

**CLÁUDIA MARIA CANTARELLA SILVA**

**O narrador em contos de João Antônio:  
Diálogo, experiência e discurso poético**

**Universidade Estadual Paulista  
“Júlio de Mesquita Filho”  
Campus de Araraquara  
2003**

**CLÁUDIA MARIA CANTARELLA SILVA**

**O narrador em contos de João Antônio:  
Diálogo, experiência e discurso poético**

**Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara – SP, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários)**

**Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Guacira Marcondes Machado Leite**

**Araraquara  
2003**

**CLÁUDIA MARIA CANTARELLA SILVA**

**O narrador em contos de João Antônio:  
Diálogo, experiência e discurso poético**

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de Araraquara – SP, para obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Estudos Literários)

**Banca Examinadora:**

- 1. Orientadora – Membro titular**  
**Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Guacira Marcondes Machado Leite**  
**UNESP – Araraquara**
- 

- 2. Membro Titular**  
**Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Laura Beatriz F. Almeida**  
**UNESP - Araraquara**
- 

- 3. Membro Titular**  
**Prof. Dr. Flávio W. Aguiar**  
**USP – São Paulo**
- 

**Araraquara, 29 de maio de 2003**

**Ao Sérgio, à Mayra, à Luara e ao João Filipe,  
aprendizados constantes e prazerosos de  
minha vida;  
à memória do escritor que preencheu de  
madrugadas a minha adolescência.**

## **Agradecimentos**

*Aos meus pais, irmãos e primos maravilhosos que me incentivaram a ler;*

*aos amigos sinceros já conhecidos e àqueles que conquistei dentro e fora da instituição e que foram verdadeiros estímulos para a realização de meu trabalho;*

*à professora Guacira, orientadora da minha pesquisa, e à professora Laura que me acolheu inicialmente e que também muito me auxiliou, sou grata pela experiência, sensibilidade, atenção, paciência, sinceridade e por acreditarem nas minhas idéias e as lapidarem;*

ao Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan por ter participado de meu exame de qualificação e ter sido tão atento em sua leitura, sugerindo-me tão boas idéias;

aos professores que ministraram as disciplinas às quais cursei e que me conduziram à redação final;

à professora Ana Maria Domingues de Oliveira, responsável pelo Acervo de João Antônio, em Assis, pela colaboração durante a pesquisa;

ao Prof. Dr. Flávio W. Aguiar pela valiosa participação em minha defesa;

ao CNPq por financiar os dois primeiros anos de minha pesquisa;

ao Criador por ter me presenteado com todos esses acontecimentos.

**Aprendo contigo, João Antônio,  
que a cor e o volume das pequenas  
coisas só chegam ao texto pelo esforço  
da atenção sensível.**

(Fernando Paixão)

## SUMÁRIO

Introdução.....	8
Capítulo I – Processos de escrita: intertextos e interdiscursos	
1. João Antônio: o narrador e seus diálogos.....	20
1.1 "Publicitário do ano" e a crônica "1950" .....	27
1.2 O diálogo com "Teoria do Medalhão" .....	35
1.3 "Publicitário do ano" e "O homem que sabia javanês" .....	44
Capítulo II - João Antônio: um narrador da experiência.....	52
2.1 O conto "Malagueta, Perus e Bacanaço": uma sátira sem risos.....	59
2.2 "Guardador": o oco da figueira.....	85
Capítulo III – Uma voz poética no "realismo feroz".....	99
3.1 "Busca": eterna tarde.....	110
3.2 "Milagre chué": um conto de fadas "às avessas" .....	125
3.3 "Frio": as veias noturnas.....	132
Conclusão.....	147
Bibliografia.....	150
Anexos.....	158

## **ABSTRACT**

The initial objective of our work was to focus on the poetry emanating from João Antônio's narrative and in order to achieve that purpose some short stories by that author were selected. Some extremely important steps were taken which led us to learn about João Antônio satirical and ironical vein (analyzed in the light of theories proposed by Bergson, Gonzáles and Hansen) as well as about the dialogue that his writing establishes with that of other authors, such as Lima Barreto and Machado de Assis (by resorting to studies conducted by Bakthin as observed by Fiorin and Diana Barros).

Also with the purpose to show the poetry in João Antônio's discourse, support was found in Tadié, Bachelard and Benjamin, and were able to find the narrator of the experience who knew what loafing was and could tell the reader about it, thus giving voice to a hero who is a nocturnal loafer, gambler and a partner of idleness who is despised by society.

Therefore, by dialoguing with great authors and experiencing nightlife, João Antônio was able to bring, to many of his texts, the originality of speaking about the marginal world in a lyric fashion, thus leading the reader not only to reality inside out, but also to the game in his singular way to narrate, which is the magic of his narrative.

**KEY WORDS:** João Antônio, narrator, poetic discourse, Brazilian Literature.



## **RESUMO**

Nosso trabalho surgiu com o objetivo inicial de focalizar a poesia que emana da narrativa de João Antônio, e para alcançar esse intento, escolhemos alguns contos de nosso autor e galgamos alguns passos extremamente importantes que nos levaram a conhecer o veio satírico e irônico de João Antônio (analisado à luz de algumas teorias de Bergson, Gonzáles e Hansen) e o diálogo que sua escrita estabelece com a escrita de outros autores, como, por exemplo, Lima Barreto e Machado de Assis (lançando-se mão dos estudos de Bakhtin, observados por Fiorin e por Diana Barros).

Ainda no intuito de mostrar a poesia no discurso de nosso autor, encontramos embasamento em Tadié, Bachelard e Benjamin e descobrimos também o narrador da experiência que viveu a malandragem e pôde contá-la ao leitor, concedendo voz ao herói malandro, noturno e jogador, parceiro do ócio e desprezado pela sociedade.

Assim, dialogando com grandes autores e experimentando a vida noturna, João Antônio conseguiu levar para muitos dos seus textos a originalidade de falar do mundo marginal de forma lírica, conduzindo o leitor não só à realidade às avessas como também ao jogo do seu singular modo de contar, que é a magia de sua narrativa.

**PALAVRAS-CHAVE:** João Antônio; narrador; discurso poético; literatura brasileira

Nascido na capital paulistana em 1937, o escritor João Antônio conheceu, já na infância, o cotidiano sofrido das camadas mais carentes da população da cidade. Semelhante à personagem de “Meninão do Caixote”, um de seus contos, nosso autor freqüentou, na adolescência, os diversos salões de sinuca e descobriu os malandros, os boêmios, os jogadores e as mulheres que povoam sua obra. Mas suas madrugadas não o impediram de, apaixonadamente, ler e escrever. Em 1958, chega a ganhar dois concursos de contos e ingressa no curso de jornalismo. Em 1963, publica a coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*, que recebeu o prêmio *Jabuti* e dois prêmios *Fábio Prado*. Além disso, o livro foi traduzido, radiofonizado e o conto que atribui título ao volume, foi filmado em 1976 por Maurice Capovilla, recebendo o título *O jogo da Vida*. O sucesso do livro foi tão intenso que João Antônio recebeu convites para proferir palestras sobre literatura, no Brasil e no exterior, onde residiu por alguns anos.

Em 1978, enquanto o contista percorria as árduas trilhas do caminho literário, eu era uma adolescente que imaginava, na noite e nos rostos magros e deformados que a habitam, um delirante fascínio. Porém, criada numa realidade totalmente adversa ao mundo marginal, as madrugadas correspondiam apenas ao meu universo de aspirações.

Por isso, estudar a obra de João Antônio é, particularmente, uma tarefa muito especial. Quando as madrugadas me chamavam e eu não podia atender ao seu convite, descobri *Malagueta, Perus e Bacanaço*. O livro estava lá, na pequena, mas significativa biblioteca que meu irmão mais velho degustava. Peguei-o

sem compromisso e o mergulho nas madrugadas malandras preencheu minhas aspirações tão ansiosas. Afoguei-me naquele mundo desconhecido, narrado de maneira bastante singular. A vida seguiu seu curso e, um dia, ao trabalhar a literatura em uma aula, apresentei João Antônio aos alunos de um terceiro ano do Ensino Médio e revivi, mesmo após um considerável tempo, a sedução de seus textos. As bolas de sinuca rolavam no pano verde... As madrugadas insistiam no convite para a aventura, para a reflexão, para a poesia...

O estreante *Malagueta* (cujo título original era *Aluados e cinzentos*) tem uma história de produção bastante curiosa e até dramática, e talvez este seja mais um dos motivos que contribuíram para que a coletânea com nove contos se tornasse uma obra-prima do autor. Vamos à história: o conto, que nomeia a obra, começou a ser escrito em 1960 e quando já estava pronto, a casa de João Antônio sofreu um incêndio e nosso autor perdeu o original, do qual não tinha cópia. Desesperado, procurou o escritor e amigo Caio Porfírio Carneiro que, meses antes, num bar, comemorara com João Antônio o término do conto. Por sorte, ou quem sabe, por algum outro motivo que não se pode explicar, Caio guardara os rascunhos de João Antônio na gaveta da mesinha da máquina de escrever em que este costumava trabalhar. João Antônio “espalhou tudo num sofá. – Puxa vida. Graças a Deus.” (1999,p.13). Depois, numa sala da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, reescreveu o conto, que Caio Porfírio chama de novela. Esse episódio na vida do

então jovem escritor remete-nos ao pensamento de William Faulkner: “a literatura nos ajuda a sofrer”.

João Antônio, que era jornalista, um dos criadores da Revista *Realidade* na década de 60, iniciou então, com a publicação de *Malagueta*, sua caminhada “que o ajudou a sofrer” e teve sua obra estreada e premiada, como já vimos, traduzida na Venezuela, na Argentina, na Espanha, na Alemanha Ocidental e na Tchecoslováquia. Mais tarde, na década de 70, passou a ser um importante colaborador do jornal *Pasquim*, pelo qual foi veiculada a expressão “imprensa nanica”, da qual se orgulhava de ter sido considerado o criador. Trabalhou ainda no *Jornal do Brasil*, em *O Globo*, na *Folha de São Paulo* e em diversos jornais e revistas da “imprensa alternativa” que marcou a época da ditadura militar.

Em 1975, publica *Leão de Chácara*, livro que inclui o conto “Paulinho Perna Torta”, considerado por Antonio Candido obra-prima do autor e de nossa literatura (1989, p.210-211). Ainda no mesmo ano, com a publicação de *Malhação do Judas Carioca*, João Antônio, “fiel aos seus propósitos, desenvolve, através de textos ágeis e verazes, uma temática em que busca retratar o mundo que nos rodeia”, de acordo com Mário da Silva Brito, na contracapa do livro.

No ano seguinte, lança *Casa de Loucos*: “mais do que engenhosa *collage*, é um vigoroso painel da arte e do sacrifício de sermos brasileiros neste estágio de nossa história social”, afirma Enio Silveira, na contracapa do livro. Vale ressaltar que, com a intenção de escrevê-lo, nosso autor pediu a Marília Andrade, sua esposa, que o internasse no Sanatório da Tijuca, segundo entrevista concedida por ela

a João Luís C.T. Ceccantini, professor da UNESP de Assis. No sanatório, João Antônio ficou por uns seis meses, período em que chegou a uma aproximação maior com a obra de Lima Barreto, por encontrar, no sótão daquele hospital, obras raras do autor. Escreve, então, em 1977, *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, “uma evocação cheia de verve e de simpatia” pelo escritor (...) um misto de “depoimento com trechos da obra de Lima Barreto, (...) uma discussão sobre Lima”, (Prado,1978, p.18).

