônicos acerca do que fez até fechar as portas. Isso normalmente o deixa irritado, pois jamais tem a certeza se realmente executou essa tarefa. Desse modo, ele já coloca o leitor diante de um problema, que é o seu problema crucial: a

dúvida. Ele procura certificar se fechou as portas, hábito obsessivo de sua vida presente, bem como se, de fato, o que ele lembra aconteceu um dia, se existe a história de vida que procura ordenar. É por meio desses processos mnemônicos, “testados” dia após dia, que o narrador, mais do que se deter na ação presente, quando se prepara para deitar, “distrai-se” com o pensamento no passado. Esse exercício auto-imposto já indicia que a vida atual, do adulto, não tem nada de substantiva, como parece ter tido a que procura na memória. Desse modo, em “O inimigo”, o “processo” utilizado para escavar o passado distancia-se do “mecanismo” da *memória involuntária* proustiana, a que se refere o narrador de *Em busca do tempo perdido*, ao procurar “conectar-se” com o passado e, de algum modo, “iluminar” o seu presente. Também o processo memorialístico, em “O inimigo”, difere das iluminações perceptivas da temporalidade nas narrativas de Virgínia Woolf, por exemplo, para ficar com dois nomes do Modernismo europeu clássico, que fizeram do tempo, ou da experiência da temporalidade, o cerne de suas narrativas. Ambos elaboraram, via retrospectão ou iluminação do instante, modos de percepção de resguardo da vida interior, da identidade em um contexto adverso, ameaçador ou desestruturador do eu.

Os exercícios mnemônicos a que o personagem se submete não são capazes, entretanto, de estabelecer o princípio de causalidade que ele tanto deseja. No momento em que já está quase encerrada a sua busca aos amigos, ele diz que talvez teria sido melhor que na vida não houvesse um *plot*, ou não fosse, infere-se, uma narrativa articulada segundo uma linha de sucessão e continuidade. Isso é dito, porém, depois de ele tentar articular o seu relato segundo esse princípio de causalidade, de buscar uma espécie de trama narrativa em sua biografia e ter se frustrado com esse empreendimento.

Sua tentativa e o modo de configurar seu relato apontam uma espécie de nostalgia de vida que tenha *plot*, que seja portadora de acontecimentos passíveis de serem lembrados como acontecimentos que tecem a sua história pessoal, a sua narrativa. Os exercícios não só extinguem as suas energias, como nada modificam o solitário quarto. Esse espaço, como exposto mais adiante, também já não traz acolhimento, segurança, proteção do eu, como de certo modo se observa em *Em busca do tempo perdido*. Esses exercícios mnemônicos não instauram a certeza vivida, vívida e tranquilizadora da experiência interior, mas a dúvida que corrói o personagem sempre antes de se deitar. É sempre nesse momento que ele, pela memória, procura “voltar tranquilo a Ulpiniano-o-Meigo, Mangonga, Najuba, Felix, Roberto e Eu mesmo”:

Nesse instante na cama, a palavra *voltar* faz-me constatar, com aflição, que ao fazer

a minha ronda de segurança eu não estava concentrado naquelas tarefas essenciais (duas vezes os ladrões tinham entrado na minha casa e roubado parte substancial dos meus bens), mas sim pensando distraído, o que não podia me dar a certeza de tê-las efetuado com precisão. De fato, posso agora recapitular, ao fechar a porta e exclamar em voz alta *alea jacta est*, eu estava pensando no mico que falava com Vespasiano, pai de Ulpiniano-o-Meigo e Justin, seu irmão e mágico de profissão, de quem eu era auxiliar. Apesar de algumas pessoas dizerem que eu era assistente de mágico *just for the thrill of it*, na realidade o que me interessava era o *cachet* que ganhava em cada exibição, e que ajudava a pagar meus estudos, pois a função não me agradava tanto assim, principalmente pelo fato de Justin exigir que eu trabalhasse de gravata borboleta (FONSECA, 1994, p.57-58, grifos do autor).

Os primeiros elementos do fragmentado passado do personagem já estão presentes na passagem acima. Eles acionam o tempo em que ele tinha quinze anos, estudante, assistente de mágico, quando vive a primeira paixão platônica por Aspásia, a moça do trapézio, por ele idealizada. E mesmo ela tendo se revelado o oposto do que ele imaginava, Aspásia figurará como o seu primeiro amor. A lembrança dessa e de outra personagem feminina, Francisca, com quem ele viveu um idílio folhetinesco, retorna no “Segundo tempo”.

Ainda com relação ao fragmento acima, o tempo lembrado situa a vida dele e a dos cinco amigos como qualitativamente ligadas pela amizade, as brincadeiras e travessuras na escola, como o de citar nas provas nomes por eles inventados de homens que teriam legado alguma contribuição científica, “confiados na ignorância tradicional dos professores”. Naquele tempo, há a experiência comum de alguns episódios por eles vividos e/ou testemunhados, como a primeira tentativa de se iniciarem na vida sexual. Sem contar que quase todos os personagens desse ciclo de amizade, na juventude, têm uma origem social muito próxima, pois integram estratos sociais periféricos.

O sentimento de uma experiência compartilhada na fase da vida lembrada no início do relato acena para a qualidade da experiência que, segundo a ótica benjaminiana (BENJAMIN, 1985, p.201), tende a ser cada vez mais escassa na vida urbana atual. Isso pode ser observado na seguinte passagem, em que o personagem-narrador, ao situar a “biografia” de um dos amigos, descreve e estabelece a diferença entre o tempo e o espaço do passado e do presente. É ainda essa passagem a que situa de modo mais referencial o espaço geográfico urbano de onde possivelmente fala o narrador, de algum lugar do Rio de Janeiro, em um contexto de inchamento das cidades-metrópoles e expansão da pobreza¹⁶:

Mangonga dizia que morava em Copacabana. Naquele tempo Copacabana não era ainda o *slum* de maior densidade demográfica do mundo; era um lugar onde as pes-

¹⁶ É necessário assinalar que a representação da cidade, na sua referencialidade geográfica, de lugares empiricamente demarcados, não é muito comum nos três primeiros livros de Rubem Fonseca. Nesse ponto, há uma diferença bastante significativa entre suas obras e as de João Antônio, apesar de a referência ao Rio de Janeiro, à zona Sul, ser predominante, onde transitam os personagens fonssequianos.

soas elegantes e ricas moravam. Todo dia Mangonga e Najuba, depois do colégio, iam juntos para Copacabana, e Najuba, que morava na Miguel Lemos, saltava antes de Mangonga, que morava na Av. Atlântica, no posto 6. Mangonga fez isso durante quatro anos, até que um dia o pai dele morre e nós fomos à casa dele velar o corpo. A casa de Mangonga ficava na Rua da Cancela, em São Cristóvão, num sobrado velho, com uma escada rangente e carcomida, de corrimão quebrado, sem praia e sem mar, sem garotas de maiô; era uma tarde de sol desgraçado, e fazia um calor tão forte e opressivo que até o cadáver do pai de Mangonga suava (FONSECA, 1994, p.62).

Essa história de Mangonga, de “inventar” um lugar em que morava como oposto ao seu, isto é, um lugar mais aprazível, que suscitava Copacabana, e não São Cristóvão, bem como o fato de o grupo de amigos inventar personagens nas provas, funcionam nesse conto como uma espécie de espelhamento, ainda que não de mesma natureza, da “história” do personagem-narrador. Este, ao contatar os amigos, não consegue encontrar neles e no que lhe dizem nenhuma correspondência com o que teriam feito ou vivido no passado. Isso o leva a pensar que as suas lembranças pareçam invenção sua, e não realidade acontecida, como ele expressa na abertura da primeira parte do “Segundo tempo”, quando decide procurar os colegas de escola: “Eu ainda estou na cama e isto tudo foi a memória funcionando. Ou será que não foi? Eu sou hoje um homem cheio de dúvidas” (FONSECA, 1994, p.65).

É na passagem anteriormente mencionada que aparece um dado que interfere negativamente na idealização da juventude, relativizando o valor da ligação afetiva dos amigos. Nota-se que, já naquele tempo, não há uma total cumplicidade entre eles, em face da atitude de Mangoga de esconder onde morava. O mundo ideal, o da infância e início da adolescência, a que o personagem-narrador procura resgatar, já aparece aqui perturbado por esse episódio da vida de Mangonga. Assim, esse mundo meio mágico, de harmonia e cumplicidade totais, parece mesmo ser construído mais pela imaginação evasiva do personagem-narrador, que precisa evadir-se no tempo e no espaço para dar sentido à sua vida. Aliás, é justamente esse desejo de fuga que o caracteriza desde adolescente: “Eu tinha que ir para o colégio quando na verdade o que queria era estar na ilha de Cayo Icacos que descobri no Atlas e que devia ter coqueiros no mar azul e vento fresco. Ao meu lado Aspásia” (FONSECA, 1994, p.58). O mesmo desejo é expresso, agora na vida adulta, nas imagens do mar e do barco: “Merda, não sei mais nada, gostaria neste instante de estar no mar, num barco com uma enorme vela branca, bem longe” (FONSECA, 1994, p.66).

A referência a “naquele tempo” (o da juventude), data de vinte anos, período que separa os dois tempos focalizados no conto, quando o personagem-narrador decide procurar pelos amigos. O final da primeira parte e toda a segunda do “Primeiro tempo” se acumulam de dados do passado das duas décadas anteriores ao tempo da enunciação do personagem e de

seu interesse em saber como estão os amigos, se continuam fazendo as atividades de quando eram jovens. Diante das lembranças trazidas ao presente, em especial as de fatos “extraordinários”, de universo meio mágico, ao mesmo tempo que parecem ser percebidos pelo narrador como naturais, ele traz para seu relato outras referências que estariam no âmbito da História, do “documento”. Este último contrapõe-se ao mito, ao que não carece de comprovação científica para lhe conferir autenticidade, veracidade e legibilidade. Isso, ao que parece, se deve ao fato de o narrador tentar evidenciar não apenas verossimilhança ao que lembra, mas veracidade fundada na lógica racional àquilo que precisaria, em princípio, desse tipo de “autenticação” no contexto da vida urbana contemporânea. Apesar de alguns dos episódios extraordinários o narrador dizer que não apenas ouviu lhe contar, mas que os teria presenciado, como o mico falando, o vôo de Roberto e a morte de Ulpiniano, a dúvida o dilacera.

A necessidade de certificação do passado é imperiosa para o personagem, um homem da cidade, herdeiro das formas de conhecimento fundamentadas na razão. No tempo e no espaço da sociedade urbana em que vive, o valor das lembranças da juventude, da ligação afetiva com o passado individual nem sempre ganha importância, conforme demonstra cada alusão a esse passado, quando em contato com os antigos colegas. A clivagem entre o passado, ou a experiência do passado, e o presente é feita pelo personagem em mais de uma ocasião, o que funciona como uma espécie de eco no conto. Se o que lembra seria produto de sua imaginação, de sonho ou se estaria enlouquecendo. Essa incerteza o perturba, pois não há mais ninguém com quem compartilhar a experiência vivida nem mesmo de estabelecer outras relações.

Nas duas partes do “Primeiro tempo”, dois dados importantes mencionados pelo narrador funcionam como uma espécie de “certificado”, corroborando com o que é lembrado. O primeiro, as citações dos livros que Roberto, o primeiro amigo pelo qual o leitor fica sabendo de sua história na juventude, lia e assimilava os conhecimentos sobre levitação e espiritualismo. O segundo, talvez mais “contudente”, é o cartaz com que Ulpiniano-o-Meigo satiriza Padre Júlio, possivelmente um dos professores, numa tabela de preços dos serviços clericais. Esse episódio tem como resultado a expulsão de Ulpiniano do colégio, que, em seguida, desaparece, dizendo que ressuscitaria como Jesus Cristo. Depois disso, o narrador informa que o colégio já não tinha graça nenhuma e menciona o episódio da “morte” de Ulpiniano como uma experiência de catalepsia, cientificamente explicável. Logo após, diz que Roberto não mais “voa” (não levita) e que Mangonga convida os amigos para a iniciação sexual num prostíbulo, a qual é frustrada por uma série de receios e medos. Todos esses fatos

correspondem ao final da segunda e última parte do “Primeiro tempo”, o “tempo mágico” perdido. Em resumo, o personagem vive o fim da inocência, de relativo encantamento do mundo, embora nele já se via alguns elementos perturbadores desse encantamento.

A partir do “Segundo tempo”, as partes que constituem a narrativa, em sua maioria, caracterizam-se por uma série de encaixes de histórias pessoais de cada um dos personagens, agora adultos. A obsessão do narrador de ordenar sua busca pelo que acredita ter vivido, reflete-se na estruturação do relato: enumerações, divisões, a fim de conferir-lhe uma espécie de linearidade, um antes e um depois, um modo de submeter a lembrança e a busca a uma ordem de continuidade do tempo histórico, por um lado; e a uma fabulação narrativa de moldura tradicional, de enredo com um rigor cronológico, por outro. Entre o antes e o depois, porém, está o “vácuo” dos vinte anos. Está a descontinuidade do tempo e do espaço que o personagem-narrador procura apreender, tanto em relação ao seu passado quanto ao que concerne aos amigos. Ao cabo e ao fim de seu relato praticamente pouco se conhece sobre o que lhe ocorreu nos anos que o separam dos colegas. Não fica explícita qual é, de fato, a sua história de vida.

Na verdade, a “desfabulação” ou a dificuldade de elaborar uma narrativa, a sua própria história pessoal, segundo as concepções tradicionais de espaço, tempo e causalidade, aparece aqui como um dos momentos mais significativos da ficção de Rubem Fonseca. Essa “desfabulação” indicia a fragmentação tanto do personagem-narrador quanto de seu mundo no esvaziamento da voz narrativa e na incerteza de se ter uma história, um passado.

“O inimigo”, desse modo, estrutura-se sob um impasse: a forma que procura se constituir segundo os moldes tradicionais de tempo, espaço e a causalidade narrativos expressa um conteúdo que escapa a esses princípios. A voz narrativa, que procura dar forma e sentido ao que busca e relata, é a de um sujeito fragmentado, habitante de um mundo onde parece ser impossível estabelecer uma relação orgânica do eu com a realidade em que se insere, o que se observa a cada encontro do personagem-narrador com os amigos. Roberto, por exemplo, o adolescente isolado que lia tratado de parapsicologia e que teria voado, aparecerá como empresário bem-sucedido, ocupadíssimo. Ele vive, entre a frieza e o cálculo, a ótica e a ética dos socialmente integrados ao mundo do capital, para os quais o “tempo é dinheiro”, e onde não há, evidentemente, lugar para o extraordinário, para os “vãos” que teria compreendido na adolescência, tampouco para a retrospectiva e para o cultivo de laços afetivos.

A clivagem entre o Roberto de antes e o Roberto com quem o personagem-narrador fala ao telefone e depois vê à sua frente aparece estampada no rosto do amigo: um “rosto marcado de rugas”, cujo aspecto geral é o “de um homem submetido a um processo

contínuo de estafa” (FONSECA, 1994, p.66). No decorrer de um diálogo frustrante, feito de ecos, Roberto deixa o personagem-narrador, na sua primeira tentativa de “autenticar” o passado, ainda mais sem rumo. Enquanto este procura a “conexão” com os velhos tempos, Roberto, entre pausas infindáveis para dar ordens à secretária e sem desviar os olhos do relógio, diz que é “um homem consumido pelo presente”, um executivo que tem de tomar decisões, que não pode pensar no passado, mal lhe “sobra tempo de pensar no futuro” (FONSECA, 1994, p.66).

O modo de vida, a ética e ótica de Roberto aparecem desenvolvidos, mais tarde, em três contos de *Feliz ano novo*, de 1975, momento em que a experiência urbana de base consumista ganhava contornos mais nítidos: “Passeio Noturno – Parte I”, “Passeio Noturno – Parte II” e “O Outro”. Nesses três contos, os personagens-narradores também são executivos, integrados ao mundo da classe economicamente abastada, consumidos pelo presente, devoradores dos bens de consumo e devorados por eles. Na estrutura narrativa de cada conto, há apenas a dimensão do tempo presente.

O personagem-narrador de “Feliz ano novo – Parte I” e de “Passeio Noturno – Parte II”, é uma espécie de *serial killer*. Para se evadir da temporalidade asfixiante da vida presente, ele investe toda a libido, depois do dia “cansativo no escritório”, na potência do carro, ao sair à caça de vítimas pelas ruas da cidade. O prazer de matar que ele experimenta está presente não apenas quando escolhe a vítima adequada e a atropela, mas também quando examina o carro na garagem: “corri orgulhosamente a mão de leve pelos pára-lamas, os pára-choques sem marca. Poucas pessoas, do mundo inteiro, igualavam a minha habilidade no uso daquelas máquinas” (FONSECA, 1994, p.397). O ambiente doméstico e a família representados no primeiro conto são desprovidos das tradicionais significações de conforto, bem-estar para o sujeito, apesar de na casa estar presente uma série de objetos que cumpririam essa função, além de promoverem o lazer, a suspensão da fadiga do trabalho. Materialmente falando, nota-se a estrutura do ideal de “lar” propagado pelos meios de difusão da cultura de consumo. Sob o ponto de vista afetivo, de integração humana, de comunicabilidade, porém, o espaço da casa é tão somente o reino da abundância material, da fruição individualista do *mass média*, daquilo que o capital pode manter e do tédio, o que se reflete na própria insipidez e previsibilidade dos diálogos. Mulher, filhos, o próprio narrador, cada um isolado no seu mundo, “quase objetos sem alma num mundo sem alma” (ROSENFELD, 1973, p.74).

Já o narrador de “O Outro”, que “corria contra o tempo”, obcecado pelo trabalho, isola-se de tal forma do convívio com o outro, que acaba desenvolvendo uma percepção esquizofrênica, depois de uma estafa e recorrentes encontros com um pedinte, por quem se

sente perseguido. Acaba assassinando o mendigo, a face da pobreza, o outro que ele repele (“Que culpa tinha eu de ele ser pobre?”) e por quem se sente ameaçado. Só depois que recebe o tiro é que o pedinte é percebido pelo narrador não como quem ameaça, mas como vítima: “Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder”¹⁷ (FONSECA, 1994, p.414). Nos três contos, a rua já não se caracteriza mais como lugar de passeio, mas de ameaça e ação destrutiva. E a estrutura narrativa espelha a própria matéria narrada: é concisa, objetiva, com o predomínio do tempo presente da enunciação, reduzida ao máximo a ações exteriores dos personagens.

Após Roberto deixá-lo falando sozinho, o personagem-narrador de “O inimigo” localiza Félix, o amigo que, quando moço, tinha o hábito de colocar um prendedor no nariz para afiná-lo. Novo-rico, Félix está casado, leva uma vida de ostentação, de falsa cultura e de falso refinamento. Sua boa recepção ao personagem-narrador aparece aos olhos deste como pura teatralização. Do diálogo com o antigo amigo, o personagem-narrador sai ainda mais frustrado. Além da decepção com o que observa no presente, sente-se mais desapontado. Félix não só nega a imagem que o personagem-narrador faz dele, como sequer acena para a possibilidade de falar do passado. Numa fala explosiva, ao invés de (re) estabelecer os laços de amizade com Félix, deflagra o distanciamento total, depois de ser expulso da casa do antigo amigo:

Seu imbecil, disse eu, só porque você deu um golpe do baú com êxito, casou com uma loura, herdou Gobelín do sogro, assiste aula de história da filosofia, dada por um professor de títica qualquer, só por isso, seu cretino, você tá pensando que é alguma coisa. Bestalhão. Não sei onde estou que não te parto a cara (FONSECA, 1994, p.70).

Essa explosão do personagem-narrador, de certo modo, faz dele ao mesmo tempo um sujeito resistente aos valores de Félix e um ser ilhado, visto que nada parece existir no mundo desse antigo amigo (e de Roberto) do que ele possa compartilhar. O encontro com Mangonga, por sua vez, reafirma esse ilhamento do personagem-narrador, que depois de toda busca também pretende se isolar de tudo e de todos.

Hedonista, Mangonga marca um encontro com o personagem-narrador numa festa regada a bebidas e sexo. Ali, em face das circunstâncias, não consegue falar do passado e acaba perdendo o contato com o amigo. Este desaparece no meio da festa onde ninguém

¹⁷ Uma variação do tipo de percepção e ação violentas desses três contos de Rubem Fonseca encontra-se em “Creme de alface”, conto de Caio Fernando Abreu, escrito também em 1975 e publicado vinte anos depois na coletânea *Ovelhas negras* (ABREU, 1995, p.137-144).

conhece ninguém, sequer sabem dizer ao personagem-narrador que a pessoa a quem ele diz ser Mangonga teria mesmo esse nome. Os presentes, naquele lugar, representam muito bem a condição de desenraizados. Com mais esse desapontamento, o personagem-narrador se entrega a uma das garotas de programa que ali se encontra e procura alívio para a sua inquietação, embriagando-se. Leitor de Pessoa e Pascal, é nesse momento que o ceticismo cortante o inunda. Impregnado da *secura* do pensador francês sobre a condição humana, mas sem a dimensão redentora da religião presente no pensamento do filósofo, o personagem-narrador anseia por se libertar do peso da busca que empreendeu. Ao mesmo tempo, imprime uma nota nostálgica ao passado, pois os pequenos alívios da vida presente de nada lhe servem. É o que se pode observar, dolorosamente, no fluxo de seu lamento, ao citar versos do poema “Liberdade”, de Fernando Pessoa e trechos dos *Pensamentos*, de Pascal (grifado no fragmento):

‘Eu devia estar feliz’, disse para a gueixa, pois havia bebido o bastante para isso. Mas não estava. O homem é um animal solitário, um animal infeliz, só a morte pode consertar a gente. A morte será o meu sossego. Mangonga, onde é que está o nosso tempo de garoto?; era bom, era mágico, voávamos, ressuscitávamos como Jesus Cristo e também *não tínhamos biblioteca, nem enciclopédia britânica*, a vida sem enredo, sem religião, ai, que vontade de chorar, minha cara minhotona de olhos puxados, permita que chore nos teus ombros, pelo amor de Deus, assim pelo amor de Deus, não se choque nem repila enquanto choro no teu peito, obrigado, que alívio, deixe que eu soluce como uma criança, que paz, minha amiga, que esquecimento, você é boa, eu te amo, que vontade de morrer agora, agora que estou feliz, – mas não achei, não achei, não achei, de que adianta fingir, eu odeio as pessoas, a dor é feita de pequenos alívios, *o homem é pobre, Pascal: cloaca do universo, uma quimera*, somos, não adianta fingir, amanhã é sempre igual, andamos eretos na rua, a amargura nos devora, os pequenos alívios de que servem? Desgraçados instintos, preparamos cuidadosamente nosso apodrecer, as vísceras estão escondidas e Deus não existe. Que missão (horrrível), que condição (FONSECA, 1994, 75).

Nem os braços da garota de programa nem os textos poéticos e filosóficos são capazes de lhe trazer algum alívio, ou amenizar, ainda que momentaneamente, a desolação que experimenta. Ao contrário, as leituras e escritores evocados reiteiram seu sentimento de abandono.

Na seqüência de sua busca aos amigos, é a morte e o esquecimento que ele encontra, ao localizar parte da família de Ulpiniano-o-Meigo e Najuba. Do primeiro, ele fica sabendo, por meio da esposa do antigo amigo, que este nunca mencionara nada da juventude. Além de Ulpiniano, seu pai também morrera, e Justin, o irmão dele, cujo paradeiro a mulher não sabe informar, igualmente nunca teria falado sobre o personagem-narrador.

Antes de morrer, Ulpiniano se entregou de maneira radical a uma visão comunista de negar todo e qualquer valor do mundo do trabalho, do dinheiro, da vida burguesa. Afastado

da necessidade de aliar discurso e ação, Ulpiniano-o-Meigo, ao fim de sua vida, nada mais trazia de meigo, mas, sim, de ódio contra tudo e todos. Isolara-se, alheira-se da vida em grupo, pois nem mesmo o ambiente familiar lhe despertara algum tipo de enraizamento e conforto, conforme narra sua esposa para o personagem-narrador:

‘Falava, falava, dizia, o comunismo me salvou. Ficava deitado em casa, lia livros que o deixavam inquieto, com ódio das pessoas, do vizinho; quando o vizinho comprou um carro novo ele disse esse sacana deve estar explorando alguém, ninguém enriquece sem roubar os outros, quando alguém ganha dinheiro, outros infelizes estão perdendo; quando eu disse para ele que o vizinho trabalhava igual a um galego, saía de casa às seis da manhã e voltava às oito da noite e por isso é que ele ganhava dinheiro, me xingou e nós brigamos, eu gritei para ele que ele era vagabundo, não trabalhava, vivia daquilo que eu ganhava, o dia inteiro com raiva das pessoas e ele me chamou de fascista, alienada, me bateu, gritou para mim que o comunismo o havia salvo, gritou da janela, para o vizinho ouvir, que o comunismo o havia salvo. Cada dia que passava, fazia a barba uma vez por semana, não queria saber de mim como mulher’ (FONSECA, 1994, p.77-78).

O encontro com Najuba, que passou a se chamar Eusébio depois de ter se tornado Frei, inicialmente deixa o personagem-narrador um pouco entusiasmado, ao ouvir do amigo que este se lembrava de tudo. A princípio, essa fala o reconforta, pois ele imagina poder, agora com o último dos amigos que o liga à juventude, compartilhar vivências e lembranças comuns. À medida que ele elenca os passos que deu em busca dos outros amigos, o que falou, ouviu e viu, e referir-se aos inúmeros desapontamentos, Najuba/Eusébio, imerso na vida do claustro religioso, revela outro conteúdo e outra qualidade das lembranças que traz consigo. Ele menciona outros tipos de experiências, que não correspondem àquelas que o personagem-narrador acredita ter vivido. Instaure-se, assim, o relativismo das experiências e lembranças. Cada indivíduo vive, guarda e recorda o que lhe parece qualitativamente provido de substância.

Embora Najuba/Eusébio não negue, como Félix, por exemplo, a existência do passado, da juventude que o personagem-narrador menciona, e tenha tempo para ouvi-lo, ao contrário de Roberto, esse passado já não lhe interessava. O seu tempo privilegiado e a sua experiência da temporalidade situam-se agora no tempo da utopia religiosa, para além da experiência terrena e do convívio com outros homens. Najuba/Eusébio se desligou do mundo presente e do mundo passado, pois “não se lembrava de nada, não queria, ou não podia, se lembrar de nada, rompera com o passado, o chumbo no pênis, as crueldades da juventude, ele queria deixar isso tudo para trás, construir sua vida nova de santo” (FONSECA, 1994, p.79).

Citando o bispo cristão anglicano Berkeley, cuja filosofia rompe em certa medida com o materialismo e o racionalismo cartesianos, ao afirmar que “a única realidade é a da

imaginação”, Najuba/Eusébio não apenas tenta “confortar” o amigo de sua “cisma” de que a juventude seria uma ilusão. Em seu discurso, o Frei também discorre sobre a premissa do relativismo das verdades constituídas ou do que se considera como verdade absoluta. Neste ponto, o desconcerto do personagem-narrador aumenta. Se as suas lembranças podem tanto ser pura imaginação quanto realidade fatural, também outras verdades podem ser colocadas no mesmo plano, como a da existência de Deus. Se o milagre da ressurreição existiria ou não passaria de um fenômeno cataléptico, como o de Ulpiniano-o-Meigo, na juventude. Implicitamente, põe-se em dúvida a miraculosa ressurreição de Cristo, uma das verdades em que o místico se apoia e busca sentido para sua existência.

Assim, a desorientação do personagem-narrador, de estar trilhando um caminho de incertezas, de relativismos de toda sorte, deixa-o desamparado na sua última tentativa de reviver e compartilhar o passado, por meio de Najuba/Eusébio, que vive recluso em uma espécie de mosteiro. O valor simbólico da localização desse lugar é muito significativo para o contexto do conto: o alto de um morro, onde reina o silêncio. Um lugar e um tempo acima do presente reificado de Roberto e de Félix, do presente hedonista de Mangonga, da radicalidade comunista de Ulpiniano e do passado do personagem-narrador, que “não queria construir nada de novo”, apenas lembrar. Em outros termos, queria se refugiar no mundo perdido da juventude, quando a vida se lhe apresentava potencialmente mais substantiva e rica em experiências.

A última parte do “Segundo tempo” de seu relato remete à primeira do “Primeiro tempo”, à presentificação da enunciação. O personagem-narrador continua deitado, esvaído na sua força, sem mais desejos e projetos, como parece ter acontecido a Ulpiniano, segundo o relato de sua mulher. Há, assim, a circularidade e a condensação do tempo da enunciação, que dura uma noite de insônia. Sem nada de substancial na vida presente, sem nenhum laço que o enraíze ou referências que balizem sua existência, o personagem se paralisa. Seus deslocamentos no tempo e no espaço, imaginários ou reais, acontecidos ou inventados, não têm mais razão de ser. Não há mais qualquer busca a empreender nem o que lembrar. A profusão de verbos, em geral no tempo presente, não indica movimento, ação efetiva, mas o seu contrário. O efeito dos verbos aqui, mesmo os de ação, é o de enumerar o gradativo processo de desistência do personagem-narrador de agir, de mover-se:

Tenho a impressão de que não tenho mais nenhuma missão a cumprir, de que minha vida está sem projeto a realizar. Sinto, agora, uma enorme preguiça e deixo-me ficar ouvindo os sons da noite. Alguns vêm da rua, mas a esses eu não dou importância. Os sons realmente graves vêm de dentro da casa. A maioria não é identificável. Fantasmas? Acabo de ouvir um rangido, mas ele não me deixa apreensivo; entrego-me

às baratas. Ladrões? Estou tão cansado que já não quero saber de nada. Que roubem tudo. Que me matem; assustar já não me assustam. Uma porta bateu. Fico com ouvidos de tuberculoso: ouço o tique-taque do relógio de pulso na mesa da cabeceira. Fechei as portas? Não quero pensar nisso. Passei a vida pensando em fechar portas. De qualquer maneira, apesar da enorme dúvida, sei que as fechei. E também janelas basculantes, tudo. Tudo fechado. Mas ouço um barulho diferente. Talvez pés levíssimos levando um corpo franzino, e um outro coração batendo, e outro pulmão respirando. Não pensarei mais no passado. Sei (FONSECA, 1994, p.79-80).

Encerrado entre as quatro paredes de seu quarto, nem mais os sons da rua e a possibilidade de ser roubado despertam-no para alguma forma de ação. Os sons indiferenciados que vêm de dentro da casa e o auto-abandono do personagem não sinalizam para o quarto como espaço do conforto, acolhimento, de possibilidade de uma experiência interior qualitativa. Antes, conferem ao cômodo uma imagem de câmara mortuária, lugar de esquecimento e de desligamento do mundo exterior. Um desligamento desprovido da resignação mística e do aceno para alguma visão de futuro, ainda que no plano de uma realidade extraterrena, como no caso de Najuba/Eusébio. À percepção nostálgica segue a percepção melancólica. Ao desejo frustrado de retorno a um tempo perdido, sucederam a impotência e o sentimento de morte, de fim. A melancolia do personagem, que recai sobre todos e tudo que o rodeiam, o torna inerte, impossibilitado de empreender uma nova busca ou um projeto. O pouco que resta de sua “inteireza subjetiva” (LAFETÁ, 1993, p.74), no que concerne à reflexividade e à constatação da carência de sentido de sua vida, deságua na paralisia do eu, pois “para quem não pode ter mais uma experiência, não há consolo” (BENJAMIN, 1975, p.62).

3.2 “Abraçado ao meu rancor” e “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”: apagamento de rastros

Mais de vinte anos separa a publicação do livro *Abraçado ao meu rancor* da obra *Malagueta, Perus e Bacanaço*. As narrativas que dão título às duas coletâneas situam personagens em espaços paulistanos comuns à ficção de João Antônio. No livro de 1986, porém, os espaços urbanos focalizados já passaram por um processo de “apagamento de rastros” do passado de modo bem mais devastador do que se via, por exemplo, em “Visita”,

com a chegada das fábricas e a formação dos bairros fabris/operários erguendo-se em meio ao pedregulho, à lama e à miséria.

Dos dez textos que integram *Abraçado ao meu rancor*, o conto homônimo, ao lado de “Guardador”, “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)” e “Amsterdã”, retoma o tema da relação sujeito e cidade, num hibridismo textual próprio das narrativas de João Antônio, que se situam entre o conto e a crônica. Entre os quatro contos, todavia, é “Abraçado ao meu rancor”, que se singulariza pelo modo de tratar o referido tema, em uma estrutura narrativa retalhada de lembranças e sentimento de perda de conexão e integração do personagem-narrador no espaço urbano por onde anda. As marcas do tempo e da modernização excludente e a multiplicidade de signos urbanos inflam a imagem da cidade observada e sentida pelo personagem. Existe, aqui, a (re) atualização da clássica fisionomia da cidade como labirinto e também como Babel, tanto na temática quanto na estrutura narrativa geral do conto, que “visualiza” a trajetória de “andarilho” do personagem-narrador pelas ruas da cidade-metrópole. O movimento “zigzagueante” de seus passos é que imprime o ritmo da enunciação e da sintaxe. É esse ritmo que formaliza imagética e sonoramente o deslocamento conflitante do personagem no espaço urbano, no decurso de menos de vinte e quatro horas. Enquanto ele esguia e desguia no tráfego que “congestiona, arrepia, esbafre e desnorteia gente aos encontrões nas calçadas, rumo aos minhocões, freadas metendo medo e susto neste local de conflito, também chamado de rua” (ANTÔNIO, 2001, p.94), emergem sensações e sentimentos de perda como estes: “Mas me queimam a cidade – trocam, destrocam, derrubam, destroçam, mudam –, me roubam a cidade, onde a enfiaram?” (ANTÔNIO, 2001, p.107). O “tópos da caducidade da metrópole” se (re) atualiza, aqui, justamente nesse aspecto demolidor a que a cidade moderna está exposta, em função da constante busca do novo, mesmo que esse novo se faça presente apenas nas fachadas de seus monumentos.

Apesar de as lembranças desse narrador estarem mais vivas e certas dentro dele que o sentimento de incerteza quanto ao seu passado, vivido pelo narrador de “O inimigo”, tanto um como o outro poderiam falar em uníssono que as coordenadas de suas experiências ainda podem ser referidas, mas estão vazias e não mais encontram eco no presente em que eles se situam. As perguntas que, a certa altura, o personagem de “Abraçado ao meu rancor” faz para si mesmo, como “Mas o que ficará onde, agora, nesta cidade?”, “Quantos cantos e extremos, além de quatro, terá esta cidade que ninguém sabe quantos tem”, correspondem a essa idéia de errar por lugares que não mais trazem as marcas de algum tipo de familiaridade. É a supressão dessas marcas que leva esse narrador a viver a dispersão do espaço e dos seres

que nele habitam ou tentam nele habitar e conhecê-lo. Assim, onde estão os lugares, onde está o sambista Germano Matias, como apreender, conhecer a cidade-metrópole e nela integrar-se são variações desse eco de coordenadas vazias seguidas pelo narrador.

Como já comentou Alfredo Bosi (2001, p.6), é significativo esse conto iniciar-se, justamente, com uma pergunta que remete ao vazio e à impossibilidade de retomar as coordenadas do sujeito e da cidade, a fim de dar sentido à vida presente. O eco cortante de “Por onde andaré Germano Matias?” só é ouvido pelo próprio narrador, pois não é possível estabelecer nenhuma forma de interação com aqueles que o rodeiam. Nem mesmo a saudade e o desejo de rever e reaver o que não mais se encontra na cidade podem ser compartilhados. Ao contrário do que ainda se observa em “Afinação da arte de chutar tampinhas”, em “Abraçado ao meu rancor” o personagem já não consegue encontrar qualquer saída para amenizar a sua inadequação ao espaço urbano. Até mesmo a nostalgia parece ser impossível na cidade que é só presente. Nesse sentido, pelo tom nostálgico e melancólico, constata-se que esse narrador dialoga mais com o de “Busca” e pelo corrosivo, rancoroso, de revolta pela impotência e falta de perspectivas, aproxima-se mais do narrador de “Visita”.

A imagem labiríntica e ao mesmo tempo desoladora da cidade é constantemente reiterada pelo movimento vertiginoso, caótico e ameaçador das ruas, bem como pela frieza e indiferença de quem passa. Durante suas andanças, somente o narrador ouve alguém perguntando/cantando “quem conhece o pedreiro Valdemar?”. É uma voz perdida entre a multidão e a heterogeneidade de pessoas, como a do próprio narrador. Em seu perpétuo monólogo vai tentando abrir passagem: “Bobeio. Entre engraxates, esmoleiros, policiais, gente empaletozada, poucas falas, tristes, expedienteiros, homossexuais, executivos apressados, brilhosos em seus ternos e pastas; muitas as classes, passo” (ANTÔNIO, 2001, p.94). De modo reflexo, as perguntas “onde andaré Germano Matias”, figura do passado do narrador, e “quem conhece o pedreiro Valdemar”, voz de outro anônimo na cidade, correspondem às vãs procuras, a puros ecos sem respostas. São ecos perdidos no espaço, onde “de janelas abertas, feito olhos saídos de caixotins, os prédios parecem olhar os homens, com ausência” (ANTÔNIO, 2001, p.95). As ruas da cidade por onde o narrador caminha, nem nas madrugadas, proporcionam a mínima integração do eu com o espaço, assim como ainda era possível para o narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas”. Quando a noite cai, aumenta o sentimento de sujeito deslocado, de quem não tem outra alternativa a não ser andar, esmagado pelo ritmo que impera na metrópole, o da pressa: “a cidade exige, mais que pede, e vomita os que não convêm. Ninguém lhe pergunta se você quer pressa. Cobram-lhe” (ANTÔNIO, 2001, p.96).

O peso disso tudo, às vezes explicitado em um tom corrosivo, é registrado de vários modos: nas reiteradas sensações de vazio e amargura do narrador, na frieza e indiferença das pessoas, atitudes ressaltadas, simbolicamente, pelo frio gélido que o vento sopra sobre a cidade e pela dificuldade do narrador de locomover-se, seja a pé, seja de ônibus ou mesmo de trem. Aqui, ao contrário do que se lê em *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, para lembrar um dos textos que tematizam a representação de uma metrópole brasileira do final do século XIX, o narrador já não consegue afirmar sem amargura que “a cidade está em mim e eu na cidade” (BARRETO, 1956, p.40), apesar de sua concepção de cidade ser “mais que uma geografia, um modo de vida”. A cidade que o personagem traz dentro de si já foi demolida e a que ele observa se lhe apresenta estranha. Daí o sentimento de nostalgia se ligar ao de exílio. Como tentativa de o sujeito reagir à perda de seu objeto de afeto – no caso dessa narrativa, a cidade e a juventude boêmia –, a nostalgia não trará a contrapartida satisfatória para o personagem de, ao lembrar-se dos tempos idos, dar presença viva à cidade, aos lugares e recantos que marcaram a sua mocidade.

Ao tom de ternura que ainda sobrevive como valor altamente qualitativo na fala do personagem do referido romance de Lima Barreto, sobrepõe a amargura do personagem de “Abraçado ao meu rancor”. Sua narrativa tinge-se de cores sombrias, mesmo quando é acionada a memória afetiva de outro tempo e uma relação com os espaços visitados. Para esse narrador algo se rompeu, tanto nele como na cidade. Ele já não consegue encontrar a *sua* cidade e com ela interagir-se: “Vou, venho, e me atrapalho, a cidade me foge. O que estas ruas, esquinas, praças me dão, dão noutra cidade, não minha; esta nada tem a ver. Também me falta agora, intimidade para reavê-la. Houve, alguma coisa rompeu” (ANTÔNIO, 2001, p.104).

Esse narrador não pode proferir a frase do protagonista do romance de Lima Barreto, pois a cidade dói fundo a cada passo que dá rumo ao seu encontro. À medida que ele avança, ela vai se apresentando como espaço em que predomina a cultura da pedra (SENNET, 2003, p.17), local de frieza e do desamparo humanos, conforme está registrado por mais de uma vez no conto. Narrar e andar, narrar a cidade e andar pela cidade, estão intrinsecamente associados nesse conto, mas o olhar desse narrador sobre a cidade já não o conduz para uma relação de reciprocidade, mínima que seja, nem na rua nem na casa, como será mostrado mais adiante. Entre o narrador, os seres e os objetos que habitam a cidade visitada e aquela onde vivera há um abismo impossível de ser superado. A cidade, para ele, já não é sinônimo de abrigo.

Sob esse aspecto, o personagem de “Abraçado ao meu rancor” só tem em comum com o *flâneur* clássico o fato de tentar apreender/ “ler”/ interpretar e dar sentido à cidade que observa. Em um pólo diametralmente oposto ao que se situa o *flâneur* clássico, esse narrador já não consegue estabelecer uma experiência de ordem ao caminhar nas ruas da metrópole. Não lhe é mais possível narrá-la como parte dela, pois a cidade vai se construindo, como um *palimpsesto*, de modo múltiplo e sem um centro (CANCLINI, 1999, p.27). Daí a confusa e difícil caminhada do narrador, que não encontra “asilo” nem em meio à multidão, nem em qualquer outro ambiente por onde passa. Ele já não consegue situar-se e integrar-se em uma das camadas desse pergaminho, a do tempo presente metropolitano, seja o da cidade para onde migrou, seja o da cidade que visita – a de sua origem. Ambas se lhe apresentam muito semelhantes nas suas formas de vida, com as quais não consegue se identificar.

Ainda assim, esse “narrador andarilho” procura, entre tantas camadas do espaço urbano e mudanças ocorridas na cidade a que retorna, “no seu andar solitário entre as gentes”, reencontrar os signos do passado escondidos, rasurados, embotados ou abolidos dos lugares que um dia teriam feito parte tanto de sua história pessoal quanto da história coletiva da cidade. É o que se verifica no fragmento que se segue. Nele, focalizam-se as modificações acontecidas em um dos antigos lugares que o narrador freqüentava quando moço. São mudanças próprias de uma política urbana, cuja ótica é regida pela “modernização higienizadora”. A imagem de uma cidade asséptica, que, normalmente, destitui os ambientes de sua vivacidade e de sua história é que ganha contornos nesse trecho:

Frio, faz. Marcho, sem me deter, passo pelo Moraes, o antigamente melhor filé da cidade.

Artistas, jornalistas, cronistas, agiotas e parasitas, turfistas, vigaristas e porristas, gente vital, inteligente ou vivaça, importante, basbaque, curiosa ou remediada. Do turfe era QG e também da caftinagem alta, à tarde. Das mulheres do teatro de revista, dos rufiões da Boca do Luxo, nas madrugadas. E da agiotagem do sábado e domingo feita à sombra os programas vespertinos da Cidade Jardim a trinta por cento descontados no ato. Hoje, o filé ainda é o filé. Mas o Moraes trocou de roupa. O sórdido, o de parede imundas, freqüência firme e calibrada, agora limpinho, com ares de vidro fumê e luminosidade de laboratório ou de hospital. Camuflado, tapado pela porta de vidro que não devassa, fumê falsamente insinuante. E ficou quieto. Quem passa por fora não vê os inimigos, os amigos, os carecas, gordos, crápulas, garçons, famosos, mulheres. Antes, barulhava de donas. Irão mulheres hoje ao Moraes?

A fórmica. Um comportamento asséptico ganhou o lugar das risadas, charlas, papos sem amanhã. Se era madrugada, a gente passando ouvia o vozerio. A casa tem, agora, luminoso vermelho e verde que, à noite, acende e apaga, como precisando anunciar que existe (ANTÔNIO, 2001, p.110-111).

Nota-se que, na comparação que o narrador faz entre o que era esse lugar e o que é agora, não há propriamente a formalização de juízo de valor sobre quem freqüentava o Moraes, entretanto, a vitalidade desse ambiente coletivo, ponto de encontros, é atribuída à heterogeneidade de seres que passavam por ali. O aspecto atual do Moraes – limpo, revestido de fórmica, vidro fumê, com luminoso “anunciando que existe” –, traduz, na sua decoração asséptica, não somente o possível desaparecimento daqueles freqüentadores, como também a vida mesma. Esta é associada, portanto, não aos signos de limpeza, uniformização e brilho. A nova decoração, na verdade, pode ofuscar a vida do lugar ou torná-la opaca, sem atrativos. Era nas paredes sujas, no aspecto sórdido do antigo prédio Moraes, que estava inscrita a história do lugar e do personagem-narrador. Sob o seu ponto de vista, o Moraes agora é apenas uma referência comercial, onde ainda se encontra o melhor filé.

Em uma veia evocativa, o contraponto entre as imagens do presente e do passado lembra, em parte, o poema bandeiriano “Evocação do Recife”. Nesse contraponto, o passado irrompe em um tom nostálgico, na voz de quem se sente “emparedado” na profissão de jornalista. Nessa profissão, o narrador se sente cúmplice da farsa de divulgar uma imagem artificiosa e espetacular da cidade exibida nos folhetos publicitários, ao aceitar a incumbência do chefe de cobrir os cinco dias de festas e reuniões sobre o turismo paulista. Se o sabor, o encanto e a alegria da vida não chegavam ao eu lírico bandeiriano pelos símbolos da cidade, pela imprensa escrita e o livro, também não era pelo jornal e pelo folheto publicitário que o referido narrador aprendia, na juventude, a conhecer a cidade e vivê-la qualitativamente na companhia de seu pai. A passagem abaixo formaliza esse contraponto por meio do contraste de discursos: o do folheto publicitário e o do narrador. Este não apenas evoca a cidade do passado, mas também avalia a do presente e a que se anuncia no folheto que tem em mãos:

A cidade que o velho me ensinou a ver não era esta em que me mexo. A dele tinha gentes e ruas, árvores, conduções coletivas, idas ao mercado municipal à beirada do Tamanduateí. A minha, agora, fechada entre quatro paredes. Sempre. Passo do hotel para um carro e daí toco para um coquetel num salão; depois, as paredes de uma secretaria ou redação. Nessas quatro, grupelhos proliferam. Bebericam, conspiram, politicam, fechados em si, armando campanhas, cinismos e mordomias. Golpes, rasteirices.

Minha cidade de meu pai não chegava pelos brilharecos publicitários de um folheto que leio profissionalmente, com nojo. Nunca o pai gabou a praça da República, falando de uma arte que ela não tem.

‘Você encontrará moedas antigas, artesanato, selos, quadros, rapazes cabeludos e sardentas. Um mutirão de artistas. Sinta, veja, avalie’.

Principalmente avalie e faça negócio. Avaliar o quê, meu folheto empulhador? *Hippies* de butique, macaqueadores, ondeiros, engambeladores de turistas e incautos? (ANTÔNIO, 2001, p.105).

Ao contrário do que ocorre no poema de Bandeira, as lembranças saudosistas da cidade que o pai do narrador lhe teria ensinado a ver e a sentir já não são tão reconfortantes como parecem ser aquelas evocadas pelo eu lírico bandeiriano. No poema, o eu lírico transborda em lirismo, ao elevar o Recife da infância, “sem história nem literatura”. A cidade da infância e guardada na memória tem aura mítica, pois nela tudo “parecia impregnado de eternidade”, com seus cheiros, sons e cores. É essa rememoração que toma conta do presente do eu lírico e se contrapõe à imagem do Recife “Veneza Americana”, “Mauritssatd dos armadores das Índias Ocidentais”, a dos Mascates e a que ainda iria conhecer, a do futuro, do “Recife das revoluções libertárias” (BANDEIRA, 1990, p.212).

Em “Abraçado ao meu rancor”, está-se diante de um tom nostálgico diferente daquele que se enuncia em boa parte dos textos românticos e em alguns modernistas, como os do poeta de “Vou-me embora pra Pasárgada”. No referido conto de João Antônio, a nostalgia se caracteriza muito mais por um tom altamente amargo e de revolta impotente¹⁸, que de lirismo compensatório para as perdas e as dores vividas no presente. Na evocação lírica bandeiriana, afirma-se a “personalidade íntegra ou estabilizadora” do sujeito (VILLAÇA, 1996, p.145) em um contexto de impasses e desenraizamentos. Já em “Abraçado ao meu rancor”, a evocação do passado, pelo contrário, tende a acentuar as incongruências e desestabilizações de toda ordem vividas pelo personagem, sempre deslocado no espaço urbano do múltiplo e do contraditório, do anonimato e da dispersão.

Desse modo, se a memória dos lugares da infância e juventude se apresenta, em parte, como resistência ao tempo reificado da vida urbana em permanente mudança (BOSI, 2001, p.07), a clivagem entre lembranças e vida presente tornou-se ainda mais avassaladora em um contexto de espetacularização do espaço urbano. No conto em foco, essa espetacularização emerge como uma espécie de máscara degradada aos olhos do narrador, que tenta “decifrar” o cotidiano da cidade inflado de simulacros de objetos, idéias e atitudes. Nesse espaço, as mudanças constantes impedem que o personagem sequer tenha a sensação

¹⁸ Conforme discutem Michael Löwy e Robert Sayre (1995, p.41-44), a nostalgia, numa perspectiva romântica, pode se caracterizar como crítica da modernidade ao se apoderar de um passado “no qual as características nefastas da modernidade ainda não existiam e os valores humanos, sufocados por esta, continuavam a prevalecer”. Essa crítica não só idealiza o passado como também o transforma em utopia. Sob esse aspecto, “o passadismo romântico pode ser também um olhar voltado para o futuro; a imagem de um futuro sonhado para além do mundo em que o sonhador inscreve-se, então, na evocação de uma era pré-capitalista”. Esse valor que os autores vêem na nostalgia está ausente no conto “Abraçado ao meu rancor”, mas expressivamente manifesto na voz do eu lírico de “Evocação do Recife”, o que torna a dicção bandeiriana ainda herdeira de um lastro de utopia romântica. Nesse poema ainda sobressai a perspectiva de “criação” de um mundo habitável e de compensações para o sujeito, o mundo do mito, do Recife impregnado de eternidade, por meio da poesia. A melancolia, por sua vez, também tem o seu aspecto crítico, no entanto, reafirma a desilusão do sujeito com a sua realidade presente, intensificada pela percepção de que a lembrança do passado já não “serve como arma para lutar pelo futuro”. Daí a constante sensação de exílio do sujeito, exemplarmente configurada no referido conto de João Antônio.

de que as coisas e seres, os sentimentos e as experiências qualitativamente vividas possam ser providas de durabilidade ou de eternidade, como diz o eu lírico de “Evocação do Recife”. É dessa sensação de não-durabilidade das coisas e valores que resulta o tom amargo da voz do personagem de “Abraçado ao meu rancor”, pois o que ele traz na memória não parece ser capaz de compensar ou amenizar o seu sentimento de inadequação na cidade.

É no desvio que esse narrador faz, abandonando, provisoriamente, as quatro paredes da redação, das reuniões e dos coquetéis, que ele passa a desvelar a cidade que traz dentro de si e a que se apresenta a suas retinas. Ambas, por sua vez, contrapõem-se à divulgada no folheto, que estampa “um cinismo grosso, um farisaísmo”, num “papel acetinado, vistoso, encorpado, brilhante, colorido [no qual] em quatro vezes quatro mostra uma cidade que não existe” (ANTÔNIO, 2001, p.78). O “sagaz brichote”, referido pelo eu lírico do poema “À cidade da Bahia”, de Gregório de Matos (1976, p.40), atende agora pelo nome “publicidade” – um dos “ídiomas” das metrópoles, que substitui a crítica na “escrita da cidade” (BOLLE, 2000, p.274). O rancor, a expressão dolorosa do personagem, ao ver que a fisionomia que se vende da cidade projeta e, de certo modo, cristaliza, uma fotografia de cartão-postal, padronizada, elitizada, é que desvela outras tantas imagens do espaço urbano, de suas diferenças e de suas margens, como a prostituição nas ruas da metrópole em plena luz do dia. Essa realidade da miséria na cidade, no entanto, só pode ser verbalizada, não mudada. O personagem-narrador, além de se sentir culpado por contribuir, como jornalista, com a farsa publicitária, manifesta um profundo descontentamento consigo mesmo, por meio de sua revolta impotente diante do que vê nas ruas.

Neste ponto, não se pode deixar de tecer algumas considerações sobre um outro conto de Rubem Fonseca, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, publicado em 1992. Também aqui se depara com um personagem andarilho, que procura seguir o mapa da cidade desaparecida, soterrada ou em vias de desaparecer, ainda viva em sua memória, nos relatos saudosistas de um vizinho, em “fachadas, telhados, portas e janelas”. A cidade do presente, entretanto, é cosmopolita e marginalizadora, com seus “letreiros comerciais luminosos ou não, buracos na calçada, latas de lixo, bueiros, o chão que pisa, passarinhos bebendo água nas poças, veículos e principalmente pessoas” (FONSECA, 1994, p.595).

“A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” é narrado em terceira pessoa, mas de uma onisciência relativa. O discurso indireto livre possibilita o ponto de vista narrativo centrar-se, em algumas passagens, no protagonista, Epifânio, que passa a usar o nome

Augusto¹⁹ – alusão a outro personagem andarilho da ficção barretiana –, quando decide dedicar-se ao projeto de escrever um livro sobre “a arte de andar no Rio de Janeiro”. A estrutura narrativa do conto mistura fragmentos de relato memorialístico, crônica e traços das narrativas de moldura mais tradicional, bem como retoma algumas constantes do enredo baseado em uma relação de causa e consequência, com uma profusão de *flashes backs* e digressões.