Ainda em 1977, publica *Lambões de Caçarola, Trabalhadores do Brasil*, cuja capa apresenta, como cenário, uma ilustração de homens bebendo num bar, tendo ao fundo, uma foto do presidente Getúlio Vargas. “Apresentei uma figura para ser discutida, questionada. Também é hora de trazer à discussão nacional algumas figuras esquecidas porque este país está sofrendo de desmemória”, relata João Antônio no *Correio do Povo*, em 28/09/1978). Em artigo publicado, Jácomo Mandatto comenta que *Lambões da Caçarola* apresenta uma “linguagem desataviada, original e única”, mostrando fotograficamente um painel da vida brasileira entre os anos 1930/1945, quando “a ditadura getuliana campeava gostosa na pátria verde-amarela”, quando muitos eram exilados e o rádio, “deus da comunicação imediata”, transmitia ao povo delirante “os discursos bombásticos do Pai dos Pobres, do Gegê”, sempre com sua abertura clássica: “Trabalhadores do Brasil!” (1978, p.8)

Engajado politicamente, João Antônio revelou uma constante preocupação em denunciar as arbitrariedades sociais. Em 1978, com a publicação de *Ô Copacabana!*, nosso autor reforça o título de “Rabelais da Boca do Lixo”,

recebido pela crítica literária, de acordo com a entrevista a Ida Vicenzia<sup>1</sup>, ao apresentar uma Copacabana que vai decaindo, “que vai perdendo todas as características do lugar maravilhoso que já foi, vítima de toda sorte de especulação”. Ainda segundo Carlos Cunha, o livro é “um guia turístico para um curioso em conhecer o paraíso perdido”. Ou ainda, “melhor mesmo para quem vive longe em outros brasis é mergulhar em Copacabana via João Antônio, (...). Copacabana dos nossos sonhos, bela, horrível, temível, sintaxe acabada de um povo que se engana em caminhos autoritários”. (*Minas Gerais, Suplemento literário*, 24/03/1979)

Com a publicação da coletânea *Dedo-duro*, em 1982, “João Antônio decidiu (descobriu) que vive no inferno, e é disso que nos conta, sem pudor nem temor. Como ele mesmo diz, com outras palavras, na abertura do conto meio autobiográfico ‘Uma memória imodesta no coração da pouca vergonha’. (...) O estilo de João Antônio nos remete ao grito que vem de dentro, do âmago da raiz humana ferida nas periferias da brasilidade”, de acordo com Flávio Aguiar (1997, p.204)

O olhar crítico de Benedito Nunes acredita que João Antônio:

nomeia a obra apropriando-se da invenção vocabular anônima que designa, no Brasil, a condição de delator a serviço da repressão política do regime militar após o golpe de 64 e reinventa o significado desse vocábulo na malandragem, ao aplicá-lo ao comportamento da personagem

---

<sup>1</sup> “João Antônio: Ô Copacabana”, *Caderno de Sábado*, 13/01/79

José Peteleco, “malandro olho da polícia, boca mole, cachorrinho, chacal”. (xerox, s/d)

Vale lembrar que, na malandragem, não há maior ofensa do que ser um dedo-duro. Na apresentação do mesmo livro, o crítico Mário da Silva Brito acredita que João Antônio seja um seguidor de Lima Barreto:

João Antônio é herdeiro de Lima Barreto, continuador de Antônio de Alcântara Machado, Lima por se interessar pelos humilhados e ofendidos, e Alcântara, em razão da paisagem e humanidade urbanas de São Paulo, que transpôs para a ficção. (Mário da Silva Brito, *Dedo-Duro*, Ed. Record)

Quanto a Lima Barreto, João Antônio considera-o um “pioneiro devastador rasgadamente brasileiro” (1988, p.138), ou ainda, o “escritor que inaugurou no papel o subúrbio carioca” (1996, p. 89). À semelhança deste escritor, João Antônio leva para seus contos as marcas de seu tempo, e vai além. Em seus textos surge um narrador que nos convida a deslizar sobre a mesa de bilhar, a caminhar sob as luzes das ruas tão admiradas pelo jovem Perus, a conhecer o jogo noturno da vida, tão íntimo do velho Malagueta e do “armador” Bacanaço, ou então, a patinar no gélido caminho de Nego, a rir e a ter pena das atitudes de Jacarandá, refletindo sobre o que elas representam dentro de uma sociedade, ou ainda a viajar no galopante interior de Paulinho Perna-Torta, envolvendo-nos no jogo intrigante e complexo da sua trama narrativa.

João Antônio navega nas veias da malandragem e recolhe das madrugadas os cacos, os retalhos, o gosto, o odor... Faz-se necessário explicar que a malandragem “gritada” pela voz do autor é aquela vivenciada na noite, nos bares, nos jogos, no “corpo-a-corpo” com a vida dos que estão à margem. São malandros, às vezes, até ingênuos; outros, manipuladores, mas todos refletem a solidão do homem desencontrado, perdido, que joga com a própria sorte, com a sina de que não conseguem fugir.

Falando uma linguagem que, segundo o próprio autor, é “viva, saborosa, muito mais inteligente que o português da escola e do dicionário, muitíssimo mais oportuna e simbólica, com grandes lances de transcendência e objetividade” (1997, p.20), seus narradores conquistam a cumplicidade do leitor. Referindo-se a este último, nosso escritor considera-o como um parceiro de que sua escrita está à procura para um jogo repleto de picardia e de poesia.

A interação entre autor e leitor, “ em que este último assume uma posição de grande atividade na circulação da obra: o leitor não mais apenas como recipiente da obra produzida pelo autor, mas um parceiro do escritor”, como observa João Alexandre Barbosa (p.7-8), confirma a visão moderna de João Antônio sobre essa relação de parceria firmada em suas narrativas.

Ao olhar crítico de Antonio Candido (1990), analisando a escrita de João Antônio, não escapa também o pacto que se estabelece entre o autor e o leitor, determinante não só da força da trama, como também da complexidade de seus protagonistas.



Os seus contos exploram quase sempre o chamado submundo, o outro lado que pagamos para não ver, ou para ver do palanque armado pelos distanciamentos estéticos. Mas ele [autor] nos arrasta para o centro da arena, porque é onde se instala, sem desprezo nem complacência, a fim de criar uma espécie de normalidade do socialmente anormal, fazendo com que os habitantes de sua noite deixem de ser excrescências e se tornem carne da mesma massa de que é feita a nossa.<sup>2</sup>

Utilizando uma linguagem muito especial, repleta de gírias próprias das madrugadas, composta de frases e de períodos curtos, o autor, em sintonia com o mundo que está a descrever, vislumbra a poesia nas veias marginais. Por esse motivo, podemos considerar os narradores de João Antônio como narradores-jogadores. Revelando um mundo às avessas e a ambiência ociosa da marginalidade, o narrador-jogador de João Antônio faz uso da ironia e da sátira, não a conhecida sátira que leva ao riso, mas a que, ao parodiar o jogo da própria vida – o vencer e o perder–, desmistifica a concepção de que todo texto satírico é cômico.

O jogo presente no modo de narrar joãoantoniano refere-se justamente à linguagem por ele utilizada, à composição fragmentada e à poesia, marcas constantes que alicerçam sua narrativa e que tanto atraem o leitor. Seus narradores mantêm uma unidade discursiva ideologicamente crítica, ao darem voz aos marginalizados, ao homem sozinho, desencontrado de si mesmo que subexiste a um espaço fragmentado e a um mundo regido por regras próprias, como bem observa Antonio Candido na contracapa de *Abraçado ao meu rancor*, editado em 1986 e

---

<sup>2</sup> CANDIDO, Antonio. Um banho incrível de humanidade. In: *Jornal de Letras* n.455, 1990, p.2

considerado por Alfredo Bosi, no prefácio da obra, “páginas dissonantemente belas” reveladoras de “um povo que é a inumerável família de João Antônio e que seus olhos de artista não deixam se transformar em massa”:

Uma das coisas mais importantes da ficção literária é a possibilidade de “**dar voz**”, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor de sua humanidade, que de outro modo não poderia ser verificada. Isso é possível quando o escritor, como João Antônio, sabe esposar a intimidade, a essência daqueles que a sociedade marginaliza, pois ele faz com que existam, acima de sua triste realidade. (g.n.)

Ao mergulhar no âmago desse mundo marginal e “esposar a intimidade dos seres que o habitam”, o autor faz surgir, muitas vezes, pela voz do narrador, narrativas cheias de poesia, nas quais os heróis são, na verdade, anti-heróis. Seres noturnos, perdidos não só na escuridão da noite, mas em si mesmos, em constante busca de um sentido para a sua vida, de um futuro “inatingível e intocável”, como define Octavio Paz (1974,p.51)

João Antônio afirma que é da vida que suga seus protagonistas “eles vivem, tenho a certeza. (...) na vida e, depois, vivem no meu papel.” (Beth Brait, 1999, p.78-79)

Nosso autor confirma que é na rua que ele encontra os seres que protagonizam sua ficção, ao responder à indagação do pesquisador italiano Giovanni Ricciardi sobre o porquê de suas personagens andarem sempre:

(...) eu gosto muito de andar e de olhar e de andar de todo jeito: de bicicleta, a pé, de ônibus, de avião, de barco, de tudo! Eu gosto muito de andar, então, a minha personagem também, dificilmente está parada.<sup>3</sup>

Ao longo de nosso trabalho, discutiremos melhor a caracterização dos protagonistas nas narrativas de João Antônio.

No primeiro capítulo da presente dissertação, analisamos, na obra de João Antônio, o papel do narrador “dialogador” – caso possamos atribuir-lhe esse conceito. Por meio de um estudo do conto “Publicitário do ano”, exemplificamos como a voz narrativa dialoga, do ponto de vista discursivo, com outros textos do próprio autor, com o conto “O homem que sabia javanês”, de Lima Barreto e com o conto “Teoria do Medalhão”, de Machado de Assis. Teorias acerca da *intertextualidade* e da *interdiscursividade* discutidas por Fiorin, em sua leitura de Bakhtin, embasam nossa análise na questão do dialogismo entre os textos.

Para a discussão do narrador e do autor, lançamos mão dos estudos de Oscar Tacca, Jean Pouillon, Norman Friedman, Barthes, Bakhtin, entre outros. No segundo capítulo, tratamos do narrador da experiência que mergulha na malandragem e, por meio dela, relata-nos a solidão e o abandono humanos. Além de teorias sobre as vozes narrativas, servimo-nos também de algumas observações teórico-críticas

---

<sup>3</sup> RICCIARDI, G. A literatura é um ato de humildade. In: Proleitura. n. 17. 1997, p.2

sobre a sátira (Bakhtin, Bergson, Mário Gonzales, Hernandez, João Adolfo Hansen), a fim de avaliarmos, em alguns contos, como os procedimentos satíricos compõem a trama narrativa. É importante lembrarmos que a sátira presente na narrativa de João Antônio não nos leva ao riso, mas à reflexão sobre a condição humana, seja num mundo às avessas ou não.

Faz-se necessário explicar também que, não só os elementos satíricos caracterizam a sua escrita. Outros procedimentos, como a ironia e a introspecção, são constantes e merecem ser realçados em nossa análise, por revelarem um trabalho de linguagem esclarecedor e acentuarem o caráter universal e a poética narrativa de nosso autor que, mesmo tendo nos deixado em 1996 ao sofrer um enfarto, mantém vivos os seus malandros que continuam a ser ouvidos, não só nas edições tradicionais, como também por meio das interessantes reedições a partir do ano 2000, pela Cosac & Naif.

No terceiro e último capítulo, aprofundamos a discussão sobre a presença da poesia no modo de narrar do autor, fator crucial que, além de atrair o leitor, impõe a marca do narrador “como a mão do oleiro na argila do vaso” (Benjamin, 1985, p.205). As teorias sobre a *narrativa poética* de Jean-Yves Tadié e sobre a *poética do espaço* de Gaston Bachelard fundamentam nossas observações.

Ao analisar os contos “Publicitário do ano”, “Malagueta, Perus e Bacanaço”, “Guardador”, “Busca”, “Milagre Chué” e “Frio” refletimos sobre os recursos utilizados por esses narradores que “jogam” com o leitor. Essa reflexão não alija referências a outros textos do autor que permitem ampliar nosso estudo sobre

determinadas marcas de sua narrativa. São objetos da análise a focalização, como um traço expressivo da singularidade do discurso do autor, e a utilização da gíria própria dos malandros da madrugada como mais um dos recursos do autor para caracterizar o “conluio” entre o narrador e as personagens e entre o autor e o leitor.

Vale esclarecer que os contos “Malagueta, Perus e Bacanaço”, “Frio” e “Busca” estão em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, publicado em 1963, e “Publicitário do ano”, “Guardador” e “Milagre Chué”, em *Um herói sem paradeiro – Vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento*, publicado em 1993, volume que reúne sete histórias cuja personagem principal, Jacarandá, ao longo dos contos, vai se metamorfoseando numa “constelação de máscaras”, como observa Fábio Lucas no prefácio do livro. É importante destacar que os contos “Guardador” e “Publicitário do ano” foram publicados pela primeira vez na coletânea *Abraçado ao meu rancor*, em 1986. A data de publicação e o meio de circulação são bastante relevantes para a análise, como no caso de “Publicitário do ano”, conto bem próximo à crônica, por discutir questões políticas da época em que foi veiculado, em 1984, justamente na coluna de crônicas em *O Estado de São Paulo*.

## 1. Processos de escrita: intertextos e interdiscursos

### 1.1 João Antônio: o narrador e seus diálogos

*“A ficção é um espaço privilegiado” (A. Candido)*

Ao nos depararmos com uma narrativa literária, passamos os olhos pelas primeiras palavras e, de repente, algo enigmático nos arrasta para dentro daquele espaço mágico. A história, muitas vezes, nem é tão repleta de originalidade, às vezes nem mesmo sabemos quem a escreveu. O autor não deixou ali sua assinatura, mas seu registro está lá, imponente, atravessando séculos... A grandiosidade e a magia de um texto nascem da genialidade do narrador: uma das vozes com a qual o autor dialoga e de que o autor se utiliza para contar uma história.

O ato da escrita é, portanto, indubitavelmente, uma atividade discursiva. Um autor é produto de leituras a partir do momento que troca consigo mesmo as experiências de suas próprias leituras; bem como é produtor de leituras após organizá-las e reorganizá-las em seu universo imaginário, em sua experiência única de mundo, como afirma Schinelo & Villarta-Neder (2000):

autoria é fundamentalmente um processo de produção de leitura(s). Desse ponto de vista, o autor é produto(r) de leituras; tanto as anteriores ao momento da enunciação quanto aquelas projetadas nas representações que se fazem presentes no imaginário do autor. Nesse sentido, podemos

dizer que o autor é um leitor de leituras que permeiam a memória discursiva.<sup>4</sup>

O autor passa a ter sobre suas leituras uma autoridade também única ao produzir um novo texto para outros “leitores de leituras”. João Antônio era um leitor apaixonado, e revela, em entrevista a José Edson Gomes (*Leitura*, junho/1965), alguns escritores de quem sua escrita recebeu maior influência:

Talvez a família de Dickens, Balzac e a grande literatura dos russos, especialmente Tchecov, Gorki, Gogol, Tolstoi, a lista seria imensa, não? Agora no reboço da linguagem, meu... Parece que sofri mesmo a influência de gente mais miúda, cafténs e prostitutas, soldados e engraxates, malandros e policiais.<sup>5</sup>

Lima Barreto e Machado de Assis também foram seus inspiradores:

o amor ao Lima Barreto é a admiração pelo pioneiro, devastador rasgadamente brasileiro e que não se deixava navegar em nenhuma das águas importadas. Machado de Assis, grande mestre, até hoje reverenciado, é uma espécie de vitamina para todo bom escritor. Mas não é desconcertante. É uma pedra fundamental. É um mulato-grego, enquanto Lima Barreto é um mulato-negro. Dois grandes escritores, incompatíveis um ao outro.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> SCHINELO & VILLARTA-NEDER. A fita verde no cabelo. Vozes da autoria. In: Filigranas do discurso: as vozes da história. UNESP, 2000, p. 119

<sup>5</sup> GOMES, José Edson. In: *Leitura*, 1965, p.2 (xérox)

<sup>6</sup> STEEN, Edla Van. Viver & escrever. Porto Alegre: L&PM, 1981, p.138

Em nossa visita ao Acervo de João Antônio, na Universidade Estadual Paulista (UNESP) de Assis, tivemos contato com uma significativa parte desse universo de leitura apaixonada do escritor. Ao contrário de muitos outros livros, as obras de autores como Lima Barreto, Machado de Assis e Graciliano Ramos, entre outros, eram todas cuidadosamente encapadas com papel pardo e, no interior, traziam pequenos marcadores com anotações de João Antônio a respeito de alguns capítulos. Às vezes, as anotações continham palavras que, aparentemente, não apresentavam relações com a respectiva obra. Provavelmente, advinham do “imaginário” de nosso autor.

Acreditamos que podemos inferir desses fatos a idéia de que João Antônio inspirava-se em suas leituras de obras desses autores consagrados para construir suas narrativas. Como um produto/ produtor de leituras, assume a posição ideológica de crítico da sociedade desigual de sua época, que isola e desqualifica o homem, dando voz ao malandro “virador”, noturno e ocioso.

De acordo com Fábio Lucas (1999,p.102), João Antônio adiciona à nossa literatura uma camada da população excluída das expectativas de ascensão social que ainda não tinha conseguido seu legítimo intérprete. Como leitor, reescreve em outro tom o que seleciona em sua memória de leituras.

Ao contrário de Lima Barreto, cujo idealismo transforma a desigualdade num ângulo fixo para a radicalização das



imagens, João Antônio (...) reinventa a própria linguagem dos excluídos e, nesse sentido, traça pelas palavras uma identidade original em que todos eles se reconhecem.<sup>7</sup>

Para Montaigne, “a palavra é metade de quem a pronuncia, metade de quem a ouve”. Por meio do dialogismo próprio da linguagem, emoldurado pela memória discursiva da tradição literária brasileira que teve a personagem Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida como malandro inaugural, João Antônio apropria-se do tema da malandragem e o faz ressoar em seus textos num ritmo poético, ora em tom irônico, ora satírico, como observamos nas análises ao longo de todo o trabalho.

Em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o autor dá voz ao malandro da cidade de São Paulo, ao “virador” da periferia, que mendiga, sarrupia carteiras, faz conluíus, joga sinuca e sobrevive nas ruas, solitário e avesso ao resto da sociedade. Com sua publicação, João Antônio alcançou, além dos prêmios já citados, a autoridade para proferir palestras sobre literatura brasileira e política cultural, como também recebeu convites para morar no exterior. Foi, por Antonio Candido, considerado um dos propulsores do chamado “realismo feroz” – uma das tendências expressivas da nova ficção brasileira em que o ficcionista se destaca pela técnica renovadora do contato veemente com o real (1989, p.210-211). Essa mesma técnica

---

<sup>7</sup> PRADO, Antonio Arnoni. Lima Barreto, personagem de João Antônio. In: Remate de Males. Campinas: 1999, p.159

em que entra em cena a vida marginal, “que restaura a idéia de literatura social”, é também conhecida como Neo-Realismo, segundo Massaud Moisés, (1970, p.319)

Inserindo-se no real pela riqueza e a expressividade da linguagem, João Antônio faz a vida escorrer pelas palavras e a poesia aparece na “pele do texto”. Por isso, na orelha de *Malagueta*, Mário da Silva Brito chama João Antônio de “o poeta dos malandros e dos pobres diabos.” Mas, apesar de a poesia ser o tema que mais nos atrai neste trabalho, falamos sobre ela mais adiante. A essa altura, tratemos do diálogo interdiscursivo entre os contos lidos e suas respectivas autorias como um processo de produção de leituras.

Observa Barthes<sup>8</sup>, que “um texto é feito de escritas múltiplas, saídas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação”. Considerando que João Antônio era grande leitor de Machado de Assis e de Lima Barreto, é possível aproximar o conto “Publicitário do ano” de João Antônio aos contos “O homem que sabia javanês” de Lima Barreto e “Teoria do medalhão” de Machado de Assis, a fim de observar um diálogo interdiscursivo entre os textos, principalmente com relação ao de Lima Barreto, a quem João Antônio dedicou todos os seus livros.

Antes da análise comparativa dos contos, cabe discutir o conceito de interdiscursividade, um processo em que se incorporam percursos temáticos e/ou percursos figurativos, temas e/ou figuras de um discurso em outro, como nos

esclarece José Luiz Fiorin com base na leitura das teorias de Bakhtin<sup>9</sup>. Para o estudioso, a interdiscursividade configura-se por dois processos: a citação e a alusão. A citação ocorre quando um discurso repete idéias de outros, como nos discursos políticos em que são sempre retomados os percursos temáticos da manutenção da ordem, da moralização e da distribuição de renda. A alusão irá ocorrer quando temas e/ou figuras de um determinado discurso são incorporados a outro discurso, servindo de contexto para que se compreenda o que foi reescrito.

O procedimento da alusão pode ser reconhecido no conto “Milagre Chué” de João Antônio, pois há uma paródia do mito dos contos de fada para apresentar uma “fada” que não proporciona prazeres nem sorte a Jacarandá, o anti-herói do conto. O mito das fadas serve de contexto para que se entenda que o texto de nossa autor é um conto de fadas às avessas, como estudamos mais detalhadamente no último capítulo.

A interdiscursividade pelo processo da citação é o procedimento que permeia o conto “Publicitário do ano”, em que o escritor retoma os textos “Teoria do Medalhão” e “O homem que sabia javanês”, em especial o percurso temático do herói malandro que pretende “vencer na vida sem muito esforço”. Esse percurso se constrói em tons distintos, nos três textos, escritos em épocas e contextos diferentes: “Teoria do Medalhão” de Machado de Assis, produzido no século XIX, é um

---

<sup>8</sup> BARTHES, Roland. A morte do autor. In: O rumor da língua. São Paulo: Perspectiva, 1982, p.53

<sup>9</sup> FIORIN, J.L. Polifonia Textual e discursiva. In: BARROS, D. L.P. Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade. São Paulo: Edusp, 1994, p.32

representante do Realismo brasileiro, cujo objetivo central era, entre outros, retratar, pela ficção, a realidade da sociedade, “O homem que sabia javanês” de Lima Barreto é um texto representativo da transição entre o Realismo/Naturalismo do final do século e o Modernismo das primeiras décadas do século XX e tematiza a realidade da época, mas apresenta uma linguagem oposta à dos puristas, vigorosos naquele início de século, e “Publicitário do ano”, um conto contemporâneo, publicado primeiramente em 1984.

A reflexão dialógica entre os textos nos auxiliará também a mostrar que o discurso dos anti-heróis dos três contos é contrário ao discurso de seus respectivos narradores. Diferente do malandro das ruas, tão presente nos contos de João Antônio, Jacarandá é um malandro de “gravata e capital”, é também um entre os sete Jacarandás revelados pelo autor no livro de contos *Um herói sem paradeiro - Vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento*, de 1993. Em cada Jacarandá, personagem central de cada conto, configura-se uma malandragem diferente – e a malandragem é o elo que une os Jacarandás, representantes dos vários malandros brasileiros.

## 1.1 “Publicitário do ano” e a crônica “1950” do mesmo autor

Em “Publicitário do ano”, a personagem chega ao diploma, conquistando, digamos, de forma meio ilícita, os colegas mais estudiosos e os professores. Com um emprego de publicitário conseguido pelo pai – ex-dentista fracassado, mas proprietário de uma rentável indústria de peças e acessórios plásticos, estabelecida por meio de uma inexplicável herança de parentes distantes – nosso malandro recebe da Secretaria de Turismo da Prefeitura de São Paulo um convite para realizar uma campanha publicitária com a intenção de fomentar a atividade turística na capital paulistana. Utilizando-se de seu poder de “sedução verbal”, Jacarandá espalha elogios à cidade, recomenda bons vinhos para acompanhar *hot dogs*, afirma que, ao fazer compras no Shopping Center Iguatemi ou no Eldorado, faz-se “a volta ao mundo em 80 lojas”. Enfim, induz o turista ao consumismo e atende às expectativas da prefeitura:

os teatros, mais modernos; os cinemas, mais confortáveis e atualizados. As mulheres, mais elegantes. Restaurantes? Os melhores da América do Sul e, como remate, **na noite de São Paulo você vê o dia nascer.** (p.28, g.n.)