Assim, tanto na composição do enredo e dos personagens, quanto dos elementos temporais e espaciais, “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” parece apontar para uma nostalgia do protagonista de uma narrativa totalizadora, que abarque a realidade da vida urbana na sua diversidade e abrangência, em seus monumentos e em sua pequenez, para dar-lhe sentido, visibilidade e permanência pela escrita (GOMES, 1994, p.151).

Na tentativa de recuperar sua memória da cidade e de dar visibilidade ao espaço urbano contemporâneo por onde caminha diariamente, o personagem-escritor-andarilho procura resgatar uma forma de expressão que há muito não se adequa à sensibilidade e à escrita da vida contemporânea, com seus ritmos e percepções fundados na velocidade, no movimento vertiginoso, na pressa. Embora não seja ele o próprio narrador de sua trajetória, implicitamente depreende-se da narrativa que o livro que ele escreve espelha, em parte, o conteúdo do conto que o leitor lê, ambos de mesmo nome.

Para escrever seu livro, Augusto/Epifânio dedica-se, na atual fase de sua vida, a andar pelas ruas e colher matéria necessária para a sua “história”, depois de um lance de sorte à maneira do que muito se observa nas tramas narrativas folhetinescas e dos romances alencarianos, por exemplo. Epifânio/Augusto demite-se do cargo de funcionário da companhia de água e esgotos depois de ter ganhado na loteria. Sem as pressões cotidianas de sobrevivência, pode empenhar-se na composição de seu livro. A cada “passeio”, algumas páginas são escritas. Paralelamente, o narrador informa sobre o processo de criação de Epifânio/Augusto e acerca de seu projeto de resgatar a história de lugares que deram forma e vida ao centro carioca. É nesse espaço que o personagem anda no momento de sua escrita e reside. Sua casa limita-se a um quarto alugado em um dos últimos sobrados com clarabóia, prestes a ser demolido. É no pequeno quarto que o personagem conserva parte de seu passado e vive com uma infinidade de ratos, um dos símbolos da destruição:

¹⁹ O par de nomes do personagem liga-se pela sinonímia de magnificência, elevação, de algo sagrado. Mas o seu primeiro e “verdadeiro nome, Augusto, é ambíguo, pois também significa “palhaço coadjuvante” (HOUAIS, 2001, p.344). Sua trajetória também nada traz de epifania. Essa ambigüidade do nome Augusto e a dessacralização das duas atividades do personagem (funcionário da companhia de água e esgoto e aspirante a escritor) soam como modo irônico do narrador referir-se à situação do escritor no mundo contemporâneo.

Ele se mudou para o sobrado da chapelaria para melhor escrever o primeiro capítulo, que compreende, apenas, a arte de andar no centro da cidade. Não sabe qual o capítulo será o mais importante, no fim de tudo. O Rio é uma cidade muito grande, guardada por morros, de cima dos quais pode-se abarcá-la, por partes, com o olhar, mas o centro é mais diversificado e obscuro e antigo, o centro não tem um morro verdadeiro; como ocorre com o centro das coisas em geral, que é plano ou é raso, o centro da cidade tem apenas uma pequena colina, indevidamente chamada de morro da Saúde, e para se ver o centro de cima, e assim mesmo mal e parcialmente, é preciso ir ao morro de Santa Teresa, mas esse morro não fica em cima da cidade, fica meio de lado, e dele não dá para se ter a idéia de como é o centro, não se vêem as calçadas das ruas, quando muito vê-se em certos dias o ar poluído pousado sobre a cidade.

Em suas perambulações Augusto ainda não saiu do centro da cidade, nem sairá tão cedo. O resto da cidade, o imenso resto que somente o satanás da Igreja de Jesus Salvador das Almas conhece inteiramente, será percorrido no momento oportuno (FONSECA, 1994, p.597).

Nessa exposição do projeto de Epifânio/Augusto, observa-se que o narrador sugere que se trata de algo impossível, ao acentuar o tamanho da cidade e as dificuldades de apreendê-la como um todo. Mesmo o centro da cidade carioca escapa de um parâmetro de centro, de uma percepção que o abarque em seu conjunto. Assim, não é sob a perspectiva do alto, de “fora” da cidade, que Epifânio/Augusto põe em curso o seu projeto, mas perambulando pelas ruas, no corpo-a-corpo com o espaço urbano e a heterogeneidade de quem nele vive. Andar a pé, entretanto, não diminui as dificuldades para colher material destinado a seu livro nem promove uma relação mais próxima do personagem-escritor com quem encontra em suas andanças, como exposto mais adiante.

É no espaço sombrio do quarto que Epifânio/Augusto também ensina as prostitutas que “recolhe” na rua a ler e a “falar corretamente”. É como se a única “fé” que restou ao personagem fosse a da palavra, a da escrita, para perpetuar e/ou dar visibilidade ao que a cidade encobre, marginaliza ou destrói. Mesmo essa “fé” na escrita, todavia, revela-se muito frágil, pois Augusto/Epifânio é um sujeito desprovido de certezas, de confiança e/ou projetos que pudessem balizar a sua existência no contexto da vida urbana regida pelas mutações avassaladoras. Apesar de seu projeto de escrever um livro, suas percepções não apontam para a fisionomia de quem, de fato, crê na possibilidade de encontrar solução para a degradação de seres e coisas à sua volta, como infere o dono do sobrado que alugou o quarto para Epifânio/Augusto, ao ver nele um “niilista”. A composição de um livro de tamanha envergadura, espécie de mapeamento da cidade e de seu resgate histórico, é o que o move, mas ele não tem nenhuma pretensão de que seu livro se torne mercadológico ou que venha a ter algum sucesso. Importa-lhe apenas escrever.

Ironicamente, o narrador, logo no início do conto, coloca o leitor a par da história de João, um amigo de Epifânio/Augusto, também escritor. Embora viva o dilema entre a vida

prática, as pressões para manter a sobrevivência e o ofício de escrever, esse amigo acreditava que “o verdadeiro escritor não devia viver do que escrevia, era obscuro, não se podia servir à arte e a Mamona ao mesmo tempo” (FONSECA, 1994, p.593). Autor de um livro de poesia e um de conto, esse amigo, ao morrer, deixou um romance inacabado de seiscentas páginas, que a esposa “jogou no lixo, junto com outros papéis velhos” (FONSECA, 1994, p.594). O episódio, narrado logo no começo do conto, parece insinuar que mesmo o exercício da literatura como ideal artístico, como trabalho de diletante, pode tornar-se letra morta, se não houver leitor, público, para conferir-lhe visibilidade e existência, visto que “existir, em literatura, é ser lido e como se foi lido” (PREZOLLINI, 1979, p. 24).

Diante desse fim que levou a obra de João, o projeto de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro” também poderá correr o risco de tornar-se letra morta, como ocorreu com os escritos do amigo. Tudo leva a crer que o livro de Epifânio/Augusto também será volumoso, pois sua pretensão é “mapear” todo o Rio de Janeiro. Tudo indica que sua narrativa pode não ter leitores, posto que será publicada em um contexto histórico-social no qual a prática da leitura tende a incluir textos de gênero que não requerem muito tempo do leitor urbano, que vive em meio à pressa, à velocidade, à cultura do consumo e do descartável.

Nota-se, portanto, que a figura do escritor aqui é a de um diletante. O que o impulsiona a andar é o desejo de escrever um livro sobre a cidade e encontrar “uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão” com ela, mas sem repetir algumas formas de abordar o tema. Uma forma que não seja herdada da tradição nem que se aproxime de manuais de viagens ou do que se vê na propaganda turística, tal como em “Abraçado ao meu rancor”:

Como anda a pé, vê coisas diferentes de quem anda de carro, de ônibus, trem, lancha, helicóptero ou qualquer outro veículo. Ele pretende evitar que seu livro seja uma espécie de guia de turismo para viajantes em busca do exótico, do prazer, do místico, do horror, do crime e da miséria, como é do interesse de muitos cidadãos de recursos, estrangeiros principalmente; seu livro também não será um desses ridículos manuais que associam o andar à saúde, ao bem-estar físico e às noções de higiene. Também tem cautela para que o livro não se torne um pretexto, à maneira de Macedo, para arrolar descrições históricas sobre potentados e instituições, ainda que, tal como o romancista das donzelas, ele às vezes se entregue a divagações prolixas. Nem será um guia arquitetônico do Rio antigo ou compêndio de arquitetura urbana; Augusto quer encontrar uma arte e uma filosofia peripatéticas que o ajudem a estabelecer uma melhor comunhão com a cidade. Solvitur ambulando (FONSECA, 1994, p.600).

Essa pretendida comunhão, entretanto, parece tão distante quanto a própria conclusão do livro, conforme se observa ao longo do conto. Ato solitário, vida solitária, esse

escritor ganha ares românticos e meio quixotescos, já indiciado no aforismo latino “Solvitur ambulando”. É andando que Augusto espera resolver suas preocupações do momento: encontrar a forma ideal para expressar o conteúdo de seu livro e “eternizar”, pela escrita, toda a sua cidade (a de sua memória e a do presente). Trata-se, como se vê, de um trabalho hercúleo e sem fim, uma vez que a cidade está em constante mudança.

Assim, Augusto também já se distancia do *flâneur* clássico, pois o que o move em suas caminhadas, mais noturnas que diurnas, não é a pura curiosidade, nem o desejo de estar entre a multidão ou andar a esmo. Em “Abraçado ao meu rancor” vê-se que foi uma contingência do trabalho de jornalista que levou o personagem de volta à cidade natal e a procurá-la, depois de abandonar o objetivo inicial que o levava para ali. Nesse conto de Rubem Fonseca, o personagem-protagonista, após ter ganhado na loteria e se demitido do trabalho na companhia de serviços de água e esgoto, planejou fazer de sua vida um caminhar ininterrupto pela cidade carioca, começando pelo centro. Sua busca à origem dos lugares, onde ainda resistem algumas marcas do passado da cidade, também parece ser a busca de si mesmo, de um sentido para a vida presente.

Há várias passagens nos dois contos em que os protagonistas tentam estabelecer uma relação de comunhão com a cidade, mas normalmente é a impossibilidade de essa comunhão se efetivar que ganha contornos mais definidos. Entre elas, duas se destacam pelo fato de focalizarem personagens na completa desilusão de compartilharem a memória que têm da cidade e até mesmo de estabelecerem, no momento, relações de afeto e cumplicidade. A primeira dessas passagens, de “Abraçado ao meu rancor”, é a que situa o narrador visitando um antigo salão de bilhar, ou melhor, daquilo que um dia fora um botequim/salão de bilhar. A segunda, de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, põe em cena Augusto/Epifânio juntamente com uma das prostitutas que ensina a ler e o Velho, seu locatário, quando almoçam em um restaurante que ainda resiste a se apagar daquela paisagem urbana.

A fala inicial do narrador do conto do escritor paulista, qual seja, “[...] a cidade deu em outra”, “como os dias dão em cinzentos, de repente, num lance” (ANTÔNIO, 2001, p. 74), ressoa em toda a sua caminhanda, na inútil procura de seres e coisas do passado. É essa idéia de mudança abrupta que o acompanha. Em páginas anteriores deste estudo, viu-se que um dos lugares visitados por ele, o restaurante Moraes, só preservava mesmo a fama de ter o melhor filé da cidade. A amargura e desolação do narrador resultavam, naquele momento, de o Moraes ser mais um ambiente submetido à padronização asséptica da fórmica e do vidro, tornando-o comum a tantos que proliferam nas cidades. As vozes e ruídos mas também as

marcas sujas nas paredes são lembrados pelo narrador como sinal positivo, pois eram eles que davam “identidade” àquele lugar.

Na passagem que se segue, a memória auditiva e visual desse narrador deixa-o, mais uma vez, em profunda melancolia, ao visitar outro ambiente que freqüentava quando jovem. Não é, todavia, a constatação da mudança asséptica do lugar que gera esse desconforto no personagem e sim a degradação física do Martinelli e o abandono do salão Mourisco. O paralelismo entre sujeito e espaço é mais estreito agora, justamente pela desolação de ambos. Na memória do personagem, ainda resistem as cores vivas das bolas de sinuca, os sons dos tacos, os nomes dos famosos jogadores, a seqüência quase completa de uma partida de bilhar, no seu ritmo ruidoso de vai e vem. Sons e imagens são evocados como *flashes* de um filme, mas todos impossíveis de ser compartilhados naquele ambiente em ruínas, onde só a “penumbra ensebada” e o mofo ganham acolhimento:

Dentro do Martinelli, procuro um salão de bilhares no andar térreo, o Mourisco, grandalhão, dos espelhos laterais do tamanho de um homem. Onde funcionavam, certos e terríveis como relógios, sonsos e dissimulados, uma ciência de precisão, sinuqueiros de nome – Brahma, Tarzan, Itapevi, Calói, Estilingue, Boca Murcha...

Levo, de chofre, um frio na barriga. Não existe, não barulha mais. Nem o salão, nem as majestades. A fortaleza, o estilão a *Mussolini* que um dia, já longe, um dia, o maior edifício paulistano. Eu sei e eu jogo os olhos para os lados escuros onde, paralelo ao corredor, se plantava o Mourisco, e enviesio para outro canto. É que me começa, vindo lá de longe, o eco longínquo das bolas se batendo no pano verde. Subo. Que o elevador me leve. Mas ele é uma caixa imunda, e o ascensorista, andrajoso, encolhido, pele enferrujada. Meu coração batendo.

Bolas vêm vindo e vão indo, barulham e se chocam, formam combinações e fazem colocação para a branca. A ponta do taco, a cabeça toca na branca e bate macio, é bonito, vai que vai embora a branca, coloridamente, que se multiplica em duas, três, quatro, seis cores. Amarelo, verde, marrom, azul, rosa, preto.

As cores das outras bolas com que a branca se choca nunca mais você verá no Mourisco. Nem nada. E o que você viu, viu. Não mais.

Hoje, os ratos, fedor vexatório, lixo pelos corredores, fala-se em interdição. Velhos moradores vão aos jornais, pedem socorro. Nem justiça pedem, com essa nunca contaram. Desço. Vou sabendo que a nossa justiça é cega, lenta. E coxa. Olhem o que foi feito do Martinelli. Escuro, penumbra ensebada, abafada e restos, mofo (ANTÔNIO, 2001, p. 81-82).

Essa imagem decadente do Martinelli e o sentimento de que nunca mais se verá o Mourisco que o narrador guarda na memória são a tradução exata do “apagamento de rastros do passado”, em uma cidade que se transforma em outra “como os dias dão em cinzento, de repente, num lance”. Acompanhar essa constante mutação de formas, valores e atitudes, apreender o que está sendo soterrado e ofuscado pelos *neóns* e outros brilhos que proliferam na cidade, é tarefa angustiante para os homens de memória. Eles, desabafa o narrador, são “tachados de saudosistas, chinfrins e velhos precoces [que] acabam falando sozinhos”, nas

cidades em cujas praças “quem se senta é por cansaço, não para olhar, nem nada” (ANTÔNIO, 2001, p.109).

Já a segunda passagem do conto fonsequiano espelha de forma agônica o contraponto entre quem tem a memória da cidade e de sua própria vida, inscrita nos lugares que ainda resistem ao tempo, e ainda de quem tem apenas a percepção puramente contemporânea da cidade. Trata-se do contraponto entre o olhar do Velho e de Augusto – que ouve os relatos de seu locatário e certamente deles colhe matéria para seu livro –, e o de Kelly, a prostituta que rejeita saber e compreender “as lições” que Augusto lhe dá sobre a história da cidade. A focalização dessas três percepções se registra de forma objetiva. O narrador, nessa passagem, aproxima-se da voz de uma rubrica teatral. Ele se limita a “mostrar” os movimentos dos personagens e a descrever os lugares e objetos – como a rua repleta de camelôs –, chegando a desaparecer, em um longo trecho da narrativa tomado pela cena dramática. Embora os três personagens estejam juntos, não há, de fato, uma integração entre eles. São três solitários urbanos, que parecem perdidos, cada um em seu mundo, o que se reitera justamente no momento dos diálogos. Cada um é de uma geração diferente e tem seu modo particular de ver e sentir a cidade. A citação, a seguir, é longa, mas importante para a leitura que está sendo sugerida:

Augusto mostra as árvores para Kelly, diz que elas têm mais de duzentos anos, fala no mestre Valentim, mas ela não se interessa [...]

Seguem pela Senador Dantas, onde Kelly também já fez a vida e chegam ao largo da carioca. Os tabuleiros dos camelôs ali são em maior número. As principais ruas de comércio estão atravancadas de tabuleiros repletos de mercadorias, algumas são contrabandeadas e outras pseudocontrabandeadas, marcas famosas falsificadas grosseiramente em fabriquetas clandestinas. Kelly pára em frente aos tabuleiros, examina tudo, pergunta o preço dos rádios de pilha, dos brinquedos elétricos, das calculadoras de bolsos, dos cosméticos, de um jogo de dominó de plástico imitando marfim, dos lápis coloridos, das canetas, das fitas de vídeo e cassetes virgens, de coador de café de pano, dos canivetes, dos baralhos, dos pentes, dos relógios e das outras bugingangas.

[...]

No sobrado, Kelly convence o velho a pentear o cabelo e a trocar o chinelo por uma botina preta, inteiriça, de cano alto com elástico dos lados e puxador atrás, modelo antigo mas ainda em bom estado. O Velho vai sair com eles porque Augusto prometeu que vão almoçar no Timpanas, na rua São José, e o Velho namorou uma moça inesquecível que morava num prédio ao lado do restaurante, construído em mil novecentos e poucos, e que ainda tem, intactos, balões de ferro, tímpanos e cimalthas decoradas com estuque.

O Velho vai à frente com passo firme.

[...]

Ao chegarem de frente ao Timpanas, o Velho contempla os prédios antigos enfileirados até a esquina da rua Rodrigo Silva. ‘Vai ser tudo demolido’, ele diz. ‘Vocês podem entrar, vou em seguida, peçam um arroz de ervilhas para mim.’

Kelly e Augusto sentam-se numa mesa coberta por toalha branca. Pedem uma caldeirada para dois e o arroz de ervilhas do velho. O Timpanas é um restaurante que faz a

comida como o freguês pede. [...]

[...] Augusto não quer discutir. Levanta-se e vai procurar o Velho.

O Velho está olhando os prédios, muito compenetrado, encostado na grade de ferro que cerca o antigo Buraco do Lume, que depois de tapado virou um gramado com poucas árvores, onde moram alguns mendigos.

[...]

‘Está vendo aquela sacada ali, daquele sobrado pintado de azul? As três janelas do primeiro andar? Foi naquela janela à nossa direita que eu a vi, pela primeira vez, debruçada no balcão, os cotovelos apoiados numa almofadinha com bordados vermelhos.’

[...]

‘Vai ser tudo derrubado’, diz o Velho.

‘Antigamente era melhor?’, pergunta Augusto.

‘Era’

‘Por quê?’

‘Antigamente tinha menos gente e quase não havia automóveis’.

‘Os cavalos, enchendo as ruas de bosta, deviam ser considerados uma praga igual aos carros de hoje’, diz Augusto.

‘E as pessoas, antigamente, eram menos estúpidas’, continua o Velho, com um olhar triste, ‘e tinham menos pressa’.

‘O pessoal da antiga era mais inocente’, diz Kelly.

‘Era mais esperançoso. A esperança é uma espécie de libertação’, diz o Velho (FONSECA, 1994, p. 615-617).

Observa-se que o Velho lança um olhar melancólico sobre a paisagem urbana, saudosista de um tempo em que se vivia com menos pressa, quando havia poucos automóveis e pessoas. Já Augusto, ao mesmo tempo em que procura não idealizar o passado, ao referir-se aos inconvenientes de uma cidade sem automóveis, empenha-se em resgatar a história da cidade e transmiti-la a Kelly. Assim, não apenas as recordações do Velho como as lembranças do Cinema Ideal e do sobrado, prestes a ser demolido, interessam ao escritor Augusto. Nas suas caminhadas com a moça, ele parece empenhar-se na formação do leitor do livro que está escrevendo. Ensina-a ler, escrever e a ver a cidade para além do que só o comércio de bugingangas e falsificações oferece e seduz. Isso pode ser constatado na longa enumeração de objetos no primeiro parágrafo da citação. É como se Augusto tentasse fazê-la ver na rua, nos prédios, na paisagem natural e humana mais do que meros objetos de composição do espaço urbano. Apesar disso, dessa espécie de “sentimento reformador” de alfabetizar as prostitutas, e do projeto de escrever e terminar o livro sobre “a arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, Augusto não se apresenta um homem de projetos ou desejoso de estabelecer relações duradouras com as pessoas. Sua relação com Kelly é puramente didática. No trecho que se segue, parte da seqüência da cena anteriormente citada, essas características são mais visíveis. Aliás, no diálogo entre os três personagens, nota-se que o único ponto em comum entre eles é a falta de esperanças e utopias. Kelly não tem, sequer, boas lembranças para recordar. Os representantes de três gerações não conseguem vislumbrar na vida presente qualquer potencialização de futuro:

Augusto não sabe o que fazer com Kelly. Diz que vai à loja conversar com o Velho. O Velho está deitado, no quatinho do fundo da loja. É uma cama tão estreita que ele só não cai dela porque não dorme nunca.

‘Posso falar um pouco com o senhor?’

O Velho senta na cama. Faz um gesto para Augusto sentar-se ao seu lado.

‘Por que as pessoas querem continuar vivas?’

‘Você quer saber por que eu quero continuar vivo, sendo tão velho?’

‘Não, todas as pessoas.’

‘Por que *você* quer continuar vivendo?’, pergunta o Velho.

‘Eu gosto das árvores. Quero acabar de escrever meu livro. Mas às vezes penso em me matar. Hoje Kelly me abraçou chorando e tive vontade de morrer.’

‘Você quer morrer para acabar com o sofrimento dos outros? Nem Cristo conseguiu isso.’

‘Não me fale em Cristo’, diz Augusto.

‘Eu fico vivo porque não sinto muitas dores no corpo e gosto de comer. E tenho boas lembranças. Também ficaria vivo, se não tivesse lembrança alguma’, diz o Velho.

‘E a esperança?’

‘A esperança na verdade só liberta os jovens.’

‘Mas você disse no Timpanas...’

‘Que a esperança é uma espécie de libertação... Mas você precisa ser jovem para gozar isso.’

Augusto sobe as escadas de volta para o sobrado.

‘Dei comida para os ratos’, diz Kelly.

‘Você tem alguma lembrança boa da sua vida?’, pergunta Augusto.

‘Não, minhas lembranças são todas horríveis’ (FONSECA, 1994, p.625-626).

Sob esse aspecto, tanto Augusto quanto os narradores de “O inimigo” e de “Abraçado ao meu rancor” não erigem um discurso que possa amenizar as suas decepções da vida presente. Movendo-se entre duas cidades e dois tempos, esses personagens circunscrevem a experiência urbana de sujeitos em processo de desenraizamento quase completo de seu lugar de origem. Esse desenraizamento se verifica de duas maneiras: uma no apagamento gradativo e/ou total dos valores a que um dia estiveram ligados, das relações humanas e da percepção mais afetiva e duradoura das coisas e dos seres, como se observa dramaticamente em “O inimigo”; de outra, na tentativa de manter na memória ou trazer à luz por meio da memória e da escrita, o que o tempo da urbanização acelerada soterra e/ou marginaliza cotidianamente, como em “Abraçado ao meu rancor” e “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”.

É o que se depreende, ainda, da visão que o narrador do conto joãoantoniano tem de seu lugar de origem, particularmente a casa materna, situada no morro, cada vez mais marginalizado na metrópole. As mudanças ocorridas no subúrbio boêmio da infância e juventude desse personagem não residem na modernização dos grandes centros com seus *néons* e *shoppings*. Essa modernização, que tem como aliada a publicidade, exporta a imagem

de uma São Paulo erigida à altura dos grandes centros urbanos, dada “às lordices nos cartões-postais. Como o Rio, como em outras, trata de esconder as mazelas. E mostra o vendável” (ANTÔNIO, 2001, p.100-101). No morro, o personagem-narrador vê que a modernização transforma o espaço físico e humano em monturos de coisas e seres. Presidente Altino também é o lugar de origem do referido personagem, como em “Afinação da arte de chutar tampinhas”. A memória desse lugar é o ponto de partida que deflagra a memória de outros tantos subúrbios, que, no presente focalizado pelo narrador, constituem o avesso do avesso dos subúrbios paulistanos de sua infância e adolescência, quando se ouvia o som do samba e dos tacos de sinuca.

Sua profissão, jornalista, assim como a de contabilista do narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas”, encarcera o personagem de “Abraçado ao meu rancor”. Embora ele não esteja situado numa classe social de baixo prestígio, pouco se identifica com os valores que dão contornos ao ambiente em que transita e nele sobrevive. Esse personagem-narrador traz alguns traços sociais comuns aos personagens de “Busca”, “Visita” e “Afinação da arte de chutar tampinhas”, mas, como já assinalou Alfredo Bosi (2001, p.11), ele transpôs o limite de classe ao se tornar jornalista, integrando outro grupo social urbano. Isso não quer dizer que como tal se sinta confortável e desenvolve uma relação de reciprocidade com os seus pares. O dilaceramento da identidade de não se sentir em comunhão com o grupo a que se integra profissionalmente é uma das tensões desse conto. Com efeito, apreender esse dilaceramento só se torna possível se não perder de vista a experiência do sujeito na metrópole. A fala raivosa, rancorosa e ressentida desse narrador em muito lembra a de Luís da Silva de *Angústia* (RAMOS, 2000), um dos personagens da ficção brasileira moderna que parece ter gerado uma prole de desenraizados no espaço da cidade.

Em “Abraçado ao meu rancor”, o personagem não consegue se encontrar na vida presente do jornal, nas badalações de coquetéis e reuniões, porque se sente culpado por fazer de seu trabalho um cúmplice do que se propaga pelos jornais entre a burguesia endinheirada ou que aparenta ser endinheirada. Ele tampouco se identifica com a origem, a família e o morro. Os deslocamentos do centro da cidade para a periferia foram revelando a esse narrador a triste e fria paisagem onde todos – lugares e pessoas – aparecem ainda mais marginalizados que nos chamados tempos de ouro da boemia. No centro urbano, o desconforto e a angústia sentidos pelo personagem vinham, em parte, da sensação de “emparedamento” pelas ruas movimentadas, da impossibilidade de ver além da verticalidade dos prédios. Agora são a desolação da noite na periferia, a horizontalidade dos casebres, as ruas mal iluminadas, sujas e fétidas – semelhantes ao que se vê em “Visita” –, que lhe causam profundo mal-estar. Há uma

tristeza geral sobre as coisas e seres, reiterada pela referência ao frio, à escuridão e sujeira que impregna o caminho percorrido pelo narrador, que busca passagem por entre as ruas esburacadas:

Vou descer em Altino, encaro o compromisso. Luto. Apertando, apertado empurrando, cara fechada, crispo a boca, não peço licença, uso cotovelos e joelhos. Quando me livro, resfolego como um bicho.

Piso o pedregulho úmido da estação, calado como os outros, cato passagem de nível, ganho as ruas esburacadas, de terra, onde água poluída se empoça esverdeada no meio-fio.

Não mais prédios, a vista vai se acostumando. Olhos as casas baixas, descascadas no sombreado das ruas que a iluminação expõe mal e mal; cães e algum gato vagabundeiam pelos cantos. Sujeitos tristes nas portas, raros nas calçadas. Ou se discute futebol ou se entorna nos botequins. Frio.

[...]

E toco a subir no escuro o Morro da geada. Um pensamento me passa, que empuro. Se tivesse de viver de novo aqui, de onde me viria a força? Vinte minutos sozinho, vento ou pernilongos enormes, pretos, na picada do mato e da barba-de-bode. Mamãe fica tímida, depois do beijo. Não querendo contrariar, só pergunta, jeitosa, como estou e se volto. E se é para ficar. Não vou responder, no começo. Eu vou engolir café. Puxar um cigarro, andar para a janela. Como se ouvisse os grilos.

Faço tenção de me explicar, que cheguei tarde da noite. Mas ela é minha mãe:

– A sua arte não permite dois amores (ANTÔNIO, 2001, p.124-125).

Como se vê, a falta de um lugar e o sentimento de inadequação ganham proporções cada vez maiores a cada passo que ele dá rumo ao encontro com a sua cidade. A volta para a casa (a cidade, a família, o lar) é uma “volta em vão” (PAES, 1990, p.107-115). Assim como em “O inimigo” e “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, os dois planos espaciais e temporais em que se estrutura o conto, mas agora com uma temporalidade mais dilatada e uma profusão de referências a espaços paulistanos, conferem a medida da tensão desse personagem que não se vê integrado em parte nenhuma. Estar de volta a São Paulo faz que ele, também drummondianamente, se sinta com “as mãos sujas” (ANDRADE, 1978, p.71), pois desaprendeu “a pobreza dos pobres e dos merdunchos” e crê ter “aprendido a pobreza envergonhada da classe média”, na qual vive um profundo desconforto (ANTÔNIO, 2001, p. 92).

Como profissional que trabalha com a palavra, sente que sua escrita também está comprometida com a burla, os artificialismos e o engodo de que o jornalismo publicitário parece ter se tornado arauto, ao vender uma imagem do que não existe, ou não existe para a maioria dos habitantes da cidade. Seu *mea culpa*, a agressividade dirigida à cidade e contra ele mesmo é a dura expressão de quem tem a consciência de que, de algum modo, faz parte disso; de quem não passa de “um infeliz”, um “animal bufo da classe média”. É um *mea culpa* de saber que escreve o que pedem para poder sobreviver, e sobreviver na cidade, cujos

símbolos de poder e de identidade de grupo caracterizam-se, em geral, pelos modismos e “pelo consumo [que] nivela as diferentes classes sociais no nível da aparência, com o que o dinheiro pode comprar” (ORTIZ, 1989, p.124).

Como a memória ativa o passado da cadência do samba e dos tacos de sinuca, por exemplo, quando o personagem entra no Martinelli, observa-se que ao longo do conto o que vai se impondo com mais força é o presente asfixiante, que ganha ares mais pesados a cada passo do personagem. É certo que as frinchas da memória imprimem na narrativa uma lentidão que suspende, em parte, o tempo pragmático da vida moderna a que o personagem, como jornalista, está ligado. É a memória que deflagra nessa volta a São Paulo, nas andanças pelas ruas, dentro do trem, e não do ônibus, o tom de uma crônica. A cidade “dentro” do personagem, a que resiste a não se apagar e a que ele observa, ambas contrapostas à da publicidade, para “inglês ver”, são registradas dinamicamente por um olhar de quem não tem a consciência reificada (BOSI, 2001, p.08). Esse olhar, no entanto, está impregnado de rancor e desilusões. A memória, ainda que vívida dentro do personagem, não é capaz de apaziguar seu desconforto na vida presente, conforme se tentou demonstrar nesta leitura.

Assim, se, no espaço urbano, a solidão e o sentimento de inadequação desse narrador são comuns aos personagens que protagonizam as narrativas do escritor paulista comentadas até aqui, em um crescendo pode-se observar que a dicção do personagem jornalista, talvez constitua um dos pontos de chegada da ficção de João Antônio ao problematizar a cisão entre o eu, a cidade e o mundo do trabalho e do mercado. Isso porque o referido narrador não encontrou uma forma de resistência aos valores do grupo a que pertence como jornalista, tal qual, de certo modo, tenta resistir o narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas”.

Se em “O inimigo” o narrador desiste de buscar sentido no passado, paralisando-se na vida presente, Augusto/Epifânio, um “niilista”, ainda procura eternizar a sua cidade na escrita, mas, como exposto, seu projeto parece estar fadado ao fracasso, em virtude de uma série de dificuldades, a começar pela própria concepção do livro. A idéia de fazer um mapeamento de todo o Rio de Janeiro é constantemente ironizada pelo narrador. Já o enfado e a expressão violenta do personagem de “Abraçado ao meu rancor” são o que marcam a sua trajetória em busca da cidade e dele mesmo, obliterando, em certa medida, as recordações afetivas de pessoas e lugares que fizeram parte de sua vida. No percurso dos três personagens, seja por meio dos deslocamentos reais ou dos imaginários, é no passado que buscam algum sentido para a existência. Todos eles poderiam dizer que se empenharam na “procura sedenta de um passado”, que tentam “reconquistar no espaço de coordenadas ainda presentes mas

vazias” (BOSI, 2001, p.07). Essa busca, entretanto, apresentou-se em dimensões diferentes, mas complementares, uma vã procura em um contexto histórico-social em que há mudanças constantes, gerando outras formas de percepções e experiências, que pouco se nutrem do passado e da memória.

4 – EXPERIÊNCIA URBANA E MALANDRAGEM

Ali, tudo ia bem, por fora. Ponto que vibrasse 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, [...] cada um com seu problema e sem sua solução...

[...]

Os três sabiam que depois dos luminosos a cidade lhes daria restos e lixos. Só.

João Antônio

Acho que não existe mais malandragem. O que existe por aí é uma camada de gente sacrificada, lesada, esmigalhada, arreventada. Isso é que existe. Nada mais do que isso.

João Antônio

“Malagueta, Perus e Bacanaço”, “Paulinho Perna Torta” e “Dedo-duro”, publicados, pela primeira vez, em 1963, 1964 e 1982, respectivamente, constituem o *corpus* de análise deste capítulo. O objetivo central aqui é o de demonstrar que, nesses três contos, João Antônio problematiza a impossibilidade de a malandragem consistir-se positivamente em uma via alternativa de sobrevivência na cidade em um contexto da emergente sociedade de consumo e em que a marginalização urbana se torna mais abrangente e cada vez mais insuperável. Nesse cenário, a cidade onde os personagens joãoantonianos habitam deixa de figurar, gradativamente, como “o lugar da criação, pelos cidadãos, de uma ordem legal, fundada na garantia do consenso que articularia todos em torno dos objetivos de preservação da paz social” (PECHMAN, 2002, p.208), o que se pode verificar em textos brasileiros da segunda metade do século XIX, nos quais se projeta o “sonho da cidade feliz”²⁰. Embora a representação da malandragem figure em outras narrativas do escritor paulista, é nesses três contos que melhor se observa, em um crescendo, não apenas a descensão da malandragem

²⁰ No Brasil, “É com Pena e Macedo que se inicia toda uma tradição do ‘sonho feliz de cidade’ e que atravessaria toda a segunda metade do século XIX, desembocando no urbanismo como a solução para a cidade do século XX. Nessa tradição, a cidade se definirá como o lugar da criação, pelos cidadãos, de uma ordem legal, fundada na garantia do consenso que articularia todos em torno dos objetivos de preservação da paz social. Tal utopia seria arranhada na virada do século, quando as contradições sociais, econômicas e culturais levarem à ruptura as idéias de ‘comunidade’ na cidade, em função da exacerbação do individualismo liberal [...]”. (PECHMAN, 2002, p.208-209) Na América Latina, a idealização da cidade como pensamento fundador da civilização encontra-se em Domingo Sarmiento, na sua obra *Facundo*, de 1845.

como resistência à ordem estabelecida, mas também a desmitificação da relação interpessoal que caracterizaria esse universo. Se essa “desconstrução da malandragem” já se faz evidente no conto mais representativo dessa temática na obra do escritor paulista, conforme discutiu Berthold Zilly (2000, p.173-194), ela é mais ostensiva em “Paulinho Perna Torta” e em “Dedo-Duro”, narrativas que situam a passagem do malandro ao bandido.

Antes da análise dos referidos contos, seguem algumas considerações sobre alguns estudos que tratam do malandro e da malandragem, a fim de situar as narrativas de João Antônio no quadro geral das discussões sobre esse personagem e essa temática no Brasil.

Na literatura brasileira, a representação dos estratos sociais periféricos, que se situam à margem do sistema político e sócioeconômico, remonta ao Brasil-Colônia, como é discutido na série de ensaios reunidos em *Os pobres na literatura brasileira* (SCHWARZ,1983). Estética e ideologicamente, essa representação recebe tratamento variável, conforme o contexto histórico-literário em que os textos são produzidos. Entre os personagens representativos desses estratos sociais, encontra-se o malandro, que também é tema de interesse constante no espaço da crítica literária, dos estudos históricos, sociológicos e antropológicos brasileiros.

Dos textos teórico-críticos acerca do malandro e sua presença como personagem literário no contexto nacional encontram-se “A dialética da malandragem”, de Antonio Candido (1989), *Carnavais, malandros e heróis* e *A casa e a rua*, de Roberto DaMatta (1997 e 1987), *A saga do anti-herói: estudo sobre o romance picaresco espanhol e algumas de suas correspondências na literatura brasileira*, de Mario M. González (1994), *Aceitei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio Vargas*, de Cláudia Neiva Matos (1982), e *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930-1950)*, de Márcia Regina Ciscati (2000). Neles, observa-se que, como personagem literário, o malandro tem afinidades com os personagens de narrativas folclóricas da tradição popular, como Pedro Malasartes e como os pícaros das narrativas picarescas espanholas do século XVI, entre os quais Lazarillo de Tormes. De acordo com a maioria dos trabalhos dos críticos, porém, em especial de Antonio Candido, o personagem malandro, na sua feição nacional, compõe-se de traços peculiares que, em certa medida, o afastam dessa linhagem. Como figura híbrida e ambivalente que ele se constitui, nem sempre esse personagem aparece com o mesmo rosto, a mesma ginga e as mesmas maneiras de driblar as situações adversas.

Na acepção de Antonio Candido, o malandro seria o indivíduo pendular “que se situa entre o mundo da ordem e da desordem”, que passou a ter uma longa tradição nas Letras brasileiras, após Leonardo Pataca, personagem de *Memórias de um sargento de milícias*

(ALMEIDA,1989). O trânsito entre o mundo da lei, das convenções e o das relações pessoais traduziria o caráter específico, desse texto, de ser o primeiro romance da malandragem.

Em virtude do referido trânsito, no contexto das *Memórias...* estariam abolidas as noções de certo e errado, lícito e ilícito, bem e mal. Essas dicotomias de valor apareceriam embaralhadas tanto na configuração do comportamento quanto da “visão de mundo” dos personagens. O vaivém contínuo nas esferas da ordem e da desordem, e não apenas de Leonardo Filho, “o malandro oficial” do romance, definiria um sistema social de base relacional. Esse sistema refletiria não apenas os relacionamentos pessoais que caracterizariam o romance de Manuel Antônio de Almeida, mas a sociedade que o autor formaliza em seu texto: a sociedade dos homens livres, urbanos, “remediados” e pobres do Rio de Janeiro, no interior da ordem escravista. Assim, “o princípio formal das *Memórias...*, a dialética da ordem e desordem, [que] dá generalidade à experiência de um setor da sociedade, o intermediário, que não trabalha regularmente, nem acumula ou manda, e que neste sentido parece o menos essencial”, seria o que articula a estrutura social e a literária (SCHWARZ,1987, p.143-144). Em função do predomínio de um sistema relacional no plano narrativo daquele romance, residiria uma representação do malandro e de seu universo social com certa “aura” de bonomia, compensações, arranjos e acomodatamentos em “um mundo sem culpa”. Tais aspectos seriam constitutivos não somente de um “modo de ser de classe (a oprimida), mas de um modo de ser nacional”, bem como uma característica do *ethos* cultural brasileiro (SCHWARZ, 1987, p.150).

Esse modo “peculiar” de ser soa, no discurso de Candido, com sinal positivo, principalmente quando compara a formação histórico-cultural do Brasil com a dos Estados Unidos. Na sociedade norte-americana, teria se consolidado uma organização social fundada na “presença construtora da lei, religiosa e civil”, na “força punitiva”, o que teria feito dela uma “sociedade moral”. Em razão disso, “o endurecimento do grupo e do indivíduo confere a ambos grande força de identidade e resistência, mas desumaniza as relações com os outros. Sobretudo os indivíduos de outros grupos, que não pertencem à mesma lei e, portanto, podem ser manipulados ao bel-prazer” (CANDIDO, 1989, p.114). Ao contrário, no Brasil existiria um quadro em que

nunca os grupos ou os indivíduos encontraram efetivamente tais formas; nunca tiveram a obsessão da ordem senão como princípio abstrato, nem da liberdade senão como capricho. As formas espontâneas de sociabilidade atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência.

As duas situações diversas se ligam ao mecanismo das respectivas sociedades: uma

que, sob a legação de enganadora fraternidade, visava a criar e manter um grupo idealmente monorracial e monorreligioso; outra que incorpora de fato o pluralismo racial e depois religioso à natureza mais íntima, a despeito de certas ficções ideológicas postularem inicialmente o contrário. Não querendo constituir um grupo homogêneo e, em conseqüência, não precisando defendê-lo asperamente, a sociedade brasileira se abriu com maior largueza à penetração dos grupos dominados ou estranhos. E ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência (CANDIDO, 1989, p.114).

Dessa comparação – que remete às considerações de Sérgio Buarque de Holanda, feitas em *Raízes do Brasil* (1995, p.153-167), em especial no que se refere ao traço de caráter da cordialidade do brasileiro –, o malandro, como aparece nas *Memórias...*, poderia ser visto como uma espécie de contraposição positiva aos valores de determinada ordem, como a da lei, das relações impessoais, ao afrouxá-las, e, ao mesmo tempo, ao revelar, mas sem transformar, as contradições do grupo social que se pretende homogêneo, uno, coeso. Esse afrouxamento do sistema social seria significativamente representado pelo trânsito incessante do malandro entre um e outro universos e pela sua “disposição acomodatória”. O resultado desse afrouxamento é que implicaria o caráter flexível da sociedade brasileira e a sua “falta de inteireza e coerência”, exemplarmente observável nos personagens e na sociedade representados nas *Memórias...* O predomínio de uma ordem sócio-cultural de base relacional e conciliatória, que constituiria tanto um traço de fundo histórico quanto do *ethos* cultural do Brasil, é valorizada positivamente por Candido. De acordo com as considerações de Roberto Schwarz acerca do ensaio “Dialética da malandragem”,

[...] Com efeito, Antonio Candido identifica a dialética de ordem e desordem como um modo de ser popular. Mais adiante ele a generaliza para o país, sublinha os inconvenientes de racismo e fanatismo religioso que ela nos poupou, e especula sobre suas afinidades com uma ordem mundial mais favorável, que pelo contexto seria pós-burguesa. Assim, a matriz de alguns dos melhores aspectos da sociedade brasileira estaria na sociabilidade desenvolvida pelos pobres, à qual o futuro talvez reserve uma oportunidade. Noutras palavras, além de a identificar e valorizar, Antonio Candido a traz ao âmbito das grandes opções da história contemporânea (SCHWARZ, 1987, p. 150-151).

A visão do sistema relacional brasileiro, segundo a qual o malandro seria um representante típico, distanciando-se, em vários aspectos e por razões históricas, sociais e culturais do personagem picaresco espanhol, também está presente em dois textos de Roberto DaMatta. Este antropólogo, em *A casa e a rua*, utiliza os termos casa e rua, numa dimensão sociológica, para “interpretar a sociedade brasileira”. O eixo casa, relações pessoais e caráter familiar acabaria tendo predominância sobre o das relações impessoais e do espaço público,

que é simbolizado na imagem da rua como categoria sociológica. A rua, todavia, pode conter a casa e vice-versa. Assim a esfera pública pode conter a privada, e a privada, a pública.

A flexibilidade da atuação e do desenvolvimento dos papéis sociais no contexto brasileiro faz que a sociedade brasileira se erija sob as bases da conciliação e não do conflito declarado. Também aqui, DaMatta, ao comparar a formação histórico-cultural brasileira, fundada na ordem da pessoa, com a formação dos Estados Unidos, assentada na ordem do indivíduo, recobre, com certa “aura” de positividade, a ordem relacional do sistema social erigido no Brasil. Na visão do antropólogo, ao invés de duas ordens, de uma “dualidade combinada” (ARANTES,1992, p.46), que dialeticamente se opõem e se comunicam, existiria um sistema triádico. Essa noção é desenvolvida por DaMatta, com mais profundidade, no livro *Carnavais, malandros e heróis* (1997).

Sob esse ponto de vista, o *ethos* cultural da sociedade brasileira, ao adotar o “idioma da conciliação”, se estruturaria tanto com base no mundo da rua (das leis impessoais, do indivíduo, da liberdade e do anonimato), e no mundo da casa (da pessoalidade, da afetividade), quanto no mundo sobrenatural – o espaço do outro mundo. Assim, casa, rua, outro mundo e malandro seriam categorias próprias do universo relacional brasileiro. Como narrativa paradigmática desse sistema triádico, DaMatta destaca *Dona Flor e seus dois maridos*, de Jorge Amado. A trama narrativa desse romance seria determinada pelo pólo da “teia de relações pessoais”, a qual se aproximaria da noção de dialogismo e carnavalização, segundo a perspectiva de Bakhtin (1993), pois carnavalizar seria “formar triângulos”, “relacionar pessoas, categorias e ações sociais que normalmente estariam soterradas sob o peso da moralidade sustentada pelo Estado” (DaMATTA,1987, p.119). O “modelo da carnavalização” (formalizado pelo crítico russo), o “sistema relacional da ordem e desordem” (de Candido) e o “modelo relacional triádico” (de DaMatta) seriam, portanto, correspondentes. Esses modelos acenariam para a “possibilidade do diálogo entre as categorias divergentes, rigidamente subordinadas pelas hierarquias no mundo diário”, visto que “dialogar é relacionar, é criar espaço ambíguo, tanto mais assim distante estiverem categorias entre si” (DaMATTA,1987, p.119). Na visão do antropólogo, esse “modelo relacional” simbolizaria uma espécie de saída para alguns dos impasses estruturais da sociedade brasileira. O papel das “práticas moderadoras” nacionais não seria, assim, “o de simplesmente sanar cinicamente o conflito, mas de representar um outro pólo estrutural: o do meio, o da figura que está nos dois lados”, que procura conciliar o que se apresentaria inconciliável (DaMATTA,1987, p.113).

De sua leitura de *Dona Flor e seus dois maridos*, DaMatta apresenta suas considerações pontuando, de modo altamente positivo, para não dizer idealizado, não só esse sistema/modelo relacional, do qual o malandro seria um de seus emblemas, como também a amizade, vetores primordiais da teia de relações em que a narrativa se estrutura:

[...] basta perceber, como fizeram Amado e Flor, que a *amizade* é realmente uma instituição e não algo imponderável e dependente dos espaços internos, como ocorre nos países individualistas. Depois, é preciso pensar – agora como Dona Flor e talvez com sua coragem – se realmente vale a pena enfrentar o desafio de tornar o sonho realidade. Quer dizer: fazer com que esse espírito de Vadinho, malandro, generoso, alegre e criativo [que é do povo, do carnaval, das festas, dos santos e dos orixás] possa ser trazido à luz do dia na construção de um projeto político. Seria possível realizar isso? E assim fazendo realizar afinal a síntese positiva das leis com os amigos. E não temer mais os amigos por causa das leis e nem descumprir as leis obedecendo à vontade imperiosa dos amigos. Essa talvez seja a mensagem de Dona Flor, mulher e povo que conseguiu finalmente casar-se tão bem com a ordem e o progresso (DaMATTA, 1987, p.144).

Como se pode notar, DaMatta também manifesta a mesma simpatia e valorização de Candido sobre uma “sociabilidade desenvolvida pelos homens pobres”, que, mediante a amizade, a tornaram mais flexível. Dessa forma de sociabilidade, de que o malandro (criativo, generoso, alegre) seria um exemplar, resultaria o sonho da conciliação do inconciliável como projeto político: o povo com a ordem e o progresso, ideal a ser alcançado pela sociedade brasileira. Como, entretanto, adverte João César de Castro Rocha (2004, p.6), não se pode perder de vista que esse sistema relacional, sob a fachada das relações pessoais, caracteriza-se como tão problemático, violento e alienado quanto um sistema que se pretende homogêneo, coeso, enrijecido pela lei, pela ordem, pelas convenções e pelos conflitos declarados. Se um dos emblemas desse universo relacional é a figura do malandro, não se pode esquecer que, para sua sobrevivência, é preciso que haja o otário, o trabalhador e, em algumas situações, o próprio malandro. Trata-se de uma reversibilidade e complementariedade não ideal, mas cruel, de exploradores e explorados em vários níveis e com várias conseqüências, especialmente em contexto de desenvolvimento e transformação acelerados dos centros urbanos e das formas materiais da existência.

Há de considerar, ainda, que, se o malandro pode, em certo sentido, figurar como “agente crítico” do sistema social dominante – em geral pela via do humor satírico –, seu discurso e suas ações tendem a manter o esgarçamento social e sua condição de não-cidadão. Sem o direito à cidade, ele sobrevive nas brechas dela. Por trás do diálogo carnavalizado, em que o malandro e seu mundo se apresentam idealizados, como em *Dona flor e seus maridos* e na leitura feita por DaMatta, não se pode fechar os olhos para o fato de que “celebrar a

malandragem é esquecer que todo Vadinho necessita de uma Dona Flor para explorar, roubar-lhe o dinheiro, agredi-la” (ROCHA, 2004, p.6); de que a malandragem, assinala Roberto Schwarz, pode ocultar a miséria e justificar a “tese de que se pode escapar da pobreza com uma ou outra ‘viração’” (SCHWARZ, 2000, p.44).

Assim, o exame das formas de sobrevivência do malandro, que ressalta a via intermediária de negação do trabalho alienado como uma escolha do personagem malandro, é, portanto, “uma análise que exagera o elemento subjetivo da escolha e subestima os mecanismos objetivos de exclusão social e econômica”; que não encara a marginalidade social/o marginalizado “em sua necessidade, num sistema social que o espolia, serve-se dele para a produção de excedente econômico e procura neutralizar suas explosões de revolta” (REIS, 2000, p.48-49).

Ao contrário de Antonio Candido (1989), que demonstra ser o malandro um personagem literário do Brasil, surgido no contexto histórico-social da jovem sociedade urbana brasileira do século XIX, Mario M. González (1994) procura mostrar e discutir as correspondências entre o pícaro de matriz espanhola e o malandro. Para esse ensaísta, os romances brasileiros que formalizam essa correspondência abrangem um vasto período histórico e literário, que vai do século XIX ao XX, da emergente sociedade urbana brasileira ao contexto do “pós-milagre”. *Memórias de um sargento de milícias, Macunaíma, Galvez – Imperador do Acre, A pedra do reino, O tetrataneto del-rei, Os voluntários, O grande mentecapto*, entre outros, seriam, na verdade, “romances neopicarescos”. Todos eles trariam, “com variantes no tempo e no espaço”, a reiteração de alguns elementos temáticos e formais comuns aos textos picarescos clássicos, entre os quais a sátira social, a relação do pícaro e do malandro com o mundo do trabalho e o erotismo nos vários e diferentes contextos histórico-sociais que os romances formalizam. Na proposição de sua leitura, González salienta que não está em seu horizonte estabelecer uma rigorosa distinção entre pícaro e malandro, como o faz Candido, já que considera ambos como anti-heróis. É valendo-se dessa categoria de personagem que ele examina a saga de pícaros e malandros nas narrativas romanescas. Para o crítico, a categoria de anti-herói é o ponto essencial de aproximação e/ou diferença entre pícaros e malandros, uma vez que as narrativas por eles protagonizadas são construídas com o ponto de vista narrativo recaindo sobre a realidade, a história, segundo uma perspectiva marginal. González enfatiza que sua

[...] noção de romance picaresco se apóia num tripé: o anti-herói denominado pícaro, seu aventureiro projeto de ascensão social pela trapaça e a sátira social traçada na

narração desse percurso [...]. Desse tripé, sempre tivemos em mente o destaque que merece o anti-herói, porque parece-nos ser sua perspectiva marginal, paródica, a que impõe o restante. Com o pícaro [ou com o malandro], o ponto de vista estará sempre colocado embaixo, definindo um universo construído em volta do homem, que chamaríamos 'romance'. Por isso é sua saga secular o que colocamos como eixo do nosso percurso (GONZÁLEZ, 1994, p.18).

Em sua análise dos romances brasileiros “neopicarescos” do “pós-milagre”, o crítico assinala, à semelhança do que se lê em DaMatta na sua leitura de *Dona Flor e seus dois maridos*, a dimensão do sonho, de um projeto político ou de uma utopia alternativos e coletivos neles representados. Esses aspectos seriam variantes que singularizariam os romances brasileiros neopicarescos, pois são ausentes nos romances picarescos espanhóis clássicos. Segundo González:

O que talvez mais surpreenda nos textos brasileiros que consideramos é a presença, em todos eles, de um espaço para o sonho, que não existe nos textos clássicos espanhóis. Não se trata do sonho como definição da ambição pessoal, individualista, do pícaro, mas da utopia como espaço para uma sociedade diferente. Nenhum dos pícaros foi – nem podia ser – capaz de formular um projeto que superasse os estreitos limites de sua individualidade. O único registro de certa consciência de ser sujeito de um viver livre é o de Guzmán. Mas o pícaro por excelência não tinha como formular mais do que um elogio dessa existência marginal, nem podia pensar em fazer dela uma contestação explícita. O horizonte do pícaro é desmascarar a sociedade para se provar merecedor de integrar-se nela. Lázaro e Guzmán atingem seu objetivo; Pablos não, porque Quevedo quer mostrar inutilidade da tentativa. Já nos romances neopicarescos que consideramos, vemos formulada, das mais diversas maneiras, a possibilidade de uma sociedade diferente e contraposta àquela em que o malandro se movimenta. Essa formulação, às vezes, faz coexistirem, na mesma personagem, o pícaro e o projeto utópico. Em outros casos, há uma evolução da picaresca para a utopia. Por último, pode-se encontrar o enfrentamento de ambos os tipos de projetos (GONZÁLEZ, 1994, p.353).