Percebemos que o narrador, ao utilizar o discurso indireto livre, é quem nos apresenta a voz e o discurso oportunista de Jacarandá. Vale ressaltar que

o discurso da personagem estabelece um diálogo intertextual bastante interessante com um folheto publicitário sobre o qual João Antônio publicou, no Jornal *EX*.<sup>10</sup>, em agosto de 1975, uma tocante crônica intitulada “1950”, da qual fizemos alguns recortes, um tanto longos, é verdade, mas necessários, tendo em vista que o texto não foi publicado em livros:

É andar. E andar. Osasco, Lapa, Água Branca, Perdizes (...) Pinheiros. (...) Para isso volto a São Paulo, revirando esta umidade, este frio. A verdade inicial é que – quinze anos depois – as caras mudaram, muito jogador e muito sinuqueiro sumiram na poeira. (...) Quanto muquinfo, meu Deus, e quanto miserê nas beiradas das estações da Sorocabana.

São Paulo me dói, bate fundo aqui dentro e o que me irrita é que me passaram, me pespegaram, num coquetel, um folheto colorido, publicidade de turismo sobre a minha cidade. Um cinismo, um farisaísmo: o papel acetinado, vistoso, encorpado, brilhante, colorido mostra uma cidade que não existe.

“*Compre em São Paulo o que o mundo tem de melhor*”. Meu Deus, mas se gente como o meu povinho de Presidente Altino e Jaguaré, mal pode comprar o arroz-e-feijão com que tapeia o estômago?

Estou diante do Martinelli e procuro um salão de bilhares que já existiu no andar térreo. (...) Não existe mais. Nem o salão nem as dignidades antigas. (...) Leio o folheto turístico: “*em São Paulo você faz negócios da China*.”

(...) As calçadas apinhadas, filas para as conduções, gente e mais gente se acotovela, se esbarra, se empurra. É pressa, a cidade tem pressa.

-----  
Diz o folheto que leio com um aborrecimento: “*a praça da República mostra sua arte, (...) as mensagens de paz são grátis*”. Paz não há, nem nada – são engraxates, (...) são mendigos, (...) é a umidade do ar, a ausência do sol, o frio

---

<sup>10</sup> EX- Jornal de texto, foto, quadrinho e imprensa, n. 13, agosto/1975 p.28-32 (xérox)

batendo, (...) indo fundo nos ossos. E na alma. (...) Não há mensagens de paz, **o folheto que me desculpe**.

-----  
Diz Lá o folheto: “em São Paulo, a noite é sempre uma criança. (...) As boates mais famosas e animadas, os teatros mais modernos, os cinemas mais confortáveis.” [ou ainda] “No largo do Arouche você compra flores e leva junto muito amor e um clima de bele época.” (...) [ou então] “A Augusta é a rua das butiques elegantes e passarela do charme social”. (...) “No Shopping Center Iguatemi você encontra de tudo um pouco. Você pode assistir a uma fita, comer um hot dog, beber um bom vinho e fazer as suas compras.” (...) Vou pisar o pedregulho úmido da estação, (...) e ganhar as ruas esburacadas, de terra. (...) Tipos tristes nas portas bebericando cachaça nos botequins. (...) Em casa de meus velhos, (...) vou engolir café, puxar um cigarro e entender, mudamente, mais uma vez, na pele, na alma, que não tenho estrutura íntima para suportar esta minha cidade. (g.n.)

Lançando mão do “espaço privilegiado da ficção”, João Antônio utiliza-se da *apropriação* – uma das formas intertextuais de recontextualização que consiste em retomar um texto imprimindo-lhe algumas modificações, sem indicar-lhe a fonte nem a autoria e retoma o discurso do folheto que tanto incomodou o narrador da crônica, em 1975, criando para o autor desse folheto uma história irônica e uma personagem “que nada quer com o trabalho”, mas que alcança o título de “publicitário do ano”.

Vale ressaltar que “Publicitário do ano” foi publicado pela primeira vez em 1984, na coluna de crônicas do jornal *O Estado de São Paulo*, nove anos após a publicação da crônica “1950”. Em 1986, “Publicitário do ano” integra a coletânea *Abraçado ao meu rancor*, cujo conto, que nomeia a obra, também

estabelece um diálogo com “1950” ao recontar a crônica mais detalhada e poeticamente:

(...) e o turismo oficial paulista se tocou.  
Quer arrotar que funciona. Promete descontos aos turistas que venham a São Paulo nos fins de semana. Trata de envolver restaurantes, boates, teatros e casas de samba. Os preços cairão atraindo. (...)  
Folhetos gritam. Quatrocentas boates, quinze casas de samba. Restaurantes onde se bebe e se come como em nenhum outro lugar da América do Sul. Apoderam-se indebitamente de palavras de escritores famosos. E malham. No fecho de um deles, nuim salamaleque, vem um remate estendido aos boêmios. Fricotado. “Na noite de São Paulo você esquece que o dia vai nascer.” (...)  
De desocupados é o pé da estátua do Duque de Caxias, na Praça Princesa Isabel, onde o encontro das duas avenidas favorece mais rajadas de vento que se encanam. Com seus casacões, alguns viradores batalham no pedaço. (...)  
– Vai vender? Vai?  
No tal folheto viram folclore com rompante. “Em São Paulo você faz negócios da China.” (...)  
“Há metrô e outras comodidades, e nos *shopping centers* você encontra de tudo um pouco. Pode assistir a uma fita, comer um *hot dog*, beber um vinho e fazer todas as suas compras. (...) Faça a volta ao mundo em oitenta lojas”.<sup>11</sup>

Podemos notar, em ambos os contos, um trabalho de maturação no que se refere ao processo de autoria. Além de dialogarem com o folheto – que não sabemos ser de origem fictícia ou não, considerando-se que ele realmente pode ter sido recebido pelo autor que o recortou na crônica, ou pode ser fonte do imaginário do autor –, os contos dialogam com a própria crônica “1950”, como se esta servisse



de base para a construção de ambos os textos. Além disso, “Publicitário do ano” apresenta uma forte proximidade com o gênero crônica, por ser um texto curto que trabalha acontecimentos e produções de interesse social, tal como afirma Fábio Lucas, ao comentar a intenção de João Antônio em satirizar, neste conto, “o militarismo triunfante que produziu [no final da década de 70] o ‘milagre brasileiro’: (...) um meio de enriquecer sem trabalhar” (1999, p.100)

Se na década de 70 o militarismo produziu um milagre (enriquecer sem trabalhar), na década de 50, o governo populista tentava convencer os brasileiros de que sua preocupação para com eles era primordial e de que o turismo fazia parte do progresso da cidade. Com base no título da crônica “1950”, podemos inferir um veio irônico do narrador, que vê na personificação do folheto da crônica, uma estagnação no tempo, no caso, nos anos “50”, tendo em vista o discurso persuasivo, característico da publicidade, mostrando uma cidade que o narrador-personagem tem consciência de que é bem diferente da retratada no papel, uma cidade que o folheto ocultou, apresentando apenas o *glamour* e o progresso tão divulgados naquela década.

Posteriormente, toda a indignação, toda a revolta causada pelo ilusório folheto vêm à flor da pele no conto “Abraçado ao meu rancor”, porém, não cabe aqui o estudo deste conto, pois sua complexidade é matéria para um trabalho à parte.

---

<sup>11</sup> ANTÔNIO, João. Abraçado ao meu rancor. São Paulo: Cosac & Nif, 2001, p.72-124

Em “Publicitário do ano”, o narrador também explora a ironia ao relatar as conquistas de Jacarandá, o publicitário de um folheto, para quem João Antônio criou uma identidade e uma personalidade:

Pai de natural preocupado com o filho, o doutor Lustosa chamou uma equipe de psicólogos descobridores de vocações e chegou-se à conclusão unânime de que o menino [Jacarandá] era um vocacionado inarredável para a carreira de comunicador de massas.

A **peça** aí, não teve alibi. Nada querendo com o trabalho, teve de estudar. Mas falador e rápido, hábil adulator de professores e corruptor de colegas nas provas escritas, se deu bem. Fazendo primeiros lugares, **gadanhou o curso de forma fulminante.**

Então, o pai agradecido lhe pagou um curso de aperfeiçoamento no exterior. O **gajo**, que não era bobo nem nada, escutou as coisas lá e voltou sabido. Foi trabalhar numa agência de publicidade onde, devido a **manobras providenciais do doutor Lustosa**, começou como redator de campanhas especiais. (p.27)

Encontramos nas passagens citadas, vários exemplos da ironia do narrador. Jacarandá, por exemplo, é o nome de uma árvore da qual se extrai madeira nobre, cujo tronco é tortuoso. Nosso Jacarandá apresenta atitudes que desviam das de um herói convencional que, segundo Kothe (1987, p.16) é “aquele que se torna herói pelo modo como são apresentadas suas ações”, pois as atitudes do protagonista estão mais próximas dos caminhos tortuosos de um malandro, de um anti-herói que, ainda de acordo com Kothe (1987, p.16), “só deixa de ser herói por ele não se enquadrar no

esquema de valores subjacente ao ponto de vista narrativo”. Ao nome da personagem Lustosa, o pai de Jacarandá, podemos inferir o adjetivo *lustroso*, que popularmente significa ocioso, preguiçoso, gatuno e, ironicamente, também pode significar homem ilustre, nobre. O pai, com suas “manobras providenciais”, incentiva a carreira de “falastrão” do filho. A personagem Lustosa é, portanto, um “nobre gatuno”.

É irônico também o tratamento que o narrador confere a Jacarandá : “poeta do momento, gajo, a peça”. Jacarandá tem o “poder da palavra” e utiliza-se dele sempre a seu favor. O convite da prefeitura, por exemplo, é providencial para que o nosso malandro, mais uma vez, use seu “poder conquistador da palavra” para adquirir vantagens pessoais.

O gajo ganhou prêmio e título de cidadão benemérito, galgando o publicitário do ano. Na entrega do troféu, o deputado **Eliomário Quinhões**, em discurso oficial, enalteceu-lhe as virtudes, dizendo alto para todo o Planalto:  
– A brisa dobra o cedro, mas não envergará o jacarandá. O jacarandá é mais duro que o jequitibá. Este homem, Jacarandá, reanima, reaviva e tonifica qualidades paulistanas esquecidas há mais de quatrocentos anos. (p.28, g. n.)

Também não podemos deixar de citar a referência feita ao nome do deputado, Eliomário Quinhões. Quinhão é a parte que cabe a cada pessoa na divisão de um todo, é a porção que cada um deve receber numa partilha. A ironia do nome do deputado remete à artimanha tão conhecida por ser praticada por alguns políticos brasileiros – inclusive motivo de muitas CPIs (Comissões Parlamentares de

Inquérito): o recebimento de “propinas” nas negociações com empresas públicas, privadas e demais instituições. Assim, o deputado era um homem de muitos “quinhões”, fato que, de certa forma, aproxima-o de nosso Jacarandá que, com falsos elogios, “comprava” colegas e professores na universidade e colhia seus “lucros”.

Ao receber o dinheiro da campanha publicitária, nosso herói vai gastá-lo nas areias de Copacabana:

Com a glória e o dinheiro do prêmio, o tipo comprou férias, pegando o primeiro avião e indo repousar do árido trabalho nas areias de Copacabana. (p.28)

A passagem exemplifica alguns *modalizadores ideológicos* – termos que permitem a possibilidade de deixar no discurso pistas da perspectiva ideológica do narrador diante do que ele diz. No exemplo, esses modalizadores ratificam a ironia do narrador e revelam como ele discorda do discurso da personagem. É ainda mais irônico o fato de Jacarandá não responder a sua própria propaganda, visto que deixa “a Augusta [que] é a rua das butiques elegantes e passarela do charme local (...) e [esquece] o encontro marcado com o futuro no Parque Anhembi” (p.27) para aproveitar o dinheiro ganho nas praias do Rio de Janeiro. Jacarandá usa a sua habilidade de “comunicador de massas” ao vender palavras, cumprindo, assim, a uma exigência do mundo da publicidade.

## 1.2 O diálogo com “Teoria do Medalhão” de Machado de Assis

Algumas semelhanças entre personagens, bem como o poder da palavra a elas atribuído, permeiam o diálogo interdiscursivo entre “Publicitário do ano” e “Teoria do Medalhão”: Janjão, o jovem do conto machadiano, também tem um pai “preocupado com o futuro do filho” e acaba, como o pai de Jacarandá, direcionando a vida do jovem. Janjão, candidato a futuro medalhão, na noite que precede sua maioridade, é instruído pelo pai para agradar à sociedade e não causar problemas e constrangimentos a quem detém o poder:

–Tu, meu filho, se me não engano, parece dotado de perfeita inófia mental, conveniente ao uso deste nobre ofício. Não me refiro tanto à fidelidade com que repetes numa sala as opiniões ouvidas numa esquina, e vice-versa porque esse fato, posto indique certa carência de idéias, ainda assim pode não passar de uma traição da memória. Não; refiro-me ao gesto correto e perfilado com que usas expender francamente as tuas simpatias ou antipatias acerca do corte de um colete, das dimensões de um chapéu, do ranger ou calar das botas novas. Eis aí um sintoma eloqüente, eis aí uma esperança. No entanto, podendo acontecer que, com a idade, venhas a ser afligido de algumas idéias próprias, urge aparelhar fortemente o espírito.<sup>12</sup>

É importante lembrarmos que, segundo Antonio Candido (1999,p.92), “ser medalhão é atingir aquela plenitude do vazio interior que estava nas

---

<sup>12</sup> ASSIS, Machado. Teoria do Medalhão. In: O Alienista e outros contos. São Paulo: Ed. Moderna, 2000, p. 55

dobras da teoria da normalidade do finado Dr. Bacamarte [de ‘O Alienista’]”. Popularmente, medalhão significa “aquele que ostenta muitas condecorações”. Machado de Assis utilizou o termo com essa significação e também para designar um indivíduo sem talento nem originalidade, cujas condecorações provêm da habilidade de imitar o que os outros fazem por ser vazio, superficial e desprovido da capacidade de criar.

“Teoria do Medalhão” é um divertido diálogo entre pai e filho, em que o pai ensina a Janjão toda a arte em ser um medalhão, incluindo em seu ensinamento a “arte publicitária” e a importância dela para o ofício:

– Não te falei ainda dos benefícios da publicidade. A publicidade é uma dona loureira e senhoril, que tu deves requestar à força de pequenos mimos, confeitos, almofadinhas, cousas miúdas, que antes exprimem a constância do afeto que o atrevimento e a ambição. (...) Longe de inventar um *Tratado Científico da Criação dos Carneiros*, compra um carneiro e dá-o aos amigos sob a forma de um jantar, cuja notícia não pode ser indiferente aos seus concidadãos. (...) Comissões ou deputações para felicitar um agraciado, um benemérito, um forasteiro, têm singulares merecimentos.<sup>13</sup>

O pai do candidato a futuro medalhão ensina ao filho que, para ser bem aceito e ter fama no meio social, Janjão deverá fazer “pequenos favores e agrados” à sociedade. Notamos que ao pai não é atribuído nome algum e que,

---

<sup>13</sup> Ibid. p. 57

portanto, ele bem pode representar a idéia de que, num determinado contexto social no qual impera a força da influência e do “jeitinho brasileiro”, todo pai preocupado com o “futuro do filho” age como um “bom conselheiro” e que seus “importantes preceitos” se transformarão em herança e perdurarão nas gerações futuras. Parece até que os conselhos dados a Janjão foram “ouvidos” por Jacarandá, que se torna um “medalhão” de nosso tempo, pois, para alcançar seus objetivos, usa seu poder sedutor para com os professores e colegas de classe e também distribui elogios à cidade de São Paulo – atendendo, como propagandista, aos interesses da Secretaria de Turismo Municipal – haja vista que esse órgão é que promoveu a campanha publicitária – e que Jacarandá, com “sua malandragem da palavra”, sabe aproveitar.

O discurso do “pai conselheiro” também questiona o riso na sociedade:

- Também ao riso?
- Como ao riso?
- Ficar sério, muito sério...
- Conforme. Tens um gênio folgazão, prazenteiro, não hás de sofreá-lo nem eliminá-lo, podes brincar e rir alguma vez. Medalhão não quer dizer melancólico. Um grave pode ter seus momentos de expansão alegre. Somente - e esse ponto é melindroso...
- Diga.
- Somente não deves empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência. (...) Use antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda.<sup>14</sup>

---

<sup>14</sup> Ibid. p.59

O exemplo destacado evidencia ainda mais a ironia do texto, conferindo a ele o efeito do riso. O discurso ideológico da personagem é, acentuadamente, oposto ao do narrador, cuja crítica à sociedade de sua época, evidenciada pela uso do discurso irônico, é uma marca da narrativa, característica machadiana acentuada por Alfredo Bosi:

Às vezes Machado se diverte mostrando os cuidados e as penas que uma família, um grupo e até um povo inteiro se infligem a si próprios para se abrigarem no porto seguro da ordem externa. O trabalho da educação residirá, talvez, neste esforço: conduzir o homem à crença nas opiniões correntes, que são um nada, mas um nada garantido, isento dos reveses da contradição<sup>15</sup>.

Janjão é instruído pelo pai a utilizar em seus diálogos “locuções convencionais, fórmulas consagradas pelos anos, incrustadas na memória individual e pública” para garantir seu lugar e seu prestígio junto da “crença nas opiniões correntes”, e Jacarandá, para atingir os mesmos objetivos, “terminava suas frases com duas ou três palavras em inglês” e “fazia nome”.

José Guilherme Melchior, Luiz Costa Lima, Roberto Schwarz, João Alexandre Barbosa, entre outros críticos ressaltam a ironia machadiana, e João Antônio, em entrevista a Luiz Zanin Oricchio, também não deixa de destacar esta marca da escrita do grande romancista:



Machado de Assis foi o grande crítico dessa sociedade [Segundo Império], foi ele quem se debruçou sobre suas contradições. (...) Faz a crítica ácida de uma sociedade hipócrita, que se dizia liberal, mas era escravocrata <sup>16</sup>.

Nessa entrevista, João Antônio fala de alguns livros de sua autoria, de música, de política, de autores que lhe serviram como “modelos” e entre os quais Machado é citado como um dos principais. Conversando com Flávio Aguiar (1999, p.117), João Antônio reafirma, mais uma vez, Machado como o maior escritor de todos os tempos, “sutil e dissimulado, uma esfinge do Cosme Velho”.

A dissimulação machadiana está presente em vários diálogos do conto. Na passagem que segue, Janjão pergunta ao pai quais os assuntos que ele deve ou não abordar nos meios sociais:

– Nenhuma filosofia?  
– Entendamo-nos: no papel e na língua alguma na realidade nada.  
‘Filosofia da história’, por exemplo, é uma locução que debes empregar com freqüência, mas proíbo-te que chegues a outras conclusões que não sejam as já achadas por outros. Foges a tudo que possa cheirar a reflexão, originalidade, etc., etc. <sup>17</sup>

---

<sup>15</sup> BOSI, A . O enigma do olhar. São Paulo: Ática, 1999, p. 92

<sup>16</sup> ANTONIO, J. Muito Mais, Um jornal de idéias, debates & cultura, p.25, dez/1999

<sup>17</sup> ASSIS, M. Teoria do medalhão. In: O Alienista e outros contos. São Paulo: Moderna, 2000, p.59

São conhecidas, no discurso do autor, as marcas da originalidade e da reflexão e, no conto em estudo, a voz da personagem, ironicamente, pede ao filho Janjão que abandone o discurso original e reflexivo ou não se tornará um medalhão.

A perspicaz ironia continua presente no desfecho do conto:

– Meia-noite? Entras nos teus vinte e dous anos, meu peralta; estás definitivamente maior. Vamos dormir, que é tarde. **Rumina** bem o que te disse, meu filho. Guardadas as proporções, a conversa desta noite vale o *Príncipe* de Machiavelli. Vamos dormir.<sup>18</sup>

O verbo *ruminar* retoma, em tom ferino mas divertido, o julgamento que o pai faz de Janjão quando lhe fala de sua pouca inteligência: “Tu, meu filho, se me não engano, pareces dotado da perfeita inópia mental” (p.290). Ainda nesse exemplo, a aproximação com a obra o *Príncipe* encerra o conto de forma magistral. É sabido que, neste livro, Maquiavel trata das diferentes formas que levam uma pessoa comum a alcançar o poder – por merecimento, por sorte, por crimes ou por meio da escolha de seus concidadãos. Assim, acreditamos que o discurso do pai de Janjão sugere que o filho, por sua “inópia mental” e por não ter a sorte de nascer rico, deva optar pela última das formas de conseguir o “principado”: agradar aos homens influentes da sociedade e ser, por eles, considerado um medalhão.

No conto “Teoria do medalhão”, a voz do narrador é omitida. Há um irônico e divertido diálogo em que se alternam as vozes do pai e do filho em discurso

direto, como se não houvesse nenhuma voz dissimulando concordar com as vozes das personagens. Machado de Assis utiliza-se, portanto, da técnica narrativa da terceira pessoa “dramatizada”, na qual, segundo Maria Lúcia Dal Farra (1978, p.18), o autor desaparece da cena ao conservar a emissão imperceptível na terceira pessoa, conduzindo a narração por meio do diálogo, de “boca em boca” ou, melhor, “de olho em olho”. Somente dessa forma, considera a estudiosa, “não se correria o risco de, repentinamente, surpreender o autor sobre a cabeça das personagens”.

Habilmente, o narrador finge não existir, como afirma Bourneuf e Ouellet (1976, p.108), pois “o narrador, em alguns casos (...) esforça-se por não aparecer, por fazer esquecer de que se trata de uma narrativa”. Mas quem é, então, a “garganta de papel” que nos apresenta o conto dramatizado? Esse “verbo criador da linguagem”, mesmo tentando esconder-se por trás das vozes das personagens, mesmo que disfarce sua voz por meio de um bemol, de um suspenso ou articulando um falsete, é o narrador.

Em “Publicitário do ano”, como vimos é o narrador em terceira pessoa que atribui voz a Jacarandá por meio do discurso indireto livre, e é pela voz da personagem que surgem os elogios à cidade de São Paulo. A voz narrativa dissimula adesão ao comportamento da personagem quando a qualifica de “o poeta do momento”, “publicitário do ano”, “arauto”, criticando incisivamente Jacarandá ao chamá-lo de “o sujeitinho”, “o nome da peça”, “o tipo faz nome” ou “falastrão”.

---

<sup>18</sup> Ibid. p.60

Assim, oculto pela máscara do narrador, o autor deixa transparecer seu ponto de vista crítico em relação ao oportunismo de Jacarandá e ao mundo das trocas sublimares da propaganda.

A posição assumida pelas personagens oportunistas dos dois contos é a condição ironizada por ambos os narradores. Enquanto pais e filhos dos dois textos desfilam sob o discurso de uma sociedade dominante, os narradores, como vimos, ironizam esse discurso. Há, portanto, a bivocalização do discurso por meio da ironia: os fatos da diegese – plano dos conteúdos narrados – são aparentemente cômicos para o leitor (o fato de hábeis enganadores desejarem o sucesso ao utilizarem o poder sedutor e vantajoso da palavra). Mas o que o narrador quer realmente nos dizer é que esse fato é trágico na realidade não-ficcional, pois não são cômicos, no meio social, o oportunismo e o consumismo.

O jogo irônico de ambos os narradores mostra a posição crítica dos autores. Falando de sujeitos que “se dão bem” ao assumirem uma posição oportunista, os narradores criticam, no plano ficcional, o oportunismo observado pelos autores no plano da realidade não-ficcional.

Vejamos o exemplo a seguir, que mostra o sucesso de nosso Jacarandá optando por viver, oportunamente, no mundo das aparências:

Então, o pai agradecido lhe pagou um curso de aperfeiçoamento no exterior. (...) Falastrão e diplomado fora,

elegante e na moda, escovado, atento, terminando suas frases com duas ou três palavras em inglês, o tipo faz nome.<sup>19</sup>

Ao manipular o “poder da palavra”, o publicitário alcança fama e prestígio.