O estudo de Cláudia Neiva Matos (1982), por sua vez, não tem como objeto narrativas romanescas protagonizadas pelo personagem malandro nas letras de samba urbano brasileiras produzidas entre 1930 e 1954, período do governo de Getúlio Vargas. O argumento central da ensaísta é o de demonstrar que o discurso malandro, nessa modalidade de gênero textual/artístico, durante o regime getulista, configura-se como um discurso de resistência à ética do trabalho, do progresso, ainda que essa resistência se apresente problemática em alguns casos. Por exemplo, quando o malandro – que na letra de samba confunde-se com a figura do sambista, segundo Matos – passa a ser cooptado pela política desenvolvimentista e progressista do referido contexto histórico, seja pela ética do trabalho ou pela ética do mercado cultural. É o que se observa a partir dos anos de 1940, quando “a utopia da malandragem começou a perder sua viabilidade diante dos imperativos da nova ordem

político-social”, em que não há mais saída nem para o malandro nem para o trabalhador, dada a crescente marginalização de ambos (MATOS, 1982, p. 117-118).

A resistência do malandro/sambista a essa ordem teria passado por uma gradação descendente, à medida que a estrutura política e sócio-cultural do País utilizava o discurso da ideologia do trabalho como vetor último de emancipação individual e coletiva, e proliferavam as formas de vida urbana no contexto do capitalismo de consumo. Aos poucos, o malandro/sambista sucumbe à modernidade do capital, do mundo do trabalho, da ética do consumo e da indústria cultural. Esse processo poderia ser delineado tendo-se em vista três momentos historicamente situados:

A história começa nos fins dos anos 20, quando surge na música popular o personagem propriamente dito, para alcançar em seguida, na década de 30, o ápice de seu prestígio. Por algum tempo, ele foi assunto em moda – mas foi um breve tempo. A virada se consuma a partir de 1937, quando o Estado Novo, instituindo a ideologia do culto ao trabalho e uma política simultaneamente paternalista e repressiva em relação à cultura popular, vem modificar as regras do jogo e o panorama da produção poética do samba. Aquela conversa mal comportada e marota que já vinha há algum tempo suscitando reações de desagrado por parte de setores da imprensa, autoridades e mesmo alguns sambistas, deveria ser decididamente proscrita da cena cultural.

Incentivam-se os compositores a louvar os méritos e recompensas do trabalhador, ao mesmo tempo que interdita e censuram os casos e façanhas do malandro.

Mas ele já fundara sua linhagem dentro do samba, e esta, ao contrário do que desejava o Estado Novo, não desaparece aí. O malandro legendário e prestigiado, espécie de anti-herói que povoara as composições da década de 30, é substituído e continuado na de 40 pela figura ambígua do ‘malandro regenerado’, sempre às voltas com a polícia, falante, problemático, defensivo, dizendo-se trabalhador honesto mas sempre carregando os estigmas e emblemas da malandragem. [...]

O tema da malandragem, em sua nova versão, percorre os anos 40 e entra pelos 50, mas vai perdendo seu vigor. Hoje em dia ele está praticamente desaparecido e só é retomado em seu caráter já histórico, como no samba de Chico Buarque de Hollanda [...] (MATOS, 1982, p.14-15).

Em função desse contexto, é inevitável o relativo desaparecimento da “utopia da malandragem” como resistência e crítica. O malandro, durante o Estado Novo, conclui a ensaísta, estaria superado, mas não o seu discurso, no caso do samba-malandro. Nos anos 50, esse gênero poético-musical apareceria travestido de outras e variadas faces, pois “o que provoca a atitude ‘regenerada’ do malandro não é pois uma mudança de postura interior, moral, mas simplesmente o medo da repressão, de cadeia que ele já conhece muito bem” (MATOS, 1982, p.111).

Um outro estudo sobre a malandragem é o de Márcia Regina Ciscati (2000), que, em certa medida, segue a linha do referido ensaio de Cláudia N. Matos. Em *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930-1950)*, Ciscati

também ressalta que “malandros, vadios, boêmios – gente ‘indisciplinada’ e ‘desordeira’ – [...] é um fenômeno de longa duração situado no terreno das resistências, neste caso, não só ao trabalho mas também ao exercício da liberdade no modo de vida ‘escolhido’” (CISCATI, 2000, p.49). Como já indicia o título, a historiadora procura analisar a representação da malandragem em São Paulo, valendo-se da “discussão ou revisão sobre o que foi tratado (construído) em certo momento histórico como ‘símbolo maior’ da malandragem: o ‘protótipo carioca’”, que estaria, por sua vez, ligado “a uma discussão mais ampla sobre a definição do caráter do homem brasileiro” (CISCATI, 2000, p.16). Para analisar o percurso e a ambiência da representação da malandragem e do malandro em São Paulo, a autora utiliza-se de várias e diferentes fontes, passando pela narrativa ficcional (como a de João Antônio) a textos autobiográficos (como de Hiroito), depoimentos orais e escritos de pessoas que guardam na memória o chamado “tempo de ouro da boemia” e documentos jornalísticos, da época, sobre figuras reais, que teriam se erigido como grandes malandros naquela cidade. No levantamento do discurso oficial e do discurso de testemunhos variados de setores marginais e na contraposição entre eles, a pesquisadora vai assinalando que o “‘fim da malandragem’ é sensivelmente contíguo às transformações ocorridas na cidade de São Paulo, sobretudo do final da década de 1950, em diante” (CISCATI, 2000, p.217). Conclui que, na verdade, não teria havido propriamente um “fim da malandragem”, mas transformações, paralelamente ao avanço da urbanização, de uma ordem social cada vez mais repressiva, disciplinadora e excludente. Em função desse contexto, teria existido um aumento da marginalização social e econômica, bem como alterações nos modos de agir/sobreviver dos setores marginais, sendo a figura do malandro suplantada pela do bandido.

Os estudos anteriormente resenhados parecem ter, pelo menos, um ponto em comum: a figura do malandro e seu discurso representariam uma face positiva de resistência a determinados valores do mundo social dominante. Essa face far-se-ia ver tanto na concepção de malandro como emblema de um universo relacional, no embaralhamento das hierarquias e no lugar de fronteira, conciliações e diálogo em que ele ocuparia na ordem social, quanto na postura de resistência deste personagem ao mundo do trabalho, da ética do progresso e das formas materiais da existência no contexto da urbanização e modernização brasileiras. Essa positividade é traduzida de diferentes formas, mas todas são similares, porque apontam para uma via alternativa de as classes marginalizadas terem visibilidade e voz, seja na preservação de uma memória coletiva, comum à letra de samba malandro e aos depoimentos daqueles que viveram empiricamente o contexto dos anos 50 (como enfatiza Ciscati) ou nos “romances neopicarescos” do século XX. Nestes últimos,

os neopícaros são porta-vozes, agora, não apenas da paródia dos mecanismos ascensionais realmente válidos nesse sistema [o da ditadura militar] que desclassificava o trabalhador para consagrar as mais obscuras formas de corrupção mascaradas de salvação nacional; os textos analisados significam também apontar para projetos políticos alternativos (GONZÁLEZ, 1994, p.357).

A obra de João Antônio está inserida no contexto da política desenvolvimentista e da inserção do país no mundo do capitalismo de consumo. Ela estréia quase uma década depois do governo Vargas e um de seus eixos temáticos e estruturais é o universo da malandragem, no momento em que a experiência urbana brasileira emerge com acentos catastróficos e ocorre uma transformação no interior mesmo do universo da malandragem, conforme mostram os estudos de Matos e Ciscati. Para narrar esse mundo, o escritor paulista elege não o romance ou o samba, mas o conto, um outro gênero literário, que ganha proeminência no contexto urbano brasileiro da segunda metade do século passado.

Como já foi mencionado no início deste capítulo, a hipótese que conduz a leitura que está sendo sugerida é a de que o distanciamento da representação do universo da malandragem no conto do escritor paulista, em relação às “clássicas” representações e leituras desse universo nas Letras brasileiras, pode ser observada, gradativamente, não como um sinal de resistência ao mundo do capital, do progresso, nem como vislumbre de alguma forma de projeto coletivo alternativo e/ou utópico. A “adesão” aos valores vigentes nesse contexto configura-se não pela inserção do malandro no mundo do trabalho, da ordem aceita como a socialmente “normal”, mas pela via do crime, da ordem do bandido, o que só acentua a marginalização do personagem e o esgarçamento social do mundo em que habita. Essa passagem, a um só tempo, demarca o distanciamento de uma imagem de cordialidade e de bom malandro, como também o esfacelamento da identidade de grupo, de um espaço do sonho, que, ainda, seria possível encontrar no universo do samba malandro, segundo Matos (1982, p.117-118). Aliás, o samba, a música, os elementos lúdicos e poéticos, que poderiam funcionar também como escapes e manutenção de uma identidade individual e de grupo, de resistência ao cotidiano opressivo, vão sendo suprimidos do universo da malandragem no conto de João Antônio. Ao invés do humor, da alegria ruidosa, das pequenas transgressões, encontra-se a melancolia, a violência e o crime, como expressão e ação sistemáticas do *modus vivendi* dos personagens.

Neste sentido, talvez seja possível situar “Paulinho Perna Torta” como narrativa paradigmática que formaliza alguns aspectos da passagem do universo da malandragem para o da marginalidade, como discutem Fernando C. Gil (1991) e João César de Castro Rocha (2004), tendo em vista outros textos literários. Para eles, na sociedade brasileira

contemporânea, o universo relacional, embora ainda vigente, apresenta-se esfacelado na representação ficcional dessa sociedade, em que a marginalidade, a violência e o conflito declarados se fazem mais evidente.

Com efeito, Fernando C. Gil situa “O Cobrador”, de Rubem Fonseca, publicado pela primeira vez em 1979, como texto ficcional exemplar dessa formalização da marginalidade, do conflito declarado e da não-conciliação. O personagem protagonista desse conto, diferentemente do malandro, não mais distinguiria o universo relacional, pois não mais procuraria a fronteira e o diálogo para situar-se no mundo. João César de Castro Rocha, por seu turno, enfatiza que o romance de Paulo Lins, *Cidade de Deus*, de 1997, superando “O Cobrador”, constitui um dos textos ficcionais representativos da “dialética da marginalidade” no contexto brasileiro urbano contemporâneo, no qual emerge “uma nova forma de relação entre as classes”, diante da qual “não se trata mais de conciliar diferenças, mas de evidenciá-las” (ROCHA, 2004, p.8).

João Antônio, contudo, antes mesmo de Rubem Fonseca, com “Feliz ano novo” e “O Cobrador”, e Paulo Lins, com *Cidade de Deus*, já problematiza, no universo da malandragem, o que João César de Castro Rocha afirma ter se iniciado com o romance de Paulo Lins: a “explicitação maior das contradições”, de “uma radiografia da desigualdade”,

não apenas das contradições da dialética da malandragem, mas do próprio sistema relacional brasileiro, que funciona como perversa máquina de exclusão, sob a aparência da falsa promessa de harmonia, na improvável ‘absorção no pólo convencionalmente positivo’ dos moradores das favelas e das periferias. Inaugurou-se então *uma radiografia da desigualdade* (ROCHA, 2004, p.8-9, grifo do autor).

Nos três contos de João Antônio selecionados, neste trabalho, para a discussão da experiência urbana e malandragem, a “radiografia da desigualdade” e o distanciamento de uma perspectiva amena, simpática e/ou idealizada do universo da malandragem – perspectiva comum em *Memórias de um sargento de milícias*, *Dona Flor e seus dois maridos* e o samba malandro –, são problematizadas não apenas no nível do enredo e do tema, mas da própria forma narrativa. Ao lado da sintaxe malandra e da ginga, inscreve-se, como já se mencionou, a sintaxe da melancolia, da violência e da destrutividade. Isso pode ser observado mesmo quando, para sobreviverem ou terem lugar na cidade, os personagens, normalmente os próprios narradores, procuram “forçar” a entrada no pólo convencionalmente positivo, como a ordem do mundo dos negócios, no caso de Paulinho Perna Torta, ou no da lei, no caso de Dedo-duro. Nos dois casos, expõe-se, ainda mais, a marginalização dos personagens, quando estes narram os meios e os modos de inserção social numa realidade urbana que vai lhes

tornando cada vez mais adversa e segregadora. A trajetória desses personagens delineia a desagregação do sentido de comunidade e a sistemática violência em vários níveis, com várias conseqüências, sob a aparente harmonia entre as esferas da ordem e da desordem. Por esse ângulo, os seus percursos traduzem a impossibilidade de o sistema relacional brasileiro, no âmbito da malandragem, esboçar alguma saída positiva para os impasses vividos pelos personagens do escritor paulista, ou para a integração do sujeito no espaço social/urbano.

É importante ressaltar que o próprio João Antônio assinalou, por mais de uma vez, o distanciamento de alguns de seus personagens do universo da malandragem, como em uma entrevista, na qual fala sobre o conto “Dedo-duro”. Ao enumerar e avaliar certos aspectos desse conto e de seu narrador, assegura ser a palavra malandro “perniciosa”, inadequada para referir-se a alguns de seus personagens. Nessa entrevista, o escritor dá uma das chaves de leitura de sua obra. Para ele, não existiria mais malandragem, entendida, infere-se, como modo alternativo de vida, positivamente concebido como resistência a determinada ordem social, mas, sim, marginalidade brutal de certos setores. A formalização literária de “Dedo-duro” traduziria, desse modo, esse “fim da malandragem” e, ao mesmo tempo, marcaria certas diferenças de linguagem com relação a obras anteriores. Essa mudança de linguagem e o uso de outros termos para aludir aos personagens, entretanto, não consistem em retórica apenas ou em preocupações puramente estilístico-formais de João Antônio, como já foi dito páginas atrás.

Se em outro momento, João Antônio afirma que estaria usando cada vez menos os termos malandro e malandragem em sua literatura porque eles estavam lhe causando “ojeriza”, pelo fato de a crítica o rotularem pejorativamente de escritor dos malandros e de populista, agora ele justifica a mudança porque aquelas palavras não são adequadas para referir-se aos personagens lesados, marginalizados, elas são sim “perniciosas”:

Uma coisa que eu gostaria de chamar atenção, é que há uma diferença inclusive de linguagem do ‘Dedo-duro’ – estou falando do conto-título – para *Malagueta, Perus e Bacanaço* ou para *Leão-de-chácara* ou para a *Malhação do Judas Carioca*. O próprio uso da gíria do personagem Dedo-duro é outro. Dentro da malandragem, ele tem sua linguagem específica. Ele nunca diz, por exemplo, malandro [...] que é uma palavra perniciosa para os nossos marginais e lesados. Acho que não existe mais malandragem. O que existe por aí é uma camada de gente sacrificada, lesada, esmigalhada, arrebatada. Isso é que existe. Nada mais do que isso. Então é preciso perceber. Eu acredito que para ter captado essa psicologia e essa linguagem é porque realmente eu já estava lá, impregnado, e estava procurando olhar com os olhos do Dedo-duro” (FERREIRA; VASCONCELOS, 1990, p. 168-174).

Ao situar o conto “Dedo-duro” dentro de sua produção literária e, indiretamente, da tradição literária brasileira que trata da figura do malandro, o escritor paulista remete ao que João Cezar Castro Rocha enfatiza em “Dialética da marginalidade” sobre a formalização da marginalidade na literatura brasileira contemporânea, em que não se romantiza mais a malandragem nem a pobreza.

Assim, em “Malagueta, Perus e Bacanaço” a violência já não pode mais ser vista “como condição de brincadeira, jogo, samba, conagraçamento”, conforme assinala Matos (1982, p.71) como única forma de a violência se fazer presente no samba malandro. No relato de “Paulinho Perna Torta” e “Dedo-duro” a violência e o sentimento de destrutividade, não raro convertido em ação, constituem a forma primeira de os personagens atuarem e se imporem, ilusoriamente, no contexto que se lhes apresenta adverso. É pela violência que eles procuram obter poder e visibilidade social, desagregando a própria noção de grupo no interior de seu mundo.

A consequência mais imediata e visível da experiência urbana desses personagens é a reprodução e exposição das contradições do mundo socialmente concebido como positivo e o da desordem (da malandragem e do crime). Em nenhum dos pólos encontra-se um eco de utopia ou uma proposta de vida alternativa que pudessem criar um espaço social de preservação ou construção de uma identidade individual e/ou coletiva.

Nesses três contos, os gestos e as ações de quem marginaliza e se marginaliza no âmbito da sociedade urbana contemporânea vêm se impondo como uma tendência da literatura brasileira atual. Esses gestos e ações já se apresentam muito próximos daqueles de personagens de “Feliz ano novo” e “O Cobrador”, de Rubem Fonseca, a *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e *O matador* (1995), de Patrícia Melo ou *Manual prático do ódio* (2003), de Ferréz. Em todos esses textos, depara-se a resposta violenta do sujeito a uma ordem social na qual não consegue se integrar.

Em “Paulinho Perna Torta” a trajetória do personagem demarca o que João César de Castro Rocha assinala como fator de base da narrativa de Ferréz, anteriormente citada, na qual igualmente se dá visibilidade à “dialética da marginalidade”: “a inesperada equivalência entre crime, narcotráfico e mundo dos negócios” (ROCHA, 2004, p.8). Em “Paulinho Perna Torta”, de 1964, e o romance *A grande arte*, de Rubem Fonseca, de 1983, essa equivalência já está presente. Neles os personagens transitam pelo mundo da institucionalização do “crime organizado como uma espécie peculiar de carreira, com raciocínios dignos de um lúcido banqueiro”, como explicita o discurso agônico de Paulinho Perna Torta.

Sob todos os aspectos anteriormente discorridos é que se pode falar que João Antônio já apresenta, em alguns de seus personagens, a ruptura com o modo de “ser malandro” configurado com os contornos de certa positividade crítica, subversiva e utópica. Uma positividade, repete-se, muito problemática, pois o caráter conciliatório, mais flexível, que estaria na base da formação patriarcal e conservadora brasileira, tende mais a afirmar a permanência dos contrastes de classes, sob a aparência de uma harmonia social (SCHWARZ, 1988, p.16).

Nos três contos que se tem em vista, por trás da aparente “resistência e negociação” a determinado modo de vida, por detrás do jogo de máscaras, das medidas e da ginga para situar-se no mundo, avulta a miserabilidade dos personagens e de todas as esferas sociais em que se movem. Sua errância ou itinerância, seu caráter pendular, não se traduz pela face pura e simplesmente da vadiagem, como também nem sempre estar na fronteira configura uma “escolha”, uma opção deliberada e remediável. Ao contrário, no conto de João Antônio, não raro o personagem malandro enuncia a própria ruína e a ruína de seu mundo ou daquilo que considera ilusoriamente seu, como equivocadamente expressa Paulinho Perna Torta ou como pretende obter Zé Peteleco/Dedo-duro. É do desmascaramento dessa pretensa harmonia que João Antônio trata.

Se há algum projeto no horizonte daqueles personagens, não passa de uma pretensão ascensionista individualista. Mesmo colocado em prática, esse projeto acaba por ser sucumbido e por sucumbir o personagem, exemplarmente narrado em “Paulinho Perna Torta”, já na esfera social do bandido. Nessa narrativa, já avulta o desencantamento do mundo, radicalizado na missão destrutiva do protagonista de “O Cobrador”, que reage violentamente a um mundo não reconhecido por ele como parte de si. Encarnando, por meio da paródia, a figura do revolucionário, o projeto do protagonista, ou sua missão, é produzir hecatombes. Como será visto no último capítulo deste trabalho, ao invés de uma metrópole, o Cobrador pretende “fundar” uma necrópole, uma cidade não apenas dos mortos, mas a morte da cidade. Nos dois perfis, de Paulinho Perna Torta e do Cobrador, o mesmo beco sem saída para a inserção do sujeito numa ordem social regida pelo exacerbamento dos contrastes sociais da sociedade brasileira contemporânea, que tem nas cidades seu principal espaço, real e/ou simbólico, de fomentação/investimento no futuro e na emancipação individual e/ou coletiva. Para esses personagens, a cidade se lhes apresenta como a contraface desse investimento, como lugar em que são subtraídas as possibilidades de o sujeito nela se integrar, a não ser pela força da violência.

4.1 “Malagueta, Perus e Bacanaço”: circularidade e vazio

“Malagueta, Perus e Bacanaço” é a última narrativa da coletânea homônima. Seu título, como o dos outros dois contos, refere-se ao codnome ou ao nome dos protagonistas. É, também, o conto que ainda circunscreve os personagens a uma idéia de grupo, cujas relações têm como fundamento o dinheiro. É a falta ou a posse de dinheiro que, de vários modos e com várias conseqüências, conduzirá os gestos e as ações dos personagens. É a busca degradada em um mundo degradado, localizada, agora, não no mundo do “herói problemático” lukasciano, mas no dos malandros, cujas andanças situam-se no contexto urbano capitalista emergente.

A referência a essa falta de dinheiro, motivo que levará os personagens à sua busca, já está presente logo no início do conto, que se abre com Bacanaço e Perus. Ambos encontram-se no fim de uma tarde de sábado, em um bar, no bairro paulistano da Lapa. Estão impossibilitados de jogar, por não ter dinheiro. Bacanaço, depois de uma encenação de briga com Perus, lembra casos de jogadores de sinuca, de malandros espertos, que se perderam por querer ser “mais malandros que a malandragem”. As lembranças referem-se não apenas a casos que considera bem-sucedidos, mas, principalmente, aos de fracasso, o que também se ouvirá, mais tarde, de Lima, um policial aposentado, que frequenta os salões de sinuca. É como se essas lembranças já apontassem para a gama de infortúnios vividos pelos personagens durante a demanda que empreendem. Em seguida, já noite, no mesmo bar, junta-se a Perus e Bacanaço o conhecido Malagueta, o mais velho do grupo, exímio jogador de sinuca, igualmente desprovido de dinheiro e faminto. Sua pauperização aflora não só na sua constituição física, mas também na sua consciência de derrotado, de quem está no “fim da linha”.

Perus é o aprendiz de malandro e o mais jovem do trio. Ainda traz algumas referências da casa, da família, e manifesta alguns sentimentos e valores que lhe permitem desenvolver, por breves momentos, uma percepção contemplativa, lúdico-poética da realidade. Essa percepção, todavia, é normalmente reprimida, até pelo próprio personagem, por saber que não deve ser exercitada, pois não condiz com a vida que levam sujeitos como Bacanaço. Este, aos olhos de Perus, figura como um misto de pai, professor e ídolo. Assim como ocorreu na infância e adolescência de Paulinho Perna Torta no seu relacionamento com Laércio Arrudão, Perus é o malandro em formação. Pode-se dizer que vive uma espécie de “rito iniciático”, que se completa na trajetória de Paulinho Perna Torta. Em comum com

Malagueta, Perus tem o problema da fome, da urgência “sobrevivencialista” elementar. Os dois têm de contar com a sorte na sinuca, as suas desenvolturas com o taco – sua força de trabalho – e com o dinheiro de Bacanaço. Este se lhes afigura como o único do grupo capaz de arranjar o capital para iniciar o jogo, para superar, sempre provisoriamente, essa carência primária.

A expressão dessa falta de dinheiro para comer e para iniciar o jogo – que poderia lhes render altos valores, quando o trio dá asas à fantasia de encontrar os otários (os trabalhadores) nos salões –, vai pontuado toda a narrativa. É introduzida, aqui, a dimensão do dinheiro como necessidade urgente das relações estabelecidas entre os homens na sociedade urbana e capitalista, como meio de sobrevivência e forma de poder. Não bastam a “manha, a charla, a prosa mole”, a ginga, mas o “capitalzinho”, como diz Perus, para que a roda dos “magros, encardidos, amarelos, sonolentos, vagabundos, erradios, viradores” (ANTÔNIO, 2004, p.150) – tipos sociais que povoam os salões de sinuca –, gire com as apostas. O jogo se apresenta aqui não como brincadeira, experiência lúdica, mas como meio de sobrevivência e competição, uma disputa em que se joga uma modalidade de jogo que funciona como espécie de metáfora do mundo da malandragem, que é focalizado neste conto: o “jogo de vida”, aquele que tem como resultado “um bolo de vida [que] fica grande para um só homem comer” (ANTÔNIO, 2004, p.114). É este o jogo preferido de Bacanaço, no qual

Cada um tem sua bola que é uma numerada e que não pode ser embocada. Cada um defende a sua e atira na do outro. Aquele se defende e atira na do outro. Assim, assim, vão os homens nas bolas. Forma-se a roda com cinco, seis, sete e até oito homens. O bolo. Cada homem tem uma bola que tem duas vidas. Se a bola cai o homem perde uma virada. Se perder duas vidas poderá começar com o dobro da casa. Mas ganha uma vida só... (ANTÔNIO, 2004, p.164).

Bacanaço, o exemplar do malandro que vive na corda bamba da ordem da rua e da lei, move-se entre os marginais e a polícia, ostenta, entre os demais malandros, como Perus e Malagueta, uma condição de sujeito bem-sucedido. Seu trânsito entre a vida marginal e a dos integrados configura-se de vários modos. No seu aspecto físico, no jeito de se vestir, na assimilação dos símbolos e valores dos que fazem parte de uma ordem de valores diferente da adotada pelos marginalizados, como anel e relógio reluzentes, mãos manicuradas, sapatos brilhantes e terno impecável. Também é ele quem assume o papel de uma espécie de líder do grupo e faz as intermediações com outros representantes tanto do mundo marginal quanto do mundo da polícia.

A imagem de Bacanaço, em vários aspectos, sobretudo no seu aparato físico, corresponde à imagem mais corrente do malandro que teve seu “apogeu” nos anos 30, comum nas letras de samba conforme a leitura de Cláudia N. Matos, citada páginas atrás. Também é no modo de o personagem agir e se relacionar que o dinheiro toma forma como elemento mediador central tanto em uma quanto em outra ordem; que lhe dá passagem e favorece a manutenção do sistema relacional do universo da malandragem. A atitude do favor e do “jeitinho”, da “lei do coração”, da esperteza e da fala mansa funciona não mais como determinante desse universo interpessoal, mas como mediadora complementar à mediação do dinheiro, requerido para jogar, subornar policiais, para o sujeito se nivelar, no âmbito da aparência, aos valores do pólo socialmente considerado positivo. No caso de Bacanaço, o dinheiro é para se situar entre os integrantes do grupo de malandros e suscitar um ilusório sentido de poder e distinção, como se verifica na ostentação dos objetos pessoais, como o anel e o relógio.

Tradicionalmente, o mundo da malandragem tem sido contraposto ao do trabalho. Essa contraposição, em alguns textos ficcionais e alguns estudos, como os resenhados neste trabalho, tende a ser vista como um fator de crítica, de negação do mundo do trabalho pelo malandro, que prezaria o ócio e a boemia, como sinônimos de liberdade, de uma via alternativa a ser seguida. Essa atitude, por sua vez, contribuiria para a desmitificação da esfera do trabalho difundida como a das compensações materiais, do progresso individual e/ou coletivo. Na visão do malandro, sob esse aspecto, o mundo do trabalho se lhe afiguraria cerceador da liberdade do indivíduo, um espaço político-social de submissões, hierarquias, estagnação e explorações. Pelo seu caráter pendular e pelo seu resíduo meio aristocrático de conceber o trabalho, o malandro poderia, em certo sentido, espelhar uma forma de resistência à padronização da vida urbana moderna, de ascensão social e econômica regida pela ética do *self-made-man*.

Na narrativa em questão, uma das primeiras aparições de Bacanaço o situa justamente no momento em que ele manifesta sua concepção sobre o mundo do trabalho, negando as leis e o ritmo desse mundo. Trata-se de uma passagem em que o recorte espaço-temporal, focalizado pelo narrador sob a perspectiva de Bacanaço, flagra o movimento de uma rua no fim de uma tarde de sábado. A seqüência narrativo-descritiva desse movimento é registrada pela técnica cinematográfica, por um olhar que capta de um ângulo privilegiado a heterogeneidade de seres, coisas e sons que compõem o cenário urbano à hora do *rush*, um ângulo de onde é possível ver vários aspectos da rua, do que se situa mais próximo ou mais distante, seja o vai-vem dos pedestres, os detalhes de seus gestos e pequenas ações, seja o

trânsito incessante de bondes e automóveis. A dinâmica desse ritmo urbano é reiterada na profusão de verbos de ação, no presente e no gerúndio, que formalizam a apreensão do lusco-fusco do espaço urbano condensado na rua:

Bacanaço foi para a porta do bar.

Os meninos vendedores de jornal gritavam mais, aproveitando a hora.

Gente. Gente mais gente. Gente se apertava.

A rua suja e pequena. Para os lados do mercado e à beira dos trilhos do trem – porteira fechada, profusão de barulhos, confusão, gente. Bondes rangiam nos trilhos, catando ou depositando gente empurrada e empurrando-se no ponto inicial. Fechado o sinal da porteira, continua fechado. É pressa, as buzinas comem o ar com a precipitação, exigem passagem. Pressa, que gente deixou os trabalhos, homens de gravata ou homens das fábricas. Bicicleta, motoneta, caminhão, apertando-se na rua. Para a cidade ou para as vilas, gente que vem ou que vai.

Lusco-fusco. A rua parece inchar.

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.

O sinal se abriu e nova carga de gente, dos lados da Lapa-de-baixo, entope a rua.

Gente regateia preços, escolhe, descompra e torna a escolher nas carrocinhas dos mascates, numerosas. Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de quinquilharias se amontoam. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri.

Do lado de lá da rua, junto ao anúncio de venda de terrenos, um casal desajeitado. A moça é novinha e uma distância de três-quatro corpos entre eles... A moça novinha aperta um guarda-chuva, esfrega qualquer coisa com os pés, os olhos nos sapatos, encabulados. Bacanaço sorri.

Trouxas. Não era inteligência se apertar naquela afobação da rua. Mais um pouco, acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes. A Lapa ferveria. Trouxas. Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de... do diabo. Autos berrariam mais, misturação cresceria, gente feia, otários. Corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas.

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.

Bacanaço deu com a primeira luz. Lá no meio da cara da locomotiva. Num golpe luzes brotaram acima dos trilhos dos bondes. Os luminosos dos bares se acenderam e a fachada do cinema ficou bonita.

A Lapa trocava de cor (ANTÔNIO, 2004, p.157).

Na avaliação do conjunto da passagem acima transcrita, não só da objetividade desse olho cinematográfico compõe a imagem urbana focalizada. Bacanaço está ali, sua ótica também é responsável pela percepção desse movimento citadino, no momento da volta dos trabalhadores para a casa, do fim de mais uma jornada de trabalho e do início do tempo do lazer nos bares e cinemas. A experiência urbana de Bacanaço o situa em um contexto histórico em que as formas de vida ligadas ao mundo do trabalho ganham proeminência. Sua recusa a esse mundo é traduzida por um gesto que assinala reiteradamente suas considerações sobre o que vê e compõe o movimento da rua: o riso. O riso de Bacanaço soa como o de

quem se sente superior àqueles que ele observa. É um gesto que confirma, em um tom de sarcasmo e quase deboche, a negação do mundo do trabalho por aquele que manifesta certo orgulho de se encontrar na posição de um *outsider*. As expressões de que ele se utiliza para referir-se aos passantes são altamente depreciativas: “trouxas”, “baratas tontas”, “coiós correndo atrás de dinheiro”. Enquanto esses termos imprimem um tom de rebaixamento daqueles que correm, labutam, tropicam, peitam-se na rua, o riso de Bacanaço reafirma o orgulho de quem está fora daquele turbilhão, de quem não participa da vida regular desse mundo, nem integra o cotidiano submetido às leis do mercado.

A ótica e a ética do personagem são a de ver, por exemplo, a atitude da mendiga como atitude inteligente, contraposta à “submissão” dos trabalhadores à rotina das fábricas e dos escritórios, cujas atividades e modo de vida se descortinam aos olhos do observador Bacanaço como mais degradados que a atitude da pedinte. Os signos utilizados para referir-se ao movimento da rua à hora do *rush*, à pressa dos passantes, transpostos do mundo rural para o urbano são igualmente depreciativos e de menosprezo ao cenário urbano e aos seus valores. São eles configurados naquele recorte espaço-temporal pela visão do personagem. A cidade se lhe apresenta um “curral de gente”: sinais de trânsito se abrem e se fecham, dando vazão a uma “carga de gente” indo e vindo de e para vários lugares, acotovelando-se, disputando espaço entre a multidão e “os autos [que] berram”. Tudo que compõe a cidade, objetos, veículos e pessoas é visto como pertencente a um espaço de selvageria, de animais, brutalizados, submetidos à lei inexorável do relógio, do dia, do cotidiano da fábrica ou do escritório.

Assim, a interpenetração de signos de dois espaços, o rural e o urbano, delinea uma imagem degradada da cidade, mas oriunda de uma imagem de selvageria do campo. A rua é observada, “interpretada” e referida pelo personagem por uma série de expressões que aproximam o campo e a cidade com sinal negativo, uma vez que a busca da sobrevivência pelas pessoas não parece distante da dos animais. A expressão a “Lapa ferveria” remete para a imagem do espaço urbano como um formigueiro. Mas um formigueiro desordenado, caótico, na imprecisão do lusco-fusco da tarde. A significativa gradação dos golpes de luz da locomotiva, dos bondes ao longe, dos luminosos dos bares e da fachada do cinema anuncia a chegada da noite e do tempo do lazer, quando a Lapa troca de cor e de ritmo. Como se verifica, no entanto, ao longo da trajetória de Bacanaço e de seus companheiros de taco, esse tempo e esse ritmo estão suprimidos da longa jornada que empreendem pelas ruas, bares e salões de sinuca. A beleza da noite, que se ilumina nessa profusão de luzes artificiais, não potencializa o tempo do lazer para os personagens, pois a noite é o tempo de cavar a vida.

Desse modo, em relação ao mundo do trabalho e à cidade, a ótica de Bacanaço, fazendo-o sentir-se superior a esse mundo e seus valores, será desmitificada pela sua própria conduta na vida da malandragem. Ele também necessita de dinheiro como meio e fim último para se manter e sobreviver no contexto histórico social a que, de algum modo, se insere. Já nesse primeiro instante, nota-se que essa sua concepção possui traços característicos do mundo do trabalho que se pretende negar. Bacanaço rege e é regido por uma ética que preside a sua conduta de malandro como um patrão, do que ele também se orgulha.

O provisório, o não regular (a noite ao invés do dia, os salões de sinuca ao invés do escritório ou da fábrica, a rua ao invés da casa), o imprevisível, o contar com a sorte tornam-se a regularidade na trajetória de Bacanaço e dos demais companheiros. Todas essas estratégias de sobrevivência são permeadas pelos lances de esperteza, conluios e pequenas transgressões, mas a regularidade não aponta para algo transgressor no sentido positivo ao mundo da ordem do trabalho. As ações de Bacanaço reforçam, mais de uma vez, a hierarquização e a exploração existentes no mundo do jogo, que se pretende oponha à esfera do trabalho, como o personagem enuncia logo no início do conto, na passagem anteriormente transcrita. Assim, a falta de dinheiro leva Bacanaço a percorrer, durante toda noite, junto com os integrantes de seu grupo, bares e salões de sinuca. As andanças empreendidas, oscilando entre lentidão e pressa, euforia e frustração estão diretamente relacionadas à busca de dinheiro, aproximando o universo da malandragem ao mundo dos trabalhadores. Os salões de jogo tornam-se o ambiente de labor dos personagens, com hierarquias, pressões, alienação e expoliação. A ênfase recai, sempre, no desempenho dos jogadores na mesa de bilhar.

No grupo, Bacanaço atua como o dono do jogo, o patrão de jogadores, tais como Malagueta e Perus. O que preside a sua conduta é a ética/mentalidade da patronagem, explicitada em mais de uma ocasião, como no seguinte fragmento, em que a relação de camaradagem, amizade, é rasurada. Sua postura mais reforça do que nega a relação patrão/empregado, pois é pautada pela racionalidade de quem está fazendo um negócio. Essa racionalidade mercantil é explicitada na própria organização das frases, na seqüência de verbos que denotam a exploração da miséria e o sofrimento dos jogadores comandados por Bacanaço:

Bacanaço sorria. Negócio dos bons era ser patrão dos dois. Aqueles não tropicavam, tinham fome, iam firmes, e sofredor desempregado dá tudo o que sabe no quente do jogo. Firma a tacada, se mexe como piranha atenta, quer morder. E belisca porque vai com juízo. Talento já traz escondido na massa do sangue e juízo a fome lhes dá. Bacanaço examinava o anelão como se não quisesse nada. Chegava-se à mesa, estendia o maço de cigarros para Malagueta (ANTÔNIO, 2004, p.170).

Bacanaço traz todas as características de um sujeito extremamente pragmático. Seus gestos, ações e “visão de mundo” vão delimitando a imagem de malandro que reproduz, no seio de seu grupo, uma prática de exploração e espoliação. Para permanecer nessa posição, ele se vale das fraquezas e potencialidades não apenas dos trabalhadores, mas também dos próprios malandros, que passam a ser os otários na relação aqui estabelecida. Sua atuação é a de uma espécie de investidor que tem como objetivo o aumento de seu lucro. Se foi preciso empenhar seu relógio a fim de obter dinheiro para Malagueta e Perus jogarem, necessário seria que os personagens multiplicassem o investimento e repassassem a maior parte para o investidor/patrão. É o que evidencia a passagem em que faz a divisão do dinheiro ganho por Perus e Malagueta em um dos salões:

– Boas, meus.

Do lado de lá da rua, quase em cima dos trilhos do bonde, o carro freiou e os apanhou. Bacanaço meteu-se no banco dianteiro. Contou, demorou, distribuiu. O cigarro na boca se mexeu:

– O que é meu – e apontou a parte mais gorda: três mil e quinhentos cruzeiros, era a parcela do patrão.

O resto era do trato. Malagueta ganhou dois contos e Perus, outros dois (ANTÔNIO, 2004, p.174)

O que ganha extensão no horizonte de Bacanaço é a multiplicação do dinheiro, renunciando o que se torna a essência da conduta de Paulinho Perna Torta, do negócio solapando o ócio. Se, no conto em foco, ainda há a noção de grupo entre os três malandros, apresenta-se bastante fraturada pela hierarquização, pela lei do mais forte e mais esperto. Todos sabem que a qualquer momento a situação pode irromper em violência, em desagregação. É o que reflete Malagueta, no seguinte fragmento, que também é exemplar da perspectiva marginal desse personagem e do mundo em que habita. Trata-se da chegada do grupo a um botequim em Barra Funda, logo após o momento em que Bacanaço divide o dinheiro ganho no salão Joana d’Arc, em Água Branca. O foco narrativo está centrado, durante a maior parte da transcrição, em Malagueta, que se mostra apequenado desde a sua primeira aparição no conto, aspecto ampliado ao longo de suas andanças. É nessa passagem que o velho jogador avalia a postura de Bacanaço e do próprio grupo, em face do que acabaram de viver:

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 havi-

am passado. Haviam 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. Espezinha. E aquela tensão ia ficando grande. Não cuidassem, viria a provocação séria, acabariam se atracando e se pegariam no joguinho – um correndo por dentro do outro – na continuação um comeria o outro pela perna.

Malagueta, arisco. Conhecia aquilo como a palma de sua mão. Para a ganância besta não haveria o que bastasse. Um esbagaçaria o outro e juntos se estraçalhariam. O velho os alertou, que era bom o conluio. Trabalhando os três, um pelo outro, rendia mais o joguinho, evoluíam-se trapaças na sintonia do embalo. E nem se atrassem a qualquer jogo como piranhas famintas. Dessem juízo, não bobeassem como coió que nunca enxergou dinheiro (ANTÔNIO, 2004, p.177).

O fragmento guarda uma relativa simetria com aquele em que Bacanaço observava, também da porta de um botequim, o movimento da rua. Relativa porque os olhos de Malagueta não divisam o burburinho dos trabalhadores, mas o passado recente do início das perambulações dos três jogadores em busca de dinheiro, no silêncio da noite pelas avenidas. O além que ele avista deságua no mesmo e único ponto que parece ter marcado toda sua experiência nas ruas e nos salões de jogo: a carência material e a dependência com relação a sujeitos como Bacanaço, que cobra mais “serviço” de Malagueta e Perus, quando resmunga aporrinhações, espezinha os parceiros e “lacra-lhes na cara” que o jogo poderia ter rendido mais.

Desse modo, se Bacanaço vê nos trabalhadores a degradação de se “peitarem” nas ruas em busca de dinheiro, aqui Malagueta vê algo parecido entre eles, os jogadores, depois do que viveram no salão Joana d’Árc e da divisão do dinheiro. A série de verbos reitera a violência latente, passível de explodir a qualquer momento. O alerta de Malagueta, segundo o qual deveriam manter a moderação, a sintonia dos conluios para continuar unidos, soa como resignação e dependência de quem já não vislumbra outra alternativa de sobrevivência a que está sujeito ali.

Essa dependência e resignação ampliam-se mais adiante, quando decidem ir para outro salão, na Cidade (o centro paulistano). A perspectiva de Malagueta oscila entre a avaliação do grupo e a auto-análise, sendo esta a que ganha mais espaço. O momento é um dos mais dramáticos da percepção de marginalizado, o que se dá logo após os três personagens, na continuação das andanças noturnas, sentirem unidos apenas pelo sentimento de exclusão da vida dos habitantes da cidade, que têm na noite de sábado não o cansaço da viração, mas a pausa para o descanso, depois da semana de trabalho. Se, nesse momento, os três, em uníssono, sentem que “não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se

embaraçavam” (ANTÔNIO, 2004, p.178), Malagueta vivencia isso duplamente, pois apresenta-se (e sente) como o mais aviltado também entre os seus pares. Na avaliação que faz sobre Bacanaço, reflete que não há entre eles camaradagem. A consciência de ser desde sempre um sujeito espoliado leva-o a expressar a auto-comiseração neste degradante paralelismo que faz de si com um cão vira-lata:

Pararam naquele boteco à beira dos trilhos do trem.
 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 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 (ANTÔNIO, 2004, p. 179).

Todos os gestos do cão equivalem à maioria dos de Malagueta, na sua dependência ao “líder do grupo” e na condição de pobre-diabo. A voz do narrador, colada à perspectiva do personagem, imprime o tom de auto-piedade no discurso do velho jogador, que observa e avalia os gestos do cão, que fuça o lixo à procura de alimento. O recurso técnico do discurso indireto livre é que confere ao enunciado a dimensão desse sentimento de Malagueta, dolorosamente expresso no trecho: “Engraçado – também ele era um virador. Um sofredor, um pé-de-chinelo, como o cachorro. Iguazinhos.” As ações do animal, expressas no início da passagem, são semelhantes às lembradas por Malagueta, quando precisou apelar para a mendicância. Enquanto o cão pára, empina o focinho, espera algum movimento, vira-se, procura, prossegue, busca, espera, suplica, o personagem, na sua máxima carência material, tenta golpe, furto, esmola.

Em outros momentos do conto, como no episódio da divisão do dinheiro, Perus também se mostra indignado, sente-se um otário, pelo modo como Bacanaço age e pela situação a que está exposto, mas é na expressão verbal de Malagueta que isso apresenta mais aviltante. Se Perus faz projetos ligados à “tutela” de Bacanaço e a uma possível continuidade do mestre, Malagueta é a voz contrapontística, de cujo horizonte já está varrido qualquer tipo de ilusão alimentada pelo jogador mais novo. A hierarquia entre os personagens ocorre em vários planos, tanto na posição que cada um ocupa naquele pequeno grupo quanto na “visão

de mundo”, oscilando em intensidade e “consciência possível” de sua marginalização ao longo de suas trajetórias e ações.

O velho e o novo, Malagueta e Perus, as duas pontas da vida nesse universo da malandragem, atuando como os empregados de Bacanaço, estão submetidos às mesmas carências, que traduzem a permanência dessa precariedade social e existencial sem saída. Na mesa de bilhar, o jogador é como o trabalhador sob os olhos fiscalizadores do patrão, cuja presença impinge encolhimento e submissão dos outros dois. Perus assim se sente e se vê, ora por ainda não ter atingido a posição de Bacanaço, ora por perceber que aquela vida de errância somente poderá descortinar-lhe o avesso do que espera nos momentos em que deixa fluir seu lado lúdico-poético. Ao sentimento de injustiçado, um outro se agrega: o desejo de se matar, expressão última de quem já começa a perder as ilusões:

Assim sempre, pensava Perus, trabalhando para os outros, curtindo as atrapalhadas dos outros. [...] Para que esperar maré de sorte? Para que pretender os joguinhos de Vila Alpina? O menino Perus achava que seria sempre um coió-sem-sorte, sofredor amansando a vida deste ou daquele. E lhe chegava a idéia velha, solução pretendida, única saída dos momentos de fome.
– Um dia eu me apago (ANTÔNIO, 2004, p.203).

A sua ginga, as suas proezas com o taco e os movimentos de seu corpo não traduzem a expressão de quem está no “jogo a passeio”. Esses atributos compõem, na verdade, a sua força de trabalho na mesa de bilhar. O seu talento está submetido à satisfação das necessidades materiais e ao desejo de atuar um dia como “o dono do jogo”. Já Malagueta, o retrato mais visível da precariedade, verbaliza sua pequenez por não ter mais qualquer ilusão de ser diferente, de mudar de vida. Seu horizonte possível não ultrapassa o empenho de saciar a fome.

Embora Perus tenha Bacanaço como objeto de admiração e modelo a ser seguido, fica implícito no conto que seu futuro pode ser semelhante ao de Malagueta: chegar ao extremo de contar apenas com a sorte e com a compaixão dos outros. De qualquer forma, tornando-se um Bacanaço ou um Malagueta, o “menino Perus” reproduzirá o círculo no qual está entrando, onde se faz presente a repetição de uma estrutura social de explorador e explorado no próprio universo da malandragem, que, por sua vez, não é muito diferente do sistema considerado da ordem. Por esse ângulo, a noção de liberdade e de “preservação” da individualidade, é bastante limitada, para não dizer equivocada. Isso pode ser observado nos gestos, ações e visão dos três personagens. Em Bacanaço, na sua lógica de se colocar acima dos trabalhadores; em Perus, na sua expectativa alienada de ascender-se ao grupo, de um dia

atingir a posição de Bacanaço; e em Malagueta, no seu recurso de apelar para a piedade das pessoas, ao expor suas chagas para obter dinheiro, sujeitando-se à terrível exposição de vitimado.

Ao contrário de Bacanaço, Malagueta não concebe a mendicância como atitude inteligente, mas, sim, como forma mais humilhante a que o homem chegaria para sobreviver. Sua “consciência possível” da miséria a que sempre esteve subjogado desmascara essa falsa liberdade e relativiza a imagem meio caricatural de sua constituição física e de seus trejeitos, reiterados pelo contraste acentuado entre ele e Perus (ainda jovem, vigoroso e bonito), mas especialmente entre Bacanaço. Enquanto este se destaca pela limpeza, mãos manicuradas, pelo brilho do anel e do relógio, pela sua posição de intermediário entre o mundo marginal e o da lei, o que ganha relevo em Malagueta são as pernas e os pés inchados e as vestes esfarrapadas. São essas as características que compõem a imagem de uma figura cambaia, que vive se arrastando e, no extremo da miséria, passa a mendigar, utilizando-se da exposição do corpo doente.

Nota-se que a trajetória de Malagueta e sua perspectiva em relação à dinâmica da vida da malandragem apresentam uma face corrosiva e cruel desse universo. A consciência marginal desse personagem aflora, ao mesmo tempo, como resignação e revolta contida acerca desse mundo e do mundo da ordem, como se vê na passagem em que Perus, fugitivo da polícia e do exército, é pego, humilhado e roubado por um policial num dos seis salões de bilhar por onde os três jogadores passam naquela noite. Na visão de Malagueta, Bacanaço poderia “salvar” o “menino”, por causa de sua posição de mediador entre a polícia e os malandros. Ele, porém, retarda a intervenção, a fim de colocar Perus à prova numa situação difícil com a polícia, numa espécie de institucionalização de um “rito de passagem” a que o “menino” é submetido para fazer parte do grupo. Esse gesto de Bacanaço desperta em Malagueta o sentimento de injustiçado, assim como sente Perus, submetido a esse aviltamento não só pelo policial, mas também pelo “parceiro” a quem vê como protetor.

Interessa assinalar, entretanto, que ao intervir junto ao policial, passa a ser o otário diante da autoridade do mundo da lei, que, por sua vez, age como Bacanaço. Silveirinha, o policial, só libera Perus depois de receber por isso. O dinheiro, mais uma vez, é o elemento de base das relações e intermediações entre os personagens. Nessa intervenção, Bacanaço, em relação ao policial, o representante da ordem, é que expressa o sentimento de injustiçado. Ele precisa, literalmente, comprar a ilusória liberdade que acredita possuir em relação aos trabalhadores.

A expressão de Bacanaço diante desse sentimento merece ser considerada pelo seu aspecto latente de revolta, violência e destruição do mundo da lei, que explodirá nas ações do protagonista de “O Cobrador”, de Rubem Fonseca:

Os tais da lei. Encarou Silverinha, a raiva arranhava. Arrumava-lhe um sapo inchado – ô vontade de lhe dar uma ripada. Se marchasse de navalha para cima de Silverinha, não seria a fim de fazer carinho não. Iria solar com vontade. O bicho iria gemer, que ele poderia cortar de baixo para cima, era professor da lâmina ligeira – ligeira varando o paletó de linho, correndo direitinho. Haveria o grito, no começo; depois, o cachorro que rebolesse feito minhoca ofendida no chão, onde aguentaria chutes na caixa do pensamento e nas costelas e todo o acompanhamento que se deve dar a um safado. Bacanaço imaginava-o de boca aberta, estirado naquele soalho, a língua de fora, se torcendo feito minhoca partida em duas. Ou um rato abatido a ferro.

Seria só dar à navalha. Sangrar. E fim.

Mas dever, não devia. Era um vagabundo – calasse, engolisse o seco da garganta, aturasse e fosse se rebaixar feito cachorrinho. Pedisse jeitosamente: ‘faz favor’, e desse o dinheiro, entregasse o mocó, o arrego para livrar a cara de Perus. Vontade de cortar, essa era muita. Era um vagabundo, entretanto, e se calou (ANTÔNIO, 2004, p. 194).

A objetividade da expressão desse desejo de matar o outro, embora circunscrita só no plano do desejo e não da ação concreta, não diminui o alcance destrutivo desse ensejo que ecoa da esfera da malandragem, relativizando o caráter conciliatório e de suposta harmonia entre os representantes das duas ordens. O fato de querer matar o policial e não concretizar o seu desejo, “resguardando” a esfera da ordem, não se traduz pela legitimação dessa ordem ou por reconhecê-la, referendá-la. A perspectiva do personagem, focalizada no fragmento citado, revela o oposto de qualquer acatamento do mundo da lei. Se há o resíduo da lei imperando naquele contexto, reprimindo o ato destrutivo de Bacanaço, o desejo é vivido/realizado na imaginação. Pode-se ver claramente que a agressividade dessa experiência impregna todo o discurso de Bacanaço, que vive a experiência de aniquilar o outro ao verbalizar para si mesmo o processo da morte de Silverinha, nos seus pormenores, momento em que a linguagem é toda transfigurada em signos de destruição. Ao visualizar a cena da projeção desse ato, o outro, o representante da lei, é colocado na sua forma inumana, submetido à tortura e à dor, até a agonia final, na terrível gradação dos signos zoomórficos. De um genérico bicho a termos mais específicos – cachorro, minhoca e rato –, o outro é colocado na sua mais completa fragilidade diante da força destrutiva, da marcha da navalha, contorcendo-se e se despedaçando, abatido.

A ótica de “O Cobrador” parece estar sendo gestada aqui. Tanto no plano da imaginação quanto da realidade, essa perspectiva de destruir individualmente o opressor não

modifica o sistema de espoliação. Isso porque é toda uma estrutura social que se apresenta fraturada, geradora de mecanismos coercitivos, de espoliação e repressão. Em “O Cobrador”, como analisado mais adiante, o protagonista tem essa consciência. Esta, todavia, lhe descortina como saída a aplicação máxima de destruição, não apenas sobre um ou outro representante da ordem, mas, sim, sobre toda a cidade, pois o personagem não tem mais qualquer ilusão de que os dilemas urbanos possam ser superados por outros meios.