---

<sup>19</sup> ANTÔNIO, J. Publicitário do ano. In: Um Herói sem paradeiro. São Paulo: Atual, 1997, p.26

### 1.3 “Publicitário do ano” e “O homem que sabia javanês” de Lima Barreto

“Publicitário do ano” dialoga também com “O homem que sabia javanês”, de Lima Barreto, autor cujo olhar crítico e satírico produziu textos que espelham as contradições da sociedade de sua época. “O homem que sabia javanês” é focalizado em primeira pessoa. Esse narrador é Castelo, um homem que nunca estudou javanês e passa a traduzir, para um senhor já idoso e dono de uma herança, um livro escrito na referida língua. O velho, já desesperançoso e ávido por fantasias, fica tão agradecido que, além do pagamento da tradução que lhe era feita oralmente, na forma de contar-lhe os capítulos, deixa-lhe parte da herança e Castelo passa a ser respeitado como uma autoridade em língua javanesa, representando o Brasil num congresso de lingüística, na ilha de Bale. O narrador-personagem, lembrando sua conversa com o amigo Castro, conta ao leitor toda a sua história, explicando-lhe a sua falta de ética e fazendo do leitor também um parceiro de toda sua “aventura lingüística”: **“Em uma confeitaria, certa vez, ao meu amigo Castro, contava eu as partidas que havia pregado às convicções e às respeitabilidades, para poder viver.”** (p.4, g.n.)

Assim, ao lembrar o diálogo com Castro, Castelo justifica ao leitor o porquê de sua falta de ética – “*para poder viver*, prega partidas às convicções e às respeitabilidades”. Contudo, o enunciado “para poder viver” adquire uma sutil

ambigüidade: pode significar a questão da subsistência – enganar para sobreviver; ou o fato da utilização do poder da palavra como uma necessidade primordial de quem trabalha **com** ela, como, por exemplo, um publicitário ou um orador, que alcança o público pela sedução da palavra. As duas opções são pertinentes ao conto. A primeira porque o protagonista “tinha chegado havia pouco ao Rio e estava literalmente na miséria” quando leu num anúncio do Jornal do Comércio, “Precisa-se de um professor de língua javanesa” e correu à biblioteca para aprender alguns vocábulos da língua malaia a fim de poder candidatar-se ao cargo. A segunda porque era portador de grande capacidade de uso da palavra, afinal, sem saber javanês, soube arquitetar mentiras que lhe garantiram não só o título de especialista em língua javanesa, mas também o de cônsul.

É também relembrando o diálogo estabelecido com Castro, que o narrador-personagem coloca o leitor a par dos comentários feitos pelo amigo:

– Imagina tu que até aí nada sabia de javanês, mas estava empregado e iria representar o Brasil em um congresso de sábios.

O velho barão veio a morrer, passou o livro ao genro para que o fizesse chegar ao neto, quando tivesse a idade conveniente e fez-me uma deixa no testamento.

Pus-me com afã no estudo das línguas maleo-polinésias; mas não havia meio!

Bem jantado, bem vestido, bem dormido, não tinha energia necessária para fazer entrar na cachola aquelas coisas esquisitas. (...) E a minha fama crescia. (...) A convite da redação, escrevi no Jornal do Comércio, um artigo de quatro colunas sobre a literatura javanesa antiga e moderna...

– **Como, se tu nada sabias? Interrompeu-me o atento Castro.**

– Muito simplesmente: primeiramente, descrevi a ilha de Java, com o auxílio de dicionários e umas poucas de geografias, e depois citei a mais não poder. (...) Não perdi meu tempo nem meu dinheiro. Passei a ser uma glória nacional. (p.15-16, g.n.)

Nota-se, no exemplo, que Castelo firma-se como um hábil usuário da palavra e, oportunamente, utiliza esse poder para não perder nem tempo, nem dinheiro, desrespeitando normas éticas e morais da sociedade, justamente para inserir-se nela, assim como fez Jacarandá.

Em Lima Barreto é conhecido o veio crítico à sociedade oportunista, como nos alerta Antônio Arnoni Prado:

A vida difícil sob as agruras domésticas e as alucinações diárias do pai louco, com quem dividia um cômodo separado apenas por um tabique, abriram para Lima Barreto o cotidiano das ruas e dos bares (...) Nos trens de subúrbio e nos bondes (...) foi se reconhecendo na vida miserável da gente simples. (...) Tipos comuns que acabam afinal se misturando ao desgosto do ressentimento sempre pronto a estocar os poderosos, que o jovem Lima Barreto ia identificando na falsa retórica de Rui Barbosa (...) e até mesmo na reputação do grande Patrocínio, o apóstolo da Abolição, a cujo enterro, na tarde de 2 de fevereiro de 1905, assistira – a alma nada confrangida – com um sentimento de indignação ante “os ululos e os discursos que choviam de todas as sacadas da Rua do Ouvidor” para louvar um homem que, segundo ele, não passava de um “lacaio de todos os patoteiros, alugado a todas as patifarias”.<sup>20</sup>

---

<sup>20</sup> PRADO, A . A . Lima Barreto, personagem de João Antônio. In: Remate de Males. Campinas: Iel/Unicamp, 1999, p.148-149



A personagem Castelo representa o que Lima Barreto repudia nos seres humanos, visto que ela se destaca socialmente pelo oportunismo:

Escritor ou homem, era especial, não admitia “o silêncio é ouro”. Partia para o ataque direto, era inconveniente e indesejado pela chamada elite (...) para ele, acima de outras, obra superior exigia uma condição: “a mais cega e absoluta sinceridade”<sup>21</sup>.

Ao contar a história como protagonista, o narrador-personagem, em “O homem que sabia javanês”, ironiza o oportunismo, declamando um discurso contrário ao do escritor que opta pela sinceridade e escreve de forma simples num momento em que a valorização da pureza da linguagem era um fator de crucial importância. Lima Barreto cria um protagonista que *não* sabia javanês, mas que, por ser reconhecido como um “exímio conhecedor da referida língua”, recebe herança e honrarias.

Dentro da ficção, o escritor consegue fazer com que os detentores dos poderes político e social sejam enganados por Castelo – um verdadeiro “castelo de areia” para os defensores do purismo da língua – uma mentira lingüística que a própria sociedade ajuda a criar (não nos esqueçamos de que ele se torna uma “glória nacional”), como já tivemos a oportunidade de ver nos exemplos já citados. É

---

<sup>21</sup> ANTÔNIO, J. Lima Barreto, Crônicas escolhidas, Ática, 1995, p.10-11

verdade que a personagem de Lima Barreto, diferente de Janjão e de Jacarandá, não tem um “pai conselheiro”, mas tem o velho barão que, indiretamente, instiga-o ao oportunismo quando lhe paga muito bem pela tradução de um livro em javanês, língua nunca vista por nosso “tradutor”. Dessa forma, o barão, comovido com a “generosidade” de Castelo, torna-o seu herdeiro e podemos considerá-lo, por isso, um “quase” pai.

O oportunismo é também o motivo pelo qual Jacarandá alcança o sucesso: ser o publicitário do ano, e é o caminho que o pai, em “Teoria do Medalhão”, sugere ao filho como melhor opção de vida. Castelo e Jacarandá são detentores da força da linguagem oportunista. Janjão é um aprendiz dessa conduta e um possível articulador dela. É esse o eixo unificador dos três contos, o ponto do diálogo interdiscursivo entre os textos. Janjão é o futuro orador, Castelo, o tradutor e Jacarandá, o publicitário. Cada protagonista, no seu tempo histórico, recria e atualiza o poder sedutor da palavra.

É interessante lembrarmos aqui a observação de Antonio Candido:

Tratando-se de João Antônio, é quase inevitável evocar Lima Barreto, um dos seus prediletos, inclusive pela capacidade de desmistificação e a coragem de remar contra a maré. Lima Barreto, num momento de apogeu da mentalidade acadêmica e da mania de purismo gramatical, destoou graças à livre simplicidade da sua escrita. Embora produzindo numa era bem mais desafogada, João Antônio assume a mesma força de afirmação pela negação, inclusive negação das convenções estilísticas, pois não hesita em escrever de um modo que, embora gramaticalmente correto, irritaria

profundamente o lápis vermelho dos censores vernaculistas.

22

Nossos autores, cada um a seu tempo, “gritaram” em seus discursos irônicos e ampliaram os canais de comunicação literária, criticando os oportunistas da palavra. Nota-se que, além da proximidade entre os textos, há uma aproximação de estilos entre os dois autores, principalmente no que se refere à liberdade formal. Ambos possibilitaram a manifestação cada vez maior das vozes dos malandros, sejam eles privilegiados pelo poder da palavra, como Castelo e Jacarandá, sejam eles os excluídos e os pobres diabos como os Policarpos, os Isaías Caminha, os Perus, os Malaguetas, os Paulinhos de uma perna torta...

Nos contos dos três autores há a retomada do tema do oportunismo. Cada autor, no seu estilo e no seu momento histórico, capta, interpreta, cristaliza e nos apresenta um malandro, ou um discípulo dele: Janjão, o jovem que atinge a maioria do século XIX, Castelo do princípio do século XX e Jacarandá, o malandro do século XX. Mudando apenas de nome e roupagem, essas personagens não deixam de ser, cada uma a seu tempo, representantes irônicos do discurso de uma sociedade que se movimenta circularmente ao gosto de determinados interesses.

---

<sup>22</sup> CANDIDO, A . Na noite enxovalhada. In: Remate de Males, Campinas: Iel/ Unicamp, 1999, p.85

Na reescritura de suas leituras, João Antônio alcança “um novo sentido que se constitui – um novo que não está no que é dito, mas no acontecimento de sua volta”. (Gregolin, no prelo)

João Antônio retoma o malandro, reverenciado inúmeras vezes em nossa literatura. Ele reorganiza os vários discursos sobre os malandros dentro de uma memória discursiva que, na literatura brasileira, iniciou-se, como já dissemos, com Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias* de Manuel Antônio de Almeida e continuou a se perpetuar em *Macunaíma* de Mário de Andrade. Em “Publicitário do ano”, lançando mão de um malandro polido e estudado, que foge à malandragem degradada das ruas, principal fonte de inspiração de nosso autor, João Antônio narra, sob um olhar crítico e um foco bastante irônico, o oportunismo social.

Jacarandá, o publicitário do ano, recebe o designativo de “poeta do momento”. De que momento? O momento é o presente de quem lê e, portanto, é permanente. Não teríamos, aqui, a metáfora de que o oportunismo é planta de raízes profundas e que Janjão, Castelo, Jacarandá, representantes dos frutos arraigados dessa “árvore”, não se dobram com a brisa? Em qualquer época, surgem os falsos “poetas do momento”, seres que usam e abusam da palavra somente para retirar dela os “lucros”, o prestígio social. Eles estão, há muito tempo, intrinsecamente, plantados na sociedade, em nossa memória discursiva e podem surgir a qualquer instante. Certamente, outros Machados, Limas Barretos, Joões Antônio, em outros momentos, surgirão e também se utilizarão do poder das palavras e continuarão criando narradores que contarão a história da vida dos diversos “Jacarandás”, e, por

trabalharem “a verdade da ficção”, os lucros serão colhidos também por nós, leitores. Cada texto terá um novo olhar, um novo leitor, como cada planta da mesma espécie também tem suas particularidades, sua cor, seu aroma. Cada “planta-texto” será retomada e ressurgirá replantada pelas mãos de outros narradores para novos leitores, concedendo, assim, sempre mais magia e vida ao espaço privilegiado da ficção.

## **2. No conto de João Antônio: um narrador da experiência**

“A narrativa, que durante muito tempo floresceu num meio artesanal – no campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.” (Benjamin.1985, p.205)

Estamos diante de uma época em que toma posse toda a tecnologia e o homem se vê diante de uma tela, e, por ela, lê e relê textos de diversos autores, de diversos países, escreve e reescreve idéias em novos textos e comunica-se com qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo. Por esse motivo, neste século, é menos freqüente “uma forma artesanal de comunicação” que seja mergulhada na experiência da vida do narrador. Para poder contar, o narrador precisa forjar uma experiência no mundo que está a sua volta.