Ao se reconhecer como um vagabundo, Bacanaço é que se auto-retrata como um “cachorrinho” em condição desvantajosa. Antes de se calar, “neutraliza” a situação de conflito, que poderia levar os representantes das duas ordens a vias de fato. Isso, porém, não ocorre graças à mediação do discurso, o diálogo, a enunciação “faz o favor”. Junto à frase de efeito estão as notas de dinheiro. Este figura, mais uma vez, como elemento mediador entre as duas esferas, ambas marcadas pela reincidência degradada de espoliação e violência por parte daqueles que detêm algum tipo de poder, seja ele mediado pela palavra ou pelo dinheiro.

Assim, tanto o espelhamento entre Perus e Malagueta, por um lado, quanto entre Bacanaço e o policial, por outro, traduz, no plano de suas trajetórias, a reversibilidade dos papéis sociais e a circularidade cruéis, e não ideais, das relações estabelecidas entre as duas ordens. Essa circularidade, que também se faz notar na oscilação entre objetividade e subjetividade, focalização externa e interna, é o princípio formal da composição deste conto, de seus elementos estruturais, como o espaço e o tempo.

A posição do narrador em terceira pessoa, a perspectiva que se situa de fora do enredo, é relativizada pela focalização narrativa sob a perspectiva dos personagens. Predomina no conto não a voz da onisciência e da objetividade do narrador em terceira pessoa, constituição tradicional, embora ele também esteja presente, mas a percepção dos personagens. Na maior parte do conto, o narrador em terceira pessoa, bem como o leitor vêem, seguem, acompanham o que os personagens vêem, seguem e acompanham. Essa “visão com” (POUILLON, 1974, p.53), normalmente formalizada por meio do discurso indireto livre, possibilita que a frieza e/ou objetividade da câmara, da técnica cinematográfica, também utilizada na focalização narrativa deste conto, não anule ou torne ausente a expressão da subjetividade e mesmo a introspecção dos personagens em alguns momentos significativos do percurso de cada um deles. Até nos momentos em que a focalização narrativa tem o domínio da terceira pessoa, a expressão da subjetividade dos personagens é significativa, para uma compreensão dos dilemas por eles vividos. É o que se pode observar quando Perus contempla o nascer do sol.

A apreensão do nascimento do dia, porque emotivamente vivido pelo personagem, não é descrita no conto estaticamente. A paisagem observada é dinamicamente apreendida, em um processo estilístico-formal em que o ritmo descritivo aproxima sintaticamente da narração, no qual não apenas o uso do adjetivo concorre para a visualização da passagem da madrugada ao dia, mas o dos verbos e advérbios. Esse ritmo descritivo-narrativo das frases corresponde não só ao ritmo da passagem do tempo, mas igualmente ao das sensações de Perus. Assim, a atmosfera poética, de que se reveste esse instante de contemplação, é traduzida tanto pelo cromatismo das imagens quanto pela seqüência dos gestos do personagem, que se afasta do grupo, para viver aquele momento. A gradação é o outro recurso expressivo da linguagem utilizada neste conto para marcar os dois processos: o da passagem do tempo e o da percepção poética dessa passagem por Perus:

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, revolvava 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 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, feriu, nascendo.

Já era um dia. O instante bulia nos pêlos do braço, doía na alma, passava uma doçura naquele menino, àquela janela, grudado.

[...]

Sabia que aquele momento tinha vários nomes e se ria por dentro e desprezava quando lhe diziam ‘é o nascimento do dia’. Os outros nomes também eram frouxos. Gostava um pouco de aurora, um pouco só, quando se falava baixo e sério. Sabia o que tinha de lindo aquele momento e mesmo querendo contar a alguém não conseguiria. Não haveria jeito, com palavras difíceis ou escolhidas ou modo arrumado, que reproduzisse aquele vermelho. Não era coisa de contar. Era de ficar vendo, quieto, parado, esquecido. E bobo (ANTÔNIO, 2004, p.210-211).

Em todo o fragmento emerge um lirismo entre extasiante e melancólico. Extasiante por comunicar beleza e provocar agradáveis e profundas sensações ao jovem jogador, depois de uma noite cansativa e frustrante. Melancólico porque o personagem não apenas vibra com o que contempla, mas já tem a consciência de que essa sua atitude contemplativa não se coaduna com a realidade daquele grupo. Enquanto o sol irrompe, “gritando”, Perus silencia o seu sentimento, sua contemplação. Seu silêncio não se deve somente ao fato de ele não dispor de palavras que possam expressar o que vê e sente,

tampouco decorre da insuficiência da linguagem verbal para nomear/definir a paisagem que observa e as sensações que ela desperta. O seu silêncio também significa a intuição de que a sua experiência no mundo da malandragem marcha para o fim da percepção lúdico-poética – como “a lua marcha para seu fim” –, em favor da dimensão mais pragmática da vida. Daí ele não comunicar a Malagueta e Bacanaço a experiência que acabara de viver, pois poderia ser reprimido, zombado.

Embora aquele fenômeno anuncie um novo dia, o que simbolicamente aponta para uma idéia de renovação e (re) começo, nas circunstâncias em que Perus se situa, a manhã potencializa tão somente a repetição do dia anterior: a espera da noite para cavar a vida na mesa de bilhar. Essa consciência de que o cotidiano das precariedades suplanta os momentos de beleza e experiência lúdica emerge objetivamente em outras duas passagens do conto. A primeira focaliza Perus contemplando a noite e as luzes da cidade, distraído e se sentindo bem com seu hábito de enumerar coisas, de se evadir no tempo e no espaço da busca de dinheiro nas mesas de jogo. Ele, no entanto, afirma que “estava perdendo o que era seu” (ANTÔNIO, 2004, p.183). A segunda passagem situa o episódio em que os três personagens iniciam uma “partida de brinquedo”, já no fim da noite, logo após o momento contemplativo acima citado. A quietude de Perus, ao se postar à janela para ver a manhã despontando, é interrompida pelo convite dos dois companheiros de taco. O espaço é um dos últimos salões por onde passam naquela noite. Ali, todos eles avaliam que a “partida de brinquedo” é incompatível com a busca de dinheiro no jogo, trabalho do qual sobrevivem.

A oscilação entre um ponto de vista mais objetivo e um subjetivo, expressivo do eu, em especial quando a focalização centra-se em Perus²¹, dá mais dinamismo à narrativa e profundidade à composição dos personagens, retirando-os, em alguns dos poucos mas significativos momentos de suas trajetórias, da generalização e tipificação comum aos personagens folclóricos e caricaturais. O primeiro modo de representação da realidade – centrado na descrição e na exterioridade dos eventos narrados, das coisas e seres e na atitude de mostrar –, não chega a ser, nas suas linhas gerais, pura referencialidade documental. Essa objetividade narrativa não esboça um realismo de pretensão meramente fotográfica, factual, nem “a linguagem é só transparência”.

²¹ João Alexandre Barbosa discute essa oscilação no livro de crônicas de João Antônio, “A dama do Encantado”, no qual “a objetividade alcançada em alguns textos (leia-se, como exemplo, ‘Pingentes’), num movimento de grande eficácia dialética, é antes decorrente de uma subjetividade do que de uma vontade de narração objetiva” (BARBOSA, 1999, p.155). Embora uma oscilação dessa natureza seja mais corrente no gênero crônica, que se abre para o testemunho e a notícia, também se faz presente em “Malagueta, Perus e Bacanaço” igualmente “num movimento de grande eficácia dialética”, que, no universo narrativo desse conto, “neutraliza” a dimensão de um realismo fotográfico e favorece o delineamento da percepção subjetiva dos personagens.

A passagem anteriormente comentada é paradigmática dos recursos estilístico-formais utilizados na composição deste conto como um todo, tal como a oscilação entre um ponto de vista objetivo e um subjetivo. Embora essa narrativa seja entrecortada por digressões ao lado de uma marcação temporal dilatada e pela narração miúda dos passos e “feitos” dos personagens, é a lei das três unidades (ação, tempo e espaço) que sustenta a sua estrutura.

A ação única é a busca de dinheiro, pois todas as tentativas empreendidas pelos personagens e as relações estabelecidas têm como motivação e fim último a obtenção de recurso financeiro. Apesar de serem vários os lugares por onde andam, todos convergem para um mesmo e único espaço: os botecos/salões de sinuca. Seja na Lapa, Água Branca, Barra Funda, na Cidade (centro paulistano) ou em Pinheiros, um espaço reduplica o outro no que têm de degradado e degradante. Em todos eles, repetem-se as oscilações dos sentimentos de euforia e melancolia dos personagens, de esperança e derrota, os avanços e recuos. Como suas andanças pela noite estão estreitamente vinculadas aos espaços, o movimento do enredo funda-se nessa relação causal e ao mesmo tempo circular. A duração da narrativa é de uma noite, menos de vinte e quatro horas, numa marcação cronológica constante, que indicia a sujeição dos personagens ao tempo mensurável do relógio. A noite é o tempo de trabalho desses jogadores e não de boemia, passeio e relaxamento ou de suspensão do tempo mensurável do dia. Essa marcação temporal lenta também imprime o ritmo repetitivo dos avanços e recuos dos personagens a cada jogada para superar o inevitável fracasso da busca.

Apesar da ausência física do relógio entre os personagens, porque foi empenhado por Bacanaço, e da lentidão dos movimentos do trio de jogadores – contrapondo-se à pressa dos trabalhadores que voltam para casa –, o tempo dos três também está submetido à lei mercantil, da sobrevivência material que, neste caso, se consegue por meio do jogo. Isso está claramente expresso nas suas percepções e sensações de que a noite está praticamente perdida, tanto na visão do implacável relógio do mosteiro de São Bento, marcando quase três horas, quanto na referência reiterada do esvaziamento ou fechamento dos bares e salões e do silêncio das ruas desertas: “Na rua comprida, parada, dormida – vento frio, cemitério, hospital, trilhos de bonde; bar vazio, bar fechado, bar vazio...” (ANTÔNIO, 2004, p.202). Da contabilização dos ganhos (ou do que consideram ganhos) e perdas, estas se fizeram mais visíveis nessa circularidade em que os personagens estão enredados na repetição cotidiana de “cavar” a vida na mesa de bilhar.

Nessa repetição, faz-se cada vez mais ausente a dimensão do sonho e mais presente a melancolia. É esse sentimento que envolve os personagens durante suas andanças na madrugada, quando “os luminosos ainda resistiam, os postes de iluminação com seus três

globos ovalados eram agora de todo silente, e atiravam sobre a cidade um tom amarelo, desmaiado, místico no sossego geral da hora” (ANTÔNIO, 2004, p.201) ou quando a manhã desponta trazendo o horizonte do vazio. Nesse último momento, os três personagens, novamente na Lapa, lugar de onde partiram no dia anterior, encontram-se no mesmo estado de carência das necessidades primárias, igualmente desprovidos de dinheiro e com fome: “falou-se que naquela manhã por ali passaram três malandros, murchos, sonados, pedindo três cafés fiados” (ANTÔNIO, 2004, p. 222).

4.2 “Paulinho Perna Torta”: do ócio ao negócio

Paulinho Perna Torta é o protagonista da narrativa homônima, que tem a primeira publicação datada de 1965, passando a integrar, desde 1975, o segundo livro do autor, intitulado *Leão-de-chácara*. Paulinho é o personagem em cuja trajetória exacerba as principais constantes pragmáticas no mundo da malandragem, já presentes em “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Entre elas, ressaltam-se as relações humanas mediadas pelo dinheiro, como signo e valor último para o personagem conquistar poder e um lugar no meio social, ao lado de comportamentos violentos como forma sistemática de suas ações.

De menino de rua, engraxate, batedor de carteira e guia de cego a leão-de-chácara, cafetão, dono de Boca do lixo e traficante, Paulinho foi moço de vários anos como os pícaros clássicos, mas “ascendeu” na carreira de malandro e bandido. Em suas palavras, “refinou-se”, tornou-se amo de outros tantos Paulinhos, tendo por modelo maior Laércio Arrudão. Este, nos anos de aprendizagem do narrador, figura como

O dono da bola, sua palavra tem peso de lei. Canta de galo aqui e não trabalha. Fiscaliza. Faz a fêria, pede o livro. Dar ordens é com ele. Os malandros ficam à roda ouvindo, aprendendo e adulando. Os irmãos guardam distâncias. Seu andar é de doutor, de chefe, parece um deputado. [...]

Tem o ouro e nunca ninguém soube com certeza sobre o quanto que lhe pertence. Sabe-se que é ligado ao Jóquei Clube, fala-se que tem lá um cavalo no Haras Guarani; à boca pequena boqueja-se que é dono de dois *rendez-vous* da rua Guaianazes; diz que tem negócio com jogo e contrabando em Santos... A certeza ninguém tem. A gente jamais fica conhecendo Laércio Arrudão. E se está sempre por baixo dele. É homem que não abre seu jogo. Nem com reza brava.

– Em casa de malandro, vagabundo não pede emprego – a lei de Laércio inclui poucas liberdades (ANTÔNIO, 2002, p.126-127).

É seguindo essa “cartilha” da racionalidade do mundo dos negócios contraventores e criminosos que Paulinho conduz seus atos e artimanhas de malandro com destino a bandido, imprimindo às suas ações o mesmo ritmo que Arrudão dá às suas atividades. No fragmento acima, a profusão dos verbos de ação traduz a ética do fazer, que também rege a conduta de Laércio Arrudão, e dá o tom de todo o discurso do personagem-narrador ao falar dele mesmo e de sua trajetória. O seu investimento na busca de poder e visibilidade no espaço urbano é o responsável pela subtração dos poucos momentos em que ainda podia suspender a sua rotina servindo a Arrudão, bem como exercitar a sua sensibilidade e revelar seus gestos mais humanos.

Um desses raros momentos retrata uma relativa integração entre sujeito e cidade, sob o ponto de vista afetivo. Essa relação qualitativa entre o personagem-narrador e o espaço urbano emerge da lembrança de suas perambulações pelas ruas em sua bicicleta. Isso, de certo modo, acena para o envolvimento erótico, deslocado da figura feminina para o objeto, mediante o qual Paulinho libera, naquela fase da vida lembrada, alguns valores ainda não totalmente reificados pelo seu ambicioso projeto de ser chefe e fazer sua palavra ter o peso da lei. É nessa passagem rememorada que se pode observar e sentir certa integração lúdica entre o eu e a cidade, por meio da suspensão, sempre relativa, da experiência do tempo pragmático de leão-de-chácara e cafetão, que atua sobretudo à noite. Durante o dia, nas manhãs principalmente, a zona boêmia e do baixo meretrício dorme:

Vou pedalando.

[...]

Lá do largo do Coração de Jesus vêm chegando as batidas da igreja; toca também a sirena da fábrica de máquinas de costura aqui da rua José Paulinho. Meio-dia, sol queimando. Sozinho no meio da rua, apenas deslizo, pedalando ao contrário, folgando o impulso da descidinha, gozando.

Gatos aproveitam os restos da noite na calçada. Que ontem houve fervura, tropel, esporro... a zona só foi dormir depois de muito louca e azoada...

Como sempre.

O vento quente me dando na cara, o sol me enxugando os cabelos, os olhos doem um pouco, acordei agorinha. Gostoso, pedalar.

[...]

Com essa história de enganar Ivete nas horas, ganho um monte de tempo. Horas. E zanzo demais por aí, em cima da minha magrela. Gosto do pedal. Nele é bom curtir essa onda de andar.

Sei lá por que gosto. Sei que gosto. Atravesso essas ruas de peito aberto, rasgando bairros inteirinhos, numa chispa, que vou largando tudo para trás – homens, casas, ruas. Esse vento na cara... (ANTÔNIO, 2002, p.112).

Mas como já foi dito, a experiência lúdico-poética do personagem-narrador ao perambular pelas ruas da cidade é limitada, porque não se caracteriza completamente como

ócio contemplativo. A percepção da cidade, do movimento da rua despertando para o dia de trabalho, o modo de Paulinho nela se integrar neste seu momento de lazer, já trazem em si dois elementos importantes na configuração de toda a sua trajetória: a velocidade e a consciência alerta para os negócios. Na passagem transcrita, nota-se que as suas perambulações pelas ruas aderem ao ritmo veloz da bicicleta. Ao contrário do *flâneur*, Paulinho tem prazer não em andar a pé, mas em pedalar em alta velocidade, como indica a série de verbos no gerúndio. O prazer de olhar é suplantado pelo prazer de correr. Não há aqui, como é próprio da *flânerie* clássica, o exercício de contemplação da rua, mas o de atravessá-la “de peito aberto, rasgando bairros inteirinhos, numa chispa”, largando tudo para trás – homens, casas, ruas”. Mesmo no tempo de lazer, em que desliza pelo asfalto, deixando o corpo folgar, gozar, Paulinho não se desliga completamente de suas preocupações com os negócios, dada a urgência de atingir seus objetivos. O tempo que ganha pedalando é utilizado, também, para arquitetar maneiras de enganar Ivete, a prostituta que trabalha para ele. Esse gosto pela velocidade (espelhado na sintaxe do discurso), de ir largando tudo para trás, potencializa, portanto, todas as ações do personagem, no seu ritmo veloz de passar por cima de tudo e todos que atravessam o seu caminho.

A dinâmica acelerada de experienciar o tempo e a cidade determina toda a conduta do personagem. Aqueles momentos relativamente lúdicos e prazerosos de seu deslizamento no asfalto sobre a bicicleta serão varridos de sua vida. A afetividade, a humanidade e o ócio só atrapalhariam a sua carreira. Sua percepção da rua e o “uso” que faz dela passa a integrar completamente o ritmo mercantil que predomina na cidade. O pragmatismo que o move, traduzido em suas ações e visão de mundo, figura como o de um homem de negócios (MACÊDO, 2002, p.13), mas no mundo do crime.

Sob essa ótica, a noção de refinamento que preside o discurso de Paulinho sobre a sua própria trajetória vincula-se ao perfil de Laércio Arrudão: ser chefe, ter dinheiro, poder, imprimir em sua palavra o peso da lei, transitar pelo mundo da ordem como um doutor. É esse o *status* social almejado. Daí a importância de Arrudão na vida de Paulinho. Este, ao se referir às suas conquistas, em certa medida, até supera o mestre. Ele se auto-retrata como um empresário que comanda uma série de atividades contraventoras e criminosas. A lógica mercantil e seu desejo quase cego de ter dinheiro, sinônimo maior de poder, refletem tanto no conteúdo de seu detalhado percurso ascensional quanto na própria estrutura textual, cada vez mais objetiva e brutalista.

Ao narrar como se deu sua escalada no mundo da malandragem e do crime, a lembrança de seu passado é marcada, com predominância, pelo tempo presente do verbo,

numa linguagem incisiva, de frases curtas e num ritmo galopante, similar ao de suas ações e do espaço urbano em que se move. Impressiona, ainda, o conhecimento que Paulinho tem da cidade, desentranhando ruas e becos, bares e casas de jogos, bordéis e boca do lixo. Ele transita por inúmeros espaços do submundo de crimes e contravenções de vária natureza, como na fase em que atua como bicheiro e pretende controlar sozinho as casas de prostituição. É o que ilustra a passagem seguinte. Ela focaliza o momento em que Paulinho, orgulhosamente, considera estar subindo em sua carreira, driblando as circunstâncias adversas ao seu próximo empreendimento (o narcotráfico), como a repressão policial (a que ele denomina o governo) e os seus concorrentes:

Tenho o jogo nas mãos. Mas o que cobiço é o comando da putaria e da macumba. Estou trocando e retrocando os pauzinhos, armando uma política de enfiada, que vai acabar sacando Zião da Gameleira da cadeia. Quero aquele baiano solto e sócio meu.

A Delegacia de Costumes voltou a recolher arrego das minas e vem nascendo a Boca do Lixo. O formigueiro que era a zona está se espalhando por toda a São Paulo. O governo começa a perder. Do lado de lá dos trilhos dos bondes da Avenida São João é um cumprimento só. De braseiros. Vila Buarque também já ferve de inferninhos nas buates de mentira, de grupo, que são buates só para engambelar os trouxas. O negócio é putaria e firme.

Monto um apartamento na praça Marechal Deodoro, andar todo, para servir às minas que trazem fregueses caros e coronéis das buates. Tem telefone e outros cuidados. Mil mangos por fora.

E vou.

Adoço um judeu proprietário e arranco o aluguel de um casarão da rua dos Andradas, Boca do Lixo. Meto, exploro, oito mulheres lá. Dois mil e quinhentos mangos é a diária.

Dou ao abandono as curriolas do crime à mão armada. Dispensio, esqueço Valquíria e os malandros pé-de-chinelo.

Passo para o partido alto. Manicuro as unhas, me ajambro com panos ingleses, fumo charuto holandês e a crônica policial comenta com destaque porque declarei, dia desses, que a minha marca é só Duc George. Holandês. E caftinar é o negócio (ANTÔNIO, 2002, p.145-147).

Nesse relato desse percurso ascensional, nota-se que a enunciação de Paulinho duma Perna Torta expande a imagem de um eu poderoso, que nasce de cada ato e cada gesto, reafirmando a idéia de ele ter superado a marginalidade pela via da contravenção e do crime. Como personagem e ação não se dissociam – algo semelhante ao que se observa em “Feliz ano novo” e “O Cobrador”, de Rubem Fonseca, o que é tratado mais adiante –, é impossível separar sua visão da ótica e da ética de um *self-made-man*. Fazer, possuir, dominar e comandar são as palavras de ordem do personagem-narrador. Ele não cogita mais apenas de sobreviver às necessidades básicas da existência, como ter casa e comida, mas de ter visibilidade e de se inserir no modo de vida urbana e de consumo (como vestir roupas de grifes famosas), obtendo bens e ostentando o *status* de doutor. O fragmento que se segue, no

qual Paulinho Perna duma Torta já aparece como narcotraficante, amplifica essa condição de quem ostenta poder e respeito pelo que pode comprar e pela violência de seus gestos:

[...]

Sou tratado de doutor, jornalistas me adulam. E nessas umas e outras me estendem convites. Com as equipes esportivas dos jornais e dos rádios, conheço a Argentina, o Uruguai e o Peru. É Paulinho duma Perna Torta quem nessas delegações melhor ajambra a elegância de sua picada.

Lido com tóxicos. Desço à zona de Sorocaba e ao retiro de Jundiá. Compro o Pervitin a cem mangos e passo por oitocentos. Passadores de fumo vêm comigo. Nota encorpada. Só se trabalha com a melhor maconha, a pura.

Cabeça-de-nego, vinda de Alagoas.

A chegada da granuncha alta me refina. Quem conta tostões não chega a cruzeiros. Aprendo. Monto um apartamento na Avenida Rio Branco e quero de tudo. Jardim de inverno, televisão, telefone, carro e ar refrigerado.

E vou.

Cobiça raiada vai comigo. Por causa de dois braseiros da rua dos Gusmões, apago a Colt 45, em tiroteio de rua, o cafetão Mandureba, falado cafiolo, que atravessando o meu trajeto queria me beliscar aquelas situações.

Os jornais aprontam um escarcéu preto com o nome de Paulinho Perna Torta e me espianço para Campo Grande, Mato Grosso, enquanto Aniz Issara me cuida no fórum.

Torno a São Paulo, disposto e ansioso. Afiado. Cobiço toda a Boca do Lixo, já me entendo como futuro dono único. Monto nova curriola, estabeleço e tomo as melhores casas para mim. Como.

Trago meus empregados amarrados com corda curta. Mas tudo tem um senão... (ANTÔNIO, 2002, p.145-147).

É digno de nota a correspondência entre os gestos e ações do personagem nessa fase em que vive o auge de sua carreira de bandido (Paulinho duma Perna Torta) e os daquele que ainda era funcionário de Arrudão (apenas Paulinho), quando gostava de pedalar nas horas vagas. Simbolicamente, o ritmo do pedalar aparece aqui na repetição da frase “E vou”, que liga um parágrafo a outro na longa seqüência desse relato que focaliza as ações de Paulinho no mundo do crime. A frase substitui o uso reiterado do gerúndio, predominante na referência às pedaladas do personagem em sua bicicleta, bem como mostra a marcha dele rumo à busca de poder e dinheiro. Se, quando andava de bicicleta, ia engolindo ruas, casas e pessoas, agora, para abrir caminhos e mantê-los sob sua total e única “jurisdição”, conta com a Colt 45, o objeto que o ajuda a eliminar aqueles que atravessam o seu trajeto.

No tocante à elaboração discursiva do personagem-narrador, ao falar de sua passagem do mundo da malandragem para o do crime, os fragmentos transcritos anteriormente são exemplares dos recursos formais de toda a estrutura do conto. Neles predominam os verbos de ação, no presente e no gerúndio, frases curtas, que imprimem objetividade ao relato e ao ritmo galopante. O personagem enfatiza seu domínio em várias áreas e avalia sua importância ascensional de acordo com o poder exercido sobre os espaços e

os negócios contraventores e criminosos, com a ampliação dos lugares por onde transita (inclusive outros estados e países) e com o afastamento dos grupos a que estava originalmente ligado.

O discurso afirmativo e dominador, que se registra desde as primeiras linhas de seu relato, denota o orgulho do personagem-narrador de ter superado, segundo a sua ótica, a condição de um anônimo urbano infeliz, sofredor: “Dei duro. Enfrentei. Comecei por baixo, baixo, como todo sofredor começa. Servindo para um, mais malandro, ganhar. Como todo infeliz começa” (ANTÔNIO, 2002, p.100). Na última passagem citada, isso se explicita na referência ao que ele pôde adquirir: adulação de jornalistas, influência, convites, viagens, roupas de grife, apartamento com jardim de inverno, televisão, telefone, carro e ar refrigerado. Em síntese, ele aparenta ser um integrado na sociedade de consumo, tornando-se um novo rico.

Esse mesmo discurso afirmativo, contudo, acaba sendo desmascarado pelo próprio personagem. A voz ressentida que caracteriza a sua autobiografia, por causa dos sofrimentos e do duro aprendizado por que passou na rua, denota que a referida superação não se efetivou completamente. Essa voz contrapontística de Paulinho, confessional, acaba desmascarando a concepção que ele tem de si mesmo como sujeito poderoso, respeitado, que suscita, ao mesmo tempo, temor e glorificação em torno de seu nome. Ao lado da apresentação ampliada de seu retrato de empresário bem-sucedido, justapõem-se os pontos negativos dessa imagem, tanto em relação ao seu passado quanto ao seu presente. Nos fragmentos selecionados, pode-se constatar, ainda, que os jornais alimentam a imagem de um mito: o mito Paulinho duma Perna Torta. No momento atual de sua vida, entretanto, há a reiteração de sua “perda de *status*”, simbolizada no encurtamento do nome: Paulinho duma Perna Torta para Paulinho da Perna Torta e Paulinho Perna Torta. Este último figura no título do conto e permanece como a identidade do personagem, que afirma, em um outro momento, que alguns jornais já se referem a ele como apenas Perna Torta. Assim, a sua posição atual em muito se assemelha à dos anos de viração pelos becos, botecos, boates e salões de jogo. Ele continua agindo e situando-se nas brechas do sistema social em que ilusoriamente acredita ter garantido um lugar reconhecido pelos outros. Se suas atividades criminosas e a sua condição de bandido lhe permitem ostentar uma aparência de integrado, não lhe garantem uma efetiva inserção político-social. Paulinho vive às voltas com a repressão policial, tendo de se esconder, num permanente retirar-se do convívio com os outros.

Por esse ângulo, tanto o passado de pauperização quanto o presente de Paulinho são as duas pontas da vida do sujeito marginal, cuja imagem é consumida pela mídia, que ora

o idealiza, ora o rebaixa, mas nunca se refere à sua “verdadeira” história de vida. Em sua narrativa confessional, há, ao mesmo tempo, o discurso e o contra-discurso do orgulho de ter se refinado, de sua ginga e do avesso dessa ginga, da queda e do exacerbamento de sua marginalidade mesmo no percurso do que ele considera ascensão. Mesmo com o orgulho de possuir bens, viajar o mundo, ser famoso, ter “vencido”, é como um ser da margem que Paulinho Perna Torta se situa no espaço urbano em constante transformação.

Há um outro aspecto importante a ser considerado nesse desvelamento de sua “queda”. O estado atual do personagem, uma eminente decadência de posição e poder, é atribuída à acirrada ação da polícia para “limpar a cidade”, o que se dá por meio de várias formas de violência. O contexto político-social brasileiro figura no conto como do final dos anos 50 e início dos 60, em que, numa continuidade da ética desenvolvimentista que caracterizou o período, também se buscava forjar a imagem do Brasil como país sem as mazelas sociais e econômicas. Para tanto, o Estado investe mais na repressão policial, prática comum no processo de urbanização do Brasil, do que na criação de políticas efetivas de amenizar as mazelas sociais (PECHMAN, 2002, p.55-103).

De outra parte, ao narrar a sua trajetória, Paulinho contextualiza, em seu discurso, um momento significativo do processo de urbanização e inserção do Brasil na sociedade de consumo. Mais do que em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, esse contexto é aqui delineado mais explícita e significativamente na constituição do personagem-narrador, de sua visão de mundo e de seu discurso. A maior parte de sua trajetória está circunscrita no espaço e no tempo da São Paulo dos anos 50 – que compreende parte do período em que Paulinho viveu literalmente na rua, até seus quinze anos, época em que conhece Arrudão e inicia a sua carreira de leão-de-chácara em um estabelecimento de seu protetor –, e da São Paulo pós 53 até o momento em que o personagem elabora sua narrativa, quando fará 31 anos. Cronologicamente, portanto, sua narrativa focaliza a mudança de um espaço e um contexto urbanos brasileiros, que passaram por algumas transformações significativas em seu aspecto físico, nas relações interpessoais e nas condições materiais de existência, em especial, as dos sujeitos que vivem no mundo da malandragem e do crime, lugar social de onde fala Paulinho Perna Torta.

É com o cenário da zona, do baixo meretrício e dos conglomerados de bares, ruas e becos, que se configuram nessa narrativa as transformações ocorridas na cidade paulistana a partir dos anos 50. Tanto os espaços existentes no período da juventude de Paulinho quanto os edificados na sua vida adulta têm em comum a degradação dos ambientes e dos seres que neles habitam e/ou transitam:

Nada do movimento de hoje. Esse chamar homem com a cabeça, a boca e gestos safados de mão sugerindo tudo, esse ‘vem cá, meu bem’ do mulhério enfileirado às portas, essa caftinagem rampeira ou cara que se aloja e se estende por todo o Lixão, é coisa aparecida, aos poucos, a partir de 53, quando havia alguma brasa. Mas era escondida. E as curriolas ferviam com maneiração. Claro que, muito come-quieto de mulheres, boca de sinuca, dadinho, carteadado. E os *rendez-vous* lá da rua Aurora, da rua dos Timbiras, Vitória e Guaianases. Mas só. E tudo juntinho, arrumadinho, direitinho. Organizado, mulheres de preço. Podia fazer forrodobó não. Àquilo tudo de nome francês, a gente dava outro nome. Da gente. Pensões Alegres (ANTÔNIO, 2002, p.104).

Do ponto de vista histórico, das mudanças ocorridas nesse espaço, essa paisagem não somente se opõe à do centro das belas e atraentes imagens veiculadas pela publicidade, como também marca sua presença como algo permanente do “abrigo” e da atuação de seres marginais na cidade. A alienação de Paulinho, ao caracterizar o espaço da prostituição no tempo de sua juventude como algo organizado, “arrumadinho”, o impede de refletir sobre o problema de base das “pensões alegres”: a prostituição como forma de sobrevivência material no espaço urbano. As transformações constatadas e que causam a um só tempo estranhamento e repúdio ao personagem são o do reverso da noção de progresso, ou do “progresso que não traz progresso” (SCHWARZ, 1999, p. 235). Tanto nas “pensões alegres” do passado quanto na rua, a prostituição é uma das faces da marginalização social permanente na história dos ambientes urbanos, agravada com a expansão da pobreza nas cidades.

Paralelamente às modificações da paisagem urbana e humana, há, como já foi dito, a própria transformação de Paulinho, já enunciada no encurtamento de seu nome divulgado pelos jornais. O fracasso, ou o que ele considera fracasso, pois toda a sua vida se construiu em torno das precariedades da existência, seja no âmbito da malandragem ou da criminalidade, toma conta das suas últimas impressões sobre o espaço social/urbano e sobre si mesmo. A rua é vista como ruim, adversa à sua integração, seja como malandro, seja como bandido, na posição de subordinado ou de chefe do mundo do crime. Essa impressão de que a rua está ruim pontua os últimos parágrafos do conto como um eco. Paulinho, agora atuando como “dedo-duro”, passa a consumir tóxicos para sobreviver ou, como ele diz, para se “aliviar” e ir continuando:

Tenho bebido muito, estou com tóxico na cabeça e não quero nem saber se Elisa tem a grana enrustida, tem bunda grande ou pequena.

[...]

A rua está ruim.

Os jornais me desrespeitando, me encurtando o nome; as ratarias apertam, meu nome está se apagando. Acabará. Estão limpando as ruas, arrancando os malandros das tocas mais escondidas.

[...]

Diz aí um paspalhão de jornal, encurtando o meu nome e quase me chamando só de Perna Torta, que venho decaindo, perco todas as casas do Lixão e já tenho até medo da polícia. Uns trouxas!

[...]

Trinta e um anos, faço pelo São João. E nem Jonas, nem Ivinho Americano e nem Laércio Arrudão estarão aqui para uma champanha comigo.

Tenho a impressão de que me preguei uma mentirada enorme nestes anos todos.

Outra vez o governo está vencendo Paulinho numa Perna Torta.

Mas não vou parar. Atucho-me de tóxico e me agüento. Para final, tenho ainda a grana e Maria Princesa é uma boneca.

Eu só posso continuar. Até que um dia desses, na crocodilagem, a polícia me dê mancada, me embosque como fez tantos outros. E me apague.

E nesse dia, os jornais digam que o crime perdeu um rei (ANTÔNIO, 2002, p.154-156).

Apesar de afirmar reiteradamente que não se entrega ao que considera sua ruína – ser preso e não ter dinheiro para continuar no comando de seus negócios –, Paulinho já não traz a confiança e o destemor que o moviam. Depois que a rua, sua casa, é vista como adversa, porque não é mais propícia a seu “enraizamento” e sobrevivência como malandro e bandido, ele está só. A desagregação dos grupos com os quais se relacionava ocorre, de uma parte, pela repressão policial, e, de outra, pelas próprias ações do personagem, ao romper com os códigos do mundo da malandragem, seja pela sistemática violência e destruição dos malandros que atravessavam o seu caminho, seja pela sua atuação como “dedo-duro”, para ter algumas concessões com a polícia.

Se a sua fala final soa como a de quem tem certo orgulho do que foi e/ou fez, isto é, de afirmar a sua passagem de malandro a bandido, o estado em que se encontra não corresponde ao que diz. Sua derrocada não se deve, como ele parece crer, apenas ao fato de os jornais estarem encurtando o seu nome, de não mais aparecer nas páginas da imprensa como uma espécie de herói. É uma ilusão de ótica do personagem avaliar sua ascensão pela imagem construída pela mídia. Como bem assinala Benjamin Abdalla Jr. (1989), mesmo nos momentos de glória em sua escalada de obtenção de dinheiro e poder, Paulinho é marginal e explorado “como objeto de consumo dos jornais que ele não domina”. Tanto no plano da história quanto no do discurso “há um contínuo oscilar. Só pela ginga, em qualquer momento – de ascensão, de calma ou de descensão – ele poderia sobreviver” (ABDALLA Jr., 1989, p.57).

É necessário ressaltar, entretanto, que a ginga, forma meio malabarística de sobrevivência, já não ecoa a “alegria ruidosa”. Aqui a malandragem já não neutraliza a tristeza nem viabiliza a obtenção de dinheiro para o personagem. Também não mais se verifica a “transgressão risonha, amável” dos lances de esperteza segundo a imagem

tradicional que se tem elaborado do personagem malandro. A imagem de Paulinho vai se delineando não mais como “o bom malandro”, esperto, finório, simpático, que “não agride, convence: como o vigarista, que invoca em seu apoio a respeitável figura de um religioso” (SCLIAR, 2003, p. 209-210). É o mundo do bandido, e não o do malandro, que vai possibilitar a obtenção de dinheiro e poder pelo personagem, que, ilusoriamente, acredita ter conquistado um lugar no mundo dos negócios ilícitos para ser absorvido na esfera do consumo.

Como bandido, a violência, a crueldade, a espoliação dos “otários”, e mesmo daqueles que integram o círculo da malandragem, tornam-se os gestos e ações sistemáticos do personagem, desmascarando o sistema relacional, conciliatório, como já se fazia presente de modo embrionário em “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

É importante sublinhar esse aspecto, pois a fala final de Paulinho expressa o seu sentimento de não mais pertencer ao espaço e aos grupos sociais aos quais se integrava. Ao tornar-se cagüete, ele também converte-se *persona non grata* no mundo da malandragem. Ao se ver só, acreditando que “pregou a si mesmo uma grande peça”, esse estranhamento em face do estado atual do espaço por onde circula é índice da “desidentificação” com a própria trajetória e com o mundo que ele acreditou ter dominado. É o que se traduz na oscilação entre o orgulho de um dia figurar nas páginas de jornais como um rei que o mundo do crime perdeu e a consciência de sua marginalização, de nunca ter sido ninguém. A passagem que se segue é uma das mais expressivas do discurso auto-afirmativo do personagem, que é implodido por ele mesmo:

É que fiz trinta anos e pensei umas coisas de minha vida.

É na continuação da besteira, atacado pelas últimas guinadas da polícia que atende às famílias da cidade sobre o barulho dos meus esporros nas bocas; difamado pelos jornais, revistas, televisão... Sou chamado às conversas comigo mesmo.

E é uma porcaria. Meu nome é ninguém. Paulinho duma Perna Torta, de quem andam encurtando o nome por aí é uma mentira. Como foram Saracusa, Marrom, Diabo Loiro, Bola Preta... e como são esses de hoje em dia, donos disso e daquilo, da putaria, do jogo, das virações... A gente não é ninguém, a gente nunca foi. A gente some, apagado, qualquer hora dessas, em que a polícia ou outro mais malandro nos acerte.

– O que é qu'eu tenho feito?

A gente pensa que está subindo muito nos pontos de uma carreira, mas apenas está se chegando para mais perto do fim. E como percebo, de repente, quanto estou sozinho (ANTÔNIO, 2002, p.150).

Se Paulinho tem uma biografia de ascensão ao mundo da malandragem e do crime e posterior queda, ela se esboça como história de vida arquitetada como uma mentira, uma farsa. Em nenhum momento houve, de fato, a superação das contradições que mantêm o

esgarçamento social do mundo de onde o personagem se origina. Estar na margem ou na fronteira das esferas sociais não se revelou uma forma de vida positivamente alternativa e/ou utópica para o indivíduo ou para a coletividade.

4.3 “Dedo-duro”: o último conluio

Em “Paulinho Perna Torta”, há oscilação entre o discurso afirmativo do personagem de um *self-made-man*, que aspira poder e dinheiro por meio de negócios ilícitos, e o contra-discurso dessa equivocada ascensão. Em “Dedo-duro”, constata-se um discurso de quem almeja um lugar no pólo social considerado positivo, pela absorção no mundo da lei e um contra-discurso dessa aspiração deflagrado pela perspectiva alienada do personagem-narrador no seu trânsito entre o mundo da ordem (que tem o seu tanto de desordem) e o da desordem. Ele deseja tornar-se um policial não apenas para ter “um emprego bom”, uma forma de sobrevivência, mas, sobretudo, para ter poder e fazer valer esse poder “ajudando a limpar a cidade” dos malandros e bandidos, logo, exterminado o mundo marginal do qual ele se origina.

Tornar-se um informante da polícia é, portanto, o primeiro passo a ser dado para, na ótica do personagem, ascender-se ao mundo da lei e superar a sua condição precária no mundo marginal. Seu auto-retrato é desenhado de forma a ressaltar as linhas depreciativas de diminuição ou ausência dos atributos e artimanhas próprios de quem sobrevive na marginalidade, seja na esfera da malandragem ou do crime. A seqüência de negações utilizadas pelo personagem para referir a si mesmo comprova esse desenho. Seu auto-retrato é constituído, de certo modo, por elementos supressivos e não aditivos, que possam compor uma identidade:

Olhem aí, se eu disser que sou homem forte ou essas coisas, estarei mentindo. E em historiada de mulher, aqui miúdo, a sensação me vem, várias vezes, de ser pouco homem diante de certos mulherões que vejo passar.
Nem sou bom jogador, não aprendi furto e nem soube, pelo esforço certo – e meu – descolar uma maconha, uma bolinha, um brilho de cocaína. Não me dei bem no trato com as coloridas na sinuca, não fui um linha-de-frente no jogo do carteadado, nem bom escrevedor de jogo do bicho, pego mal nas corridas de cavalo, não consegui fazer meio de vida nos entorpecentes. Não pertenci à patola dos rapazes fortes da leva mais moça saídos do Juizado de Menores, espertos, sabendo um tudo e considerados de todos, inda mais da polícia. Porque pivete não hesita, saca a arma e aperta ali o otário que estiver na frente vai pra chácara dos pés juntos. Pivete é fera (ANTÔNIO, 2003, p.133).

Essa espécie de falta de identificação do personagem com esse ambiente, de relativa falta de aptidão a esse universo e o rebaixamento da própria imagem são utilizados por ele como justificativa para se tornar um informante da polícia. Para quem não possui “endereço fixo”, “sem escola e sem padrinho”, “um zé-mané qualquer” (ANTÔNIO, 2003, p.137), a “atração” pela ordem policial aponta, aparentemente, para uma atitude de “malandro regenerado”, que pretende ser absorvido pelo pólo convencionalmente aceito como da ordem para ter um lugar dentro da estratificação social desse mundo e nele fazer carreira. Por um lado, essa condição almejada, de começar como “dedo-duro” e chegar a detetive, é o que lhe acena para a possibilidade de “fazer memória” e ter uma história. Nesse caso, a prática da delação premiada, comum no universo policial, é, para o personagem-narrador, um dos meios iniciais que poderia lhe proporcionar visibilidade social:

Aqui na barra, tanta coisa vira façanha e cada peripécia fica linda, faz memória. Maioria é figuração. Corre aí um papo quando em quando, que tem sujeito de bom piso hoje na polícia começado como cagüete. E já que não sou carne, nem peixe, vou achando que a mumunha para chegar a policial, um dia, é enredando, engessando, apresentando, descobrindo, entregando a jato e me fazendo notar pelos homens (ANTÔNIO, 2003, p.139) .

A expressão reiterada desse desejo do personagem-narrador de fazer carreira no mundo da lei, vai se revelando, ao longo da série de enumerações de suas ações como informante da polícia, que não se trata propriamente de uma “regeneração do malandro”. Se para Paulinho Perna Torta, o dinheiro é o meio ideal para ele ter visibilidade, para o personagem-narrador de “Dedo-duro” é o poder repressivo. Daí ser corrente na narrativa a associação da imagem do policial à da repressão e à violência institucionalizadas, com acento positivo. O poder aspirado é o poder que reprime, oprime e mantém a estrutura social fraturada, da qual se nutre, utilizando, igualmente, de práticas tão ilícitas e espúrias quanto as que pretende reprimir:

Descolo cagüetas que chegaram a ganhar um lugar de motorista ou carcereiro na Segurança Pública. Fico sabendo que a Secretaria não dá verba aos cachorrinhos, mas manda imprimir e lhes fornece, na moral, umas carteirinhas de agente reservado. Já a caixinha passada pelos tiras, o vale branco, inda mais pela ratatuias ligada a furtos e entorpecentes, varia, estica e encurta, mas é sagrada e segredo se o serviço é quente.

E a gana de ser policial me correndo por dentro. Não quero nem saber se, na área, um e outro cara de juízo me alerte que, na batida em que vou, está me interessando é andar de algemas e máquina niquelada na cintura, arrotando umas grandezas muito à vontade e criando nome no meio dos majorengos (ANTÔNIO, 2003, p.137).

Como o próprio personagem afirma, “o que está aí é porque aí está. O diabo é se situar dentro de tudo isso. Sei” (ANTÔNIO, 2003, p.139). Nada o assusta, surpreende ou lhe causa estranhamento. Nada se lhe apresenta como algo que possa ser modificado. O seu comportamento, suas percepções e considerações sobre a realidade traduzem a alienação total e falta de sua capacidade de refletir criticamente sobre a sua condição em um contexto histórico-social em que as promessas de modernização não se cumpriram para todos, gerando vários níveis de marginalização.

Para “se situar dentro de tudo isso”, o personagem-narrador investe no uso de máscaras. O caráter protético de sua forma de identificar-se e agir entre os grupos de malandros e bandidos já não tem a função de driblar o mundo da lei e manter-se na fronteira que o ligaria aos grupos marginais, mas o seu contrário. Situar-se na fronteira significa para o personagem “crescer” como dedo-duro. Seu “empreendimento” é desempenhar cada vez melhor o papel de passar por um integrante do mundo marginal para explorá-lo (por exemplo, cobrando “pedágio” para que os malandros continuassem jogando sem serem incomodados pela polícia) ou para desintegrar os grupos e “criar nome entre os majorengos” (os policiais). Jogando dos dois lados, nesse contexto impregnado de máscaras, os seus modos de travestir-se e de agir já não são índice de resguardo de algum valor grupal e comunitário, de identidade coletiva. Esse valor ainda se pode encontrar no discurso do sujeito poético do samba malandro, como o uso da gíria, segundo Cláudia N. Matos (1982, p.68). De acordo com a ensaísta, no samba malandro a gíria desnor-teia aqueles que não fazem parte do grupo social do malandro. A linguagem malandra, que se define pela ambigüidade, funciona como um dos elementos de harmonização grupal a contrapelo do sistema positivamente aceito como da ordem. No contexto social e lingüístico de “Dedo-duro”, essa função da gíria foi suprimida.

O discurso e os gestos dissimulados do narrador, se são comuns ao discurso e aos gestos do malandro, não têm, aqui, a função de driblar as condições adversas em relação à lei, ao mundo do trabalho ou outra ordem social e/ou instituição. Ao contrário, a gíria é utilizada como instrumento para ludibriar os próprios malandros e outros grupos marginalizados, como os traficantes e consumidores de tóxicos – praticamente ausentes nos espaços por onde Malagueta, Perus e Bacanaço transitam. A presença desses tipos sociais em “Dedo-duro”, como em “Paulinho Perna Torta”, acena para a ampliação do universo marginalizado na sociedade urbana contemporânea. Aliás, a atuação dos personagens-narradores desses dois últimos contos também não se restringe a uma única área urbana e geográfica.

Na linguagem do personagem-narrador de “Dedo-duro”, nota-se que as gírias e as expressões carregadas de agressividade, utilizadas para se referir ao seu *modus operandi*, dão

forma a uma perspectiva de integração do sujeito por meio do ludíbrio de forma calculada e “profissional”. Essa perspectiva imprime, por sua vez, o senso de “normalidade ao socialmente anormal” nas relações de equivalência entre variadas formas de atuação no meio social. É o que se vê na passagem que se segue. Ela focaliza o momento em que o personagem-narrador compara as suas estratégias para adquirir confiança de suas “vítimas”, àquelas que seriam utilizadas por outros profissionais. A sua eficácia no uso dessas estratégias lhe rende uma “promoção” na carreira pretendida:

Olho no olho para fritar as criaturas. Regá-las, levá-las em fogo brando, em banho-maria. Depois, só depois, fritá-las. Assim se trabalha, olhando no meio dos dois olhos das pessoas, ali naquela marca da metade, entre as pestanas, onde é o começo do nariz; é preciso firmar os olhos lá, arrancando confiança. Falar olhando nos olhos. Como os camêlos, como os jogadores, como os pungas. Como as piranhas de classe que adoçam os fregueses, mormente, e os estrepam de verde-amarelo-azul-e-branco. Cavar. Falar como se falasse franco, politicamente manhoso, torneado, serpenteando devagar, na baba, trazendo as coisas mais escondidas de com quem se fala. Jogando o verde, trazendo de volta o maduro e sem ser notado.

[...]

Se saio no camburão com o pessoal, a fim de uma diligência, vou ansioso, interessado e contente, beliscado, que estou a campo para dar cana. Para dar topada. A congesta.

Nessas umas, muita vez aparece moleza, a gente apanha um mala e toma-lhe a nota. Dividimos, depois; eu também levo o meu. Topada é um maná. A gente multa um malandro que tem algum no bolso e está culposo, carregado de pepino. É o arrocho. Ele dá o que tem e o que não tem para não pegar uma cara dura. Aí, a minha cara é maior. A gente deita e rola.

Melhor. Subo de turma. Traquejo-me nessa de federal e ao me transformar em informante porreta da massa policial tenho de enfrentar situações novas. Num lance, sou metido numa captura da turma do quilo bem pesado, da quilometragem, a leva de feras que mexe com afanos à mão armada (ANTÔNIO, 2003, p.138, 142-143).

A passagem mencionada anteriormente é exemplar da estrutura narrativa de “Dedo-duro” como um todo. Esse conto caracteriza-se mais por uma enumeração das atividades do personagem-narrador, dos episódios em que ele atuou como dedo-duro, do que por uma narrativa propriamente dita. Essa ênfase na enumeração de sua forma de agir, expressa nas frases curtas e no ritmo veloz da sintaxe, denota a urgência do personagem de subir na carreira policial. Com essa urgência, o personagem solapa o traço de subjetividade e o caráter narrativo/confessional da enunciação. A voz narrativa se despessoaliza na própria marca lingüística do pronome em terceira pessoa, que o personagem utiliza para referir-se a si mesmo. A despessoalização do eu é reforçada, ainda, pela variedade de nomes e codnomes a que o personagem recorre como disfarces. Assim, o sujeito da enunciação é e não é, pode ser ou pode não ser Zé Peteleco, José, Zé, Peteleco, Zé Vesgo ou Carioca:

Está aí. Carioca não é meu nome.

Zé, encurtado de José e esticado para Peteleco, devido, quem sabe, ao jeito meu de nervosismo e espevitado. E depois, vesgo e escanifrado, magrelo. No espelho, meu olho esquerdo sempre teima em olhar em outra direção.

[...]

Zé Peteleco, Zé Vesgo, se quiserem, sempre foi mais de obedecer do que de levantar a cabeça e virar o jogo.

[...]

Faz aí, não mais de vinte dias, passei a me chamar Carioca.

E de Carioca, enfiei-me num subúrbio para fazer o bom trampo (ANTÔNIO, 2003, p.131, 133, 147).

Sua “identidade performativa”, em função dos nomes e codnoms, que adota de acordo com as circunstâncias, configura o caráter protético do personagem e também o fixa numa categoria social genérica, do tipo social “dedo-duro”. A sua característica física, é vesgo, reitera essa sua transitividade e o caráter multiforme de olhar, agir e relacionar-se.

De acordo com Ian Watt (1990), “o problema da identidade individual tem íntima relação com o *status* epistemológico dos nomes próprios”. Mesmo a alcunha contribui em muitos casos para a caracterização, por exemplo, do personagem-tipo ou caricato. Mais que simples elemento composicional do personagem, o nome próprio ou a alcunha remete a um “quadro de referência” pessoal e coletiva do personagem, de sua história (WATT, 1990, p.19). Na literatura oitocentista, o nome próprio assume um valor de extrema relevância, num ambiente social em que a concepção de indivíduo não era tão desestabilizadora quanto é hoje. De certo modo, o nome próprio “guardaria” a tradição, a história familiar, a posição do indivíduo na sociedade de que fazia parte e as raízes do sujeito. É diante dessas circunstâncias que, talvez, se possa aludir à noção de personagem com uma individualidade enraizada em um contexto histórico-social no qual pode relacionar-se, pois

como instituição, o nome próprio é arrancado do tempo e do espaço e das variações segundo os lugares e os momentos: assim ele assegura aos indivíduos designados, para além de todas as mudanças e todas as flutuações biológicas e sociais, a constância nominal, a identidade no sentido de identidade consigo mesmo, de *constantia sibi*, que a ordem social demanda (BOURDIEU, 1996, p.187).

Já no século XX, assiste-se ao nascimento de uma literatura que traz para o seu espaço a desindividuação do personagem e, muitas vezes, sua animalização²², bem como o não controle do espaço por parte do indivíduo, como atesta a obra de Franz Kafka.

²² Na literatura naturalista do século XIX também ocorre a desindividuação dos personagens pelo processo de animalização ou zoomorficção, mas esse processo na literatura naturalista visa normalmente a validar as leis do determinismo biológico, como o não-controle dos instintos por parte do homem.

No conto em estudo, a “identidade” de dedo-duro insere o personagem-narrador no seguinte quadro de referências: de traídor, negativamente visto pelo universo da malandragem, porque transgrediu os códigos desse universo; e de espião da polícia, que não integra o personagem, de fato, nessa estrutura. Transitando entre essas duas esferas, da malandragem e da polícia, esse quadro de referências do personagem torna-se problemático, pois ele não pertence a nenhuma delas e se dissolve, como indivíduo, na categoria social de sua “profissão”. Mesmo acreditando que está subindo na carreira policial, sua atuação como dedo-duro não o retira do anonimato. Ao contrário, para continuar nessa atividade, ele deve manter-se na sombra.

Inicialmente, o discurso do personagem é de resgatar a origem pobre, de fazer seu auto-retrato como quem, em certo sentido, “preferiu” a rua à casa e ao mundo do trabalho como “melhor” forma de sobrevivência. Há, de alguma forma, um relato autobiográfico. Essa autobiografia, no entanto, acaba elencando, na verdade, os meios e os modos de agir de um cagüete. O caráter confessional/autobiográfico da narrativa é travado pelo fato de as descrições dos modos de agir do personagem e dos meios de que utiliza figurarem como uma espécie de “manual de dedo-duro”. Seu percurso vai delineando o caminho da autodestruição. Como traídor do grupo de malandros e bandidos, ele sabe que a qualquer momento pode ser desmascarado e morto, pois seu trabalho “é altamente sombreado e de curva”, onde “não se erra. Morre-se” (ANTÔNIO, 2003, p.138). Como informante da polícia, a qualquer momento ele também pode ser morto ou descartado, substituído por outro dedo-duro, que preste melhor serviço. É o que simbolicamente a imagem final do conto espelha: a troca de um *outdoor*, quando o personagem procura pelas ruas da metrópole o policial para quem trabalha, na expectativa de subir mais um ponto em sua carreira de espião. É notória a desidentificação do narrador com os tipos sociais urbanos, trabalhadores que vivem na esfera da pobreza e, ao mesmo tempo, a condição submissa e dependente em relação ao policial para o qual trabalha. Ele refere-se a si mesmo como um “cachorrinho” à procura de seu dono. Ao contrário do que vinha sendo relatado com certo orgulho e certeza de estar se saindo bem na sua atividade, agora o que imprime ritmo às andanças do personagem em busca do chefe é uma certa desorientação, uma falta de rumo:

Tinha dormido um nada. Precisava deixar o disfarce de Carioca e tornar a Peteleco. Tinha peixe na rede. Primeira vez uma quadrilha nas mãos, eu ia faturar um tento. Corresse à cidade logo de manhãzinha. Saí junto com os primeiros trabalhadores e marmiteiros que procuram os ônibus xexelentos, entupidos de mocrongos, como um cachorrinho. Preciso encontrar o meu tira.

Rondando firme, provavelmente vou topar o rato com cara de sono; onde, não sei. Sebastião Pé de Chumbo gosta de comer, no sossego, o seu filé com salada de agrião, azeitada bem, num restaurante beleza da Boca do Luxo, por volta das três, três e meia da tarde.

E vou falar.

Aperto o passo. Vou subindo a Vitória e no meu caminho, depois da sapataria famosa, e depois do Gato que Ri, quase na esquina do largo do Arouche, percebo que trocaram o cartaz vermelho de maiôs com a modelo novinha para uma propaganda de extrato de tomate (ANTÔNIO, 2003, p.152).

Assim, estar na fronteira, agir e erigir um discurso “sombreado e de curva” (ANTÔNIO, 2003, p.138), procurar os rastros do policial “como um cachorrinho”, a fim de “faturar um tento” e “subir mais um ponto na carreira de espião” não soa aqui como uma via alternativa ou de manutenção de algum valor positivo contraposto à ordem convencionalmente aceita como normal. Essa condição transitiva do personagem não caracteriza, ainda, uma mediação social potencializadora de uma efetiva “reterritorialização” do sujeito, que não tem lugar em nenhuma das esferas pelas quais transita. A existência social desse personagem é traçada tanto em uma ordem quanto na outra, como uma “não-existência”, pois vive na sombra, no anonimato. O uso de codnomes possibilita que ele assuma infinitas “identidades”, que venha a “ser” qualquer um, a “ser” ninguém.

Semelhante ao que ocorre às coisas produzidas na cidade e para a cidade, como o cartaz de propaganda, o personagem, na sua atividade de dedo-duro, também poderá tornar-se “objeto” descartável e de rápido esquecimento. Nesse percurso, ele continua sem endereço fixo, apropriando-se de vários e diferentes disfarces sociais para sobreviver. A sua mobilidade, assim como a dos jogadores de “Malagueta, Perus e Bacanaço” e do bandido de “Paulinho Perna Torta”, como comentado anteriormente, sinaliza a ciranda da miséria, do acirramento de exclusões e da violência no contexto urbano contemporâneo, onde cresce o número daqueles que são banidos do sistema de produção e do consumo. É o que também é encontrado nas páginas da ficção de Rubem Fonseca, na trajetória dos personagens que protagonizam o *corpus* literário de análise do quinto capítulo deste trabalho.

5 -EXPERIÊNCIA URBANA, DESENRAIZAMENTO E DESTRUTIVIDADE

A visão conciliatória do *interieur* burguês e da rua, própria do *flâneur*, não está de acordo com o que se observa cotidianamente nas metrópoles da América latina [e do Terceiro Mundo em geral]. Aqui, o sonho do *flâneur* acabou, há muito tempo.

Willi Bolle

Não ter raízes significa não ter no mundo um lugar reconhecido e garantido pelos outros; ser supérfluo significa não pertencer ao mundo de forma alguma.

Hannah Arendt

Não há lar, doce lar, para onde voltar.

Rubem Fonseca

Este capítulo consiste na análise de três grupos de contos de Rubem Fonseca, representativos da experiência urbana como desenraizamento, processo de perda e/ou ausência de referências identitárias do sujeito no espaço onde de algum modo se insere, falta ou esgarçamento de vínculos de ordem pessoal e/ou coletiva.

O primeiro grupo é constituído por “Fevereiro ou março” (*Os prisioneiros*, de 1963), “A força humana” (*A coleira do cão*, de 1965) e “O desempenho” (*Lúcia McCartney*, de 1967). O segundo compõe-se igualmente de três contos: “A matéria do sonho” (*Os prisioneiros*, de 1963), “O livro dos panegíricos” (*Romance negro*, de 1992) e “O anjo da guarda” (*Histórias de amor*, de 1997). O terceiro e último grupo reúne “Feliz ano novo” (*Feliz ano novo*, de 1975) e “O Cobrador” (*O Cobrador*, de 1979).

Em todos eles, verifica-se, de modo exemplar, a experiência urbana que se dá pela via da exclusão e da auto-exclusão, conforme observou Fábio Lucas a respeito dos personagens que protagonizam as narrativas do segundo livro de contos de Rubem Fonseca, *A coleira do cão*:

[...] todas as personagens trazem o estigma ou a qualidade do ‘excluído’. Fingem uma hipotética estabilidade no quadro social em que foram distribuídas. Desempenham com fervor um papel que, a distância, é falso. São entes marginalizados quase sempre, desenvolvem o discurso da inaptidão, às vezes compensada pela imaginação fantasista. Além do mais, representam a impotência radical do ser humano, cuja

consciência se choca com a realidade pouco flexível. Elas querem mais do que podem e, por isso, estão em estado permanente de trauma. São forças empenhadas no combate da interdição. Sociologicamente, retratam o *pathos* de uma coletividade perpassada de aguda injustiça social. É a coleira do cão que se arrasta (LUCAS, 1991).²³

Os dilemas vividos pelos personagens e suas formas de ação e reação aprofundam, gradativamente, o sentido distópico da cidade. No conto “O Cobrador”, chega-se mesmo ao radicalismo da desidentificação do personagem-narrador com o espaço urbano, que “projeta” a destruição da cidade, na impossibilidade de nela se integrar/enraizar.

5.1 “Fevereiro ou março”, “A força humana” e “O desempenho”: da recusa ao soco

“Fevereiro ou março”, “A força humana” e “O desempenho” têm como personagem-narrador um auxiliar de instrutor de musculação numa academia de ginástica. No último conto, passa a ser lutador de vale-tudo. É esse o referencial que o identifica com mais precisão nas três narrativas, o situa na ordem urbana e constitui o elemento determinante de sua identidade e dos contatos que estabelece.

Em vista disso, chega-se a um paradoxo: de um conto para outro o que mais se evidencia é uma “história de vida” caracterizada pela carência de conteúdo que abarque, de fato, uma história. Trata-se de uma experiência supressiva de elos, de continuidade das relações e dos sentimentos vividos. O conto, gênero literário de condensação do narrado, é a forma que narra essa “história de vida” que se faz por supressão. Isso pode ser observado, gradativamente, não apenas no nível temático, mas também no plano estrutural dos três contos protagonizados pelo referido personagem: esvaziamento da voz narrativa, gradual redução dos espaços físicos por onde ele transita (a rua e a casa em “Fevereiro ou março”, a rua e a academia em “A força humana”, o pequeno espaço do ringue de vale-tudo em “O desempenho”) e a exígua memória de um passado incapaz de se converter em iluminação do presente, nos dois primeiros contos, para a presentificação do relato e da cronometragem do tempo da luta no último.

²³A passagem foi retirada da orelha da referida edição de *A coleira do cão*.

Primeiras recusas

Em “Fevereiro ou março” o personagem-narrador procura rememorar, com certo esforço em alguns momentos, um episódio vivido no período de Carnaval, cronologicamente marcado no título do conto pelo nome dos dois meses em que, no Brasil, se costuma comemorar os quatro dias dessa festividade. O conectivo “ou”, entretanto, simbolicamente remete para a constituição do personagem-narrador, no que diz respeito às possibilidades e alternativas não-conciliatórias, de ação e reação, ao que ele vive nos ambientes que frequenta, e à estrutura narrativa como um todo.

Analisando esse aspecto alternativo como princípio estrutural do referido conto, Maria Lídia L. Maretti o considera o primeiro texto fonsequiano a instituir um paradigma de personagem recorrente em sua ficção: o “homem carnavalesco”, que expressa, pelo seu discurso “[...] o caráter irrestrito de uma ‘condição carnavalesca’ que é a sua, frente à realidade, e não o da mera situação momentânea, prevista e datada” (MARETTI, 1986, p.95). A trajetória desse “homem carnavalesco” tem como principal característica, às vezes com certo orgulho de auto-afirmação, expor o caráter transitório de suas ações e relações, mediante a aversão a uma vida planejada. Na trajetória desse personagem, sua atitude de auto-afirmação de não se integrar à esfera da ordem (seja a da casa ou do ambiente de trabalho ou a uma vida planejada) soará no último conto bastante debilitada, como se verá mais adiante.

No primeiro parágrafo de “Fevereiro ou março”, o personagem-narrador inicia seu relato descrevendo fisicamente a Condessa, ou suposta Condessa, com quem teria vivido um breve relacionamento no período de Carnaval. Em seguida, ele passa a narrar os fatos antecedentes a esse relacionamento, para depois retomar o relato do que viveu com ela. No plano formal do conto, tem-se uma estrutura narrativa que começa pelo “meio” do relato, pois o primeiro parágrafo é parte de uma seqüência narrativa que é retomada com mais detalhes só no décimo sexto parágrafo. É suspensa, assim, a linearidade narrativa por meio dessa aparente estrutura triádica, em que a segunda compõe a maior parte do conto. A bipartição narrativa, por sua vez, pode ser demonstrada *ad infinitum* por uma série de elementos que aponta para dois mundos distintos, impossíveis de se integrarem de fato na ordem social em que os personagens estão situados. Alguns desses elementos mostram a imagem de uma “cidade partida” (VENTURA, 1994, p.11-14), de dois mundos que não se tocam, mas se excluem mutuamente; ou, quando se tocam, não se integram de fato: de um lado, o mundo do Conde e da Condessa, que é o da casa, da opulência, da tradição, da vida

planejada; de outro, o mundo do personagem-narrador, que é o da rua, da pobreza, do anonimato, dos seres flutuantes. A integração desses dois mundos só ocorre de forma provisória e em função de uma curiosidade exótica ou de interesses escusos como parece sugerir a fala do Conde no final do conto. Isso fica bem demarcado logo no início do relato, precisamente nos dois primeiros parágrafos, mas é reiterado de vários modos ao longo da narrativa:

A Condessa Bernstroff usava uma boina onde dependurava uma medalha do Kaiser. Era uma velha, mas podia dizer que era uma mulher nova e dizia; dizia: põe a mão aqui no meu peito e vê como é duro. E o peito era duro, mais duro que o das meninas que eu conhecia. Vê minha perna, dizia ela, como é dura. Era uma perna redonda e forte, com dois costureiros salientes e sólidos. Um verdadeiro mistério. Me explica esse mistério, perguntava eu, bêbado e agressivo. Esgrima, explicava a condessa, fiz parte da equipe olímpica austríaca de esgrima – mas eu sabia que ela mentia. Um miserável como eu não podia conhecer uma condessa, mesmo que ela fosse falsa; mas essa era verdadeira; e o conde era verdadeiro, tão verdadeiro quanto o Bach que ele ouvia enquanto tramava, por amor aos esquemas e ao dinheiro, o seu crime (FONSECA, 1994, p.13).

Além dessa marcação distintiva dos dois mundos, o da Condessa e o do personagem-narrador (um miserável), nota-se, nesses dois primeiros parágrafos, um outro dado importante também ligado a uma bipolaridade: a noção de verdadeiro e falso ou verdade e mentira. Embora velha, a Condessa tem um físico de pessoa jovem, resultado, segundo ela, de um hábito esportivo elitista, a esgrima. Se a rigidez do corpo não é compatível com a idade que ela teria, como sugere a descrição feita pelo personagem-narrador, porque é uma rigidez forjada por exercícios físicos, a origem nobre (dela ou do Conde, ou de ambos) também poderia ser falsa, como a ostentação que ela mantém no luxuoso apartamento onde vive com o marido. Isso aponta um jogo de poder entre o Conde e a Condessa, diante do qual nem o narrador nem o leitor sabem quem está falando a verdade, quem quer acabar com quem e ficar com o dinheiro do outro.

Tanto o Conde quanto a Condessa tentam utilizar-se do personagem-narrador para a realização de algum plano, que não se elucida, mas que fica sugerido nos gestos de cada personagem. Se a Condessa é falsa ou verdadeira, o fato é que a ligação dela com o personagem-narrador permite a ele passar rapidamente pelo mundo dos ricos, porém mais como ser exótico, que serve sexualmente à Condessa e a uma amiga dela, em um primeiro momento, para depois quase ser arregimentado a participar de um suposto plano do Conde de acabar com a esposa. A breve relação que se estabelece entre o casal e o personagem-narrador, ainda que meio nebulosa, apresenta-se como fruto do que ocorre no período de

Carnaval, em virtude da eliminação provisória das barreiras sociais, que faculta inverter posições, identidades, valores. Como no Carnaval, essa interrupção só opera no nível da aparência, só dura um tempo determinado, aceito porque tem “data” para acabar, para que se restituam as fronteiras, os limites, as diferenças sociais, muitas vezes segregadoras. Nenhum dos dois mundos foi modificado em sua estrutura profunda, nem se fortaleceu o intercâmbio entre os personagens nobres e o personagem-narrador, o que é ratificado no final do conto, com o abandono deste à casa da Condessa e sua volta para a rua.

Embora, neste conto, a suspensão da linearidade narrativa não chegue a ser caótica, fragmentada, como em “Lúcia McCartney” (FONSECA, 1994, p.242-260), por exemplo, é significativa a suspensão de uma convenção literária de narrar os eventos numa seqüência causal, com início, meio e fim. Tudo o que “acontece” ao personagem nesse período de Carnaval é fortuito, como parece ser comum a toda a sua vida, que não tem um plano definido, tampouco uma ordenação objetiva, causal, de elos que o liguem a um quadro de referência mais ou menos estável e socialmente reconhecido. O mesmo ocorre com o seu relato, que é “ordenado” sem os rigores de uma estrutura narrativa linear.

Os parágrafos que compõem a segunda parte do conto, os que tratam dos fatos antecedentes ao encontro com a Condessa Bernstroff, cumprem a função de intercalar as outras duas partes, que versam sobre a “história” da passagem dele pelo apartamento do casal de nobres, e são significativas porque focalizam, com mais detalhes, a inserção social flutuante desse personagem no espaço urbano, que circula solitário pelas ruas e pela academia. É o que se observa no primeiro parágrafo, início da narração sobre o que lhe aconteceu antes de se encontrar com a Condessa, no momento em que a rua não oferece nada de atrativo. Isso o deixa inquieto, já que não tem planos, projetos, nada programado para fazer:

Era de manhã, no primeiro dia de carnaval. Ouvi dizer que certas pessoas vivem de acordo com um plano, sabem tudo o que vai acontecer com elas durante os dias, os meses, os anos. Parece que os banqueiros, os amanuenses de carreira, e outros homens organizados fazem isso. Eu – eu vaguei pela rua, olhando as mulheres. De manhã não tem muita coisa para ver. Parei numa esquina, comprei uma pêra, comi e comecei a ficar inquieto. Fui para a academia (FONSECA, 1994, p.13).

Na academia, ele encontra com alguns colegas, que o convidam para sair pelas ruas travestidos de melindrosas. Fingem-se frágeis e inofensivos, não para brincar o Carnaval, mas para fazer um “carnaval de porrada pra todo lado” e “acabar com tudo que é bloco de crioulo, no pau, mesmo, pra valer” (FONSECA, 1994, p.14). É nessa tarde de sábado, quando

a “cidade ainda não estava animada” e o movimento dos blocos na rua ainda era incipiente, que o grupo de colegas de academia dão início à arruaça, numa explosão gratuita de violência. Logo depois, encontram uma mulher embriagada, que se oferece ao grupo de rapazes. Excetuando o personagem-narrador, um após outro mantém relações sexuais com a desconhecida em um aterro. O gesto dele é o de recusar-se a entrar no jogo da permissividade provisória, real e/ou simbolicamente estabelecida no Carnaval e no espaço da rua, como fizera antes em relação à arruaça, quando permaneceu como espectador. Além de ele não se “servir” da mulher, abandona o grupo de colegas, põe a desconhecida em um bonde, ordenando-lhe que vá para casa e volta a deambular pelas ruas. É essa a passagem que encerra a parte de narração dos fatos antecedentes ao encontro com a Condessa e que traz mais um dado sobre o personagem-narrador, de sua condição de desenraizado urbano, sem ter para onde ir:

Voltei para a praia, com vontade de ir para casa, mas não para a minha casa, pois a minha casa era um quarto e no meu quarto não tinha ninguém, só eu mesmo. E fui andando, andando, atravesssei a rua, começou a cair uma chuvinha e onde eu estava não havia carnaval, só edifícios grã-finos e silenciosos (FONSECA, 1994, p.15).

Na rua, ele ouve gritos de socorro vindos de um dos apartamentos de um edifício de luxo, onde consegue entrar sem muita dificuldade. Ali ele vive algo parecido ao que ocorreu com a mulher no aterro, torna-se uma espécie de “objeto sexual”, agora em espaços luxuosos, o apartamento dos Bernstroff e o Copacabana Palace. Durante os dias de Carnaval, depois da noite no hotel com a Condessa e uma amiga dela, ele passa a ser “cuidado” pela Condessa que diz precisar de proteção contra o próprio marido. Como o personagem envolve numa trama nebulosa, a própria narrativa dessa parte de sua vida também assume uma forma imprecisa, tanto para ele quanto para o leitor: “Para falar com toda franqueza eu fiquei confuso, agora mesmo ainda estou confuso, pois já esqueci muitas coisas, a cara do mordomo, a medalha do Kaiser, o nome da amiga da condessa, com quem deitei na cama, juntamente com a condessa, no apartamento do Copacabana Palace” (FONSECA, 1994, p.16).

É esse caráter fortuito das relações e/ou dos contatos feitos pelo personagem-narrador, tanto no momento que antecede o seu envolvimento com a Condessa quanto durante a passagem pela casa dela, que une as duas partes do conto, caracterizando o movimento do “enredo”. Os dois episódios que estão sendo rememorados fazem parte de um passado sobre o qual não se pode precisar bem quando ocorreu, nem mesmo pelo próprio personagem-narrador, para quem a certeza é somente que foi durante o período de Carnaval. A imprecisão

temporal está no relato e está na própria voz narrativa, que não tem uma história de vida, não tem certeza sobre o passado nem projetos quanto ao futuro.

Ressalta-se, ainda, que essa rememoração não é bem um desejo do personagem-narrador de reviver o passado, experimentar algo de bom, de encanto, pois não há propriamente nostalgia em suas parcas e confusas lembranças. O único lamento a que se refere é o de ter perdido o desenho de um bicho estranho que a Condessa fez e lhe deu. Mesmo esse desenho, porém, não se apresenta claro, com contornos definidos, à sua memória. Ao se recusar a fazer parte do suposto plano do Conde de acabar com a esposa, o personagem-narrador reafirma a impossibilidade desses dois mundos integrarem-se para além de uma relação exótica e/ou escusa: “Não quis ouvir a proposta do conde, não deixei que ele a fizesse; afinal eu tinha dormido com a condessa, ficava feio passar para o outro lado. [...] Não deixei. Fui me embora. Não quis explicações. Afinal, elas de nada me serviriam.” (FONSECA, 1994, p.18). É com essa atitude, de não ouvir nem dar explicações, que ele volta para a rua, (re) afirmando a sua condição de quem não tem vínculos sociais e afetivos que o liguem a um “denso tecido de valores” (ROSENFELD, 1972, p.45).

A frágil afirmação

“A força humana” é o conto que abre *A coleira do cão*, livro que traz a seguinte epígrafe de Pérsio: “Já quebrei os meus grilhões, dirás talvez. Também o cão, com grande esforço arranca-se da cadeia e foge. Mas, preso à coleira, vai arrastando um bom pedaço da corrente” (FONSECA, 1994, p.81). O conteúdo expresso nessa sentença vale para o conjunto de contos que integram o livro, mas poderia ser tomada como espécie de mote e síntese do que ocorre com o personagem-narrador dos três contos por ele protagonizados.

Se em “Fevereiro ou março” o personagem-narrador procura se afirmar recusando-se a estabelecer vínculos pessoais e afetivos, porque provisórios, em “A força humana”, isso se amplia. A recusa de estreitar qualquer relação também é a rejeição a se integrar ao sistema sócioeconômico que tem, no culto do corpo, a forma de o sujeito ter visibilidade e meios de sobrevivência material. No último conto, entretanto, essa tentativa de se auto-afirmar na esfera social por onde transita, “quebrando os seus grilhões”, rompendo com os frágeis vínculos que ainda lhe conferem um mínimo de sociabilidade e visibilidade, reverterá em violência contra o outro e contra ele mesmo. Desse modo, romper os grilhões que o ligam/aprisionam a certos laços sociais, profissionais e afetivos, desenraizar-se

voluntariamente por completo, não o torna livre daquilo que considera uma forma de aprisionamento, como o espaço limitado do ringue de vale-tudo simbolizará em “O desempenho”.

Na maior parte de “A força humana”, o personagem-narrador fala mais de suas funções na academia de ginástica, de suas observações sobre a realidade desse espaço, do que de si mesmo e de suas sensações e sentimentos. É o que se observa em uma passagem de descrição dos tipos sociais que freqüentam a academia onde o narrador treina e trabalha. Nesse ambiente, se há a imagem de um espaço propício à presença da heterogeneidade humana, das diferenças, também é onde predominam as relações fluidas, passageiras, desprovidas de um elo mais substantivo. Nota-se, ainda, uma gradação significativa da apresentação que é feita dos freqüentadores da academia, de suas motivações e objetivos para estarem ali. Entre os tipos sociais que transitam naquele espaço, é pela turma dos lutadores profissionais de vale-tudo, mais próximos da esfera da marginalidade social e econômica, que o narrador nutre certa admiração e afinidade. São as motivações e os objetivos de cada freqüentador que demarcam a diferença entre eles, pois o cuidado com o corpo não é sinônimo apenas de preocupação estética ou com a saúde:

Depois chegaram os alunos. Primeiro chegou um que queria ficar forte porque tinha espinhas no rosto e voz fina, depois chegou outro que queria ficar forte para bater nos outros, mas esse não ia bater em ninguém pois um dia foi chamado para uma decisão e medrou; e chegaram os que gostam de olhar no espelho o tempo todo e usar a camisa de manga curta apertada pro braço parecer mais forte; e chegaram os garotos de calça Lee, cujo objetivo é desfilarem na praia; e chegaram os que só vêm no verão, perto do carnaval, e fazem uma série violenta para inchar rápido e eles vestirem suas fantasias de sarong grego, qualquer coisa que ponha a musculatura à mostra; e chegaram os coroas cujo objetivo é queimar a banha da barriga, o que é muito difícil, e, depois de certo ponto impossível; e chegaram os lutadores profissionais: Príncipe Valente, com sua barba; Testa de Ferro, Capitão Estrela, e a turma do vale-tudo: Mauro, Orlando, Samuel – estes não dão bola pra modelagem, só querem força para ganhar melhor a vida no ringue: não se aglomeram na frente dos espelhos, não chateiam pedindo instruções; gosto deles, gosto de treinar com eles nas vésperas de uma luta, quando a academia está vazia; e vê-los sair de uma montada, escapar de um arm-lock ou então bater quando consigo um estrangulamento perfeito; ou ainda conversar sobre as lutas que ganharam ou perderam (FONSECA, 1994, p.92).

Por um lado, a centralização no corpo está simbolicamente representada no grande espelho onde os alunos miram a progressão dos efeitos dos exercícios em seus corpos, num processo de auto-reflexo narcisista e na ilusão de adquirir certa distinção entre os demais pela aparência dos músculos definidos. Isso também se evidencia em outro momento do conto, quando o personagem-narrador faz elogios ao treinador João, como meio de distender um possível confronto com ele. Nessa passagem, João se exhibe diante do espelho, prescrevendo

ao aluno e ajudante os mesmos exercícios que faz, a fim de convencê-lo da necessidade de uma rigorosa disciplina com o intuito de chegar ao corpo ideal para os concursos de melhor físico do ano. O espaço fechado da academia, circundado de espelhos e olhares sobre os corpos, representa, nesse caso, uma espécie de microcosmo de uma estrutura social em que as formas de relação e diálogo tendem a não ir além da superficialidade do espelho.

Por outro lado, o corpo também é “trabalhado” para vencer campeonatos de vale-tudo, uma forma de sobrevivência material de alguns personagens, como é o caso do próprio personagem-narrador, no conto “O desempenho”. Seja na submissão do próprio corpo aos disciplinados e sofríveis exercícios físicos para atingir a forma corporal ideal para se exibir (o que ganha contornos caricaturais no personagem Corcundinha) e para concursos de melhor físico do ano (que também pode integrar os vencedores no sistema de consumo); seja como provedor dos recursos de sobrevivência no ringue de vale-tudo, o corpo ganha o estatuto primeiro da única forma de os personagens terem visibilidade e sobreviverem na sociedade, particularmente os que se situam fora do sistema de produção (GIL, 1991, p.182)²⁴. Em ambos os casos é a identidade ou não-identidade com o corpo malhado/definido que produzirá a noção de progresso ou de atraso, de ascensão ou descensão, de reconhecimento ou de desvalorização no meio em que os personagens vivem, como já se apresentava em “Fevereiro ou março”. O corpo, sob esse aspecto, passa a ser, também, o último espaço/reduto de referência, de “enraizamento” dos personagens. Dele extraem a força para se situar na realidade. Como reiteradamente prescreve o treinador para seus alunos que se preparam para competições de melhor físico do ano, o investimento no corpo é o *passaport* para a integração do sujeito na ordem urbana contemporânea, para a satisfação das necessidades materiais elementares, para alcançar visibilidade social e ter fama:

Em primeiro lugar, para não andar esfarrapado como um mendigo, e tomar banho quando quiser, e comer – peru, morango, você já comeu morango? –, e um lugar confortável para morar, e ter mulher, não uma nega fedorenta, uma loura, muitas mulheres andando atrás de você, brigando para ter você, entendeu? Vocês nem sabem o que é isso, vocês são uns bundas-sujas mesmo (FONSECA, 1994, p.88).

²⁴ Conferir variação dessa perspectiva no conto “O campeonato”, de *Feliz ano novo* (FONSECA, 1994, p. 415), no qual se relata um campeonato de conjunção carnal, exibida por uma rede de televisão e estudada por cientistas, estatísticos e outros representantes do saber científico. E numa abordagem ainda mais dramática de situar o corpo como único referente, mas bastante problemático, num contexto histórico-social da perda das utopias e do aprofundamento da condição de desenraizado do sujeito, do não-cidadão, é exemplar o romance *A fúria do corpo*, de João Gilberto Noll (1997, p.19-205).

Segundo as palavras do treinador, para alcançar o sucesso e a visibilidade propalados e aceitos pela sociedade do capital e do consumo, é preciso construir uma imagem passível de ser absorvida pelos jornais, revistas, cinema e televisão. Essa imagem passa pelo trabalho sobre o corpo: os alunos de João poderiam passar de halterofilistas a garotos-propaganda e/ou atores de cinema e televisão. A promessa de ascensão social e econômica, de reconhecimento e de uma referência que possibilite a integração dos personagens na sociedade, por meio do investimento/culto do corpo, surge, portanto, ligada à mercantilização e espetacularização da imagem corporal.

A ótica de João, nessa sua defesa da autodisciplina e dos sacrifícios a que o corpo deve ser submetido a fim de conquistar um lugar na ordem urbana, é exemplar da ótica que vê o corpo como mercadoria e imagem a ser consumida como espetáculo à semelhança do que se verifica no mundo da publicidade, da moda e dos esportes no contexto contemporâneo. Publicitários, modelos e atletas passaram a integrar o circuito da sociedade de consumo e da indústria cultural, que transforma o mundo da política, da cultura, dos bens simbólicos como um todo, em publicidade e espetáculo sempre ávidos de imagens (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 130-151).

A contrapartida dessa visão, que desemboca em um sistema de relações mediadas pela equação empresário/produto/cliente – no caso de “A força humana”, treinador/halterofilista/patrocinador – é a possibilidade de ascensão sócioeconômica não apenas dos alunos, mas do treinador e da academia. São estes os responsáveis pela lapidação dos talentos da “força humana”, como é notório na arregimentação de Waterloo, um outro anônimo urbano, para a academia de ginástica. Nessa teia mercantil/consumista/espetacular de relações, o corpo é a mercadoria a ser exposta, desejada, consumida. As promessas de felicidade, por meio do investimento no corpo, não se limitam ao mundo do atleta, do modelo e do artista, ou de seus empresários e patrocinadores. São estendidas, numa espécie de cadeia/rede, ao público/consumidor das imagens do corpo, que alimentam a possibilidade de atingir a ascensão que porventura o atleta, o modelo ou o artista atingiram, ou projetam atingir, dentro desse sistema de investimento corporal.

A perversidade desse sistema é a mesma que alimenta o do mercado e do consumo como um todo: a descartabilidade de coisas e seres. Tal qual todo objeto que integra o circuito da sociedade de consumo, o corpo é descartado tão logo outro melhor dotado, ou melhor “trabalhado”, surja, que atenda ao padrão exigido pelo mercado e pela publicidade no momento. Isso fica bastante claro na “substituição” do personagem-narrador por Waterloo, como comentado mais adiante. Se, em última instância, o trabalho sobre o corpo é o meio de

“assegurar” um lugar no mundo ao marginalizado como ilusoriamente o personagem-narrador dos três referidos contos parece perseguir no último deles, também ele é o seu contrário. A sucessão de socos que dá e recebe no ringue de vale-tudo revela a face cruel e ilusória desse objetivo, que não garante uma integração, de fato, do sujeito numa sociedade em que “tudo só tem valor na medida em que se pode trocá-lo, não na medida em que é algo em si mesmo” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.148).

Excluindo-se, portanto, as observações e sensações do personagem-narrador de “A força humana” sobre o seu hábito de ouvir música diante da loja, registram-se apenas três momentos em que ele se volta um pouco mais para si mesmo: quando se tranca no quarto onde mora, depois de compreender melhor a natureza da relação que o dono da academia mantinha com ele e de constatar a impossibilidade de estreitar laços de amizade com Waterloo; quando lembra de seu relacionamento com Leninha; e no final do conto, quando fala de suas sensações e desejos ao observar a multidão. Em todas essas passagens, o narrador aparece na completa sensação de abandono e isolamento, resultante dos rompimentos que sucessivamente vai fazendo ao longo do conto, o que agrava ainda mais a sua condição de desenraizado. Os três momentos ligam-se pelo tom de angústia e melancolia da enunciação, e o relato se apresenta mais intimista.

Diferentemente do primeiro conto, apesar de a estrutura narrativa seguir uma certa linearidade com algumas passagens do passado mais remoto do personagem-narrador quanto do mais recente, este conto não se compõe de uma narrativa composta de uma história de vida que articule presente, passado e futuro elaborando uma “integridade” biográfica. Além de reafirmar que mora sozinho em um pequeno quarto, que treina e trabalha em uma academia de ginástica, são poucos os referenciais desse personagem. João, o treinador, refere-se ao seu aluno e auxiliar como “um cara de boa pinta”, e Leninha, a namorada, a ele se dirige dizendo que é um homem bonito. As expressões ratificam a lógica contemporânea da categorização que reduz a individualidade à “representação específica de tipos”, seja no mundo do trabalho, do lazer ou das relações pessoais de um modo geral (MARCUSE, 1981, p.101). A categoria de homem apontada, bonito/boa pinta, e o fato de o narrador trabalhar e treinar na academia de João, são as suas únicas referências pessoais reiteradas nos dois primeiros contos, mas ausentes no terceiro. Neste o corpo aparece deformado, com uma série de mutilações sofridas ao longo da luta de vale-tudo.

É necessário ressaltar que, em “A força humana”, as lembranças não se caracterizam, em sua totalidade, dada a natureza e ausência de conteúdo mnemônicos, uma memória que ative um tempo e um espaço diante de desejos de retorno ao passado ou de

potencializador de projetos. Conforme já foi assinalado, o elemento que mantém uma linha de continuidade da trajetória de vida desse personagem-narrador é o ambiente da academia. No final do primeiro conto, “Fevereiro ou março”, ele se identifica ao Conde pelo que faz – aluno e auxiliar de instrutor de ginástica na academia de João – , o que remete não só para o início de “A força humana”, mas também para a maior parte do relato nesse conto, que circunscreve as suas ações nesse ambiente, onde ele passa a maior parte de seus dias submetendo o corpo dos outros e o seu próprio aos exercícios de modelagem.

Para melhor “visualização” da estrutura narrativa e trajetória deste personagem-narrador, em “A força humana”, e em sua descensão, tanto do ponto de vista material quanto afetivo, o que aprofunda sua marginalização na cidade, serão considerados fundamentalmente os espaços por onde ele se move. O encadeamento narrativo, a seqüência dos gestos, ações e reflexões do personagem-narrador estão vinculados à mobilidade pelos seguintes espaços: a rua, a academia, o quarto onde mora, o apartamento da namorada, a boate e novamente a rua. Este último, depois a academia, é o espaço mais significativo, abre e fecha o conto, reiterando o desenraizamento do personagem, cuja enunciação final soa num misto de orgulho, de não precisar nem ter de contar com ninguém, e o desejo de ter o que nunca teve. É justamente esse contraponto que rasura ou anula o seu orgulho de estar só, momento em que a enunciação recebe um acento maior no sentimento de solidão e abandono vivido pelo personagem.

O conto inicia-se com um episódio de rua. O personagem-narrador está diante de uma loja de discos, ouvindo música entre um aglomerado de pessoas, anônimas como ele. Embora se coloque no mesmo nível de carência material dos que estavam na calçada, “duros como um pau, fingindo que não estavam ali, disfarçando que olhavam um disco na vitrina, envergonhados” (FONSECA, 1994, p.83), não há efetivamente uma comunhão entre eles, exceto o silêncio. O prazer que o atrai para estar naquele lugar não é a multidão por ela mesma, o contato com o outro, na sua diversidade e diferenças, mas a audição da música tocada na loja:

A questão é que passei a ir lá todos os dias. Às vezes eu estava na janela da academia do João, no intervalo de um exercício, e lá de cima via o montinho na porta da loja e não agüentava – me vestia correndo, enquanto o João perguntava, ‘aonde é que você vai rapaz? Você ainda não terminou o agachamento’, e ia direto para lá. O João ficava maluco com esse troço, pois tinha cismado que ia me preparar para o concurso do melhor físico do ano e queria que eu malhasse quatro horas por dia e eu parava no meio e ia para a calçada ouvir música. ‘Você está maluco’, dizia, ‘assim não é possível, eu acabo me enchendo com você, está pensando que eu sou palhaço?’ (FONSECA, 1994, p. 83).

Esse seu hábito diário é semelhante ao do personagem-narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas”, conto comentado no segundo capítulo deste trabalho. É um hábito que se apresenta, por um lado, como resistência à sua completa submissão a uma rotina disciplinar, racionalizadora e pragmática no espaço da academia, em favor de uma experiência lúdico-poética e de sensações prazerosas, que são cerceadas pela disciplina do ambiente de ginástica. Como já foi dito, todavia, sobre a qualidade e as conseqüências dessa experiência no referido conto de João Antônio, em “A força humana” o hábito do personagem-narrador de ouvir música nos intervalos de seu trabalho, que deveriam ser preenchidos com o trabalho sobre o próprio corpo, não é o bastante para que ele se situe numa teia de relações qualitativamente significativa para ele mesmo e para os outros.

Isso acontece não apenas por ser ele indiferente à multidão. Essa estratégia de proteção/preservação pessoal em meio ao aglomerado de pessoas é determinante no caso do personagem-narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas”. Já em “A força humana”, a atitude do narrador parece estar mais próxima de um estranhamento (GIL, 1991, p.182), que o leva, em um momento de profunda angústia, a querer saber quem são as pessoas para além do nome: “Já fiquei uma semana assim, deixei crescer a barba e olhava as pessoas, não como se olha um automóvel, mas perguntando, quem é?, quem é?, quem-é-além-do-nome?, e as pessoas passando na minha frente, gente pra burro neste mundo, quem é?” (FONSECA, 1994, p.97). Tanto a atitude de proteção do eu quanto a sensação de estranhamento são, porém, duas formas comuns de o homem urbano reagir à multidão, ao movimento das ruas e aos modos de vida difundidos pela cidade, em especial a metrópole, de acordo com as considerações de Simmel (1979, p.11-25) sobre a “metrópole e a vida mental”.

Conclui-se, então, que o hábito de postar-se diante da loja, com ou sem pessoas, só importa ao personagem-narrador pelo fato de ele poder fruir a música que vem de dentro do estabelecimento comercial. É essa fruição que o retira, por instantes, da rotina dos exercícios físicos, do enclausuramento espaço-temporal daquele ambiente. É ela, ainda, que liberta seu corpo e seus sentidos da labuta diária a que se submete na academia, seja como aluno, seja como auxiliar de instrutor. A solidão, como se pôde ver em “Afinação da arte de chutar tampinhas”, torna-se também aqui imprescindível para que ele absorva esse poder encantador que a música produz, permitindo-lhe uma experiência lúdico-poética e o equilíbrio perante a falta de satisfação/gratificação na academia. Se o prazer de ouvir música é o que motiva a ficar diante da loja de discos à audição outro posteriormente se agregará com mais intensidade: o da visão.

Não que esse sentido não se fizesse aguçado no personagem-narrador, como se verifica na descrição anteriormente citada e nas observações dele sobre os tipos sociais que freqüentam a academia. Entretanto, no referido episódio de rua, o deslocamento da audição para a visão torna-se fundamental para se perceber como se insere, naquela experiência lúdico-poética, um outro valor do olhar, que não é apenas o da fruição estética. O olhar do personagem-narrador já está “instrumentalizado” em função de sua experiência como aluno e auxiliar de instrutor de musculação.

Diferente do que sempre ocorria diante da loja, certo dia, o personagem-narrador vê entre as pessoas um crioulo que dança. Essa visão do dançarino suscita-lhe algumas sensações e observações, como as que se referem à mudança na paisagem humana da cidade e as que remetem para um olhar de uma espécie de “caçador de talentos” ainda que involuntariamente. Como tem sido notório no contexto contemporâneo, tanto essa figura quanto os “olheiros” do universo futebolístico transformaram-se em uma categoria profissional institucionalizada pelas agências de modelos e clubes de futebol. O *status* que esses profissionais recebem tem certa aura miraculosa, pois os “olheiros” são vistos como aqueles que retirarão do anonimato e da pobreza, muitas vezes da indigência completa, beldades em potencial, que se transformam, do dia para noite, em celebridades²⁵.

À medida que vai se aproximando do lugar onde está o dançarino, o personagem-narrador observa que a cidade está mudando. Essa constatação decorre da percepção de que amplia-se diariamente o universo marginal dos que vivem na rua e sobrevivem de pequenos bicos ou expõem alguma habilidade que possuem:

Ah, estava explicado, pensei, o Rio estava ficando diferente. Antigamente você via um ou outro ceguinho tocando um troço qualquer, às vezes acordeão, outras violão, tinha até um que tocava pandeiro acompanhado de rádio de pilha – mas dançarino era a primeira vez que eu via. Já vi também uma orquestra de três paus-de-arara castigando cocos e baiões e o garoto tocando o ‘Tico-tico no fubá’ nas garrafas cheias d’água. Já vi. Mas dançarino! Botei duzentas pratas na cuia. Ele colocou a cuia cheia de dinheiro perto das árvores, no chão, tranquilo e seguro de que ninguém ia mexer na gaita e voltou a dançar (FONSECA, 1994, p.84).

Na primeira performance do dançarino, tanto o personagem-narrador quanto os demais anônimos transformados em platéia naquela manhã ficam extasiados com o que vêem. O dançarino, apesar de seu “sapato cambaio, uma calça mal-ajambrada, rota no rabo, camisa

²⁵ Sob esse aspecto, conferir o conto “Abril, no Rio, em 1970”, de *Feliz ano novo* (FONSECA, 1994, p.386-391). Ele tem como personagem-narrador um jovem jogador de futebol, que narra seu sonho de ser visto por um “olheiro”, para sair da marginalidade e ser famoso. Entre a realidade sonhada e a realidade vivida, avultam

branca de manga comprida suja” e muito suor (FONSECA,1994, p.84), aparece como uma singularidade em meio ao que diariamente se via. Sua exibição relativamente modifica o que era visto sempre igual diante da loja de discos. Sua apresentação misturava piruetas e “passo de balé com samba de gafeira” (FONSECA, 1994, p.84). É essa habilidade que deixa todos “embasbacados”, depois do *show*, se falam, e o personagem-narrador procura conversar com o dançarino.

Há um segundo elemento que compõe a visão do personagem-narrador: o olhar clínico. Trata-se de um olhar que se deslumbra com a habilidade rítmica do dançarino, como as demais pessoas, mas é diferente, pois é de quem conhece uma constituição física altamente elaborada, quase rara:

Era alto; no meio da dança, sem parar de dançar, arregaçou as mangas da camisa, um gesto até bonito, parecia bossa ensaiada, mas acho que ele estava era com calor, e apareceram dois braços muito musculosos que a camisa larga escondia. Esse cara é definição pura, pensei. E isso não foi palpite, pois basta olhar para qualquer sujeito vestido que chega na academia pela primeira vez para dizer que tipo de peitoral tem ou qual o abdômen, se a musculatura dá para inchar ou para definir. Nunca erro (FONSECA, 1994, p. 84).

No breve diálogo com o crioulo, o personagem-narrador fica sabendo que o dançarino se chama Warteloo. Este afirma que a primeira vez que dançou ali foi por puro prazer, atraído pela música. Depois que ele terminou de dançar, alguém jogou-lhe um dinheiro embolado. A segunda vez era naquela manhã, quando dançou justamente para ganhar dinheiro, pois estava “completamente duro”. Embora, segundo o que descreve o personagem-narrador, o prazer de dançar não estivesse ausente na performance exibida por Waterloo naquela manhã, a sobrevivência material é uma outra motivação que o impulsiona a dançar naquele mesmo lugar, confirmando a inferência feita pelo personagem-narrador, no início do conto, sobre a ampliação dos tipos sociais que sobrevivem de pequenos bicos na rua. Como mais um daqueles que integram a legião de homens que estão fora do sistema de produção e de consumo, o dançarino alia o agradável ao útil, a fim de conseguir sobrevivência material.

Essa passagem do agradável ao útil continuará, mas em via descendente, no momento em que o dançarino é “arregimentado” para a academia de ginástica. Ali toda a sua habilidade rítmica e sua força física, seus dotes naturais passarão certamente a ser canalizados para a obtenção de títulos de halterofilia; o prazer não será o único fim para dançar ou

os seus dilemas, fracassos, decepções e desejos de obter o melhor desempenho no dia e na hora certos em que um “olheiro”, como uma fada madrinha, aparecesse no campo de futebol.

exercitar a habilidade corporal. Como para o personagem-narrador, também para o dançarino o corpo é o espaço que lhe resta para que tenha alguma visibilidade e/ou um lugar na estrutura social de exclusão acirrada. Depois desse contato com Waterloo, de obter algumas informações a seu respeito – por exemplo, sobre o seu físico se não seria resultado de exercícios de musculação –, o personagem-narrador o convida para ir a academia onde treina e trabalha, o que é aceito sem nenhum questionamento pelo dançarino. É com a apresentação de Waterloo ao treinador que se inicia o outro momento narrativo do conto, agora centrado, com mais vagar, na qualidade das relações ali estabelecidas.

Uma das primeiras referências passadas a Waterloo pelo personagem-narrador acerca do dono da academia o caracteriza como um patrão e como alguém que se preocuparia com ele. Isso se verifica pela interpretação que o personagem-narrador faz de certos gestos de João, como o de dividir com ele “a comida que recebe de casa”, dar-lhe vitaminas, por ter aumentado o seu “ordenado de auxiliar de instrutor de alunos só para que não vendesse mais sangue” e pudesse dedicar-se mais e melhor aos exercícios físicos (FONSECA, 1994, p. 83). Apesar de em algum momento o personagem-narrador intuir que todo aquele cuidado não passava de um jogo, de parte do esquema do treinador para arregimentar os candidatos potenciais aos concursos de melhor físico do ano, é com a chegada de Waterloo que essa percepção ganha contornos mais nítidos. Essa percepção leva o personagem-narrador a desiludir-se completamente com a possibilidade de estabelecer e manter uma relação interpessoal menos artificial e artificiosa com o treinador, já que era baseada fundamentalmente em interesses pragmáticos.

Ao apresentar o dançarino a João, este recusa-se a acatar o que fala o personagem-narrador, sugerindo que a academia não é espaço de fazer caridade, acolhendo qualquer anônimo de rua. Como seu auxiliar insiste, dizendo que o dançarino tem uma boa constituição física, o que reitera o olhar clínico que tem sobre o corpo, João aceita que Waterloo faça uma demonstração de seus dotes físicos. A exposição do corpo do dançarino é descrita como algo de singular beleza e harmonia, com “desenvolvimento muscular cru perfeito”, que “sob a pele fina de um negro profundo e brilhante, diferente do preto fosco de certos crioulos, seus músculos se distribuíam e se ligavam, dos pés à cabeça, num crochê perfeito” (FONSECA, 1994, p. 87). A canalização dessa singularidade natural para o campeonato de melhor físico do ano é imediata. Waterloo passa a ser aluno e ajudante de instrutor na academia logo em seguida à sua apresentação.

É com a presença de Waterloo e os cuidados de João com ele que ocorre, gradativamente, o “descarte” do personagem-narrador como o principal candidato ao

concurso de halterofilia. Em função disso, sua rotina limita-se cada vez mais às atividades de instrutor, o que o impede de treinar e de descer até a loja de discos para ouvir música. O investimento de João no treinamento de Waterloo vai gerar a necessidade de auto-afirmação do personagem-narrador, o que ocorre pela proposta e realização de uma queda de braço entre ele e o novo candidato ao concurso. A sugestão foi feita pelo treinador, após perguntar qual dos dois alunos teria mais força. Com a disputa, o personagem-narrador apreende que a realidade daquele ambiente está distante da mostrada nos cinemas, onde “dois camaradas, dois campeões, ficam um longo tempo sem levar vantagem um do outro, e enquanto isso um deles, o que ia ganhar, o mocinho, tomava whisky e tirava baforadas de um charuto” (FONSECA, 1994, p.95). Oposta à realidade do cinema, marcada pela impostura do mocinho, a sua realidade e a de Waterloo é aquela onde se trava uma “luta de morte” (FONSECA, 1994, p.95). Essa “luta de morte” transcende o espaço da academia, do ringue de vale-tudo, estendendo-se à luta pela sobrevivência do excluído no espaço urbano como um todo.

Sua afirmação individual naquele momento na academia é conseguida pela vitória na disputa e na sua demonstração de que não basta ter força, mas domínio e técnica sobre a força física. A referida modalidade de disputa funciona também como a forma por meio da qual ele extravasa todo ódio reprimido. Por mais de uma vez, quis, de fato, explodir com o dono da academia, por não considerar justas as atitudes dele. Ao deixar Waterloo com seu “braço vencido, escusante, caído como um cachorro morto na estrada” (FONSECA, 1994, p.96), o personagem-narrador sai sob o comando de seu corpo, pondo um fim na sua relação com aquele grupo e decide também romper com a namorada. Embora desapontado com a situação vivida na academia com a chegada de Waterloo, o gesto dele de sair sem olhar para trás e sem ouvir ninguém, se apresenta meio olímpico:

Livreí minha mão. João, Gomalina queriam discutir o que tinha acontecido mas eu não os ouvia – aquilo estava terminado. João tentou mostrar o seu esquema, me chamou num canto. Não fui. Agora Leninha. Me vesti sem tomar banho, fui embora sem dizer palavra, seguindo o que meu corpo mandava, sem adeus: ninguém precisava de mim, eu não precisava de ninguém. É isso, é isso (FONSECA, 1994, p.96).

A voz narrativa aqui parece querer se afirmar na sua mais difícil forma de afirmação: a supressão completa do diálogo, do estabelecimento de relações e de sentido, de tudo o que possa constituir uma “teia de relações humanas” (ARENDDT, 1999, p.194-200), tanto em um contexto de conflito quanto de harmonia. Desse modo, ainda que ele, voluntariamente, enuncie sua opção pelo não-estabelecimento de vínculos – o que se

evidencia por reiteradas frases como “não preciso de ninguém” –, essa tentativa de se autoafirmar, de proclamar total independência em relação aos outros, revela-se ilusória e bastante frágil, haja vista sua trajetória nos três contos.

No apartamento de Leninha, depois de uma breve discussão com a namorada sobre um episódio do dia anterior, eles vão a uma boate, lugar escuro “cheio de infelizes” (FONSECA, 1994, p.97), onde, novamente, os ânimos se exaltam. Nas duas discussões, nota-se, mais uma vez, a sua necessidade de afirmação. Ele parece estar cada vez mais convencido de sua inferioridade em virtude de não ter uma função social definida e reconhecida. Isso se revela na sua primeira discussão com a namorada, ao dizer que não é nenhum vagabundo, se quisesse poderia ter como amigos até príncipes, pois já teria conhecido um conde, o que remete ao conto anterior, “Fevereiro ou março”; e na boate, quando Leninha o repreende por ter tratado mal um ex-cliente dela, advogado importante. De volta ao apartamento da moça é que a decisão de acabar com o relacionamento entre os dois se efetiva. O rompimento não corresponde apenas a um triste desenlace amoroso. Significa também a impossibilidade de os personagens construírem uma identidade e uma história pessoal mais qualitativa para ambos em um contexto social cada vez mais adverso a experiências interpessoais menos degradantes.

Aparentemente desfeito o mal-estar entre o casal, depois que chegam a casa de Leninha, os dois dirigem-se para o quarto, espaço da intimidade. Das outras vezes, este era o cenário de um jogo erótico que os redimia, retirando-os da submissão do corpo a mecanismos de controle com o fim último de vencer concursos de melhor físico do ano, no caso do personagem-narrador, e de prostituir-se, no caso de Leninha. Embora os primeiros gestos de ambos os personagens nesse momento em que ficam nus um diante do outro, “parados dentro do quarto, como estátuas” (FONSECA, 1994, p.98), sejam os mesmos das outras vezes, agora já não têm a mesma qualidade e função de antes, o que é percebido e sentido primeiro por ele, depois pela namorada:

No princípio, esse princípio era bom: nós ficávamos nus e fingíamos, sabendo que fingíamos, que estávamos à vontade. Ela fazia pequenas coisas, arrumava a cama, prendia os cabelos, mostrando em todos os ângulos o corpo firme e saudável – os pés e os seios, a bunda e os joelhos, o ventre e o pescoço. Eu fazia uns mergulhos, depois um pouco de tensão de Charles Atlas, como quem não quer nada, mas mostrando o animal perfeito que eu também era, e sentindo, o que ela devia também sentir, um prazer enorme por saber que estava sendo observado com desejo, até que ela olhava sem rebuços para o lugar certo e dizia com uma voz funda e arrepiada, como se estivesse sentindo o medo de quem vai se atirar num abismo, ‘meu bem’, e então a representação terminava e partíamos um para o outro como duas crianças aprendendo a nadar, e nos fundíamos e fazíamos loucuras, e não sabíamos de que gargantas os gritos saíam, e implorávamos um ao outro que parasse mas não parávamos, e redobrávamos a nossa fúria, como se quiséssemos morrer naquele momento de força, e

subíamos e explodíamos, girando em rodas roxas e amarelas de nossos músculos e dos nossos líquidos e dos nossos espíritos e da nossa dor pulverizada. Depois a paz: ouvíamos alternativamente o bater forte dos nossos corações sem sobressalto; eu botava o meu ouvido no seu seio e em seguida ela, por entre os lábios exaustos, ela soprava de leve o meu peito, apacando; e sobre nós descia um vazio que era como se a gente tivesse perdido a memória (FONSECA, 1994, p. 98-99).