Segundo Benjamin, o narrador da tradição oral “retira da experiência o que ele conta, sua própria experiência ou a relatada pelos outros, [incorporando] as coisas narradas à experiência de seus ouvintes”. (1985, p.201). A modernidade e todo o seu imediatismo, entretanto, deixou, como legado, a pobreza de experiências, o que torna o homem um “grande devorador de culturas”, incapaz de “concentrar todo o

seu pensamento num plano totalmente simples mas absolutamente grandioso”.(p.118)

Para o homem moderno, não há relações de trabalho artesanal a serem contadas, como também não há a necessidade de ele moldar a argila para criar a própria cuia que abriga o alimento. Ele não precisa mais calejar as mãos com os espinhos da planta para depois colher o próprio sustento. O narrador moderno não tem mais, para contar, a vida brilhante de heróis que lutam, conquistam povos e salvam cidades de eminentes catástrofes, nem tampouco heróis que fazem a história. O narrador, carente de experiência, identifica-se com a vivência solitária do leitor em busca de sentido para a própria existência e encontra, na própria solidão, a matéria de sua narrativa. Diante da pobreza de experiências, dar um pouco de humanidade ao homem, cada vez mais desumano, é a grande motivação para a escrita deste novo tempo.

O trabalho criador exige do autor, portanto, muita leitura e muita observação do mundo a sua volta e é olhando este mundo que ele capta elementos para criar o seu herói. De acordo com Bakhtin:

O trabalho de criação é vivido, mas trata-se de uma vivência que não é capaz de ver e de apreender a si mesma a não ser no produto ou no objeto que está sendo criado e para o qual tende. Por isso o autor nada tem que dizer sobre o processo de seu ato criador, ele está por inteiro no processo criado, e só pode nos remeter à sua obra; e é, de fato, apenas nela que vamos procurá-lo. (...) Quando o autor estava criando seu herói, só o vivia através da imagem na qual havia inserido o princípio de sua relação criadora com o herói (...) [o autor]

expressa sua relação do momento com um herói já criado e determinado, transmite a impressão que este produz nele como um ser vivo, determinado, encarado de um ponto de vista social, moral.<sup>23</sup>

Bakhtin elucidava-nos sobre a escrita do autor que, de seu próprio ponto de vista social e moral, cria o herói como um produto de seu tempo social. Ao observar e experimentar a vida marginal, João Antônio não só relata a vida dos marginalizados e “pobres diabos”, mas atribui a eles identidade e uma voz que ressoa complacente em seus textos. É a própria voz dos desfavorecidos e marginalizados que fala no texto, é a voz encarada de um ponto social e moral, como admite Fausto Cunha:

Os mundos de João Antônio, seus vários mundos. Crus e diretos como os vemos no dia-a-dia, mas banhados pela luz quente de um escritor que não recua do ser humano, e o encara como ele é. (xerox, s/d)

João Antônio é, sem dúvida, um autor “que dá à inquietante linguagem de ficção suas unidades, seus nós de coerência, sua inserção no real” (Foucault, 1999, p.28). Como todo grande autor, pudemos observar, em visita ao acervo instalado na Unesp de Assis, que João Antônio lê, cria, apaga, reescreve, conta e reconta, inventa e reinventa e, após inúmeras reescritas, deixa gravados

---

<sup>23</sup> BAKHTIN, M. O autor e o herói. In: Estética da criação verbal. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p.27-28



tantos olhares, de tantas pessoas e, principalmente, da multiplicidade de si mesmo. Além de dialogar com outros textos, por meio de um narrador, voz da experiência, João Antônio deixa sua marca pessoal nas narrativas de seus contos à semelhança do oleiro que deixa gravada no vaso a sua mão.

O narrador é a voz que nos fascina, como afirma Candido, “no espaço privilegiado da ficção.” É ele quem vai, no seu timbre, contar e deixar transparecer a imagem que o autor idealizou para seu herói, e é com ele que vamos nos deparar ao entrar nas entranhas de um texto. É o narrador quem nos leva aos caminhos claros e aos ocultos da trama, seja por um olhar onisciente, seja pela voz de uma personagem a quem ele identifica, ou seja mesclando olhares e pontos de vista. Embora o herói e o autor transpirem emoções na obra, camuflados pela voz do narrador, é, no entanto, este último que assume, como sujeito do discurso, o relato da história.

Basicamente, a voz do narrador constitui a única realidade do relato. É o eixo do romance. Podemos não ouvir em absoluto a voz do autor nem a dos personagens. Mas sem narrador não há romance. Convém, pois, abandonar aquela idéia, tão repetida em Forster, de que o criador e o narrador são uma e a mesma pessoa. (...) O narrador não tem uma personalidade, mas uma missão, talvez nada mais do que uma função: contar. Cumpra-a bem na medida em que se afasta dela: na corporação dos relatores está-se sempre pronto para o declarar fora de ação. Ambas as figuras se sobrepõem, embora não se confundam. Por isso é importante conservar intacta a imagem ideal do narrador. Quem fala, em tais casos, é, naturalmente, o personagem, e o que diz relaciona-se com a sua personalidade. Mas o tom e a execução do discurso são obra de um narrador.<sup>24</sup>

---

<sup>24</sup> BOURNEUF E OUELLET. O universo do romance. Coimbra: Livraria Almedina, 1976, p.65-66

O autor sabe sobre o que ele quer contar, contudo, a voz que se dirige ao leitor é a voz do narrador. Por esse motivo, o narrador é o artesão do texto. É ele a voz controladora que nos vai conduzindo como se estivéssemos sendo, palavra por palavra, levados à embriaguez ou ao conhecimento de algo novo. O mundo oferece ao autor a matéria-prima e ele, inebriado de solidão diante da modernidade, mergulha nos “cacos do mundo” e, *dando voz a um narrador*, recria esse mundo e, ao recriá-lo, seduz e envolve o leitor, instigando-o também ao mergulho, na obra e em si mesmo.

João Antônio é reconhecido pela crítica por sua habilidade com as narrativas curtas, os contos, e, segundo Kayser (1968, p. 272), o que dá unidade ao conto “é, primeiramente, como diz o nome, o seu caráter de ser contado ou poder ser contado”. Horácio Quiroga (1970, p. 37) associa os contos à “narrativa oral” e completa: “o homem contará sempre, por ser o conto a forma natural e insubstituível de contar”.

Contar é, realmente, uma ação tão remota quanto a existência do homem. Mesmo antes de conhecer o poder das palavras, o homem deixou registrado nos desenhos que fazia nas cavernas um pouco de suas ações e de seus desejos. Sabemos que, antes da Revolução Industrial, as civilizações contavam histórias de suas vivências e de seu imaginário, enquanto executavam tarefas como cozinhar, plantar, colher, fabricar com a argila sua própria cuia, suas próprias colheres... Normalmente, as histórias não eram longas e eram contadas no tempo da execução das tarefas domésticas e artesanais. Com o advento da imprensa, as narrativas passaram a ser escritas e o contador de histórias, ao elaborar esteticamente o que iria

contar, transformou-se no narrador – a “ficção de uma voz”, segundo Raul Castagnino.

Contar é uma necessidade humana, assim como respirar e, para João Antônio, não é apenas o ato de grafar no papel uma história:

É o ato de viver. Tenho uma relação orgânica com a literatura. A literatura é a paixão mais duradoura de minha vida. Uma questão de coração para além, bem além do intelecto. Escrever é amar.<sup>25</sup>

Como arguto observador, o narrador de João Antônio cria e recria histórias com base em experiências vividas, por isso ele pode dar “sangue e vida” aos seres de sua ficção.

Vale lembrar que, na introdução de nosso trabalho, comentamos que João Antônio chegou a internar-se em um sanatório a fim de observar melhor a vida dos internos para poder escrever *Casa de loucos*. Observamos, ainda, que João Antônio atribui o constante desejo de andar de suas personagens ao fato de ele próprio gostar “de andar e de olhar e de andar de todo jeito”.

Em entrevista, transcrita na edição de “Malagueta, Perus e Bacanaço” (1987) pela Ática, João Antônio afirma:

---

<sup>25</sup> ANTÔNIO, J. Patuléia. São Paulo: Ática, 1996, p.5

Malagueta, Perus e Bacanaço é simplesmente uma aventura que cansei de viver logo depois que saí do quartel, e que consistia em tentar arranjar algum dinheiro em andanças pelos salões de sinuca. (...) Foi a coleta de uma experiência vivida numerosas vezes. (p.5)

Mesmo diante das dificuldades e da solidão oriundas dos tempos modernos, João Antônio mergulha no jogo noturno da sinuca e da sobrevivência, por ele habilmente observado e experimentado e apresenta ao leitor a paródia da própria vida. A madrugada das disputas e a falta de identidade dos artistas da malandragem – anti-heróis da modernidade – desprovidos até mesmo do próprio nome compõem a matéria de suas histórias. Ao mergulharmos no mundo de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, podemos dizer que encontramos em João Antônio um narrador experiente, um narrador dos malandros, dos excluídos, dos esquecidos, do submundo das cidades.

## 2.1 O conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”: uma sátira sem risos

“A verdade é que morremos a cada dia e nascemos a cada dia. Estamos permanentemente nascendo e morrendo” (Borges, J.L.p.49)

João Antônio, como já mencionamos, ficou primeiramente conhecido por dar voz ao malandro, aos anti-heróis da periferia, e por levar-nos à descoberta do mundo pelas veias noturnas da cidade. A obra *Malagueta, Perus e Bacanaço* foi considerada pelo crítico Aguinaldo Silva como “*mapeamento do país dos biscateiros*”, ao dar voz a narradores que, percorrendo as ruas, encontram, além de jogadores e malandros, seres humanos sozinhos e desencontrados entre os representantes da marginalidade dos grandes centros.

O conto que nomeia a obra é um conto longo, dividido em capítulos que correspondem aos bairros paulistanos como Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros, e novamente Lapa. A história narrada envolve três jogadores, Malagueta, Perus e Bacanaço que saem da Lapa, no fim de uma tarde de sábado, empenham o relógio de Bacanaço e, percorrendo os bairros periféricos paulistanos, jogam durante toda a noite, não só sinuca, como também a própria vida, e, no amanhecer do dia seguinte, voltam à Lapa, sem dinheiro, sem relógio, sem tempo.

Em “Malagueta”, o veio satírico do narrador onisciente apresenta ao leitor três gerações de anti-heróis, habitantes noturnos que vivem a malandragem e nela amarram e amargam suas vidas. Dizemos três gerações porque cada

protagonista representa um tempo vivido: Malagueta é o “velho”, Bacanaço, o homem maduro e Perus, um jovem de dezenove anos. Esse “conluio” de gerações é estudado mais adiante.

“Malagueta” pode ser classificado como um “conto de acontecimento” – de acordo com a terminologia usada por Nádya B. Gotlib e por outros autores – para designar o conto que privilegia a ação das personagens e não o monólogo interior. O conto tem o espaço como um dos alicerces mais seguros para a construção da trama narrativa, tendo em vista que nos dois espaços, externo e interno, é que o narrador dinamiza as ações das personagens.

No espaço interno, a ação de “Malagueta” desenvolve-se no submundo, nas veias periféricas e noturnas dos bares de São Paulo e é caracterizado por um grupo fechado, homogêneo, – composto por malandros, jogadores de sinuca, prostitutas, viradores – que espelha um espaço social regido por um código de honra próprio. Em nome da sobrevivência, toda malandragem, toda esperteza, é permitida, desde que sejam observados alguns princípios éticos.

O espaço externo é formado pelas ruas iluminadas que abrigam as casas dos jovens estudantes que costumam visitar as mesas de sinuca apenas para se divertir, pelos pequenos burgueses que percorrem bem vestidos as calçadas, conversando animadamente e por suas crianças presenteadas com bicicletas e brinquedos caros e coloridos. Este grupo faz parte de um outro mundo que também

tem regras próprias, transgredidas pelos componentes do primeiro grupo, os jogadores, os malandros.