A rememoração do início do relacionamento dos personagens, de fato, ocorre como uma relação altamente qualitativa, redentora até, pela via do erotismo. A conjunção dos corpos parece transcender o puro prazer físico. A representação/encenação que antecede o ato sexual, nesse princípio, é positivamente parte de um jogo de sedução e de prazer, que se inicia com o olhar, com a admiração recíproca do corpo nu. A narração do enlace dos personagens nesse momento erótico vívido, de um atirar-se no abismo pulverizando toda a dor, distancia-se do discurso referencial do personagem-narrador, quando focaliza o seu cotidiano na academia. A vivacidade do prazer erótico contamina a linguagem, na longa seqüência sintática de períodos coordenados, rico em aliterações sibilantes, espelhando, em palavras, os movimentos dos corpos nessa “fúria”, que os eleva e transcende a rotina de sobrevivência que estão enredados no uso profissional, mecânico e calculado de seus corpos. A experiência erótica aqui atinge a dimensão atemporal a que se refere Bataille (1987), tanto pela intensidade do êxtase quanto pela experiência que integra e resgata os personagens de suas rotinas nesse breve instante do prazer orgástico, em que se segue a sensação de vazio e de perda da memória.

A experiência erótica vivida é a do erotismo liberado na sua força vital (MARCUSE, 1981, p.106), construtiva, não no desempenho puro da força explosiva das energias físicas canalizadas para ações mecânicas e/ou violentas, como é em “O desempenho”. A experiência desse instante vital é a da eternidade, da cessação de toda dor e de toda submissão dos personagens às circunstâncias degradantes e opressivas de seu cotidiano. Por meio dela,

O indivíduo perdido na presença indistinta e ilimitada do universo e de si mesmo deixa de pertencer ao desenrolar sensível do tempo. Ele é absorvido no instante que se eterniza. Aparentemente, de maneira definitiva, sem que dure o apego ao futuro ou ao passado, ele existe no instante, e o instante, por si só, é eternidade (BATAILLE, 1987, p.232).

A recordação dessa experiência erótica, descrita anteriormente, é a única passagem de “A força humana”, em que o passado surge rico em experiência afetiva a ser lembrada e aciona um tempo de felicidade e de bem-estar vivido pelo personagem-narrador. Embora em

um outro momento, ele tente lembrar de sua infância, a memória apresenta-se praticamente esvaziada: “Minha cabeça no travesseiro, uma pedra em cima do meu peito... um menino? Como é que era ser menino? Nem isso sei, só me lembro que urinava com força, pra cima: ia alto. E também me lembro dos primeiros filmes que vi, de Carolina, mas aí eu já era grande, doze?, treze?, já era homem. Um homem. Homem...” (FONSECA, 1994, p.93).

Em seguida a essa rememoração do começo do relacionamento com Leninha, o que está registrado é a percepção do personagem-narrador de que o envolvimento entre os dois já não é mais motivado pelo mesmo prazer e vitalidade. Aquela lembrança já não pode mais ser (re) vivida, repetida. Ao contrário, ela expõe a fratura entre os personagens existente agora. A memória daquele instante de felicidade irrompe na narração não apenas como nostalgia, mas principalmente como impossibilidade de ser continuada, de manter a mesma qualidade que transfigurava os personagens e os elevava por meio do erotismo. Esse tempo ficou para trás, distante. Em síntese, o conteúdo lembrado já não tem força de restaurar o que está se perdendo ou já está completamente perdido. Não há vigor nem ao menos para amenizar o estranhamento que toma conta do casal, o que é traduzido pelo gesto de ambos para cobrirem os corpos nus. Eles não conseguem mais transformar a teatralização do jogo erótico em experiência qualitativa, pois o que agora determina o seu envolvimento é um misto de pena e cumprimento de dever. Como o personagem-narrador diz, a representação erótica naquele último encontro restringe-se à imitação dos gestos de “um operário em seu ofício”:

Mas naquele dia ficamos parados como se fôssemos duas estátuas. Então me envolvi no primeiro pano que encontrei, e ela fez o mesmo e sentou-se na cama e disse ‘eu sabia que ia acontecer’, e foi isso, e portanto ela, que eu considerava uma idiota, que me fez entender o que tinha acontecido. Vi então que as mulheres têm dentro delas uma coisa que as faz entender o que não é dito. ‘Meu bem, o que que eu fiz?’, ela perguntou, e eu fiquei com uma pena danada dela; com tanta pena que deitei ao seu lado, arranquei a roupa que a envolvia, beijei seus seios, me excitei pensando em antigamente, e comecei a amá-la, como um operário no seu ofício, e inventei gemidos, e apertei-a com força calculada. Seu rosto começou a ficar úmido, primeiro em torno dos olhos, depois a face toda (FONSECA, 1994, p. 99).

O tempo da experiência erótica redentora foi solapado pela marcação do tempo do relógio, da contingência do tempo histórico, que fixa o instante em que o fim do relacionamento é inevitável: “Botei minha roupa, enquanto ela ficava na cama, com um braço sobre os olhos. ‘Que horas são?’, ela perguntou. Eu disse: ‘Três e quinze’. ‘Três e quinze... quero marcar a última hora que estou te vendo...’, disse Leninha” (FONSECA, 1994, p.99).

Ao sair da casa da ex-namorada, o gesto do personagem-narrador é o mesmo que se viu em “Fevereiro ou março”, quando deixa a casa da Condessa: sai caminhando à noite

pelas ruas. Em “A força humana”, a última visão que ele tem da rua e das pessoas, na manhã seguinte ao rompimento com a namorada, aproxima-se e distancia-se da passagem que abre o conto. Semelhante ao início do relato, mais uma vez, ele se posta diante da loja de discos, mas agora o que impregna o seu olhar é a melancolia, que recobre tudo o que vê. O seu hábito constituía uma forma de suspensão da rotina de trabalho na academia e uma possibilidade de viver uma experiência qualitativa com a audição das músicas. Agora essa motivação parece não fazer sentido, depois de ter derrotado Waterloo e ter abandonado a academia. Longe desse ambiente e sem a namorada, reduzem-se suas referências e seus vínculos. Ele é mais um anônimo entre a multidão, sobre o qual a música parece não mais produzir a sensação de regozijo interior como antes. Desejando e imaginando possuir e fazer o que poderia lhe dar uma história, referências e visibilidade no contexto urbano, ele faz uma enumeração curiosa: ter “amigos, pai vivo e automóvel”:

Fiquei andando pelas ruas vazias e quando o dia raiou eu estava na porta da loja de discos louco que ela abrisse. Primeiro chegou um cara que abriu a porta de aço, depois outro que lavou a calçada e outros, que arrumaram a loja, puseram os alto-falantes para fora, até que afinal o primeiro disco foi colocado e com a música eles começaram a surgir de suas covas, e se postaram ali comigo, mais quietos do que numa igreja. Exato: como numa igreja, e me deu uma vontade de rezar, e de ter amigos, o pai vivo, e um automóvel. E fui rezando lá por dentro e imaginando coisas, se tivesse pai ia beijar ele no rosto, e na mão tomando benção, e seria seu amigo e seríamos ambos pessoas diferentes (FONSECA, 1994, p.99).

São esses desejos que rasuram o tom altissonante de auto-suficiência do personagem-narrador, expresso tanto em “A força humana” quanto em “Fevereiro ou março” na sua “escolha” pela auto-exclusão. Desses desejos, talvez o que ele possa conseguir é o automóvel, caso venha a ter um bom desempenho como lutador de vale-tudo, pois só lhe resta a força física para sobreviver na cidade. Suas tentativas de romper os grilhões que o aprisionavam, não o libertaram de todo. No último conto, traz consigo a parte da corrente que o situa na condição de quem não tem um lugar “garantido e reconhecimento pelos outros”, situação de marginalizado, de excluído sócioeconômico como estigma. É o que se verifica na avalanche de socos que ele dá e recebe em “O desempenho”, dramaticamente formalizada na estrutura narrativa deste conto, que se estrutura em *rounds* e intervalos de uma luta de vale-tudo.

Força contra força

Em “O desempenho” a experiência urbana do personagem-narrador e a sua perspectiva de integrar-se ao espaço urbano reduziram-se ao que vive, sente e projeta no pequeno quadrado do ringue de vale-tudo. O ringue é metonímia de seu mundo, onde se trava, como ele diz no conto anterior, uma “luta de morte”. É sob a perspectiva de um lutador de vale-tudo, em plena ação, que “O desempenho” é construído. Sua estrutura, em sete parágrafos, corresponde a quatro dos cinco *rounds* que compõem uma luta de vale-tudo, e a três intervalos (URBANO, 2000, p.263). O tempo da enunciação é o tempo do enunciado, a duração da luta é a duração do que se narra/descreve, cronometrada pelo soar do gongo e pela referência a que cada *round* dura cinco minutos: “Os cinco minutos mais longos da vida são passados num ringue de vale-tudo. Quando o *round* acaba, o primeiro de cinco por um descanso, eu mal agüento chegar ao meu canto” (FONSECA, 1994, p. 237).

À compressão do tempo e do espaço corresponde o restritivo campo de visão e de consciência do personagem-narrador, que narra o que vive e sente durante os quatro *rounds* da luta. Se nos dois contos por ele protagonizados, a rua e a mobilidade nesse espaço ainda apareciam como contrapontos a sua submissão a mecanismos de controle, como no ambiente da academia, por exemplo, agora o circuito do ringue limita essa mobilidade, que lhe proporcionava viver alguns momentos lúdicos na rua. Graças à presentificação do relato, tem-se acesso direto e simultâneo às ações desempenhadas e à consciência do personagem-narrador, que avalia seu sucesso e/ou fracasso pelos sons que vêm da platéia, pelo que ouve do treinador e pela imagem de seu adversário. Entre socos, pontapés, joelhadas – que dá e recebe –, os gritos, vaias e aplausos do público e os comentários do treinador durante os intervalos, ele descreve suas sensações e sua quase derrota na seqüência dos três primeiros *rounds* e sua reação no final do quarto e último deles. É nesse momento que, ilusoriamente, acredita, pelo aplauso, que o público, de fato, o reconhece como um campeão.

No relato dessa seqüência de três *rounds*, em que ele está em desvantagem, sua fala aponta, de modo fragmentado, para o que ouvia de João, quando este dizia a seus alunos sobre a necessidade de possuírem bens e visibilidade, cultuando o corpo. Esse passado do personagem-narrador e a lembrança de seu relacionamento com Leninha aparecem aos pedaços, em rápidos *flashes*, entre a profusão de frases curtas, agressivas, presentificadas, sem que se articulem narrativa e memória. Ao contrário dos outros dois contos, em que a violência está presente mais no âmbito temático e do conteúdo narrado, em “O desempenho” a

agressividade narrada, própria da natureza da luta, “contamina” a sintaxe e as expressões lexicais que dão forma à liberação da força humana violenta. A representação da luta no ringue é espelhada no encadeamento sintático, semântico e sonoro dos períodos e na profusão de onomatopéias. Esses elementos formalizam o ritmo e os gestos dos lutadores em seus avanços e recuos, configurando um relato próximo do fluxo de consciência, embora a frase não seja, “no geral, tipicamente desconexa, truncada, caótica” (URBANO, 2000, p.234).

A cada soco corresponde um xingamento, um vocábulo, uma frase que dão contornos à enunciação violenta do personagem-narrador, o que é característico do que Alfredo Bosi denominou de uma linguagem gestual (BOSI, 2004, p.18). Essa agressividade dos gestos, em parte própria da luta, expressa tanto no plano do conteúdo quanto da forma narrativa, demarca uma diferença entre o que e o como se narra nos dois outros contos protagonizados pelo personagem. Em “O desempenho”, o narrador se lança completamente em busca de um lugar na ordem urbana de reconhecimento, que só parece possível por meio da violência institucionalizada ou não. A agressividade posta em meio desta busca é o que se vê formalizada brutalmente em todos os quatro *rounds*, dos quais são exemplares as seguintes passagens dos dois últimos, quando o personagem-narrador está para ser estraçalhado:

[...] – Zum! O tapa no ouvido me deixa surdo de um lado, com o outro ouvido escuto a corja delirando na arquibancada – o que foi que eu fiz? Eles sempre torceram pra mim, o que foi que eu fiz pra esses escrotos, engolidores de porra plaft, plaft, plaft! ficarem contra mim? – com um físico desses você vai acabar no cinema, Leninha aonde é que está você? sua puta – vou recuando bato com as costas nas cordas, Rubão me agarra – no chão! guincha Pedro Vaselina – eu estou bloqueando e já é tarde; Rubão me dá uma joelhada no estômago, se afasta; pela primeira vez fica imóvel, a uns dois metros de distância, me olhando, deve estar pensando em partir para uma finalização – estou zozzo, mas ele é cauteloso, quer ter certeza, sabe que no chão eu sou melhor e por isso não quer se arriscar, quer me cansar primeiro, não vai no escuro – sinto uma vontade doida de baixar os braços, meus olhos ardem de suor, não consigo engolir a gosma branca agarrada na minha língua [...] Rubão me pega na gravata, me imobiliza – tum, tum, tum! três joelhadas seguidas na boca e no nariz – gongo – Rubão vai para o seu canto debaixo de aplausos. [...] Rubão está inteirinho, eu estou podre. Nem sei em que round estamos. É o último? Último ou penúltimo, Rubão vai querer me liquidar agora. Parto para cima dele para ver se acerto uma cabeçada no seu rosto – Rubão se desvia, me segura entre as pernas, me joga fora do ringue – Os chupadores deliram – tenho vontade de ir embora – se fosse valente ia embora, de calção mesmo – pra onde! – o juiz está contando – ir embora – há sempre um juiz contando – automóvel, apartamento, mulheres, dinheiro – sempre um juiz – pulley de oitenta quilos, rosca de quarenta, vida dura [...] (FONSECA, 1994, p. 239-240).

A passagem transcrita condensa a vida desse personagem, nas rápidas e fragmentadas referências a seu passado na academia de João (“com um físico desses você vai acabar no cinema”); às promessas não realizadas, o que fica implícito que ele não foi

consagrado o melhor físico do ano (“apartamento, mulheres, dinheiro”), à ex-namorada, com a qual não mantém mais contato (“Leninha, aonde é que está você”) e à rotina de exercícios no cotidiano da vida dura de lutador (“pulley de oitenta quilos, rosca de quarenta”). Se a sua condição física e o domínio técnico da força que trazia funcionavam como seus maiores bens, o corpo, agora, aparece disforme, agredido, mutilado. Ele está prestes a ser sucumbido pelas seqüências de socos e pontapés que recebia, o que é registrado no fluxo contínuo do discurso.

Como foi dito anteriormente, a perspectiva do personagem-narrador de ter um lugar na sociedade consagrando-se campeão de vale-tudo, não apenas soa ilusória, como até mesmo impossível de acontecer, pois superar a sua condição de marginalizado por meio do vale-tudo está cada vez mais distante. Na gangorra do perde e ganha, ele já não se sente disposto o bastante para continuar lutando, o que se verifica em frases angustiantes como essas: “Rubão está inteirinho, eu estou podre”; “tenho vontade de ir embora – se fosse valente ia embora, de calção mesmo – pra onde!” (FONSECA, 1994, p.240).

A expressão do desejo de desistir da luta parece transcender a circunstância daquele momento no ringue, em que o personagem-narrador está em desvantagem e não é o preferido da platéia. O cansaço não é só físico ou de quem se vê derrotado somente naquela luta, mas em toda a vida. Sua reação no final do quarto *round* não contradiz essa sensação de derrota, expressa quando ele está em desvantagem. Ao contrário, reforça a provisoriedade de sua “vitória” e de aclamação pelo público. É a revelação do que é necessário fazer mediante a força que lhe resta, para suplantar seu adversário e continuar alimentando a possibilidade de ascensão social e econômica na instável atividade de lutador de vale-tudo, em que só é aclamado quem bate mais. Nesse momento final, à força física junta-se seu ódio no extravasamento de toda dor e sentimento de fracasso concretizado em golpes impiedosos contra o outro, numa espécie de desforra do mundo:

[...] Rubão me oferece o braço para acabar com o sofrimento, para ele poder bater no chão desistindo, desistir é digno, desistir debaixo de pau é vergonhoso – os chupadores e putas fizeram silêncio, gritem! – a cara de Rubão é uma pasta vermelha, gritem! – Rubão fecha os olhos, cobre o rosto com as mãos – homem montado não pede pinico – Rubão deve estar rezando para desmaiar e acabar com tudo, já viu que eu não vou lhe dar a chave de misericórdia – corja – minhas mãos doem, bato nele com os cotovelos [...] (FONSECA, 1994, p.241).

Assim como a volúvel platéia muda de lado em uma alternância entre vencedores e vencidos no ringue de vale-tudo, também mudam-se os gestos do personagem-narrador para com a platéia. Essa mudança traduz a sua ilusão de ser venerado pelo público e de achar ter garantido aquela vitória com a consolidação da imagem de um vencedor:

[...] o juiz se ajoelha, Rubão desmaiou, o juiz me tira de cima dele – no meio do ringue o juiz levanta meus braços – as luzes estão acesas, de pé, nas arquibancadas, homens e mulheres aplaudem e gritam meu nome – levanto os braços bem no alto – dou pulos de alegria – os aplausos aumentam – dou saltos – aplausos cada vez mais fortes – olho comovido a arquibancada cheia de admiradores e curvo-me enviando beijos para os quatro cantos do estádio (FONSECA, 1994, p.240).

Se as formas de reação a uma realidade, que se apresenta ao personagem-narrador adversa, e os vínculos potenciais ou reais que ele mantém com a academia não o colocam numa situação de indignação total (ele é o aluno de musculação, o auxiliar de treinador, o possível candidato ao concurso de halterofilia e depois o lutador de vale-tudo), também não o retiram da condição de anônimo urbano. Essa carência de dados biográficos, que o liguem a um “denso tecido de valores” (ROSENFELD, 1972, p.45), vai além da esfera privada. É quase absoluta, porque também é a carência “dos direitos que tornam o indivíduo livre, capaz de se representar, e, em consequência, de participar jurídica e politicamente do corpo da sociedade”, pois “sofrer esse anonimato ou desqualificação vem a ser igualmente o destino de quem se vê esmagado pelo peso das condições e estruturas dadas pelo mundo, e [ou] de quem se recusa a conformar a elas [...]” (TREECE, 1997, p.8).

O anonimato e a desqualificação desse personagem-narrador não se limitam, portanto, apenas a sua fragilidade, à perda ou ausência de vínculos nas esferas familiar e de trabalho ou de natureza afetiva. São, principalmente, de ordem e sentido sóciopolíticos, atingem suas formas mais expressivas e destrutivas em “Feliz ano novo” e “O Cobrador” e são igualmente notórios nos contos de João Antônio, especialmente, como apontado no capítulo anterior, na leitura do conjunto de narrativas em que o escritor paulista problematiza o universo da malandragem.

A precariedade existencial dos personagens joãoantonianos, traduzida na busca da sobrevivência no mundo dos salões de bilhar, tem significativa semelhança com a procura de sobrevivência e de visibilidade dos personagens fonsequianos no mundo das academias de ginástica, das competições de halterofilia, de melhor físico do ano e dos ringues de vale-tudo. É o que se pôde observar no percurso do personagem-narrador de “Visita”, dos jogadores de sinuca em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, na narrativa agônica de Paulinho Perna Torta e na trajetória do personagem-narrador dos três contos comentados.

O corpo, com sua ginga e domínio técnico do jogo de bilhar, ou com a sua força física, os exercícios de modelagem e domínio das técnicas da luta de vale-tudo, constitui, no universo ficcional de ambos os escritores, o único meio mediante o qual os personagens

tentam driblar as adversidades e as necessidades mais primárias da existência, situar na cidade em processo de mudanças constantes, e, para alguns, alcançar alguma visibilidade social. Por esse ângulo, talvez a representação literária da marginalidade na obra de João Antônio e Rubem Fonseca possa ser lida como dois modos de apresentar o processo de desenraizamento e marginalização política, social e econômica de seus personagens, mas com traços comuns, resguardando, evidentemente, as particularidades da produção literária de cada escritor. Gradativamente, essa representação demarca o espaço urbano-social por onde esses personagens circulam como lócus ausente das possibilidades de integração mais efetiva do sujeito na ordem urbana.

5.2 “A matéria do sonho”, “O livro de panegíricos” e “O anjo da guarda”: dos romances às armas

O segundo conjunto de contos de que compõem uma outra “trilogia” focaliza, igualmente, o percurso de um mesmo personagem-narrador em três momentos diferentes de sua vida. As narrativas demarcam a experiência urbana de um sujeito também desprovido de referenciais que pudessem favorecer uma relação mais orgânica entre o eu e o espaço urbano. Os elementos que identificam esse personagem, nos três contos, como o narrador tendem a acentuar a sua carência de dados biográficos. A primeira aparição desse personagem ocorre em “A matéria do sonho”, no qual é um adolescente de origem interiorana, talvez rural, recém chegado ao Rio de Janeiro, que passa um período cuidando de um velho doente, lendo romances e relacionando-se sexualmente com bonecas de vinil. Em “O livro de panegíricos” e “O anjo da guarda”, reiteram-se alguns desses dados, mas o personagem-narrador já não é o adolescente passivo, que vivia imerso no claustro do quarto lendo. Mais adulto e desiludido, reaparece tomando conta de pessoas idosas, mas agora sua “verdadeira” atividade é outra: matador de aluguel, como fica claro ao longo do último dos três contos por ele protagonizados. São esses os únicos dados que delimitam uma linha de continuidade da “biografia” de um anônimo urbano que não espera mais nada do mundo.

Sob essa perspectiva, a trajetória desse personagem-narrador pode ser compreendida como a do fim das ilusões, em que nem mesmo a literatura e a arte de narrar

são capazes de suprir o vazio de sua vida, suscitar e/ou alimentar alguma forma de sonho e desejo. A perda do sentido da arte de narrar está presente no nível temático dos três contos e também na própria configuração formal de cada um deles. No primeiro, como já assinalou Ariovaldo José Vidal (2000, p.107), a visualidade da narrativa, que se estrutura em um único parágrafo, reproduz a voracidade de um narrador que, como leitor de romances, vive a experiência urbana da supressão da vida sem aventura pela aventura que se narra nos romances. Tem-se, portanto, um conto exemplar das considerações sobre a figura do narrador e do leitor solitários, que teriam nascido com a emergência do romance como gênero literário e com o desenvolvimento das cidades, constituindo uma nova forma de experiência humana – a do isolamento –, segundo a concepção de Walter Benjamin expressa em “O Narrador” (1985, p. 201). Isso é ainda mais significativo, pois o protagonista de “A matéria do sonho” é narrador e personagem de um conto, forma literária que espelha, segundo a ótica benjaminiana, a brevidade e/ou atrofia da experiência humana em um contexto de aceleração da vida em todos os sentidos e da perda de vínculos entre os homens.

A leitura dos contos selecionados como objeto de estudo nos capítulos anteriores, direta ou indiretamente, foi apontando o problema da experiência urbana dos personagens como isolamento, desagregação e/ou perda de vínculos na cidade. Esses aspectos foram comentados em relação àqueles personagens que ainda reportam a uma memória e a uma experiência pessoal e coletiva, como os protagonistas dos contos de João Antônio, e àqueles cujo esvaziamento da experiência já aparece como determinante da enunciação e da estrutura do conto, como em “O inimigo”, de Rubem Fonseca. Entre os contos que compõem o *corpus* de estudo deste trabalho, é, entretanto, “A matéria do sonho” a narrativa paradigmática em que ocorre, tanto no tocante ao tema quanto à forma, a associação entre a matéria narrada – a experiência do isolamento –, a formação de um gênero literário – o conto –, e o contexto histórico-social de desenvolvimento das cidades, de aceleração do tempo e do declínio das experiências qualitativamente compartilhadas.

Nos dois últimos contos, “O livro de panegíricos” e “O anjo da guarda”, encontra-se a formalização literária mais radical desse processo, iniciado em “A matéria do sonho”. Abandonando o hábito de ler – tanto livros de ficção quanto de outros gêneros, como os de história –, e as bonecas de vinil, o personagem reaparece em “O livro de panegíricos” e “O anjo da guarda” desiludido com o mundo das letras e sem experiência a narrar e compartilhar, interessa apenas por jornais, telejornais e bulas de remédio. Se em “A matéria do sonho” ainda há resquícios de uma narrativa de memória, em que o personagem procura narrar a sua experiência de leitor solitário na cidade, nos dois últimos contos não há o que narrar sobre ele

mesmo nem o desejo de ler e/ou ouvir a história dos outros. Significativamente, predomina em “O livro de panegíricos” e “O anjo da guarda” a estrutura do diálogo, mas praticamente esvaziado de sua função dialógica. A força dessa estrutura teatral, dominante nesses dois contos, reside justamente neste aspecto: dramatizar a impossibilidade de narrar, suprimindo a figura do narrador como quem tem algo para contar e ser compartilhado e o esvaziamento do narrador que não tem raízes nem condição de criar e estabelecer vínculos com os lugares, pessoas e coisas com os quais entra em contato.

Romance e solidão

Em “A matéria do sonho”, o personagem-narrador organiza seu relato no passado, referindo-se a um período de sua vida em que acabara de chegar à metrópole carioca, onde consegue um emprego para cuidar de um velho doente, depois de ler um anúncio sobre a vaga no jornal. Contratado para o serviço, ele passa a viver na casa dos patrões, em cujo ambiente o que se destaca, em meio a doença, a velhice e a falta de comunicação, é uma rica biblioteca, que ninguém utiliza até a sua chegada. O casal de velhos tem um filho, identificado apenas por Dr. R, que não mora com os pais. Ao longo do conto, nota-se que enquanto Dr. R procura afastar-se dos laços filiais, o personagem-narrador nutre certa nostalgia não da casa paterna nela mesma, de um lugar e de uma relação que perdeu ou lhe suscitam boas recordações, mas uma qualidade diferenciada de nostalgia do que ele parece não ter vivido/possuído, ao dizer que gostaria de ser filho do casal, de ter uma família. Nos três contos protagonizados por esse personagem-narrador, há a reincidência desse aspecto, formalizado com algumas variações significativas para que se compreenda a trajetória de um homem que sabe ser impossível resgatar um lar.

Fica explícito, ainda, que ele possui pouca instrução, embora saiba ler e contar, habilidades que teria aprendido sozinho. No período de dois anos em que serve de pajem ao Sr. Alberto, o personagem-narrador alterna a sua rotina de cuidar do velho com a leitura de livros. Depois de ser flagrado pelo filho do casal masturbando-se no banheiro, ele abandona a casa e vai morar numa república. É ali que Dr. R o encontra debilitado e o contrata para trabalhar em seu escritório. No período em que sai da república e vai morar sozinho em um quarto alugado, volta a freqüentar a biblioteca da casa de Sr. Alberto e incorpora, em sua

rotina, um outro objeto: as bonecas de vinil, ganhadas de Dr. R. Como se pode notar, o enredo do conto focaliza a gradativa experiência de isolamento do personagem-narrador na cidade, em função de seus deslocamentos pelos espaços da casa dos patrões, da república e do quarto alugado, o que o mantém cada vez mais distante dos contatos entre pessoas, que se restringe, ao final, às visitas de Dr. R. O quarto, espaço onde o personagem-narrador passa a maior parte de seu tempo, figura, nesse conto, como lugar de proteção da individualidade, refúgio do eu em relação ao mundo exterior/público e também uma espécie de reclusão e alienação, pois o ato de ler e relacionar-se sexualmente com as bonecas de vinil, de modo compulsivo, alija o personagem-narrador de qualquer possibilidade de viver e desenvolver novas formas de experiências.

Como ele mesmo afirma, leu centenas de livros durante essa fase de sua vida. Entre eles, os romances, cuja variedade de títulos aponta para a história do gênero no Ocidente, desde obras de estrutura e publicação original de moldura folhetinesca, com suas histórias de amor, aventura e suspense, aos romances canônicos do século XX, alguns inovadores na forma de narrar, como obras de Kafka, Thomas Mann, entre outros. É, porém, com os romances de moldura folhetinesca, com suas tramas mirabolantes, que o personagem-narrador mais se identifica, como a série de narrativas protagonizadas por Pardaillan, herói romanesco criado pelo escritor Michel Zévaco, romancista que popularizou a forma rocambolesca do gênero (MEYER, 1998, p.199). Com efeito, o envolvimento do personagem com o mundo narrado nos livros é tão estreito que sua percepção da fluência do tempo dos acontecimentos fora de seu quarto é dada pela quantidade de livros lidos, o que marca o próprio fluxo narrativo veloz e a sintaxe das frases curtas. Ele narra a sua experiência de leitor compulsivo, que não medita e/ou reflete sobre o que lê:

Li. Visitei os velhinhos. O Ivo estava cada vez melhor. Dona Julieta me disse estou tão cansada, ele me cansa tanto. Ele era o Sr. Alberto: o tempo tinha mesmo passado. Li:[...]. “Eu lia muito depressa. Muitas palavras eu nunca tinha visto nem sabia o som que tinham, mas sabia o que significavam (FONSECA, 1994, p.330).

O contato mais freqüente, mas não mais intenso, que ele mantém é com Dr. R.. Esse contato entre eles tem uma reminiscência da relação de Próspero com Calibã, personagens de *A Tempestade*, de William Shakespeare (1965), no que concerne à questão da natureza/cultura ou barbárie/civilização. Dr. R. é um representante legítimo do que Adorno e Horkheimer (1985, 24) denominam “razão esclarecida”. É um homem da metrópole, incentiva o personagem-narrador a continuar lendo romances e o inicia na vida sexual com as bonecas

infláveis, objetos industrializados em série. Em *A Tempestade* é a “razão esclarecida”/a civilização, na figura de Próspero, que aporta na ilha, o mundo natural de Calibã. É a “razão esclarecida” que passa a servir-se dos elementos e seres daquele mundo, como Ariel, gnomos, fadas e o próprio Calibã, apesar de este não se curvar tão servil e passivamente como Ariel (GRAVE, 1965, p.7). Próspero utiliza-se em seu favor tanto de seu livro de magia, de seus conhecimentos de homem civilizado, quanto do que encontra na ilha para se vingar dos usurpadores de seu trono, voltar para sua terra e reinar, restaurando a antiga ordem.

Em “A matéria do sonho” é o mundo que, em certo sentido, se opõe à civilização, à cidade, ou seja, é o mundo interiorano (o do personagem-narrador), talvez de traços rurais, que migra para o mundo de Dr. R. Este, por sua vez, “trata o rapaz não como um conquistador civilizado ao chegar a uma ilha, mas como um cientista da cidade, a cujo laboratório chegasse um ser estranho para servir de cobaia” (VIDAL, 2000, p.111), fornecendo-lhe livros e bonecas infláveis para preencher a vida de homem solitário. Há, desse modo, uma relação de dependência econômica e afetiva acrítica, pois o personagem parece ver em Dr. R um misto de irmão, pai e protetor. As atitudes deste, entretanto, não são as de quem pretende estabelecer vínculos duradouros ou realmente de quem esteja preocupado com o rapaz. Homem solitário, que passa a maior parte do tempo viajando, Dr. R. é apresentado como ser melancólico, que olha a cidade pela janela de um escritório frio, que simbolicamente representa a frieza das relações sociais naquele espaço:

A sala de Dr. R. era coberta por um tapete vermelho e estava sempre gelado lá dentro no inverno ou no verão. A secretária dele era uma mulher loura que mudava de vestido todo dia. Até o dia da viagem eu vi Dr. R. poucas vezes. Entrei duas ou três vezes na sala dele, e ele estava sentado na sua mesa, olhando pensativo pra janela. Isso, mais tarde aconteceu sempre. Da janela via-se um pedaço do céu e um pedaço do morro de Santa Tereza (FONSECA, 1994, p. 327).

Desses contatos entre os personagens, salienta-se o tratamento do erotismo vivido pelo personagem-narrador. Esse erotismo é mediado pelo mundo da tecnologia, o que constitui um ponto tão ou mais problemático para o desenvolvimento de sua vida afetiva tanto quanto o foi na fase em que se relacionava sexualmente com cabras e galinhas ou em que se masturbava. Isso não só no que se refere ao desenvolvimento de sua sexualidade, à sua “educação sentimental”, mas também no que diz respeito ao intercuro humano em todos os sentidos. Em outras palavras, a forma gradativa de viver a sexualidade (com animais, masturbando-se e depois com as bonecas infláveis) contribui para uma experiência não de

descoberta dele mesmo e do outro, das diferenças, mas de cerceamento das possibilidades de uma experiência social, afetiva e comum com os outros.

Com efeito, em um primeiro momento, o mundo dos livros tornou-se para o personagem o substituto do mundo exterior, de uma vivência comum em grupo. A boneca de vinil, substituta do corpo humano, amplia esse processo de isolamento. Ela representa uma das formas da “barbárie da técnica” (ADORNO;HORKHEIMER,1985, p.42) introduzida na rotina do personagem-narrador por intermédio de Dr. R, que defende a disseminação, em larga escala, do direito de cada homem solitário que vive na cidade ter bonecas de vinil. Trata-se, como se vê, da defesa de uma medida higienizadora como supostamente consoladora para os solitários urbanos; uma medida que se apresenta aos olhos de Dr. R como de saúde pública, tanto que presenteia o personagem-narrador com Gretchen, a primeira namorada inflável do rapaz:

O Dr. R. me chamou. Estava olhando pra janela. Disse: as pessoas podem ser salvas pelo anjo, mas todo anjo é horrível, como no poema, ou no filme. Ou então podem ser salvas pela morte, mas a morte é também o fim. A verdadeira salvação é uma revolução-revólver como nos Beatles. Gretchen é uma transfiguração, você foi virado pelo avesso, você agora é outra pessoa. O governo brasileiro devia providenciar uma Gretchen para cada homem solitário como você por motivos sociais e/ou psíquicos (FONSECA, 1994, p.328-329).

Se a experiência de leitura permite ao personagem-narrador sonhar com as aventuras narradas nos romances, viver no mundo da imaginação, a experiência erótica com as bonecas de vinil o reduz ao mundo das coisas descartáveis. As bonecas não apenas são mais frágeis que o ser humano, como não são capazes de construir uma história, ainda possível no mundo da realidade e da ficção. Mesmo perante a tentativa de “humanizar” as bonecas colocando-lhes perucas e roupas diferentes ou dando-lhes nomes diversos, não foi possível mudá-las, pois são objetos industrializados em série e não passam de um recipiente vazio inflado, que se transforma em lixo tão logo é esvaziado, como aconteceu com Gretchen:

Quando cheguei em casa disse para Gretchen hoje vou te chamar de Mônica. Mônica. Beijei-a dizendo: mônica, mônica [*sic*]. E gozei dizendo mônica [*sic*]. Mônica era muito melhor do que uma galinha. Quer dizer, Gretchen era muito melhor. Evidentemente Gretchen não reclamava de eu chamá-la de outros nomes. Kátia. Roxane, AnaMaria. Regina. Cabrinha. [...] A viúva bateu a minha porta um dia, eu devia estar falando muito alto. Enquanto escondia Gretchen, nervoso, a viúva podia ouvir o barulho do meu coração, o ar saindo de dentro de Gretchen, mas quando abri a porta ela perguntou se eu estava sonhando (FONSECA, 1994, p.329).

Coincidentemente ou não, ao se ver desamparado depois da “morte” de sua primeira namorada, o personagem-narrador decide ler o último romance protagonizado por Pardaillan, no qual o herói de Zévaco morre. Para cada momento de sua vida parece existir um romance, pois que sua referência é sempre o mundo narrado nos livros, e é com base nesse referencial que baliza os seus juízos, sensações e valores. Estabelece-se, desse modo, uma curiosa relação: o fim de Gretchen, o fim de Pardaillan e o fim do personagem-narrador, que não tem outras formas de dar sentido à sua vida senão os livros e a boneca inflável, haja vista o fim do conto:

Um dia aconteceu uma desgraça que até tirou minha vontade de ler. Não sei como pude, com apenas uma ou duas dentadas fazer aquilo com Gretchen. Não podia nem olhar para ela, disforme sobre a cama. Cobri-a com lençol. Tentei ler. Não podia. A toda hora olhava para o lençol. Tentei vários livros. Inútil. Estava tão deprimido que resolvi ler *O fim de Pardaillan*. Guardava esse livro para um momento especial. O último livro do Pardaillan! Esse livro eu li com a maior atenção. Mas depois foi pior. Nunca fiquei tão triste em toda a minha vida. O fim de Pardaillan e o fim de Gretchen. Era demais. Era demais. Deitei no chão. O que ia fazer de minha vida? Fiquei no chão até que o Dr. R. apareceu e quis me levantar e caí outra vez (FONSECA, 1994, p. 330).

No mundo do folhetim, dos romances em série, era possível até mesmo ressuscitar os heróis, caso eles fossem um sucesso de público (MEYER, 1998, p.199). A substituição de Gretchen por outra boneca inflável também não era nenhum problema no mundo dos objetos descartáveis: Dr. R. presenteia o rapaz com outra boneca, mais equipada que a primeira, devolvendo ao personagem-narrador a vitalidade perdida:

Esta aqui é ainda melhor que Gretchen, disse ele soprando. O nome dela é Cláudia. Suas medidas são 36, 24, 36. Polegadas evidentemente. Altura: cinco pés e quatro inches. O Dr. R. foi soprando, soprando e Cláudia foi crescendo, os peitos estufaram, as pernas, os braços, o rosto. O Dr. R. botou uma peruca de cabelos negros nela. Me ajuda a vesti-la, ele pediu. Minha fraqueza acabou de repente. Deixa que eu visto eu disse. O Dr. R. foi buscar comida. Coloquei as calcinhas de seda nela, o portaseios, a anágua, o vestidinho. Cláudia era linda. Enquanto comíamos o Dr. R. disse: vinyl quando arrebenta adeus. Depois foi até a cama e disse: vou levar Gretchen comigo, vê se esquece ela. No mesmo papel em que trouxera Cláudia embrulhou a pobre desinflada Gretchen (FONSECA, 1994, p.331).

Se a vida de Pardaillan foi rica em aventura, o mesmo não se pode dizer da vida do personagem-narrador de “A matéria do sonho”. Suas experiências são tão precárias e sem substância quanto o que se encontra no interior das bonecas infláveis, a única “matéria do sonho” possível que o mundo dos objetos descartáveis pode fornecer ao solitário rapaz, recém-chegado à cidade carioca. Nos três modos de se relacionar afetivamente com os seres e

coisas, seja na iniciação sexual com os bichos ou com as bonecas de vinil, seja no envolvimento com o mundo dos livros, o percurso do personagem-narrador nesse conto delineia uma relação eu/mundo (o urbano) que aponta, por um lado, o declínio do homem público, ao encerrar-se no mundo romanesco e na vida privada por meio do envolvimento erótico com objetos desprovidos de substancialidade. Por outro, esse isolamento não se caracteriza, de modo qualitativo, como descoberta ou manutenção de uma interioridade do sujeito. O isolamento a que o personagem-narrador se submete e é submetido não gera propriamente introspecção, mas alheamento de si mesmo, submerso no mundo do romance e dos objetos descartáveis.

As ilusões perdidas

Em “O livro de panegíricos”, o protagonista de “A matéria do sonho” reaparece vinte e cinco anos depois de ter deixado a casa dos pais de Dr. R, na mesma posição de narrador, mas agora o seu relato não se caracteriza como memória/lembrança. Embora mais adulto, supostamente mais vivido, dele nada se narra ou se acrescenta ao que já se sabe do conto anterior. Desde a primeira frase de “O livro de panegíricos”, a enunciação e o enunciado estão sob o mesmo plano temporal, o do presente, que situa o personagem-narrador envolto em algum mistério, não revelado até o final do conto. Esse mistério, que só se esclarece em “O anjo da guarda”, é que o faz esconder-se na casa de Dr. Baglioni. É passando-se por enfermeiro, depois de ver o anúncio da vaga no jornal, que essa atividade lhe surge como “uma solução, ainda que provisória”, para o seu problema (FONSECA,1994, p.660).

Embora o conteúdo narrativo que se caracteriza como lembrança não esteja ausente em “O livro de panegíricos”, ele não faz parte da vida do personagem-narrador e, sim, de Dr. Baglioni, o velho doente de quem ele cuida por alguns dias. Esse aspecto temporal da enunciação e das lembranças do velho é definidor do conto como um todo, que se estrutura segundo dois modos de representação: o teatral e o narrativo propriamente dito. Como modo de representação teatral, há as cenas, o diálogo, forma discursiva predominante neste conto. Em muitas passagens, a enunciação do narrador aproxima-se ora da rubrica dos textos dramáticos, ora das informações em *off*, próprias de roteiros de cinema e televisão, limitando-se a indicar e/ou comentar objetivamente um ou outro aspecto sobre os personagens e/ou sobre o seu cotidiano como enfermeiro. Ao lado desse modo de representação

discursiva/literária, há as lembranças de Dr. Baglioni, narradas em forma de encaixes, não por ele mesmo, mas pelo personagem-narrador, que ouve, ordena e às vezes comenta os episódios vividos pelo velho, mas que os registra em terceira pessoa. Existe, assim, um ouvinte-narrador, que “ordena” a história de vida de Dr. Baglioni, autor, personagem e também narrador de sua biografia, relatada oralmente ao enfermeiro. Este, em mais de um de seus comentários, afirma que a narrativa que ouve é desinteressante e que o velho não sabe narrar.

Convém destacar dois aspectos importantes que decorrem dessas duas formas de representação narrativa em “O livro de panegíricos”. Primeiro, diz respeito aos diálogos. Estes são esvaziados de sua função dialógica²⁶, caracterizando-se, na sua maior parte, como pura referencialidade aos afazeres do personagem-narrador como enfermeiro, o que denota que a “interação” entre os personagens é esvaziada de outros sentimentos e sensações, porque não vai além da dimensão informativa do discurso. Em outras palavras, não ocorre, de fato, uma relação intersubjetiva, mediada pela palavra, mesmo entre o personagem-narrador e a enfermeira que o substitui nas folgas, com a qual ele mantém um breve contato íntimo. Isso está bastante evidente em vários momentos do conto, como no diálogo entre o filho de Dr. Baglioni e o personagem-narrador, que recobre as duas primeiras páginas de “O livro de panegíricos”. A passagem que se segue ilustra os aspectos determinantes desse esvaziamento dos diálogos:

Uma mulher abre a porta do apartamento na avenida Delfim Moreira e eu digo que vim pelo anúncio. Ela me manda entrar. Um salão enorme. As janelas estão abertas e pode-se ver o mar lá fora, muito azul. Grandes merdas. Um homem está na janela e se vira quando entro. Vem em minha direção.

‘É para cuidar do meu pai. O senhor tem referências?’

Não tenho referências. Há mais de vinte anos, quando era um menino, tomei conta de um velho doente e na casa dele li dezenas de livros e tive minha iniciação sexual com uma boneca de vinil chamada Gretchen. Mas eu só empurrava a cadeira de rodas e limpava o cocô. ‘Tenho sim, boas referências’, digo.

‘Muito bem.’ O homem olha para o relógio. Diz quanto vai me pagar por mês; pergunta se posso começar hoje mesmo, que me paga um bônus; que vai viajar à noite e tem pressa.

[...]

Aqui neste papel estão os endereços e os telefones do médico assistente do meu pai e do nosso advogado. Se necessário liga para o médico, mas não vai acontecer nada,

²⁶ Utiliza-se aqui do termo na acepção de Mikhail Bakhtin, em especial como está formulado em *Marxismo e Filosofia da linguagem* (2002) e em *Problemas da poética de Dostoiévski* (1981), segundo o qual a constituição do sujeito como consciência organizada se dá com base no signo lingüístico e da intersubjetividade do diálogo. É diante do outro, mediante o jogo de contraposições enunciativas que o sujeito se constitui como tal, pois uma única voz não é capaz de determinar nada e nada resolve. Para ter o mínimo de existência, são necessárias no mínimo duas vozes, o que não significa dizer que o monólogo seja desprovido desse caráter dialógico, de relações. Para Bakhtin, o monólogo também possui o caráter dialógico, porque o sujeito, ao monologar, desenvolve sua própria consciência, auto-reconhece-se.

meu pai tem uma saúde de ferro. Os outros problemas, dinheiro ou lá o que for, fala com o advogado. Tem também o telefone da farmácia e do mercado, é só telefonar, mandar entregar e assinar as contas. Neste outro papel está o que você tem que fazer, como enfermeiro. Não é muito complicado. A cada três dias terá um de folga, nesse dia uma enfermeira vem substituí-lo. Aí você vai até sua casa e pega as roupas. Bem, acho que está tudo esclarecido. Alguma dúvida?

‘Não.’ Quero me ver livre dele tanto quanto ele quer se ver livre do velho.

‘Ah, já ia me esquecendo, o nome do meu pai é Baglioni. Doutor Baglioni.

Vamos lá, ao quarto dele.’

‘Papai, esse aqui é o seu novo amigo, o ..., como é seu nome?’

‘José.’

‘O José vai tomar conta do senhor...’ (FONSECA, 1994, p. 660-661).

O esvaziamento do conteúdo intersubjetivo na forma como os diálogos e a enunciação se apresentam, já nesse primeiro momento do conto, pode ser visto, por um lado, nas falas do filho de Dr. Baglioni, as quais “revelam” não apenas o desejo de resolver o mais rápido a contratação do enfermeiro, mas, sobretudo, a vontade de ausentar-se da casa paterna. Esse ambiente enorme e opulento mais parece um grande hotel despovoado de pessoas. Por outro lado, não há qualquer interesse do personagem-narrador de transpor aquele tipo de contato, pois precisa, por alguma razão, permanecer clandestino ali, passando-se por enfermeiro. Mesmo quando se registra a enunciação em primeira pessoa, momento em que o personagem-narrador fala de si ou comenta alguma situação vivida, o conteúdo narrativo é vazio de subjetividade, caracterizando-se como uma “interioridade opaca”, “por assim dizer no grau zero” (PAES, 1999, p.53). Do filho de Dr. Baglioni, o personagem-narrador só guarda, na memória, o tom de sua voz e seus traços fisionômicos como elementos de identificação e reconhecimento do outro.

Já as referências ao personagem-narrador, passíveis de identificá-lo como o protagonista de “A matéria do sonho”, são registradas, em sua maioria, em *off*. Apenas o leitor a elas tem acesso. Aquilo que é próprio a ele, aquilo que lhe dá uma referência pessoal (gostava de livros e de bonecas de vinil) e poderia, pelo diálogo, possibilitar-lhe dar a conhecer ao filho de Dr. Baglioni, não é revelado ao outro personagem, que também não está interessado em saber de fato quem está contratando para cuidar de seu pai.

Além desse momento inicial, ao longo do conto, o personagem-narrador recusa-se a conversar com Dr. Baglioni, a estabelecer um diálogo com o velho doente, às vezes mostrando rispidez. A recusa, ao que tudo indica, não se deve somente ao fato de o personagem-narrador estar preocupado com alguma coisa, sentindo-se ameaçado (o que se verifica nas suas constantes ligações telefônicas, sem sucesso, e na busca de alguma notícia em jornais e telejornais). Nesse caso, é relevante o fato de ele não querer estreitar laços de amizade e afeto, de não querer ouvir nem contar nada. Enfim, de não desejar estabelecer

nenhuma forma de relação a não ser seguir as instruções deixadas pelo médico e pelo filho de Dr. Baglioni, como se estivesse cuidando não de uma pessoa, mas de um objeto qualquer. Isso é reiterado nas seguintes frases ao longo do conto: “Sigo as instruções”, “Qualquer coisa, toca a campanha”, “Grandes merdas”. Assim, o diálogo é rompido – o que significa recusa de relações mediadas pela palavra –, ou, quando ocorre, a interlocução está esvaziada de conteúdo intersubjetivo, dialógico. Aliás, um outro dado importante que enfatiza essa incomunicabilidade são as linhas cruzadas, toda vez que o personagem-narrador tenta falar com alguém ao telefone:

Ligo do telefone da sala. Ninguém atende. Ouço uma linha cruzada. ‘Puseram vidro moído no meu borscht’. Desligo, preocupado. Linhas cruzadas me deixam nervoso. Vidro moído no borscht? Um código? As pessoas espertas falam em código pelo telefone. Devia ter ficado ouvindo. Tento novamente e ninguém atende.
[...]
Novamente ligo do telefone da sala. Quem eu quero não atende. ‘Puseram vidro moído no meu Porsche.’ É a linha cruzada. Porsche? Borscht? Maldito código. Borsch? Desligo (FONSECA, 1994, p. 663-664).

Em “A matéria do sonho”, como se viu, o ritmo narrativo veloz é dado pela marcação temporal e pela percepção da passagem do tempo pelo personagem-narrador em virtude da duração da leitura compulsiva de romances. Em “O livro de panegíricos”, a velocidade e a objetividade da narrativa seguem o andamento da leitura do jornal, das instruções sobre a dieta e os remédios de Dr. Baglioni, feita pelo personagem-narrador, e da chegada e saída da enfermeira que o substitui a cada três dias. É esse o ritmo de sua rotina, do tempo e da estrutura narrativa geral do conto.

Há, entretanto, como foi dito anteriormente, passagens narrativas de caráter memorialístico, em que a vida de Dr. Baglioni é narrada. Depois de um certo tempo, o personagem-narrador – apresentando-se mais vencido pelo cansaço que motivado por um sincero interesse pela história do outro – passa a ouvir diariamente o que o velho tanto deseja falar: “Depois do almoço e depois do jantar, sempre nessas ocasiões, ele me pega para falar de sua vida. Divaga um pouco, mas é fácil seguir o que diz basta uma pequena arrumação” (FONSECA, 1994, p.669). São nessas ocasiões que Dr. Baglioni começa a contar sua biografia, focalizando o momento em que diz ter percebido o seu processo de envelhecimento e descoberto ser vítima de uma doença fatal, quando os médicos prognosticaram apenas seis meses de vida: “‘Sabe quando descobri que estava velho? Quando passei a gostar mais de comer do que de foder. Esse é um indício terrível, pior do que os cabelos crescendo no nariz. Agora não gosto nem de comer’, diz” (FONSECA, 1994, p.664). A ênfase dada a seu relato

recai justamente sobre a sua decadência física, a chegada da velhice, em contraste com o tempo em que era advogado famoso.

Após um derrame cerebral e algumas complicações da doença, Dr. Baglioni passa a sobreviver a custo de remédios, paralisado em cima de uma cama, aos cuidados de enfermeiros. Seu maior pesar é não ter morrido ao fim do tempo de vida dado pelos médicos e ter sido biografado em uma obra feita às pressas pelos amigos (“O livro de panegíricos”), assim que souberam de sua doença. O livro de depoimentos, como toda narrativa encomiástica, fixa a imagem de um Dr. Baglioni que não corresponde integralmente àquele que está se desnudando ao seu enfermeiro e que definha fisicamente sobre a cama. O eu representado no livro, imobilizado como “arrivista desfrutável”, é repellido pelo Baglioni, que passou a levar uma vida vegetativa. Para se ver livre daquela imagem, o velho manda comprar todos os exemplares e queimá-los, mas alguns já corriam mundo afora, impedindo-o de destruir a imagem que o envergonhava. Apesar disso, o biografado ainda mantinha em sua casa um exemplar do odiado livro.

A narrativa de Dr. Baglioni, contada ao personagem-narrador e recontada por este, por um lado, sublinha alguns aspectos registrados em “O livro de panegíricos”. Por outro, desnuda ao enfermeiro a história, sem idealizações, de um homem que soube ser cruel, ético e não-ético, contraditório. De acordo com o que o dinheiro e sua fama pudessem comprar/adquirir, esse homem pôde, ainda, vingar-se de todos os seus desafetos e redimir a si mesmo com sua irônica filosofia cristã: “Depois que se vingava daqueles que o haviam ofendido, da maneira mais absoluta e plena possível, e sempre se vingava, ele se dava ao luxo de perdoar. O perdão depois da vingança” (FONSECA, 1994, p. 669).

Essa cisão entre o eu representado (o do discurso dos amigos) e o “eu empírico” (o que está acamado, sofrendo as conseqüências de uma doença degenerativa), gera o descontentamento do Dr. Baglioni com o que foi narrado em “O livro de panegíricos”, porém o impulsiona a contar o que seria a sua “verdadeira” biografia ao personagem-narrador, dando relevo à sua ascensão social e econômica como advogado e à sua decadência física, à perda da vitalidade e dos desejos. Como, entretanto, toda narrativa é representação, mesmo que se trate de uma narração autobiográfica, em que se entrelaçam e/ou cindem a vida concreta/empírica do eu/autor/narrador e do eu do discurso, da estrutura textual (MIRANDA, 1992, p.23-29), a versão de Dr. Baglioni também pode comportar certo grau de ficcionalização, porquanto enfatiza a sua virilidade e a perda dela. Isso para justificar, em certa medida, o seu pedido ao personagem-narrador para que o ajude a morrer. A ficcionalização da biografia de Dr. Baglioni ocorre do mesmo modo com a versão elaborada pelo personagem-narrador, ao narrá-la em

terceira pessoa, dando-lhe uma “arrumação”, suprimindo repetições, possíveis inverossimilhanças, estilizando literariamente o discurso.

Tal como teria feito Dr. Baglioni, o personagem-narrador destaca justamente as agruras e os sofrimentos causados pela chegada da velhice, pelo corpo enfermo, pela perda de toda e qualquer ilusão sobre a existência. É esse destaque que determina uma das principais passagens em que o personagem-narrador organiza de forma linear o relato do que teria ouvido de Dr. Baglioni, fixando o momento em que o velho começou a sentir os sinais do tempo sobre o seu corpo. O registro desse processo chega às raias da crueldade e do grotesco, na focalização do esforço hercúleo de Dr. Baglioni para dar e receber prazer. É nessa passagem que se observa, ainda, um segundo modo de representação no conto, a narrativa, mas com ênfase na descrição e a “arrumação” estilística/literária que o personagem-narrador dá ao que ouve do velho, que não sabia narrar:

Um dia, em fevereiro, um mês depois de fazer sessenta e nove anos, ao conseguir a nomeação de um ministro cretino que quase derrubou o governo, ele preferiu ir almoçar com um advogado do escritório, desmarcando um encontro com uma bela mulher, que dera muito trabalho para ser convencida a ir para a cama com ele. Já há algum tempo gostava mais de comer e beber em quantidades cada vez maiores; tentou, inutilmente, impedir o aumento do diâmetro de sua cintura com chás e pílulas homeopáticas e massagens diárias pela manhã, antes de sair para o escritório. A protuberância flácida da sua barriga, a bunda larga e quadrada, os peitos caídos que se não fossem cobertos de pêlos podiam lembrar as de uma mulher velha, o pênis que ficou fino, comprido e mole, cada vez mais parecido a uma tripa congelada e vazia, tudo isso já vinha há algum tempo exigindo dele algumas cautelas nos encontros amorosos. Evitava quartos com espelhos, principalmente no teto: [...] Assim, as luzes deviam ser apagadas, a penumbra era o máximo de claridade aceitável no quarto; no ato de tirar e vestir a roupa havia um senso de oportunidade a ser obedecido, um momento certo de tirar a camisa, a calça, a cueca, de entrar na cama e sair da cama; a distância certa entre ele e sua parceira tinha de ser rigorosamente estabelecida, quanto mais de perto melhor. E depois do sexo era preciso impedir que a mulher notasse que sua porra era escassa e rala como leite C aguado. Era necessário deixar a banheira preparada e conduzir logo a mulher para lá, e lavar-lhe a boceta fingindo que isto era um gesto de carinho submisso. Foder demandava uma rigorosa encenação, uma extenuante marcação teatral. Para não falar dos problemas de natureza vária que qualquer mulher que vai para a cama com um homem cria para ele. Num fevereiro quente e úmido, em vez de procurar novas mulheres, passou a pensar nas que já tivera; ou a imaginar, apenas fantasiar, como seria copular mulheres bonitas com quem cruzava nos jantares sociais, sem porém se envolver com elas, satisfazendo-se apenas com conversas maliciosas, sedutoras porém inócuas (FONSECA, 1994, p. 675-676).

Chega-se, dessa maneira, a uma função da narrativa muito distante daquela que os livros lidos vorazmente pelo personagem-narrador exerciam na fase de sua vida lembrada em “A matéria do sonho”. Se, nesse conto, os romances dão, em certa medida, sentido à sua existência, o que ele ouve agora de Dr. Baglioni não tem mais esse valor. Em um processo de

reversão do significado do ato de narrar, como nos relatos narrados por Sherazade, exemplar dos narradores contadores de histórias, a narração de Dr. Baglioni, que diz ter encontrado no enfermeiro o ouvinte/confidente ideal para a sua história, passa a ter o valor não de “salvar a vida”, ou dar-lhe sentido. Ao contrário, ela institui a morte, que para o velho é uma espécie de libertação, dadas as circunstâncias em que se encontra. Narrar agora não equivale a escapar do fluxo do tempo, nem a enredar uma trama de inúmeras e variadas histórias sem fim, tampouco a comunicar uma sabedoria ou uma verdade, por meio de um discurso, que transcenda a contingência natural da vida. Dr. Baglioni conta a sua história ao enfermeiro, não para prolongar a sua existência, mas para abreviá-la, pôr-lhe termo. Ao narrar suas aventuras e seu sofrimento com a chegada da velhice, procura persuadir o personagem-narrador a ajudá-lo a morrer.

Nesse sentido, tanto a versão de Dr. Baglioni, narrada ao personagem-narrador, quanto a que este registra em terceira pessoa sobre o que o falso enfermeiro teria ouvido do velho advogado ressaltam justamente a idéia de finitude, de morte. A narração de ambos os personagens sobre a vida de Dr. Baglioni funciona como espécie de justificativa e alibi, tendo em vista o que se sucede logo após o pedido feito pelo velho advogado ao seu enfermeiro. Este pratica a eutanásia, fornecendo a Dr. Baglioni quarenta comprimidos de Lexotan, que ficavam longe do alcance do doente, depois que ele tentara suicídio.

Desse modo, o personagem-narrador se compadece diante do sofrimento do velho, totalmente dependente dos outros para continuar vivendo, e, semelhante a Dr. Baglioni, também se desilude. A ambos tudo cansa, pois não esperam mais nada da vida. O personagem-narrador com nada se encanta nem se entusiasma, não mais se identifica com o seu passado de leitor de romances nem se apraz pelo envolvimento com as bonecas infláveis: “Uma das salas tem as quatro paredes ocupadas por estantes cheias de livros até o teto. Grandes merdas. A casa do velho do Flamengo também estava abarrotada de livros que me deixaram deslumbrado, mas isso foi naquele tempo, eu era um menino”; “Deixei de ser criança, cansei de brincar de bonecas” (FONSECA, 1994, p.680). Com elas, agora ele só tem pesadelos: “Durmo sentado na cadeira do quarto do hotel e sonho novamente com Lou, mas é um pesadelo, estamos na cama e ela se transforma na Gretchen e escapa do meu abraço como uma dessas bolas de encher quando é furada. Chega a fazer um barulhinho do ar escapando pelo furo” (FONSECA, 1994, p.680).

Como se observa, diferentemente de Dr. Baglioni, o personagem-narrador não tem uma história de aventuras para contar. Seu passado pessoal é restrito à passagem pela casa de Sr. Alberto, onde envolveu-se com livros e bonecas de vinil, o que ele narra para

Lourdes, a enfermeira que o substitui a cada três dias na casa de Dr. Baglioni. A moça, entretanto, parece não lhe dar muito crédito. A história que poderia construir com a enfermeira não passa de uma noite, quando se esboça um relacionamento de afeto entre eles, mas logo é sucedido pelo tédio do personagem-narrador.

Como ouvinte da história do velho e leitor dos depoimentos que ressaltavam de forma idealizada as qualidades e virtudes do homem público, do advogado famoso e dos livros de história que narravam a nobre e cruel genealogia dos Baglioni, o personagem-narrador identifica-se com o lado da decadência do homem na sua vida privada, na sua fragilidade, testemunhada durante os dias em que lhe serve como enfermeiro. Isso pode ser corroborado em vários momentos, como no fato de ambos os personagens não terem desejos, não sentirem fome, não se interessarem mais pelos livros ou em passagens como essa: “Pego o velho no colo e levo para o quarto. Dou dois Lexotans a ele. Imagino que sou ele, enquanto espero o velho dormir. Enfio o dedo no nariz dele e não sinto os cabelos na narina, a Lou deve ter cortado todos. Preciso dar uma olhada na minha porra (FONSECA,1994, p.676).

A epígrafe do conto, “One can either see or be seen”, extraída do livro *Self-consciousness*, autobiografia de John Updike, remete para esse espelhamento dos dois personagens. Um se vê no outro no que têm de seres solitários, desiludidos, cansados, esquecidos, com os quais ninguém se importa nem sentem as suas faltas. No caso do velho advogado essas condições são contingências naturais da vida, do envelhecimento, que o marginaliza, excluindo-o do mundo público e conseqüências de uma doença degenerativa, que o leva a não querer viver. Já no tocante ao personagem-narrador é a sua condição de desenraizado, anônimo, que perambula pelas ruas ou de hotel em hotel, que o torna um homem sem expectativas. Seu gesto final, depois de revelar a Lou que ajudou Dr. Baglioni a se matar, materializa esse seu desencanto, em especial com relação ao mundo dos livros, que, um dia, deu sentido à sua vazia existência, quando ainda era um adolescente.

A sua homenagem ao Dr. Baglioni reitera esse desencantamento, pois é o avesso do que os amigos do velho fizeram: o personagem-narrador destrói o exemplar do livro de depoimentos, que fixava a imagem de um “arrivista desfrutável”, conforme palavras do biografado, que acabara de morrer. A morte de Dr. Baglioni ocorre, nesse sentido, em dois planos: a morte física e a do homem público de sucesso, idealizado no livro de depoimentos. Em ambos os casos, o intermediário foi o personagem-narrador, que fornece os comprimidos de Lexotan ao velho e desfolha o exemplar d’ “O livro de panegíricos”: “Na rua, depois de destruir a capa e arrancar a maioria das páginas do livro, joga tudo no lixo. Minha

homenagem ao velho. Vou para o Hotel Itajubá, no centro da cidade. Tiro os sapatos, deito e espero a noite chegar” (FONSECA,1994, p.684).

O impossível retorno

“O anjo da guarda” é o quarto dos sete contos do livro *Histórias de amor*, de 1997, e o único que tem um narrador na primeira pessoa. Nesse último conto da trilogia, o personagem-narrador de “A matéria do sonho” e de “O livro de panegíricos” encontra-se ainda mais desiludido. Se no conto anterior, a objetividade narrativa já predominava nas frases curtas, na referencialidade discursiva dos diálogos, aqui isso se generaliza, suprimindo quase por completo a narração propriamente dita, como se observa na série de parágrafos de uma única frase, em sua dimensão puramente informativa. Também aqui, o conto é marcado, na maior parte, pelo tom teatral, por cenas, em sua maioria igualmente desprovidos do valor dialógico, semelhante ao conto anterior.

“O anjo da guarda” inicia-se com a ação em andamento. Apesar de os verbos, nesse primeiro instante do relato, estarem no passado, a impressão que se tem é de que ele é todo presentificado, e nele está ausente um conteúdo que se caracteriza de fato como memória. Ao contrário dos dois outros contos, neste há um deslocamento espacial importante para fazer conhecer a origem do personagem-narrador, as suas possíveis raízes: ele está em um sítio, numa enorme casa, com vários quartos, todos com “poltronas e banheiro privativo”, onde ele se prepara para dormir. Insone e com muitas dores pelo corpo (“Procurei uma posição para dormir. As costas doíam. Eu tinha uma porção de ossos quebrados e mal-emendados pelo corpo”), ele se vê incomodado pela dona da casa, a quem serve como uma espécie de guarda-costas. Essa sua função, na verdade, é um disfarce, pois ele é um matador de aluguel, que deve matar a mulher ou providenciar uma forma de ela morrer, suicidando-se. Esse “esclarecimento” de sua função naquele lugar é registrado só mais tarde, quando ele comete um crime, invertendo o alvo.

O primeiro momento, portanto, é o da localização espacial onde estão os personagens, um espaço fora da cidade, mas que traz algumas marcas dela. O sítio já está investido de signos urbanos, embora ainda resguarde a idéia de lugar onde se possa refugiar do espaço citadino. De uma parte, ali, como na cidade, há telefone, aparelhos elétricos e eletrônicos e come-se comida congelada. De outra, há ainda a natureza, o bosque, o jardim, a imagem do cenário bucólico, tranquilo. Ocorre, porém, que o deslocamento de ambos os

personagens, da cidade para o sítio, não advém de um desejo de estar em meio à natureza por ela mesma. Esse deslocamento tampouco suscitará a imagem de um recanto outro que lhes dê uma experiência de prazer, de contemplação da natureza, do sítio como um refúgio que conforta e/ou atenua os percalços da vida urbana.

Para a mulher, nos dois primeiros dias que se isola no sítio, o lugar se parece mais com um cárcere privado, uma extensão do que vivia no apartamento na cidade. Com perdão do trocadilho, ela vive numa espécie de “estado de sítio”, pois, ao invés de sossego, encontra pavor, ao sentir-se ameaçada, perseguida, também naquele ambiente:

Você está muito longe, não me sinto protegida, não consigo dormir, você não pode ir para aquele quarto ao lado do meu? A gente leva o colchão dessa cama e troca pelo outro.
 Levei o meu colchão duro para o quarto ao lado do dela.
 Sentei na cama.
 Acho que agora está bom. Dá para dormir, boa noite.
 Boa noite.
 [...]
 Outra batida na porta.
 O que é?
 Ouvi um barulho no jardim, ela sussurrou através da porta, acho que tem alguém no jardim.
 Vesti a calça. Abri a porta. Ela continuava de penhoar.
 Isso deve ser impressão sua. Você anda muito nervosa. Em que lugar do jardim?
 No bosque de magnólias. Lá não tem luz e tive a impressão de que vi uma luz apagar e acender.
 Você tem uma lanterna?
 Tenho.
 A mulher me deu a lanterna.
 Toma cuidado. Eu já lhe contei as coisas horríveis que têm acontecido comigo, não contei?
 Você devia ir para o seu apartamento na cidade.
 Lá é pior. Eu já lhe contei. Tive que desligar o telefone por causa dos trotes no meio da noite, me ameaçando. E tem gente me seguindo pelas ruas. Aqui pelo menos as janelas estão todas gradeadas e as portas são de ferro. Leva o revólver (FONSECA, 1997, p. 25).

Quanto ao personagem-narrador, estar ali só se justifica pela ação que tem de executar. Sua preocupação é fazer o que lhe pedem, pois, como já foi dito, passa por acompanhante da mulher, por seu protetor, quando, na verdade, fora contratado para matá-la. Enredado nessa trama meio folhetinesca, o personagem-narrador, assim como ocorre em “O livro de panegíricos”, descreve o que faz durante os dias que passa no sítio (menos de duas semanas), sem se interessar, de fato, pelo ambiente campestre. Este passará a ser um cenário macabro, onde primeiro são acertados os últimos detalhes de um crime e depois a execução de um duplo assassinato.

Esse desinteresse do personagem-narrador pelo sítio, como lugar bucólico, de integração do eu com o espaço verifica-se já no momento em que ele vai ao bosque de magnólias certificar-se do que estava acontecendo, a pedido da mulher. Com esse episódio fica-se sabendo que o barulho por ela ouvido (gemidos gravados) faz parte da trama a que o personagem-narrador está ligado. A descrição do ambiente e o diálogo que segue entre o personagem-narrador e a intermediária entre ele e o mandante do crime são frios e objetivos, exemplares do que já foi mencionado acerca da estrutura teatral nesse conto. Nota-se que a descrição do espaço é puramente informativa. Não há qualquer traço de emoção, de envolvimento do personagem-narrador com o que observa:

Era um sítio grande. Um gramado com canteiros de flores rodeava a casa. No meio do gramado, uma piscina. Nos fundos, a casa do caseiro, a horta. O resto do sítio era cheio de bosques com árvores de grande porte, que tornavam a noite ainda mais escura. Havia bancos de pedra espalhados pelo meio das árvores. Sentei em um deles, no bosque de magnólias. Esperei, a lanterna acesa sobre o banco. Sônia surgiu silenciosamente de dentro do escuro, sentou-se ao meu lado no banco de pedra.
 Você deixou o seu revólver num lugar onde ela visse?
 Deixei na mão dela. Estou seguindo o plano de vocês.
 Ouve esse barulho, disse Sônia ligando um gravador que tirou da bolsa.
 Parecia um gemido, de alguém morrendo. Não parece um fantasma?
 A sorte de vocês é que aqui não tem cachorro.
 Tinha. Nós envenenamos. O Jorge envenenou. Quando é que ela vai usar o revólver?
 Ela está morrendo de medo, vamos esperar mais um pouco. Quem é esse Jorge?
 Se você não sabe eu não vou dizer.
 Por que vocês querem que a mulher morra?
 Isso não é da sua conta.
 Vou voltar para a casa. Desliga esses gemidos. Por hoje chega.
 Não se esqueça de nosso acordo, disse Sônia. Dentro de mais três dias isso tem que ser resolvido. Se ela continuar indecisa, você dá o tiro na cabeça dela (FONSECA, 1997, p.25).

Se em relação ao ambiente descrito, não se encontra qualquer indício de envolvimento afetivo/emocional do personagem-narrador, do diálogo entre ele e Sônia surge o interesse dele em saber quem é o mandante e o motivo do crime contra a mulher. Esse dado é importante para o entendimento da inversão do plano criminoso inicial. Ao longo do conto, o personagem-narrador observa que a mulher veste um penhoar. Esse detalhe o faz lembrar-se de sua mãe: “Ela vestia um penhoar e uma mulher de penhoar sempre me lembra a minha mãe. Aliás a única coisa que lembro da minha mãe é o penhoar” (FONSECA, 1997, p.24). Trata-se de um dado novo sobre a sua vida pessoal, que não aparece em “A matéria do sonho” e “O livro de panegíricos”, embora não seja o bastante para se ter uma idéia mais precisa e detalhada sobre a sua biografia.

Sua decisão de não matar a mulher – que dormindo lhe parece “um cachorro morto em quem era fácil dar pontapés”, comparação feita a respeito também de Dr. Baglioni –, e sim os mandantes do crime, parece ser motivada por duas razões. A primeira seria essa similitude da mulher com sua mãe e depois do caseiro com seu pai. Ambos são vistos trabalhando no jardim do sítio, semelhante a um casal no campo. Essa imagem tende a corroborar a possível origem interiorana/rural do personagem-narrador, apenas aludida em “A matéria do sonho”, conforme já exposto.

A segunda razão que motiva o personagem-narrador a inverter o plano inicial, refere-se ao seu interesse em saber por que queriam a morte da mulher. Isso denota que ele queira fazer justiça à vítima, que se lhe apresenta frágil, necessitando, de fato, de proteção, daí o título do conto. Isso se explicita melhor após ele saber que é por questões de dinheiro, de negócios, que Jorge, o sócio, quer a morte dela. É nesse momento que o personagem-narrador imbuí-se de um sentimento de justiça semelhante ao do protagonista de “O Cobrador”, como tratado mais adiante. Ambos fazem “justiça com as próprias mãos”, exterminando aqueles que se lhes apresentam opressores ou usurpadores de algum bem ou valor daqueles que estão em situação desvantajosa, são incômodos ou marginalizados.

No segundo encontro com Sônia, ela aparece acompanhada do mandante do crime, a pedido do personagem-narrador, que reconhece Jorge, o filho de Dr. Baglioni: “Eu o reconheci logo. Se você quer ficar vivo neste mundo de merda não pode esquecer nem a cara nem a voz de ninguém. Era o filho do velho que eu ajudara a ir para o outro mundo. Fingi que não o reconheceria” (FONSECA, 1997, p.30). Depois de acertarem os últimos detalhes do plano original, o personagem-narrador decide dar cabo de sua decisão, cometendo um duplo assassinato, para restituir a paz à mulher. Como testemunha, apenas a natureza, em cujo cenário opera-se uma outra inversão: a imagem de um *locus amoenus* passa um *locus horrendus*. A narração de todo o processo de execução do plano lembra o discurso de quem está fazendo um relatório, totalmente esvaziado de qualquer emoção:

Quero que vocês me ajudem a abrir a cova, se eu for fazer isso sozinho vai levar um tempo enorme. O corpo tem que sumir. Fiz compras com ela no mercadinho da vila e viram a minha cara.

[...]

Aqui não. Temos que sair do sítio, vamos para a floresta.

[...]

Sônia se recusou a cavar. Eu e Jorge trabalhamos em silêncio, como os coveiros fazem. Não é fácil abrir uma cova grande, ainda mais num solo duro como aquele. Empapamos de suor as nossas camisas. Jorge suava mais do que eu, mas não tirou o chapéu que escondia o seu rosto.

Jorge largou a pá. Chega, já é suficiente, ele disse.

Continuei com a picareta na mão.
 Ainda falta uma coisa, eu disse.
 Golpeei com força a cabeça de Jorge, usando a porta da picareta. Ele caiu. Sônia começou a correr, mas deu apenas alguns passos e um grito de medo, não foi bem um grito, foi uma espécie de uivo (FONSECA, 1997, p. 31-32).

Em seguida, certifica-se que Jorge e Sônia estão mesmo mortos, enterra-os e volta para a casa da mulher. Depois dessa noite macabra, ele diz que ficou no sítio mais uma semana, apesar da música de violino que ela tanto gostava de ouvir. Seu interesse em permanecer mais esses dias ali se deve ao fato de ter a certeza de que ninguém descobriria os corpos enterrados na floresta, pois receava que o cheiro os denunciaria. É, contudo, durante esse período que ele, mais uma vez, sente-se nostálgico de uma família e, ao mesmo tempo, melancólico por saber impossível conquistar um lar, a sua possível origem e raiz. O tom da enunciação nessa parte é semelhante àquele expresso pelo personagem-narrador no final de “A força humana”:

Fiquei no sítio mais uma semana com a mulher, apesar da música. Não há nada mais irritante do que essa música de violino. Todo dia eu ia ver a cova onde aqueles dois estavam apodrecendo, para ver se havia algum cheiro ruim no ar. Nada. No mercadinho da vila indicaram um casal de velhos que foram contratados como caseiros pela mulher. O velho era um homem rijo que trabalhava o dia inteiro no jardim, ele e a minha mãe. Estou brincando, mas gostaria que ela fosse minha mãe. Eu gostava dela. Se tivesse uma mãe assim eu seria um homem diferente, meu destino ia ser outro e eu tomaria conta dela, ia ter alguém para amar.
 Ela estava no jardim com o caseiro, mexendo na terra. Tenho que ir embora, eu disse (FONSECA, 1997, p. 32).

Como não há mais possibilidade de retorno ao lugar de origem, nem de permanência no ambiente que lembra seu passado ou de estreitamento de vínculos pessoais e afetivos, pois nada ali lhe pertence, o personagem-narrador volta à cidade, às ruas, a um outro hotel, talvez, à sua vida errante:

A mulher me levou de carro até a estação.
 Quando você precisar de alguma coisa, me procura. Me dá seu telefone, ela disse.
 Não tenho telefone.
 [...]
 A mulher esperou comigo o ônibus chegar, nós dois dentro do carro ouvindo a música que ela tanto gostava e o violino não me pareceu tão irritante. Peguei ônibus.
 Ela me acenou enquanto o ônibus se afastava (FONSECA, 1997, p.33).

É esse o movimento do “enredo” desse conto, que fecha a trilogia protagonizada por esse personagem-narrador, desde a sua chegada à cidade, quando ainda era adolescente. Sua trajetória talvez espelha, com mais secura que a trilogia anterior, protagonizada pelo

aluno e auxiliar de musculação, a supressão da possibilidade de o sujeito se constituir integrado numa “teia de relações” (ARENDT,1999, p.194-200) e “num denso tecido de valores” (ROSENFELD,1972, p.45). Essa identidade supressiva revela-se na própria configuração dos contos, os quais, gradativamente, suprimem o ato de narrar, de contar uma história própria ou de outro. A técnica discursiva, das cenas e dos diálogos, chega ao seu extremo nesse último conto, em que o espaço urbano também está suprimido. O espaço do sítio, todavia, local onde ocorrem os eventos, não simboliza nem potencializa concretamente para o personagem-narrador nenhuma possibilidade de um outro ou novo reordenamento de sua vida, de um retorno a um lugar que talvez possa lhe restituir algo perdido.

5.3 “Feliz ano novo” e “O Cobrador”: da metrópole à necrópole

Tanto no conjunto da obra de João Antônio quanto de Rubem Fonseca delinea-se uma imagem da “cidade partida”, sentido atribuído a essa expressão no ensaio-reportagem de Zuenir Ventura (1994), seja pelo ângulo de personagens integrados (exemplarmente focalizado nos contos “Passeio Noturno – Parte I”, “Passeio Noturno – Parte II” e “O outro”, do livro *Feliz ano novo*) ou relativamente integrados (como “Abraçado ao meu rancor”, do livro homônimo do escritor paulista), seja, ainda, dos personagens marginalizados. Dos contos escolhidos para a leitura neste trabalho, “Feliz ano novo” e “O Cobrador” representam a radicalização dessa imagem, do ângulo do segundo grupo de personagens, que protagonizam as narrativas de Rubem Fonseca. Ambos os contos abrem as coletâneas homônimas, nos quais o vocábulo marginal assume o duplo sentido desta palavra: a condição de excluído e bandido. Esses contos também se complementam no tocante à linguagem e estrutura narrativa “brutalista”, denominação dada por Alfredo Bosi (2004, p.18), comum na literatura brasileira produzida na década de 1970. Como discutido anteriormente, esse tom brutalista aparece em narrativas de João Antônio, antes mesmo desse período, como “Malagueta, Perus e Bacanaço” (de modo mais diluído) e “Paulinho Perna Torta”, já com a força que será expandida nos gestos e ações do trio de assaltantes de “Feliz ano novo” e do protagonista de “O Cobrador”.

O percurso dos personagens e o movimento narrativo de “Feliz ano novo” e de “O Cobrador” delinham, ainda, o desaparecimento da figura do *flâneur*, da impossibilidade de o sujeito sentir e ver a rua, o espaço urbano como um todo, de modo conciliatório e de a

mobilidade constituir positivamente uma via alternativa de viver na metrópole (BOLLE, 2000, p.393). Da cidade fica, depois do brinde do trio de assaltantes de “Feliz ano novo” e do discurso do “Manifesto de Natal” do protagonista de “O Cobrador”, a potencialização da imagem de uma necrópole.

Outra noite enxovalhada

O fragmento que se segue focaliza os dois primeiros momentos narrativos e dialógicos de “Feliz ano novo”, os quais trazem, já nesse início do relato, alguns dos principais elementos formais e temáticos de base deste conto:

Vi na televisão que as lojas bacanas estavam vendendo adoidado roupas ricas para as madames vestirem no réveillon. Vi também que as casas de artigos finos para comer e beber tinham vendido todo o estoque.
 Pereba, vou ter que esperar o dia raiar e apanhar cachaça, galinha morta e farofa dos macumbeiros.
 Pereba entrou no banheiro e disse, que fedor.
 Pereba saiu e foi mijar na escada.
 Onde você afanou a TV?, Pereba perguntou.
 Afanei porra nenhuma. Comprei. O recibo está bem em cima dela. Ô Pereba! Você pensa que sou algum babaquara para ter coisa estarrada no meu cafofo?
 Tô morrendo de fome, disse Pereba (FONSECA, 1994, p. 365).

Verifica-se que o passado tem na verdade função de presente (POLINÉSIO, 1994, p.128), pois não há, de fato, distanciamento entre matéria narrada e experiência vivida. O primeiro parágrafo, embora situado no passado, está muito próximo no tempo e no espaço em que se situam o personagem-narrador e os demais companheiros: em casa, numa noite de *réveillon*. Esse encurtamento espaço-temporal e o ritmo veloz das ações dos personagens, um trio de assaltantes, são o que determina o embaralhamento, a não distinção precisa entre “a parte narrativa e a dialógica”, algo semelhante ao que se viu em “O anjo da guarda” e levado ao extremo em algumas passagens de “O Cobrador”, analisadas mais adiante.

Em “Feliz ano novo”, o efeito dessa temporalidade (passado com função de presente) e a indistinção entre “a parte narrativa e a dialógica” espelham, no plano formal, a imediatez da existência dos personagens, a carência para suprir as necessidades básicas, como saciar a fome, comum aos três personagens: “Zequinha chupou ar, fingindo que tinha coisas entre os dentes. Acho que ele também estava com fome” (FONSECA, 1994, p.368). É essa idéia de imediatez e de carência material e afetiva que predomina no conto, chegando às raias

da crueldade em Pereba, sempre faminto, “falava devagar, gozador, cansado, doente” (FONSECA, 1994, p.366). Sua miséria, próxima à de um Malagueta, já se anuncia no próprio apelido, que denota toda a carga de sua condição marginal: “Pereba, você não tem dentes, é vesgo, preto e pobre, você acha que as madames vão dar pra você? Ô Pereba, o máximo que você pode fazer é tocar uma punheta. Fecha os olhos e manda brasa” (FONSECA, 1994, p.366).

Essas passagens não só objetivam mostrar a carência primária da fome, da aparência física decadente de Pereba, como opõe a realidade dos personagens ao que é veiculado pela televisão. Há, desse modo, já nesse início do conto, a oposição precisa entre dois mundos, ou se poderia dizer, entre duas cidades: o/a dos marginais e o/a dos integrados. É segundo essa polaridade que é estruturado o conto e focalizado sob o ângulo dos personagens marginais, que dominam todo o espaço narrativo, mas com certo privilégio do personagem-narrador.

A seqüência do diálogo do personagem-narrador com Pereba dá a conhecer um pouco mais de cada um deles, da visão que têm dos integrados, do desejo do personagem-narrador de ser rico, até a chegada de Zequinha, o terceiro integrante do grupo. Eles falam sobre a repressão policial, a prisão e morte de muitos assaltantes seus conhecidos. A passagem lembra, por um lado, a que se viu em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, quando, ainda em um botequim na Lapa, os personagens de João Antônio contam e ouvem histórias malfadadas de malandros. Tanto naquele conto do escritor paulista quanto em “Feliz ano novo”, essas “histórias” remetem para o possível destino de cada um desses seres marginais, criminosos ou não. Por outro lado, a passagem situa o contexto de repressão policial como forma de “limpeza urbana” dos marginalizados semelhante àquele vivido tanto por Paulinho Perna Torta, no conto homônimo, já na fase de sua decadência no mundo do crime, quanto por Zequinha:

Pra falar a verdade a maré também não tá boa pro meu lado, disse Zequinha. A barra tá pesada. Os homens não tão brincando, viu o que fizeram com o Bom Crioulo? Dezesseis tiros no quengo. Pegaram o Vevé e estrangularam. O Minhoca, porra! O Minhoca! Crescemos juntos em Caxias, o cara era tão míope que não enxergava daqui até ali, e também era meio gago – pegaram ele e jogaram dentro do Guandu, todo arrebetado.
Pior foi com o Tripé. Tacaram fogo nele. Virou torresmo. Os homens não tão dando sopa, disse Pereba (FONSECA, 1994, p. 366).

Zequinha, depois de saber do personagem-narrador que este estava guardando um arsenal para Lambreta – famoso assaltante de banco, que pretendia assaltar um no dia seguinte

ao *réveillon* –, propõe que aproveitem as armas para assaltar uma casa de ricos naquela noite. Tudo acertado, os três partem para a execução do recente plano, quando inicia a segunda parte do conto, na qual se explicitam melhor os aspectos formais acima mencionados. Em um único e curto parágrafo, marcado pela seqüência de verbos de ação, o personagem-narrador informa sobre a rapidez em que se deu o roubo de um carro e a procura pelas ruas da cidade de uma “casa perfeita” para o assalto. A técnica narrativa nesse parágrafo, que situa os personagens na rua e divide as duas partes principais do conto – delimitadas pelo trânsito entre o espaço do apartamento do personagem-narrador e o da casa dos ricos –, é típica do que se denomina *sumário narrativo* (FRIEDMAN, 1955, p.160-84). A função desse recurso técnico aqui é duplo. Primeiro, enfatizar, pela economia narrativa, a urgência das ações dos personagens naquela noite. Segundo, suprimir detalhes da busca da “casa perfeita”, para situar o leitor o mais rapidamente no interior do mundo dos ricos em dia de festa, onde ocorre a ação propriamente dita. Nota-se que a percepção da paisagem urbana, da noite na rua, está igualmente suprimida, pois toda a atenção dos personagens está voltada para a busca da casa ideal para o assalto:

Puxamos um Opala. Seguimos para os lados de São Conrado. Passamos várias casas que não davam pé, ou tavam muito perto da rua ou tinham gente demais. Até que achamos o lugar perfeito. Tinha na frente um jardim grande e a casa ficava lá no fundo, isolada. A gente ouvia barulho de música de carnaval, mas poucas vozes cantando. Botamos as meias na cara. Cortei com a tesoura os buracos dos olhos. Entramos pela porta principal (FONSECA, 1994, p. 368).

É no parágrafo seguinte a esse que se adentra, junto com o trio de assaltantes, a casa onde a imagem de uma “cidade partida” torna-se mais concreta/real. Embora essa imagem se fizesse presente no primeiro momento do conto, na enumeração das carências dos personagens e na descrição do apartamento onde se encontram, em tudo opostas ao que o personagem-narrador vê na televisão, é na casa dos ricos que os contrastes são vivenciados de forma mais direta. O que a televisão exibia como uma propaganda e/ou uma virtualidade, é constatada *in loco* pelos marginais, seja na abundância de comida e bebidas, seja no aspecto opulento da casa e dos vestuários dos anfitriões e convidados. É o que se vê no excerto a seguir, um dos que narra uma das cenas mais violentas do conto, protagonizado pelo personagem-narrador, que age barbaramente:

Subi. A gordinha estava na cama, as roupas rasgadas, a língua de fora. Mortinha. Pra que ficou de flozô e não deu logo? O Pereba tava atrasado. Além de fudida, mal paga. Limpei as jóias. A velha tava no corredor, caída no chão. Também tinha batido

as botas. Toda penteada, aquele cabelão armado, pintado de louro, de roupa nova, rosto encarquilhado, esperando o ano novo, mas já tava mais pra lá do que pra cá. Acho que morreu de susto. Arranquei os colares, broches e anéis. Tinha um anel que não saía. Com nojo, molhei de saliva o dedo da velha, mas mesmo assim o anel não saía. Fiquei puto e dei uma dentada, arrancando o dedo dela. Enfiei tudo dentro de uma fronha. A banheira era um buraco quadrado grande de mármore branco, enfiado no chão. A parede toda de espelhos. Tudo perfumado. Voltei para o quarto, empurrei a gordinha para o chão, arrumei a colcha de cetim da cama com cuidado, ela ficou lisinha, brilhando. Tirei as calças e caguei em cima da colcha. Foi um alívio, muito legal. Depois limpei o cu na colcha, botei as calças e desci. Vamos comer, eu disse, botando a fronha dentro da saca (FONSECA, 1994, p.369-370).

A percepção dos contrastes sociais e a consciência da existência deles têm nuances diferentes entre os três personagens. Esse dado é um entre vários que demarca a hierarquia entre eles, especialmente no que concerne ao grau de consciência analítica sobre a condição marginal. Dos três, o personagem-narrador é aquele que, desde o início do conto, enfatiza a sua distinção entre os companheiros, informando, por exemplo, sobre sua instrução, seu esclarecimento, ao dizer que não é superticioso como Pereba, pois este teme comer comida de despacho: “Pereba sempre foi superticioso. Eu não. Tenho ginásio, sei ler, escrever e fazer raiz quadrada. Chuto a macumba que quiser” (FONSECA, 1994, p.365). Para Pereba saciar a fome e os desejos sexuais parecem ser suas únicas preocupações naquele momento, e para Zequinha, comer e levar o máximo de jóias e dinheiro. Já o personagem-narrador não interessa apenas roubar pertences valiosos e saciar a fome, embora na passagem anteriormente citada isso apareça como seu principal objetivo, mas vingar-se dos ricos.

Espécie de líder do grupo naquela noite, atua, às vezes, como se estivesse dirigindo cenas de um filme. Ao mesmo tempo em que é capaz de agir barbaramente contra aqueles que representariam a face da opulência material, pelos quais tem um misto de desprezo e ódio, ele é o único que manifesta a consciência mais profunda sobre o abismo social intransponível entre o seu grupo e os integrados, ao avaliar o que estes possivelmente pensariam dos marginais. Nesse sentido, ele se aproxima bastante do protagonista de “O Cobrador”, pois ambos trazem consigo um sentimento agudo de aviltamento e de desforra do mundo que os exclui:

Os homens e mulheres no chão estavam todos quietos e encagaçados, como carneirinhos. Para assustar ainda mais eu disse, o puto que se mexer eu estouro os miolos. Então, de repente, um deles disse, calmamente, não se irrite, levem o que quiserem, não faremos nada. Fiquei olhando para ele. Usava um lenço de seda colorida em volta do pescoço. Podem também comer e beber à vontade, ele disse. Filha da puta. As bebidas, as comidas, as jóias, o dinheiro, tudo aquilo para eles era migalha. Tinham muito mais no banco. Para eles, nós não passávamos de três moscas no açucareiro (FONSECA, 1994, p.370).

Essa percepção de que o outro o vê como um “Zé ninguém”, motiva o segundo ato de extrema brutalidade praticado pelo personagem-narrador naquela casa. Na passagem em que ele saqueia as jóias da mulher já morta, o sentimento de ódio contra os integrados é expresso pela atitude de arrancar o dedo dela a dentadas e macular o quarto opulento, limpo, defecando sobre a colcha de cetim. Agora o seu gesto atinge o mais alto grau de desforra, de extravasamento desse ódio. Tal como para o protagonista de “O Cobrador”, a violência parece ser a única forma concreta de reação que se lhe apresenta possível em um contexto tão adverso. O abismo entre a gentileza presente no discurso de ambos os personagens em cena – o narrador e Maurício, um dos membros da casa – e a agressividade da ação do personagem-narrador marcam um dos momentos mais irônicos do conto. Todo ele, desde o título, é centrado nesse recurso de expressão:

Como é seu nome?

Maurício, ele disse.

Seu Maurício, o senhor quer se levantar por favor?

Ele se levantou. Desamarrei os braços dele.

Muito obrigado, ele disse. Vê-se que o senhor é um homem educado, instruído. Os senhores podem ir embora, que não daremos queixa à polícia. Ele disse isso olhando para os outros, que estavam quietos apavorados no chão, e fazendo um gesto com as mãos abertas, como quem diz, calma minha gente, já levei este bunda suja no papo. Inocência, você já acabou de comer? Me traz uma perna de peru dessas aí. Em cima de uma mesa tinha comida que dava para alimentar o presídio inteiro. Comi a perna de peru. Apanhei a carabina doze e carreguei os dois canos.

Seu Maurício, quer fazer o favor de chegar perto da parede?

Ele se encostou na parede.

Encostado não, não, uns dois metros de distância. Mais um pouquinho para cá. Aí.

Muito obrigado.

Atirei bem no meio do peito dele, esvaziando os dois canos, aquele tremendo trovão. O impacto jogou o cara com força contra a parede. Ele foi escorregando lentamente e ficou sentado no chão. No peito dele tinha um buraco que dava para colocar um panetone (FONSECA, 1994, p. 370).

Em seguida, Zequinha, além de estuprar uma das mulheres, mata mais um dos presentes na festa, apenas para provar sua tese de que um tiro da carabina doze seria capaz de deixar o alvo grudado na parede. Ressalta-se, contudo, que o seu desejo, referido no início do conto, é o de fazer isso com um policial, um outro representante da ordem estabelecida. O que ele faz na festa naquele momento pode comportar certa transferência desse desejo, uma vez que o alvo também pertence à ordem dos integrados. Essa é a ação que encerra a passagem do trio de assaltantes naquela casa, os quais retornam para o apartamento onde mora o personagem-narrador, na Zona Sul. Nesse momento, mais uma vez, predomina o tom irônico do discurso e da situação vivida pelos personagens. Se morar na Zona Sul confere ao

personagem-narrador um endereço de quem vive em uma parte da cidade que aparentemente não se confunde com outros lugares rotulados como periféricos, como Nilópolis, o interior de seu apartamento, a precariedade material de sua vida e a sua condição de assaltante implodem a precária idéia de que a localização geográfica do espaço urbano onde vive o distingue de outros marginalizados. O seu endereço numa das partes “nobres” da cidade carioca, no território dos ricos, não é o bastante para lhe dar um *status* de integrado:

Saímos. Entramos no Opala e voltamos para casa.
Disse para o Pereba, larga o rodante numa rua deserta de Botafogo, pega um táxi e volta. Eu e Zequinha saltamos.
Este edifício está mesmo fudido, disse Zequinha, enquanto subíamos, com o material, pelas escadas imundas e arreventadas.
Fudido mas é Zona Sul, perto da praia. Tás querendo que eu vá morar em Nilópolis?
(FONSECA, 1994, p.371).

O brinde que ele e seus companheiros fazem naquela noite, celebrando a chegada do novo ano, assim como a manhã que desponta depois de uma noite exaustiva de botequim em botequim em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, não remetem para a possível superação da marginalidade dos dois trios de personagens, mas, ironicamente, para a circularidade infernal de seus gestos e ações. Se no referido conto do escritor paulista o amanhecer reitera o vazio das existências dos jogadores de sinuca, o ano que se aproxima repetirá a saga dos três assaltantes “nas entranhas da cidade”, em outras tantas “noites enxovalhadas” (CANDIDO, 1999, p.83-88).

A última missão

“O Cobrador” é dividido em dezesseis partes, semelhantes a tomadas de cenas cinematográficas, com cortes abruptos e uma presentificação sistemática do discurso. Essa estrutura expande e radicaliza, desde as suas primeiras frases, o que se vê em “Feliz ano novo”, no que concerne à objetividade e brutalismo, pois o ritmo da narrativa e o andamento estilístico são desde o início do conto a um só tempo dinâmico e compacto.

Nessa trama, personagem e ação se integram de modo assustador, pois ele nasce de cada ato, em ritmo vertiginoso²⁷. Há pouca digressão e/ou cortes narrativos de caráter

²⁷ É o mesmo efeito que se observa nos primeiros momentos de *São Bernardo*, de acordo com a análise de João Luís Lafeté: “Paulo Honório nasce de cada ato, mas cada ato nasce por sua vez de Paulo Honório. Nós o vemos

reflexivo. O leitor é jogado em uma sucessão de cenas de violência e morte, sem tempo e possibilidade de refletir, como se estivesse assistindo a um *trailer*, tanto em função da visualidade das ações quanto do seu ritmo. Gesto, sintaxe, fala, tudo ocorre e é narrado de modo veloz. No plano formal do conto, essa estrutura narrativa espelha a urgência do personagem-narrador de cobrar o que lhe devem, o que considera ter sido lesado ao longo de sua existência e propagado como valor máximo de integração social e econômica pela própria sociedade que o marginaliza. É o Cobrador que domina todo o espaço da ação e do discurso, pois, a cada ato, reafirma a identidade de quem agora só faz cobranças. Ele passa a se caracterizar como animal, na sua ânsia e potência destrutivas. É o que fica evidente na passagem em que ele mata um sujeito, imitando a cena de um ritual de decapitação que viu no cinema. É por meio de ações como essa que sua onipotência emerge, que ele afirma a identidade de Cobrador/caçador/animal. Dessa afirmação decorre a completa despersonalização de sua condição humana, fazendo-o um sujeito que só enxerga e sente a onipotência no ato destrutivo, de ser a própria força destrutiva, auto-criadora:

Com o facão vou cortar a cabeça de alguém com um golpe só. Vi no cinema, num desses países asiáticos, ainda no tempo dos ingleses, um ritual que consistia em cortar a cabeça de um animal, creio que um búfalo, num golpe. Os oficiais ingleses presidiam a cerimônia com um ar de enfado, mas os decapitados eram verdadeiros artistas. Um golpe seco e a cabeça do animal rolava, o sangue esguichando.

[...]

Concentrei-me como um atleta que vai dar um salto mortal. Dessa vez, enquanto o facão fazia seu curto percurso mutilante zunindo fendendo o ar, eu sabia que ia conseguir o que queria.

Brock! A cabeça saiu rolando pela areia. Ergui alto o alfange e recitei: Salve o Cobrador! Dei um grito alto que não era nenhuma palavra, era um uivo comprido e forte, para que todos os bichos tremessem e saíssem da frente. Onde eu passo o asfalto derrete.

[...]

Eu sou uma hecatombe/Não foi Deus nem o Diabo/Que me fez um vingador/Fui eu mesmo/Eu sou o Homem-Pênis/Eu sou o Cobrador.

[...]

Quando satisfaço meu ódio sou possuído por uma sensação de vitória, de euforia que me dá vontade de dançar – dou pequenos uivos, grunhidos, sons inarticulados, mais próximos da música do que da poesia, e meus pés deslizam pelo chão, meu corpo se move num ritmo feito de gingas e saltos, como um selvagem, ou um macaco (FONSECA, 1994, p.497, 500).

através das ações; mas, por outro lado, é ele quem deflagra todas as ações. Este caráter compacto e dinâmico, esta ligação íntima entre o homem e o ato (espelhada pela linguagem direta, brutal, econômica, pelo ritmo rápido dos dois capítulos), esta interação entre o ser e o fazer vão compor a construção do romance, que parece correr fluentemente diante de nós, em direção a um objetivo marcado.” LAFETA, João Luiz. “O mundo à revelia”. Posfácio. In. RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 57.ed. Rio de Janeiro: Record, 1991, p.192. A diferença é que em “O Cobrador” esse efeito não se limita aos primeiros momentos do conto, mas abrange toda a estrutura narrativa.

Vale ressaltar, ainda, a relação desse personagem com os *media*, especificamente o cinema e a televisão. No primeiro caso, há a tentativa de se heroicizar, imitando o gesto dos atores que representam os decapitadores de animais no cinema, ao fazê-lo com um homem, o que é frustrado por mais de uma vez, até o momento cuja descrição foi transcrita anteriormente. No que se refere ao modo de ele se relacionar com a televisão (o principal veículo de propagação da sociedade de consumo), verifica-se que esta não lhe desperta sensações agradáveis, de compensações do que não pode viver/possuir na realidade (comum ao personagem-narrador de “Feliz ano novo”, como comentado em páginas anteriores). Ao contrário, ela realimenta o seu ódio contra aqueles que o narrador entende serem os seus opressores, representados pelos garotos-propaganda ou pelos atores famosos. Estes transmitem uma imagem de sucesso, de vitalidade, que a realidade do Cobrador desmente. É tendo as imagens publicitárias de famosos e de homens bem-sucedidos como referência, que ele sai às ruas à procura daqueles que teriam o perfil dos garotos-propaganda e dos ídolos televisivos, dos que passam a imagem dos sujeitos integrados na sociedade. São essas imagens que alimentam, em parte, o seu imaginário e o seu ódio:

Fico na frente da televisão para aumentar o meu ódio. Quando minha cólera está diminuindo e eu perco a vontade de cobrar o que me devem eu sento na frente da televisão e em pouco tempo meu ódio volta. Quero muito pegar um camarada que faz anúncio de uísque. Ele está vestidinho, bonitinho, todo sanforizado, abraçado com uma loura reluzente, e joga pedrinhas de gelo num copo e sorri com todos os dentes, os dentes dele são certinhos e são verdadeiros, e eu quero pegar ele com a navalha e cortar os dois lados da bochecha até as orelhas, e aqueles dentes branquinhos vão todos ficar de fora num sorriso de caveira vermelha. Agora está ali, sorrindo, e logo beija a loura na boca. Não perde por esperar (FONSECA, 1994, p.493-494).

As considerações de Adorno e Horkheimer (1985, p.113-156) sobre a indústria cultural ecoam com muita força tanto nesse quanto no conto anterior, pois, segundo esses autores, um dos princípios ideológicos dessa indústria é suscitar no indivíduo o desejo de posse, criando “necessidades” ao consumidor, transformando o próprio ócio do homem em negócio. A indústria cultural traria em sua estrutura as características típicas do mundo industrial moderno, identificado com a ideologia capitalista e com os grupos que exercem poder dominante em todo o sistema. Em “Paulinho Perna Torta”, o protagonista dispôs toda sua vida para atingir esse mundo, explorando e sendo explorado, conciliando e gingando entre os meandros da ordem e da desordem. Igualmente, o trio de personagens de “Feliz ano novo” investe no assalto a bancos e casas de ricos. Já ao Cobrador cabe agora destruir esse mundo.

Nota-se, entretanto, que seu “projeto” é de exterminar não apenas aqueles que representam, na realidade concreta, o que as imagens televisivas veiculam sobre pessoas bem-sucedidas, que têm um lugar “garantido e reconhecido pelos outros”, mas também tudo o que o espaço urbano simboliza e/ou materializa como bens e valores que integram homem e espaço, indivíduo e sociedade.

As imagens televisivas de uma sociedade opulenta tendem, ainda, a acionar a memória de privações, de misérias materiais e afetivas do Cobrador e a mantê-las vivas dentro dele. O seu passado é expresso pela enumeração da falta de bens que nunca pôde possuir/usufruir e da perda de referências, como a do colégio. O que é seu e constitui seu patrimônio, no momento presente, além dos livros de poesia, é um arsenal de destruição, em que se misturam armas arcaicas e modernas. Tanto o passado quanto o presente desse personagem-narrador ligam-se pela idéia constante de demolição, sejam de bens, valores, e/ou referências identitárias com seres, coisas e lugares. Agora, entretanto, o Cobrador não se posiciona apenas como agente passivo, o ser lesado, a quem tudo se negou desde a infância. A enumeração das armas que compõem o seu arsenal revela a sua disposição de ser o agente demolidor, que não nutre nenhuma ilusão de um dia ter o que nunca teve:

Tão me devendo colégio, namorada, aparelho de som, respeito, sanduíche de mortadela no botequim da rua Vieira Fazenda, sorvete, bola de futebol.
 [...] meu colégio foi o mais noturno de todos os colégios noturnos do mundo, tão ruim que já não existe mais, foi demolido. Até a rua onde ele fica foi demolida.
 [...] Meu arsenal está quase completo: tenho a Magnum com silenciador, um Colt Cobra 38, duas navalhas, uma carabina 12, um Taurus 38 capenga, um punhal e um facão (FONSECA, 1994, p. 494).

Assim, se algumas imagens fílmicas, televisivas, publicitárias e jornalísticas povoam o imaginário do personagem-narrador despertando ainda mais o seu ódio – “Leio os jornais para saber o que eles estão comendo, bebendo e fazendo. Quero viver muito para ter tempo de matar todos eles” (FONSECA, 1994, p.495) –, outras influenciam algumas de suas ações e comportamento pela identificação com certos perfis de personagens do cinema: “Joguei uma cueca pro alto e tentei cortá-la com o facão, como o Saladino fazia (com um lenço de seda) no cinema” (FONSECA, 1994, p.499). Nesse sentido, o recurso aos estereótipos representados nesses *media*, seja por identificação ou não-identificação do personagem-narrador com eles, se não acentua a sua massificação, comum em processos como esse (PELLEGRINI, 1999, p.37-38), contribui com o aprofundamento da consciência de ser marginalizado, de miserável. É essa consciência aguda de sua condição e de

impossibilidade de superá-la que deflagra a potência destrutiva de seus atos e visão de mundo, pois como ele escreve em um de seus poemas, “quando não se tem dinheiro/ é bom ter músculos/ e ódio/” (FONSECA, 1994, p.495).

Esse ódio aparece implícito, também, em frases como esta: “a rua cheia de gente”. Ela perpassa reiteradamente o relato desse personagem e marca o espaço urbano de uma metrópole brasileira, o Rio de Janeiro, em sua face contemporânea. Como Paulinho Perna Torta, o Cobrador conhece a fundo os espaços por onde anda, mas a cidade jamais lhe surge como espetáculo, como objeto de contemplação ou de incentivo para alguma ligação de ordem lúdica com o espaço urbano, de integração com este. Ao contrário, logo no início do conto, a rua e a multidão são percebidas e caracterizadas como deformações. O movimento de carros e pessoas, a atmosfera geral da via pública irritam o personagem-narrador, que enquanto caminha profere seu desajustamento e marginalização na cidade. O relato dessa percepção da rua é em ritmo vertiginoso, como se o Cobrador, embora estivesse caminhando, visse a paisagem urbana de dentro de um automóvel em alta velocidade:

A rua cheia de gente. Digo, dentro da minha cabeça, e às vezes para fora, está todo mundo me devendo! Estão me devendo comida, buceta, cobertor, sapato, casa, automóvel, relógio, dentes, estão me devendo. Um cego pede esmolas sacudindo uma cuia de alumínio com moedas. Dou um pontapé na cuia dele, o barulhinho das moedas me irrita. Rua Marechal Floriano, casa de armas, farmácia, banco, china, retratista, Light, vacina, médico Ducal, gente aos montes. De manhã não se consegue andar na direção da Central, a multidão vem rolando como uma enorme lagarta ocupando toda a calçada.

Me irritam esses sujeitos de Mercedes. A buzina do carro também me aporrinha (FONSECA, 1994, p. 492).

A cidade, seus valores e as pessoas que nela habitam, não apenas as que representam a face do mundo da opulência e/ou dos integrados à ordem sócioeconômica do capital, mas também os que corporificam o lado da miséria, não lhe suscitam identificação. É o caso dos pedintes, ou os “trapeiros”, para lembrar uma figura importante na poesia de Baudelaire e como se pode observar na passagem anteriormente citada a figura do cego. Se os primeiros representam para ele os responsáveis pelas suas privações e marginalização, os segundos são a sua própria imagem rejeitada, pelo fato de a mendicância se configurar a parte mais perversa, degradada e mais visível, da marginalização social e econômica do espaço urbano. É a contraface do progresso, criada pela urbanização desordenada. Por ambos os representantes dessa “cidade partida”, o Cobrador acredita que deve fazer justiça, segundo a sua própria lei, que é a de destruição.

A idéia de justificar os marginalizados também é expressa em outros dois momentos do conto. Neles, o leitor toma nota, mais uma vez, da não-identificação do personagem com a miséria daqueles que o rodeiam, rejeitando vê-los como um dos pares e a eles se unir como grupo. O primeiro é o episódio em que o Cobrador é “pego” na rua por uma mulher, cuja fisionomia e sentimentos são pontuados pela degradação: o corpo é envelhecido, maltratado, feio. A relação sexual entre os dois é considerada por alguma espécie de caridade que estaria fazendo para a mulher. No final, pergunta se ela quer que ele a mate. Como o Cobrador e o mendigo, a mulher que o encontra na rua também é invisível aos olhos dos outros, é um ser à parte no mundo. Matá-la seria uma forma de justiça, de acabar com a miséria material e humana:

Essa fodida não me deve nada, pensei, mora com sacrifício num quarto e sala, os olhos dela já estão empapuçados de beber porcarias e ler a vida das grã-finas na revista *Vogue*.

Quer que te mate?, perguntei enquanto bebíamos uísque ordinário.

Quero que você me foda, ela riu ansiosa, na dúvida.

Acabar com ela? Eu nunca havia esganado ninguém com as próprias mãos. Não tem muito estilo, nem drama, esganar alguém, parece briga de rua. Mesmo assim eu tinha vontade de esganar alguém, mas não uma infeliz daquelas. Para um zé-ninguém, só tiro na nuca?

Tenho pensado nisso, ultimamente (FONSECA, 1994, p.495).

O segundo registro é o que se refere à dona do quartinho onde vive o Cobrador, uma senhora cheia de achaques. Diz ele que qualquer dia acaba dando um tiro nela, não por odiá-la, mas por não suportar, fica subtendido, a face de dependência da mulher e da degradação do corpo, na qual vê a si próprio. Justiça e misericórdia pela via da destruição, da morte. A única exceção desse tipo de percepção do outro, que se lhe apresenta com traços semelhantes aos seus, é em relação ao negro que encontra na praia. Apesar do tratamento ríspido do rapaz para com o Cobrador, este lhe faz uma gentileza. No entanto, não se pode dizer que há uma aproximação de identidade de classe e/ou grupo.

Já entre o Cobrador e os representantes da ordem estabelecida como privilegiada, reiteradamente é a oposição entre privação e opulência que se estabelece entre os signos e as imagens, o que se registra desde o primeiro momento do conto, na oposição entre a imagem do dentista e a do personagem-narrador. Aquele é um “sujeito grande”, de mãos grandes e pulso forte”; força que está no próprio nome estampado na fachada do consultório: Dr. Carvalho. Já a imagem do personagem-narrador, o seu auto-retrato, é o de um homem franzino, feio, que se vê como um aleijão que causa pena até dele mesmo: “meu físico

franzino encoraja as pessoas”; “meu corpo todo tem cicatrizes, até meu pau está cheio de cicatrizes”; “pareço um aleijado, me sinto um aleijado. Um casal de meia-idade passa por mim e me olha com pena; eu também sinto pena de mim, manco e sinto dor na perna” (FONSECA, 1994, p.496). A cada ato seu, expande a oposição entre ele e os seus alvos, como o jogador de tênis, branco e de mãos lisas; entre a opulência do casal de origem aristocrática que vai a uma festa ou a do empresário, novo rico, todos mortos pelo Cobrador, que age ritualizando, até aquele momento, atos de justiceiro como os cangaceiros do passado não tão distante na história brasileira. O modo de ele abordar as pessoas e atuar é semelhante ao de quem estivesse de tocaia. Ele mata um a um os que encontra pelo seu caminho, às vezes com objetivo e alvo definidos, às vezes por um acidente de percurso.

Na rua, espaço do anonimato, que sobrepõe aos espaços fechados e/ou privados por onde circula o personagem-narrador ele “caça” os seus alvos. Parece invisível aos olhos dos outros, mas suas observações sobre as carências e privações pelas quais passou e ainda passa imprimem uma visibilidade que somente parece manifestar-se por meio da violência, quando se estampa nos jornais a possível autoria dos crimes. Essa visibilidade, contudo, semelhante ao que ocorre com Paulinho Perna Torta, ainda não dá conta de explicar e/ou mostrar o real agente das ações e os possíveis motivos. O Cobrador vive na sombra: “Leio os jornais. A morte do muambeiro da Cruzada nem foi noticiada. O bacana do Mercedes com roupa de tenista morreu no Miguel Couto e os jornais dizem que foi assaltado pelo bandido Boca Larga. Só rindo” (FONSECA, 1994, p. 495).

Ao unir-se a Ana, ele vislumbra uma possibilidade de se tornar não só visível, mas famoso. Não espera mais ser identificado pelos jornais apenas como o “bandido Boca Larga” ou o “louco da Magnum”, mas como o mais temível bandido. Essa é a única identidade que parece se lhe apresentar possível numa ordem social em que ele não mais pensa integrar-se como aquele que sonha, contempla e/ou deseja o que o espaço em que transita poderia lhe suscitar como objetos de desejo e perspectiva de realizações:

Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei o louco da Magnum. Também não sairei mais pelo parque do Flamengo olhando árvores, os troncos, a raiz, as folhas, a sombra, escolhendo a árvore que eu queria ter, que eu sempre quis ter, num pedaço de terra batida. Eu as vi crescer no parque e me alegrava quando chovia e a terra se empapava de água, as folhas lavadas de chuva, o vento balouçando os galhos, enquanto os carros dos canalhas passavam velozmente sem que eles olhassem para os lados. Já não perco tempo com sonhos (FONSECA, 1994, p. 504).

Aqui há a máxima expressão da perda total de uma perspectiva de “territorialização”, de posse de um lugar como fonte de recursos e como abrigo. Aqui reside

toda a desilusão com a cidade e de fazer parte dela. A imagem de uma “cidade partida”, delineada na maioria dos contos que constituem o objeto de estudo neste trabalho, deixará de existir não porque foi possível diminuir as barreiras e/ou as fronteiras entre as classes sociais, mas, sim, em virtude do desenho de uma outra: de uma necrópole, onde ficarão os despojos, as ruínas, de seres e coisas. Serão desses escombros que a História, “que é feita de gente morta” e o futuro, “de gente que vai morrer” (FONSECA, 1994, p.494), poderá ser narrada, segundo o próprio Cobrador. Mesmo, todavia, essa História, a dos escombros, pode não ter futuro, se não existir alguém para contá-la ou para ouvi-la, pois a lógica do Cobrador, na segunda fase de sua missão, é a de destruir seres e coisas em massa.

A Ana, a moça branca, corpo de bailarina, do prédio de mármore e do Puma conversível, que já pensou em se matar, o Cobrador afirma ter compreendido o verdadeiro sentido dessa nova fase de sua missão. Agora, com a ajuda da moça, passaria a usar meios e táticas mais modernos e eficientes para realizar suas ações destrutivas. Não mais usaria o punhal, o facão, nem mataria um por um dos que concebe como seus usurpadores. Mataria com explosivos e em massa. Nesse ponto, é preciso refletir sobre o caráter paródico da figura do personagem utópico e revolucionário e sobre o papel da classe média em relação ao marginal.

No primeiro caso, a trajetória e visão de mundo do Cobrador apontam para uma ruptura com um perfil paradigmático de personagens oriundos dos setores menos favorecidos, que incorporariam o ideário reformador do intelectual brasileiro dos anos 30-40, pela via da consciência político-ideológica desses setores. No segundo capítulo deste trabalho, buscou-se mostrar como a desilusão com essa perspectiva já se anunciava em “Visita”, de João Antônio. Na leitura desse conto, pôde-se observar como a imagem da cidade já se apresentava como uma “construção-ruína” (FARIA, 2000, p.17) aos olhos do personagem-narrador, que esboça sentimento de ódio, mas impotente, sobre as precárias condições do lugar e de si mesmo; ódio que explode nas ações do protagonista de “O Cobrador”. Pode-se dizer que de modo gradativo o desencanto desse personagem fonsequiano, levado ao radicalismo nas suas ações destrutivas, já desponta na enunciação do personagem-narrador de “Visita”, visto que ambos não mais alimentam a idéia de um mundo reformável, bastando “a vontade dos indivíduos e/ou grupo social para que a consciência, que domina o real, o transforme” (DACANAL, 1986, p.14), conforme já havia assinalado. No caso do personagem Cobrador, se subsiste uma idéia de reforma, o que ele chama de missão de mudar o mundo, de torná-lo mais justo, ela é equivocada, pois só traz a dimensão destrutiva, inclusive dele mesmo.

Ainda se pode pensar esse traço paródico do personagem utópico/revolucionário em relação ao contexto político-social mais próximo da composição de “O Cobrador”, nos anos 70. Nesse período de ditadura militar, no romance, seja ele de natureza alegórica ou mais documental, enuncia-se certa ênfase na criação de personagens que (re) atualizam a crença em transformar a realidade, como os personagens guerrilheiros. O Cobrador se distancia desses perfis, reforçando a dicção pessimista da prosa fonsequiana. Esse derrotismo, no entanto, não deixa de ter o seu grau de engajamento, pois aciona uma leitura crítica da tradição brasileira, oriunda do Modernismo, e do próprio contexto dos anos 60-70, de compor personagens utópicos, em especial os que se situariam à margem da sociedade. Nessa perspectiva, o protagonista de “O Cobrador” talvez seja a expressão radical da falência do projeto político de incorporar as massas no plano nacional, tanto no que se refere ao otimismo ufanista do progresso da era industrial e tecnológica, quanto ao projeto de conscientização política das massas. Em um e outro casos, nota-se que ainda vige a idéia de futuro, de tempo presente e de espaço urbano como potencializadores de construção de um país e de um povo “em marcha para o progresso”. Em “O Cobrador”, isso tudo está parodiado no tocante à ética, às ações do personagem-narrador e também à estética. O personagem só se sente grande, vitorioso, com uma euforia extraordinária quando extravasa seu ódio e faz cobrança de uma dívida social impagável. Essa euforia e esse ódio despersonalizam o personagem, macula sua condição humana ao ponto de levá-lo a se auto-retratar como “um selvagem” ou um macaco, embora também utilize da palavra e da razão para produzir versos, poesia.

Coerente, porém, com sua ética destrutiva, sua estética também é destrutiva (GIL, 1991, p.252). A arte do protagonista de “O Cobrador” não traz em sua construção o lirismo que sublima ou que eleva o ser e/ou o mundo a que se refere. Trata-se de uma poesia apocalíptica, sem a dimensão edificadora, uma espécie de anti-lira, dado o grau de objetividade e de referencialidade da expressão poética, cuja matéria é quase sempre a morte. A palavra, portanto, o ato de escrever, de produzir arte literária, é, para o Cobrador, também maneira de ele afirmar a sua missão de fazer cobranças e de destruir o mundo que habita mas não se integra. A expressividade poética se constrói pela supressão da própria dimensão lírica da subjetividade (GIL, 1991, p.252). Daí a tradução do efeito de crueldade e de desencantamento do mundo recorrente em seus versos, sejam eles de dicção amorosa ou social, como os que se seguem:

Na casa de uma mulher que me apanhou na rua. Coroa, diz que estuda no colégio noturno. [...] Ela pergunta o que eu faço e digo que sou poeta, o que é rigorosamente verdade. Ela me pede que recite um poema meu. Eis: Os ricos gostam de dormir

tarde/ apenas porque sabem que a corja/ tem que dormir cedo para trabalhar de manhã/ Essa é mais uma chance que eles/ têm de ser diferentes:/parasitar,/desprezar os que suam para ganhar a comida,/ dormir até tarde,/tarde/ um dia/ainda bem,/ demais/ (FONSECA, 1994, p.494).

Boris Schnaiderman (1980, p.4) observa que alguns trechos dos poemas do *Cobrador* são paródias de poemas de Maiakovski. Na verdade, mais do que produzir um mero intertexto em tom rebaixado da poesia revolucionária e/ou amorosa do poeta russo, o *Cobrador* afirma o ato revolucionário, de destruir valores, a realidade, sem a proposta de construção de outros valores, de outra realidade, porque não mais alimenta a idéia de futuro, de projeto e construção, sejam pessoais e/ou coletivos.

Quanto ao segundo aspecto a ser comentado, o da visão da classe média sobre o marginal, e de sua aproximação deste mundo, tanto Rubem Fonseca quanto João Antônio manifestam a consciência do problema de dar voz e visibilidade aos representantes dos setores marginalizados na literatura. Isto é, o perigo dos escritores, normalmente oriundos da classe média, caírem no populismo, como muitas vezes se acusou João Antônio, ou de tornarem a representação literária daqueles setores como mais um “produto” exótico para a classe média. Antonio Candido (1987) alerta para isso em texto contemporâneo a *O Cobrador*, discutindo, fundamentalmente, os recursos estilístico-formais da ficção dos anos 60-70, como o uso da primeira pessoa. Esse recurso traduziria o desejo dos ficcionistas de diminuir as distâncias sociais entre o estilo popular e o intelectualizado ou entre o intelectual/escritor e as classes populares, incorporando na narrativa a gíria, por exemplo. Nas palavras de Candido,

Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inulto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco (CANDIDO, 1987, p.213).

Pela análise apreendida no presente estudo, verifica-se que tanto em “O Cobrador” e “Feliz ano novo” quanto em “Paulinho Perna Torta” e “Dedo-duro”, principalmente, a estilística prima pelo trabalho lingüístico próprio da origem social dos personagens-narradores, está mais próxima ou traz características do marginal, o que diminuiria a distância referida no que diz respeito a adoção de um tratamento mais intelectualizado da linguagem, que manteria aquela distância. É da simbiose ou da conjugação dos dois registros, que essas narrativas talvez escapem de ser tomadas como puros registros exóticos e/ou pitorescos da

representação dos setores marginalizados no cenário urbano. Não se pode dizer que essa conjunção se afigura, via de regra, tensa, mas não deixa de ser um índice significativo para pensar o problema levantado por Antonio Candido e como ele se enuncia na ficção de João Antônio e Rubem Fonseca, apenas apontado aqui.

Voltando à “aliança” de Ana com o Cobrador, é importante destacar que Rubem Fonseca, se não dá maior vazão à consciência do perigo assinalado por Candido (1987), insinua ter essa consciência no que tange à composição dos personagens não marginalizados sócioeconomicamente. Ana é a representante da classe média abastada, cujo vazio existencial a leva a se relacionar com o marginal. Aos olhos do leitor, essa relação parece modelar-se, sob o ângulo de Ana, como a de uma visão exótica do mundo do marginal (aspecto já discutido em Paulinho Perna Torta, com relação à mídia, e em “Fevereiro ou março”, com relação ao personagem-narrador e os Bernstroff), no entanto, o Cobrador não enxerga isso. É o que se depreende do breve diálogo em que a moça o interroga sobre as armas, se ele já matou alguém e o que sentiu, se a sensação de êxtase e/ou alívio seria semelhante à do prazer sexual. O interesse dela pela vida do Cobrador parece ser interpretado por ele como um prêmio, uma espécie de compensação. Ele tem em seus braços “a carne branca”, a moça rica, representante do mundo da opulência, que se conjuga com o “aço negro”, a “magnum”, extensão do seu corpo e de sua força destrutiva. O personagem sente algo como certo orgulho de ter se aliado a Ana porque ela teria aberto os seus olhos para a possibilidade de matar com mais sofisticação e em maior número. Em outros termos, a representante da classe média, com um saber mais sofisticado e/ou atualizado que o do marginal (GIL, 1991, p.258), possibilitou uma outra forma de matar com mais precisão e eficácia. Como uma “Beatriz” às avessas, ou como um intelectual que deseja dar visibilidade ao marginal (“O mundo inteiro saberá quem é você, quem somos nós, diz Ana”), ela o teria encaminhado para uma nova fase de sua missão.

Observa-se, portanto, que matar e destruir não tem a mesma motivação nem o mesmo sentido para os personagens, embora a destrutividade seja para eles a única forma de “mudar” o mundo, ou melhor, de acabar com o mundo que se lhes apresenta esvaziado de sentido (no caso de Ana) ou como lugar onde o sujeito se sente supérfluo, inadequado e lesado (no caso do Cobrador). Na verdade, essa mudança não altera o estado da marginalização nem o da classe média, pois é por meio da morte, desprovida da dimensão redentora e/ou transcendental, que o nivelamento, ou a aproximação, de ambos os setores se concretizaria. Sob esse aspecto, há um dado comum na ilusão de ótica do Cobrador, de Paulinho Perna Torta e do personagem-narrador de “Dedo-duro”: todos acreditam que “estão subindo um ponto nas suas carreiras” com as “alianças” com os representantes da ordem

instituída. Se o próprio discurso dos dois últimos desvela essa ilusão, ao focalizar a “decadência” dos personagens no mundo da malandragem e do crime, no caso do Cobrador essa ilusão é a única que permanece, caracterizando a “nova fase” de sua vida:

Hoje é dia 24 de dezembro, dia do Baile de Natal ou Primeiro Grito de Carnaval. Ana Palindrômica saiu de casa e está morando comigo. Meu ódio agora é diferente. Tenho uma missão. Sempre tive uma missão e não sabia. Agora sei. Ana me ajudou a ver. Sei que se todo fodido fizesse como eu o mundo seria melhor e mais justo. Ana me ensinou a usar explosivos e acho que já estou preparado para essa mudança de escala. Matar um por um é coisa mística e disso me libertei. No Baile de Natal mataremos concencionalmente os que pudermos. Será o meu gesto romântico inconsequente. Escolhemos para iniciar a nova fase os compristas nojentos de um supermercado da zona sul. Serão mortos por uma bomba de alto poder explosivo. Adeus meu facão, adeus meu punhal, meu rifle, meu Colt Cobra, adeus minha Magnum, hoje será o último dia em que vocês serão usados. Beijo o meu facão. Explodirei as pessoas, adquirirei prestígio, não serei apenas o louco da Magnum (FONSECA, 1994, p. 504).

A atitude de Ana, por sua vez, soa mais como uma descoberta diferente e uma forma perigosa de dar sentido à sua vazia existência no mundo da opulência. A consciência da classe média, na figura dessa personagem, não é detentora de uma consciência social e reivindicatória de mudanças substanciais na sociedade. Juntos, ela e o Cobrador, pretendem matar na noite de Natal os representantes do mundo da opulência material. Essa ação simbolicamente marca o dia de outro nascimento para ambos os personagens, pela via da celebração da morte. Os “passeios noturnos” do casal pela cidade, no Jaguar cheio de explosivos, abrirão os caminhos para a “geração da morte”, conclamada no “Manifesto de Natal”, outro elemento paródico dos revolucionários. O discurso do manifesto, por sua vez, é o substituto dos poemas escritos pelo Cobrador. Aqui há um outro gênero textual, mas com o tom e o sentido do conteúdo expresso na lírica produzida pelo poeta marginal, porque tanto os poemas quanto o manifesto reivindicam e/ou celebram a destruição de tudo e todos.

Em razão dessa proximidade de conteúdo e sentido entre os textos produzidos pelo Cobrador, a concepção de um mundo melhor, enunciada no manifesto, soa paradoxal. A idéia de mudar o mundo não traz um projeto construtivo, de uma outra/nova ordem, mas somente a ação contínua e ininterrupta de destruir os representantes da ordem constituída, bem como toda a realidade exterior, na sua materialidade, a que o Cobrador não se integra ou não vê mais sentido. A passagem do uso da navalha à Colt 45, no universo literário de João Antônio, ressoa nesse conto fonsequiano na passagem do facão e do revólver para os explosivos, marcando a radicalidade da transição da malandragem para a marginalidade. O armamento

sofisticado é o instrumental tecnológico, de última geração, a ser utilizado para destruir o mundo que o fabricou:

Leio para Ana o que escrevi, nosso manifesto de Natal para os jornais. Nada de sair matando a esmo, sem objetivo definido. Eu não sabia o queria, não buscava um resultado prático, meu ódio estava sendo desperdiçado. Eu estava certo nos meus impulsos, meu erro era não saber quem era o inimigo e por que era inimigo. Agora eu sei, Ana me ensinou. E o meu exemplo deve ser seguido por outros, muitos outros, só assim mudaremos o mundo. É a síntese de nosso manifesto. Ponho as armas numa mala. Ana atira tão bem quanto eu, só não sabe manejar o facão, mas essa arma agora é obsoleta. Damos até logo a dona Clotilde. Botamos a mala no carro. Vamos ao Baile de Natal. Não faltará cerveja, nem perus. Nem sangue. Fecha-se um ciclo da minha vida e abre-se outro (FONSECA, 1994, p.504).

Como já foi mencionado, nesse ciclo que se iniciará para o personagem-narrador, marcado pelos sons dos explosivos e pelos rastros de sangue, são reforçados a destruição da metrópole e o nascimento de uma necrópole, em cujas ruínas a história talvez só possa ser resgatada nos vestígios de seres e coisas.

Merece destaque porquanto podem indicar uma linha de força crítica do conto a última fala de “O Cobrador” e a sensação de fim que ela suscita, pois traduzem a impossibilidade de o sujeito construir e viver em uma sociedade e em uma cidade que correspondam aos seus desejos.

Sob diferentes matizes, os contos selecionados para este trabalho problematizam, na forma e no conteúdo, a dissociação entre sujeito e cidade, ora com certo lirismo melancólico, ora com a força expressiva da violência. Em todos eles, de algum modo, a referida negatividade está presente. Em “O Cobrador”, fechando esse *corpus* literário e a leitura proposta, tem-se a expressão radical do desencantamento e da desidentificação do personagem-narrador com o espaço urbano brasileiro contemporâneo e tudo o que este materializa e/ou simboliza. Como o Cobrador mesmo afirma, não perde mais tempo com sonhos, não mais espera ter um lugar onde enraizar-se, ainda que seja um “pedaço de terra batida”. Esse desencantamento e essa desidentificação continuam presentes na obra fonsequiana, como se pôde ver, com nuances similares, na trajetória de personagens de contos publicados depois de 1979, como “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, “O livro de panegíricos” e “O anjo da guarda”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com base no que a crítica brasileira já estabeleceu sobre a temática da cidade e da marginalidade na ficção de João Antônio e Rubem Fonseca, neste trabalho procurou-se estreitar a relação entre os contos dos autores, relação mais sugerida que analisada por alguns estudos, tendo-se em vista a configuração da experiência urbana de seus personagens.

O ângulo de leitura adotado foi o de verificar a problematização das “distopias urbanas” – da cidade que não promove a integração efetiva do sujeito no espaço urbano –, articulando o vínculo entre a matéria narrada e a forma narrativa do conto, gênero literário comum aos dois escritores selecionados, cuja produção ocorre nas últimas quatro décadas.

Essa articulação almejada foi desenvolvida segundo um princípio estilístico-formal presente no conjunto dos contos de ambos os contistas: a passagem de uma percepção mais subjetiva da realidade urbana, em alguns casos de fundo lírico, para uma mais agressiva. Em decorrência desse princípio, observou-se que a experiência urbana dos personagens, em sua maioria narradores, caminha ora na direção do auto-exílio melancólico no espaço urbano, ora para a tentativa de se inserir nesse espaço, por meio de ações violentas. A formalização dessa passagem torna os dois escritores singulares na representação da experiência urbana no conto brasileiro, que teve início na década de 1960.

Desse modo, a abrangência do *corpus* literário, que integra contos publicados entre 1963 e 1997, revelou-se de fundamental importância na apreensão desse processo narrativo. Ele corresponde à gradativa representação da cidade moderna como potencializadora de ruínas, isolamento e violência, no universo literário de João Antônio e Rubem Fonseca. A essa imagem distópica da cidade equivale a noção de “caducidade da metrópole”, perceptível na trajetória dos personagens no espaço urbano das duas mais importantes metrópoles brasileiras: São Paulo e Rio de Janeiro.

No primeiro capítulo deste estudo, evidenciou-se como a representação ficcional dessas cidades na literatura brasileira, desde o século XIX, esteve ligada à do processo de modernização e urbanização da vida nacional. Ao longo desse processo, elas figuraram como os principais espaços político, social, econômico e cultural, onde se fomentavam as noções de desenvolvimento material e humano, próprio da concepção moderna de emancipação, desde o Iluminismo. Nos diferentes contextos e obras, essa representação se realizou tanto sob o ângulo do ufanismo, quanto da caricatura e da crítica de fundo pessimista.

Estritamente mais próximos desse último ponto de vista, João Antônio e Rubem Fonseca “abrem” os primeiros anos da década de 1960 com livros de contos, centralizando as trajetórias de seus personagens em espaços paulistanos e cariocas, respectivamente. Ao mesmo tempo em que, nesse período, a produção de contos de temática urbana se expande nas letras nacionais, acelera-se a entrada do país no ritmo da sociedade industrial e de consumo. A relação entre texto e contexto, ora de modo mais diluído, ora mais realista, define em grande medida as narrativas desses escritores, como se pôde ver na leitura do *corpus* literário selecionado.

O exame mais detido dos elementos internos de cada grupo de contos, como o autocentramento do narrador, o caráter memorialístico da narração, a fragmentação da memória, a ausência de enredo, a despersonalização da voz narrativa e a brevidade do conto, possibilitou a comprovação da ótica de Walter Benjamin, segundo a qual a emergência desse gênero na modernidade formaliza a rarefação da experiência do narrador e o seu isolamento.

Essa experiência problemática do narrador foi analisada no primeiro conjunto de contos de João Antônio, “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Visita”, sob a perspectiva de ligação entre cidade moderna e trabalho. Mostrou-se que, nos três contos, caracterizados mais por sensações e reflexões dos personagens, essa relação gera uma vida comprimida e sem perspectivas no cotidiano. O trânsito desses personagens entre a casa, o trabalho e a rua desenha um percurso que vai da atitude resignada e de evasão lírica, com certa preservação da identidade, à revolta impotente, diante das circunstâncias adversas.

A desagregação da memória, dos vínculos sociais e afetivos e do espaço urbano foi a ênfase da leitura de “Abraçado ao meu rancor”, de João Antônio, “O inimigo” e “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, de Rubem Fonseca. A busca ao passado e à cidade perdida, como forma de dar sentido à vida presente dos personagens, resultou, de modos diferentes, numa vã procura em um contexto histórico-social em que se vivem mudanças constantes. Seus esforços, seja deslocando-se no espaço físico da cidade, seja na imaginação e na memória, redundaram na “paralisia” do narrador em “O inimigo”, que não espera mais nada da vida; na amargura em “Abraçado ao meu rancor”, cujo personagem vive emparedado na profissão de jornalista; e no ceticismo do personagem-escritor de “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, que se empenha no planejamento anacrônico de um livro sobre sua cidade.

A desconstrução da malandragem como alternativa de resistência ao mundo da ordem – do trabalho, do consumo e da lei – e de uma via utópica para a manutenção de uma identidade de grupo, fundamentou a análise de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, “Paulinho

Perna Torta” e “Dedo-duro”, de João Antônio. A trajetória dos personagens delineou as contradições e o avesso do mundo marginal na esfera da malandragem, que não se apresenta mais como saída para a inserção social do personagem na ordem urbana. A circularidade narrativa do primeiro conto, a oscilação entre orgulho e fracasso no discurso do narrador de “Paulinho Perna Torta” e a enunciação altamente alienada do protagonista de “Dedo-duro” explicitaram, na própria forma narrativa, a impossibilidade de a malandragem tornar-se uma via alternativa menos desintegradora do sujeito e seu espaço social. A violência sistemática dos gestos e ações desses personagens, para sobreviverem na cidade e nela serem vistos, foi discutida como um processo de desintegração da ordem urbana no contexto do escritor paulista, já próxima à violência que se encontra nos contos de Rubem Fonseca.

No conjunto dos oito contos fonséquianos, focalizados no último capítulo deste estudo, os modos de ação e reação dos narradores ao processo de desenraizamento por que passam apresentaram-se ineficazes para a construção de uma sociabilidade menos desagregadora. Em “Fevereiro ou março”, “A força humana” e “O desempenho”, pôde-se seguir o narrador no seu caminhar por espaços sociais aos quais ele não consegue, de fato, integrar-se plenamente. A marginalização urbana, em um primeiro momento, apontou um dado positivo, de resistência do personagem a situações provisórias de sociabilidade e ao cerceamento de seus desejos mais íntimos. Essa atitude, entretanto, também mostrou-se problemática, acentuando o isolamento do narrador. Sua tentativa de ter um lugar na sociedade, por meio da violência do vale-tudo, configurou o momento mais dramático da trajetória desse anônimo urbano, que tem apenas a força física, mas já enfraquecida, para uma possível (re) territorialização.

Na trajetória do narrador de “A matéria do sonho”, “O livro de panegíricos” e “O anjo do guarda”, acompanhou-se a passagem da atitude do personagem de isolar-se e evadir-se no mundo dos livros e da sexualidade, para o desencanto radical para com todas as formas de busca de sentido para a vida. Na sua errância e anonimato na cidade, de hotel em hotel ou passando-se por enfermeiro de idosos, ele esteve sempre envolvido com doença e morte. O percurso desse narrador revelou-se, ainda, paradigmático da perda da experiência do narrador moderno, segundo a concepção benjaminiana. Essa perda pôde ser observada não apenas quanto ao tema, mas também na forma narrativa dos três contos, que gradativamente suprimem a idéia de narração, de uma história, em favor de cenas, e de um relato em tom de relatório.

O ritmo brutal das ações e a visão de mundo dos personagens de “Feliz ano novo” e “O Cobrador” retrataram o exacerbamento da imagem de uma “cidade partida”, que se viu

ser desenhado na maioria dos contos selecionados para este trabalho. Constatou-se que a consciência dos personagens-narradores, acerca de suas marginalizações, e suas atitudes têm motivação diferente, mas estão próximas pelo alto grau de destruição de que se revestem. O aniquilamento pôde ser observado na estrutura dos contos, tanto no tocante à frase e ao léxico, quanto aos elementos temporais e espaciais.

No primeiro conto, roubar, furtar e matar é “justificado” como atos de sobrevivência material dos personagens, que ainda vivem às voltas com as necessidades primárias, como a fome. No segundo, as ações destrutivas do narrador desvelam a sua profunda desilusão com a possibilidade de construir uma relação inclusiva em um espaço social que mais desagrega que une. A cada passo seu, foi demonstrado que esse narrador é uma paródia da figura dos revolucionários. Seu projeto anárquico-terrorista de destruir a ordem social-urbana, na qual de algum modo o personagem se insere, prefigura a passagem da metrópole à necrópole, com o que o espaço e a história são reduzidos aos escombros.

Lewis Mumford afirma que a cidade, desde o princípio, apresentou um “caráter ambivalente que jamais perdeu por completo: combinava a quantidade máxima de proteção com os maiores incentivos à agressividade; oferecia a mais ampla liberdade e diversidade possível, e entretanto impunha um drástico sistema de compulsão e arregimentação”; e que a emergência da “lei e da ordem” dá testemunho do poder socializante da cidade” (MUMFORD, 1991, p.56). Nos contos de João Antônio e Rubem Fonseca, pôde-se constatar que essa ambivalência se mostra profundamente problemática, em especial no que se refere ao “poder socializante da cidade”. A experiência urbana de seus personagens, normalmente tematizada com base na rua, remete para a face da cidade que não só vai deixando de figurar-se como espaço de liberdade e de autonomia do sujeito, como é percebida e vivida como lugar destituído de qualquer forma de enraizamento, possibilidades emancipatórias e utopias. O poder socializante da cidade pretensamente resguardado pela lei e a ordem é rasurado pela ruptura com o “pacto social/urbano”, como bem exemplifica a trajetória dos protagonistas de “Paulinho Perna Torta”, “Feliz ano novo” e “O Cobrador”.

Dessa maneira, ao formalizarem esteticamente as ruínas do sujeito e do mundo em que habita, João Antônio e Rubem Fonseca criam com seus contos uma espécie de “Poética da negatividade”. Isso não significa dizer que, nessa formalização, está ausente o sentido político de suas *práxis* literárias. Esses escritores, ao dar visibilidade à ruína social a que estão submetidos os seus personagens, revelam um alto grau de engajamento e de crítica, ainda que não se manifestem na visão de mundo dos protagonistas dos contos analisados. A consciência possível que esses personagens desenvolvem sobre as suas precárias condições no espaço

urbano brasileiro e as suas formas de reação traduzem o esfacelamento da possibilidade de qualquer mudança individual e coletiva, seja na esfera da ordem, da desordem ou na pretensa conciliação de ambas, porque todas elas apresentaram-se opressivas e violentas.

De acordo com Walter Benjamin (1985, p.226), a história, bem como a modernidade e a cidade moderna talvez só possam mesmo ser narradas tendo-se em vista os escombros que elas produzem, ainda quando procuram dar a impressão de que estes não existem. A literatura atua, como todas as artes, como um dos espaços simbólicos que fazem emergir esses escombros e as vozes soterradas ou em vias de soterrarem-se no espaço urbano desagregador, como o brasileiro contemporâneo. Nesse sentido, a literatura ainda constitui um dos espaços políticos e de resistência a essa desagregação, mesmo quando ela é a sua matéria narrativa de base, como visto no universo ficcional de João Antônio e Rubem Fonseca. Das vozes em ruínas que ecoam nos contos desses escritores, ouviu-se que “de uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas. Ou as perguntas que nos colocamos para nos obrigar a responder, como Tebas na boca da Esfinge” (CALVINO, 1990, p. 44).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. OBRAS DOS AUTORES ESTUDADOS

1.1 João Antônio

- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4.ed. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- _____. *Dedo-duro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. *Ô Copacabana*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. *A dama do encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- _____. *Patulêia: gentes da rua*. (Antologia). São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Um herói sem paradeiro: vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento*. (Antologia) 2.ed. São Paulo: Atual, 1993.
- _____. *Meninão do caixote*. (Antologia) 4.ed. São Paulo: Atual, 1991.
- _____. *Zicartola – e que tudo o mais vá pro inferno*. São Paulo: Scipione, 1991.
- _____. *Calvário e porres do pingente Afonso Henrique de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. *Malhação do Judas Carioca*. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

1.2 Rubem Fonseca

- FONSECA, Rubem. *Mandrake: a bíblia e a bengala*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Diário de um fescenino*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. *Pequenas criaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Secreções, excreções e desatinos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. *O doente Molière*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *A confraria dos espadas*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Histórias de amor*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *E do meio do mundo prostituto só amores guardei ao meu charuto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

_____. *O buraco na parede*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *O caso Morel*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Contos reunidos*. (Org.) Bóris Schnaiderman. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *O selvagem da ópera*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Romance Negro e outras histórias*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Agosto*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *A grande arte*. 12.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Vastas emoções e pensamentos imperfeitos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

_____. *Bufo & Spallanzani*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1985.

2. OBRAS DE FICÇÃO E POESIA DE OUTROS AUTORES

ABREU, Caio Fernando. *Morangos mofados*. 9.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Ovelhas negras*. 2.ed. Porto Alegre: Sulina, 1995.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

AMADO, Jorge. *Cacau*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

_____. *São Jorge dos Ilhéus*. São Paulo: Martins, [s.d].

_____. *Gabriela, cravo e canela*. São Paulo: Martins, [s.d].

_____. *Dona Flor e seus dois maridos*. São Paulo: Martins, [s.d].

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia*. 9.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1978.

ANDRADE, Mário de. *Poesia completa*. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Vila Rica, 1993.

_____. *Contos novos*. 7.ed. São Paulo: Martins, 1976.

_____. *O empalhador de passarinho*. 3.ed. São Paulo; Brasília: Martins/ INL, 1972.

ASSIS, Machado de. *Contos*. São Paulo: Ática, 1997.

ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil*. 7.ed. São Paulo: Globo, 2001.

- BANDEIRA, Manuel. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1990.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- _____. *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*. São Paulo: Brasiliense, 1956.
- _____. *Os melhores contos de Lima Barreto*. Seleção de Francisco de Assis Barbosa. 5.ed. São Paulo: Global, 2000.
- CAMUS, Albert. *O estrangeiro*. Trad. Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- COSTA, Cláudio Manuel da. *Poesias*. (Org.) Sônia N. Salomão. 2.ed. Rio de Janeiro: Agir, 1997.
- FERRÉZ. *Manual prático do ódio*. São Paulo: Objetiva, 2003.
- FONTES, Amando. *Os Corumbas*. 17.ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1990.
- HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. Trad. Érico Veríssimo e Leonel Vallandro. 1.ed. Porto Alegre: Globo, 1971.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MACHADO, António Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra Funda & Laranja da China*. Rio de Janeiro: Artium, 1996.
- MATOS, Gregório de. *Poemas escolhidos*. Seleção de José Miguel Wisnik. São Paulo: Cultrix, 1976.
- MELO, Patrícia. *O matador*. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- NOLL, João Gilberto. *Romance e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981.
- POE, Edgar Allan. *Ficção completa, poesia e ensaios*. (Org.) e Trad. Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Aguilar, 1981.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. 51.ed. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. *São Bernardo*. 57.ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.
- RIO, João do. *João do Rio* (uma antologia). (Org.) e Prefácio Luís Martins. Rio de Janeiro: INL/MEC, [s.d].
- SANT'ANNA, Sérgio. *Contos e novelas reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- SARMIENTO, Domingo. *Facundo*. 2.ed. Trad. Carlos Maul. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1938.
- SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Trad. João Grave. Porto: Lello & Irmão Editores, 1965.
- TCHEKHOV, Anton. *Contos*. Trad. Boris Schnaiderman. São Paulo: Nova Cultural, 2003.
- TREVISAN, Dalton. *Em busca de Curitiba perdida*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 1999.

WOOLF, Virginia. *Rumo ao farol*. Trad. Luiza Lobo. Rio de Janeiro; São Paulo: O Globo; Folha de S. Paulo, 2003.

_____. *Mrs. Dalloway*. 2.ed. Trad. Mário Quintana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

3. OBRAS DE TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA

ABDALA Jr., Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

ADORNO, Theodor W. O ensaio enquanto forma. In: COHN, Gabriel. *Sociologia*. São Paulo: Ática, 1994.

_____. A posição do narrador no romance contemporâneo. *Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

AGUIAR, Flávio. Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno. In: *Revista Remate de Males*. (Orgs.) Antônio Arnoni Prado, Maria Eugênia Boaventura e Orna Messer Levin. Depto. de Teoria Literária IEL/UNICAMP. n. 19. Campinas, 1999.

_____. *A palavra no purgatório*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

ANDRADE, Oswald. *Do pau-brasil à antropofagia e às utopias*. Rio de Janeiro: MEC/Civilização Brasileira, 1974.

ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Trad. Roberto Raposo. 9.ed. Rio de Janeiro: Forense –Universitária, 1999.

ARISTÓTELES. *O homem de gênio e a melancolia*. Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.

ARRIGUCCI Jr., Davi. Jornal, Realismo, Alegoria: o romance brasileiro recente. In: *Achados e perdidos*. São Paulo: Pólis, 1979.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

AZEVÊDO FILHO, Carlos Alberto F. *João Antônio: repórter de Realidade*. João Pessoa: Idéia, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 9.ed. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec/Annablume, 2002.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Trad. Yara Franteschi. 2.ed. São Paulo-Brasília: HUCITEC-Edunb, 1993.

_____. *Problemas da poética de Dostóievski*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1981.

BARBOSA, João Alexandre. João Antônio: a prosa de uma consciência. In. *Entrelivros*. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

BATAILLE, Georges. *O Erotismo*. O proibido e a transgressão. Trad. João Bernard da Costa. Lisboa: Moraes, 1987.

BAUDRILLARD, Jean. *A sociedade de consumo*. Trad. Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1975.

BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Obras escolhidas. v. 2)

_____. *Documentos de cultura, documentos de barbárie*. (Org.) Wille Bolle. São Paulo: Cultrix, 1986. (Escritos escolhidos)

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Paulo Sérgio Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras escolhidas, v.1)

_____. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1984. (Obras escolhidas, v. 3)

_____. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *A modernidade e os modernos*. Trad. Heindrun K.M. da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERMAN, Marshal. *Tudo o que é sólido desmancha no ar*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

BOLLE, Willi. *Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin*. 2.ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

BOSI, Alfredo. *O conto contemporâneo brasileiro*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. Um boêmio entre duas cidades. Prefácio. ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *Dialética da colonização*. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____. *Céu, inferno*. São Paulo: Ática, 1988.

BOSI, Viviana. (Org.). *Ficções: leituras e leitores*. Cotia: Ateliê, 2001.

BOURDIEU, Pierre. A ilusão biográfica. In. AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (Org.) *Usos & abusos da história oral*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1996.

BRADBURY, Malcom; McFARLANE, James. *Guia geral do modernismo*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *As cidades invisíveis*. Trad. Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Trad. Maurício Santana Dias. 4.ed. Rio de Janeiro: EDUF RJ, 1999.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 9.ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

_____. Na noite enxovalhada. In. *Revista Remate de Males*. (Orgs.) Antônio Arnoni Prado, Maria Eugênia Boaventura e Orna Messer Levin. Depto. de Teoria Literária IEL/UNICAMP. n. 19. Campinas, 1999.

_____ et. al.. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. (Org.) Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa. Campinas; Rio de Janeiro: Editora da UNICAMP; Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

_____. Poesia, documento e história. In. _____. *Brigada Ligeira e outros escritos*. São Paulo: UNESP, 1992.

_____. Dialética da malandragem. Posfácio. ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. São Paulo: Círculo do Livro, 1989.

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.

_____. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5.ed. São Paulo: Editora Nacional, 1976.

CHIAPINNI, Ligia. Ficção, cidade e violência no Brasil pós-64: aspectos da história recente narrada pela ficção. In. LENHARDT, Jacques e JATHAY, Sandra P. *Discurso histórico e narrativa literária*. Campinas: Unicamp, 1998.

CHKLOVSKI, V. A construção da novela e do romance. In. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

CISCATI, Márcia Regina. *Malandros na terra do trabalho: Malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail U. Sobral e Maria S. Gonçalves. São Paulo: Loyola, 1996.

CORRÊA, Luciana Cristina. *Merdunchos, malandros e bandidos: estudo das personagens de João Antônio*. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis: UNESP, 2002.

CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad. David Arrigucci Jr.. São Paulo: Perspectiva, 1974.

COUTINHO, Afrânio. Evolução do conto. In. *A literatura no Brasil: relações e perspectivas*. 4.ed. São Paulo: Global, 1997, v.6.

DACANAL, José Hildebrando. *O romance de 30*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1986.

DaMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento*. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.

DURIGAN, Jesus. Ciranda da malandragem. In. SCHWARZ, Roberto. (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FARIA, Alexandre. *O Brasil presente: construções-ruínas do imaginário nacional contemporâneo*. Tese (Doutorado em Letras). Rio de Janeiro: Departamento de Letras – PUC, 2002.

_____. *Literatura de subtração: a experiência urbana na ficção contemporânea*. Rio de Janeiro: Papel Virtual, 1999.

FERNANDES, Ronaldo Costa e LIMA, Rogério. (Orgs.). *O imaginário da cidade*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000.

FERNANDES, Marcos Rogério C. A cidade e as antinomias da modernidade. In. *Terceira Margem*. Revista da Pós-graduação em Letras da UFRJ. Ano III – n. 3, 1995.

FERREIRA, Claudiney e VASCONCELLOS, Jorge. (Orgs.) *Certas palavras*. São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 1990.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia F. de. *Os crimes do texto: Rubem Fonseca e a ficção contemporânea*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

FRIEDMAN, Norman. *Point of view in fiction: the development of a critical concept*. PMLA, 1955.

FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, [s.d].

GALVÃO, Walnice Nogueira. “Cinco teses sobre o conto”. In. PROENÇA FILHO, Dionísio (Org.) *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1983.

GIL, Fernando C. *O romance da urbanização*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1999.

_____. *A poética da destrutividade: texto e contexto em Rubem Fonseca*. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira). Porto Alegre: UFRGS, 1991.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Trad. Álvaro de Cabral. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade: literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. A casa dos espelhos: cidade e memória. In. *Terceira Margem*. Revista da Pós-Graduação em Letras da UFRJ. Ano III – n. 3, 1995.

GONZÁLEZ, Mario M. *A saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

GOTLIB, Nádia B. *Teoria do conto*. 9.ed. São Paulo: Ática, 1999.

GRAVE, João. Prefácio. In. SHAKESPEARE, William. *A tempestade*. Trad. João Grave. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1965.

HARDMAN, Francisco Foot. (Org.). *Morte e progresso: cultura brasileira como apagamento de rastros*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. 4.ed. Trad. Adail Ubirajara Sobral e Maria Ester Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 1994.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.

_____. “Pra lá de Bagdá”. In. *Suplemento literário*. n. 999. 23/11/1985.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLLANDA, Heloísa B.; GONÇALVES, M. A. *Anos 70: Literatura*. Rio de Janeiro: Europa, 1979-1980.

HORKHEIMER, Max.; ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

JAMESON, Frederic. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. Trad. Maria Elisa Cevalco. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Espaço e imagem: teorias do pós-moderno e outros ensaios*. Org. e Trad. Ana Maria Gazolla. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1994.

JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

KOWARICK, Lúcio. *Capitalismo e marginalidade na América Latina*. 4.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

LAFETÁ, João Luiz Machado. A representação do sujeito lírico na *Paulicéia desvairada*. In. BOSI, Alfredo. (Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

_____. Rubem Fonseca, do lirismo à violência. In: *Revista Iberoromania*. n. 38. (Org.) Antônio Carlos Secchin. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

_____. O mundo à revelia. Posfácio. In. RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. 57.ed. Rio de Janeiro: Record, 1991.

_____. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas Cidades, 1974.

_____. João Antônio e sua estética do rancor. *Folha de S.Paulo*. São Paulo, 05/10/1986.

LASCH, Cristopher. *O mínimo eu*. Trad. João Roberto Martins Filho. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LIMA, Jorge da Cunha. “Fragmentos de um discurso urbano”. In. Dossiê cidades. *Revista da USP*. n. 5. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1986.

LIMA, Luiz da Costa. O conto na modernidade brasileira. In. PROENÇA FILHO, Dionisio (Org.) *O livro do seminário*. São Paulo: LR Editores, 1983.

_____. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.

LÖWY, Michael e SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia*. Trad. Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

LUCAS, Fábio. *Do Barroco ao moderno: vozes da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O caráter social da literatura brasileira*. São Paulo: Quíron, 1976.

_____. *A face visível*. Rio de Janeiro: José Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1973.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, [s.d].

LYNCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACÊDO, Tania C. Malandros e Merdunchos. Prefácio. In. ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

MACHADO, Maria C. Teixeira. *Lima Barreto: um pensador social na Primeira República*. Goiânia; São Paulo: Editora da UFG; Edusp, 2002.

MAGALHÃES Jr., R. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch, 1972.

MARCUSE, Herbert. *Eros e civilização: uma interpretação do pensamento de Freud*. Trad. Álvaro Cabral. 8.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

_____. *O fim da utopia*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1969.

MARETTI, Maria L. M. *A lógica do mundo marginal na obra de Rubem Fonseca*. Dissertação (Mestrado em Letras). Campinas, UNICAMP, 1986.

MATOS, Cláudia N. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio Vargas*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. Trad. Myriam Campello. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.

MEYER, Marlyse. *As mil faces de um herói canalha e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.

_____. *Folhetim: uma história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos: Graciliano Ramos e Silviano Santiago*. São Paulo: EDUSP/UFMG, 1992.

MUMFORD, Lewis. *A cidade na história: suas origens, transformações e perspectivas*. Trad. Neil R. da Silva. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MURICY, Kátia. *Benjamim, alegorias da dialética*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1999.

NASCIMENTO, Esdras. Os contos de João Antônio (1). *Tribuna da Imprensa*. Ano XIV, n. 3080. Rio de Janeiro, 24/06/1963.

_____. Os contos de João Antônio (2). *Tribuna da Imprensa*. Ano XIV. Rio de Janeiro, 25/06/1963.

NEDELL, Jeffrey D. *A 'Belle Époque' tropical*. Trad. Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NUNES, Cassiano. "Notas sobre João Antônio". *Correio Brasiliense: Caderno de Cultura*, Brasília, 28/10/1967.

ORNELLAS, Clara Ávila. *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão*. Tese (Doutorado em Letras). São Paulo: Depto de Literatura Brasileira da Universidade Estadual de São Paulo, 2004.

ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Cultura e modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

OTSUKA, Edu Teruki. *Marcas da catástrofe: experiência urbana e indústria cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.

PAES, José Paulo. A sabedoria do bobo da aldeia. In. _____. *O lugar do outro: ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. Ilustração e defesa do rancor. In. _____. *Aventura literária: ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. 4.ed. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1993.

PECHMAN, Robert Moses. *Cidades estreitamente vigiadas: o detetive e o urbanista*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; FAPESP, 1999.

_____. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar, Mercado de Letras, 1996.

PEREIRA, Jane Christina. *A poesia de Malagueta, Perus e Bacanaço*. Tese (Doutorado em Letras). Assis : UNESP, 2006.

POLINÉSIO, Júlia Marchetti. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994.

PÓLVORA, Hélio. *A força da ficção*. Petrópolis: Vozes, 1971.

POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. Trad. Helena de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Trad. Ana L. B. M. Costa. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PREZOLLINI, Giuseppe. *Storia tascabili della letteratura italiana*. Milano: Pan Ed., 1979. Apud. PESSOA NETO, Anselmo. *Italo Calvino: as passagens obrigatórias*. Goiânia: Editora da UFG, 1997.

PROPP, Vladimir. *Morfologia do conto*. Trad. Jaime Ferreira e Vítor Oliveira. Lisboa: Vega, 1978.

RAMA, Angel. *A cidade das letras*. Trad. Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.

REIS, José Carlos. *Tempo, história e evasão*. Campinas: Papyrus, 1994.

REIS, Zenir Campos. O mundo do trabalho e seus avessos: a questão literária. In. BOSI, Alfredo. (Org.) *Cultura brasileira: temas e situações*. 4.ed. São Paulo: Ática, 2000.

ROCHA, João César de Castro. Dialética da marginalidade. *Folha de S. Paulo*, Mais!, 29/02/2004.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/contexto*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____ et al. *A personagem de ficção*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ROUANET, Sérgio Paulo. *Mal-estar da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *As razões do Iluminismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SALDANHA, Nelson. *O jardim e a praça: o privado e o público na vida social e histórica*. São Paulo: EDUSP, 1993.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1982.

_____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice: o social e o político na pós-modernidade*. 6.ed. São Paulo: Cortez, 1999.

SCHNAIDERMAN, Boris. Vozes de barbárie, vozes de cultura: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca. Posfácio. In. FONSECA, Rubem. *Contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. Rubem Fonseca, precioso, num pequeno livro. São Paulo: *O Estado de S. Paulo*, 27/09/80.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo: Machado de Assis*. 4.ed. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2000.

_____. *Seqüências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 3.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1988.

_____. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *A sereia e o desconfiado*. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

_____. *O pai de família e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1978.

SCLIAR, Moacyr. *Saturno nos trópicos: a melancolia européia chega ao Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SENNET, Richard. *Carne e pedra: O corpo e a cidade na civilização ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SEVCENKO, Nicolau. A capital irradiante: técnica, ritmos e ritos do Rio. In. SEVCENKO, Nicolau et al. *História da vida privada no Brasil*. Vol. 3. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Orfeu estático na metrópole*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

SILVA, Deonísio da. *O caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Ômega, 1983.

SILVA NETO, José P. *O espaço urbano de São Paulo no realismo ficcional de João Antônio*. Dissertação (Mestrado em Letras). Assis: UNESP, 2002.

SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In. VELHO, Otávio Guilherme. (Org.) *O fenômeno urbano*. São Paulo: Zahar, 1979.

SODRÉ, Muniz. *A máquina de narciso: televisão, indivíduo e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

SOLLER, Maria Angélica e MATOS, Maria Izilda S. (Orgs.) *A cidade em debate*. São Paulo: Olho d'água, 1999.

SÜSSEKIND, Flora. *A voz e a série*. Rio de Janeiro; Belo Horizonte: Sette Letras; Editora da UFMG, 1998.

_____. *O Brasil não é longe daqui: o narrador, a viagem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

_____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TREECE, David. Prefácio. NOLL, João Gilberto. *Romances e contos reunidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

URBANO, Hudinilson. *Oralidade na literatura: o caso Rubem Fonseca*. São Paulo: Cortez, 2000.

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

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.

VILLAÇA, Alcides. Expansão e limite da poesia de João Cabral. In. BOSI, Alfredo. (Org.) *Leitura de poesia*. São Paulo: Ática, 1996.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade na história e na literatura*. Trad. Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZILLY, Berthold. João Antônio e a desconstrução da malandragem. In. CHIAPPINI, L. et alii. (Orgs.) *Brasil – país do passado?* São Paulo: EDUSP/BOITEMPO, 2000.