Não há como os dois grupos se integrem, pois trata-se de dois mundos conflitantes. No exemplo que segue, Bacanaço deixa bem claro que, onde estava, não era lugar para não-malandros:

À noitinha, grupos de estudantes encheram o salão com jogos a leite-de-papo. Não jogavam a dinheiro. Algazarra, um barulhão, mas não jogavam a dinheiro. Aquilo faziam todos os dias, antes das aulas noturnas.

Bacanaço se chateava com os frangalhos e levantava-se. Machucava-os.

– Vocês são é de coisa nenhuma. (...)

Aqui só tem pixote, é tudo pixote – o indicador subia, descia, flechava. – Por que é que não ficam em casa, debaixo da saia da mãe? Cambada. (p.108-109)

Do mesmo modo, nossos “heróis” sentem-se completamente deslocados no espaço externo:

Mas era uma noite de sábado e houve outros lados por onde passaram, apequenados e tristes.

Vaivém gostoso dos chinelos bons de pessoas sentadas balançando-se nas calçadas, descansando.

Com suas roupas limpas e iluminadas e carros de preço e namorados namorando-se, roupas todo-dia domingueiras – aquela gente bem dormida, bem vestida e tranqüila dos lados bons das residências da Água Branca e do começo das Perdizes. (...)

Aqueles viviam. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali descontraídos. O movimento e o rumor os machucava, os tocava dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam. Eram três vagabundos,

viradores, sem eira nem beira. Sofredores. Se gramassem atrás do dinheiro, indo e vindo e rebolando, se enfrentassem o fogo do joguinho, se evoluíssem malandragens (...) teriam o de comer e o de vestir no dia seguinte (...)  
Aqueles tinham a vida ganha. E seus meninos não precisariam engraxar sapatos nas praças e nas esquinas, lavar carro, vender flores, vender amendoim, vender jornal, pente, o diabo... depender da graça do povo na rua passando. (...)  
Um sentimento comum unia os três, os empurrava. Não eram dali. Deviam andar. Tocassem. (p. 124-125)

Nossos protagonistas não encontram divertimento diante “da gente banhada e distraída” do começo das Perdizes. Distantes dos bares escuros do mundo do jogo e da malandragem, eles tornam-se frágeis e deslocados. Bacanaço, voz da malandragem, incomoda-se com a presença dos estudantes diante do pano verde da mesa de bilhar, pois eles ferem a ordem de seu espaço: não jogam a dinheiro, jogam apenas por diversão.

O espaço do jogo intensifica a dualidade dos dois mundos em que contracenam as personagens. Em “Malagueta”, é no espaço interno que elas podem agir, ganhar ou perder o seu sustento, a sua vida. Ele reflete o interior dos protagonistas e a sucessividade da malandragem, como podemos observar no exemplo que segue, quando o narrador, por meio do discurso indireto livre, conta-nos a picardia do jovem Perus no único momento da história em que os três malandros jogam, aparentemente, apenas para passar o tempo:

Imagina o vinte-e-um. (...) Queria o vinte-e-um, joguinho em que era um artista. (...) Malharia os dois homens enquanto houvesse sinuca no mundo e quanto quisesse. Perderia, talvez, noutras modalidades. No vinte-e-um, ganharia



sempre. Era o seu jogo. (...) Evoluiria aos borbotões, fino e certo, naquela mesa boa e nova. Bolas finas, embocaria todas. É. No quente de um vinte-e-um... Mas não sentia coragem de convidá-los. Buscar, buscava; mas não encontrava jeito com que iniciar o desacato. Como chamá-los para o jogo, o seu jogo? Afinal, Bacanaço era o patrão e Malagueta, coitado, ajudara-o tanto na Água Branca. Entretanto, **mesmo Perus não conseguia afastar a idéia de tomar-lhes a grana.** Disse, fingindo apenas concordar, mas ia intenção nas palavras:

– Sinuca a passatempo é jogo de trouxa. (p.154-155, g.n.)

A passagem grifada exemplifica o fato de que, embora Perus reconheça a hierarquia da malandragem, em seu pensamento, está intrínscico o desejo que persegue também seus companheiros – vencer o jogo e levar vantagem sobre os outros jogadores, mesmo sendo eles seus companheiros de “conluio”. Esse fato retoma o ideal do jogo na malandragem: levar vantagem. O jogo não pode ser visto como uma diversão, pois há o compromisso da competitividade e da distribuição das estias (dinheiro ganho no jogo e que deve ser dividido entre os competidores, mediante um acordo pré- estabelecido), entre outras “regras” da malandragem.

Nossos jogadores começam brincando na mesa, mas a “ideologia” do jogo instiga-os à disputa, ao desejo de apostar em si mesmos e a definição desse desejo, encontramos no autor francês Anatole France:

E vocês gostariam que não jogássemos? Ainda se o jogo desse apenas infinitas esperanças, se não mostrasse mais que o sorriso de seus olhos verdes, talvez não o amássemos tão ardorosamente. Mas ele tem unhas de diamante, é terrível;

concede, quando lhe apraz, a miséria e a vergonha; é por isso que o adoramos. A atração do perigo é subjacente a todas as grandes paixões. Não há volúpia sem vertigem.<sup>26</sup>

Incluimos a passagem de *O Jardim de Epicuro* a fim de ratificar o poder que o jogo exerce sobre o jogador. “Malagueta”, com suas mesas verdes que oferecem “volúpia e vertigem”, integra o espaço interno que convoca os viradores da noite a competir. No espaço externo, ao contrário, nossas personagens sentem-se impotentes e desprovidas da própria identidade. A ausência de nomes para os “heróis” reforça a condição de seres excluídos da sociedade. São moradores do mundo interno. Cúmplices entre si, como se compusessem uma única pessoa – vale lembrar que “o jogo” só se inicia quando da união dos três malandros –, os protagonistas recebem apelidos, que são explicados no decorrer da narrativa: “Malagueta pediu cachaça, pão e pimenta vermelha, malagueta, donde lhe chegara o apelido”. (p.118)

A ausência de Perus foi choca, encolheu-se timidamente no blusão de couro. Era aceitar. Para quem estava quebrado, para ele com dezenove anos de idade, morador em Perus com a tia, donde lhe veio o apelido”. (p.110)

---

<sup>26</sup> Apud. BENJAMIN, W. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.249

Bacanaço, o líder, é o grande manipulador do trio. É ele quem define se entram ou não no jogo, a que bairro da cidade irão se dirigir, e é ele quem fica com a maior parte na partilha do dinheiro dos jogos.

era taco melhor, jogador maduro, ladino perigoso da caixeta, do baralho e da sinuca, moreno vistoso e mandão, malandro de mulheres. Camisa de Bacanaço era uma para cada dia. (...) Tinha negócio com os mascates. (...) Malandro fino, vadio de muita linha, tinha a consideração dos policiais. Andar com Bacanaço, segui-lo, ouvi-lo, servi-lo, era negócio bom. (p.105-106)

Além de “patrão” de Perus e de Malagueta, é também o defensor dos dois, quando necessário, como se pode observar na passagem em que o policial Silveirinha ameaça prender Perus, após humilhá-lo num bar:

O que viria do arranca-rabo? Baixou os olhos, um vagabundo era um vagal e só. Aquilo, aquilo sempre - vadio é o que fica debaixo da sola do sapato da polícia. O velho se fechou; doía mas Malagueta se trancou. Com as mãos e com a cabeça pediu a Bacanaço. Ajeitasse.  
O malandro se chegou.  
– O menino é gente minha – sorriu, maneiro, mais pedia que falava. – Podemos conversar, chefe?  
– De boas falas é que eu gosto, Bacana. Por isso lhe considero – abriu-se no riso gozoso. – Você é meu, Bacana. A zombaria continuou naquele “Bacana”...  
(...) Silveirinha sorria. (...)  
Bacanaço aturou e foi acendendo. (...) Abriu o jogo, mostrou a nota de quinhentos.  
– É o que se tem.  
Lá no Largo, os três ouviram ainda a risada [de Silveirinha] que se escarrapachava forte. (p.138-139)

Nossos protagonistas parodiam a vida dos que se contrapõem aos princípios e comportamentos ideais defendidos pela classe dominante e, portanto, estão vulneráveis aos maus tratos e às humilhações, como a que Perus sofre em virtude da ação do policial Silveirinha e que, indiretamente, sofrem também Bacanaço e Malagueta. Silveirinha aproveita-se da “ordem corrupta” para extorquir dinheiro dos jogadores.

Há outro exemplo em que Perus foi humilhado, quando criança e engraxava sapatos na Lapa-de-Baixo:

Um safado roubou um aleijado esmoleiro na porteira do trem e o infeliz botou a boca no mundo. Os gritos botaram o larápio a correr. (...) Ele vinha aos pinotes, tropicando e chocando-se e chutando coisas que lhe atrapalhavam a fuga, e se apavorou e jogou a grana roubada – era tudo pixulés, caraminguás, notas de um, de dois, de cinco cruzeiros. Aos pés do menino Perus. A rua estava azoada e a polícia chegou não querendo prosas fiadas. (...) Ô atrapalhação ingrata que foi explicar aquele dinheiro... (p.145)

Diante do ocorrido com Perus, percebemos a fragilidade dos que vivem à margem. A exclusão social aparece como uma sina de quem nasce pobre e conseqüentemente, torna-se alvo da perseguição e da desconfiança de quem vive no mundo externo. A malandragem torna o homem, que já é solitário, ainda mais sozinho.

Nossos malandros não são apenas seres que representam o marginal, eles são a própria voz do malandro que grita e ecoa na voz do narrador. No conto, a malandragem é mais do que um “cenário”, é a alma do texto. No âmago das personagens está a sina de um grupo de seres solitários e incapazes de sobreviver fora do espaço do submundo.

Segundo Hernandez,

En la tradición occidental la sátira está asociada con una serie de figuras estereotipadas que son blanco habitual de hostilidad, humor o indiferencia. Esas figuras negativas pueden hacerse remontar en última instancia a grupos o individuos marginales que a menudo son objeto de censura o maltrato. Las características atribuidas a lo marginal son naturalmente consideradas como desviaciones de la norma y se contraponen a los principios y comportamientos ideales defendidos por el grupo dominante.<sup>27</sup>

Nossos “heróis”, avessos aos princípios e às normas da sociedade dominante, configuram exemplos de seres que protagonizam a *sátira*, visto que a caracterização do “mundo às avessas” é um dos critérios decisivos desse gênero, de acordo com Klaus Lazarowicz.<sup>28</sup>

“Malagueta” não pode, entretanto, ser visto como uma sátira que leva ao riso, mas a uma reflexão sobre a posição do homem diante de si e da vida. João

---

<sup>27</sup> HERNANDEZ, G. E. La sátira, una introducción. In: La sátira chicana. México: Siglo Veintiuno, 1993, p.17

<sup>28</sup> Apud. FANTINATI, Carlos. E. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. In: IV Seminário de Estudos Literários. (anais) Assis: FCL, 1994, V. 2, p. 207

Adolfo Hansen, em *Anatomia da Sátira*, esclarece que a sátira é uma “crítica de costumes” que se ocupa do estabelecimento das condições sociais, políticas e econômicas de uma certa formação histórica que ela representa, de modo realista, como crônica da corrupção e decadência moral e social de grupos e indivíduos. Ainda segundo Hansen, a sátira apresenta-se como uma mistura estilística na qual pode ocorrer tanto a comédia quanto a paródia, a ironia e o horror, este último não causando riso e, de acordo com Fantinati<sup>29</sup>, esses recursos, embora utilizados pela sátira, também podem ocorrer independentemente dela.

Por ser um gênero híbrido, a sátira geralmente apresenta seres caricaturais, mas isto não é requisito obrigatório para que se constitua o gênero. Ela também pode ou não utilizar-se da animalização das personagens e do grotesco para caracterizar seus seres ficcionais. Hansen ressalta também, em seus estudos, que Horácio “propõe como mais adequado à sátira o ‘sermo cotidianus’, mais apto segundo ele para a conversação urbana”<sup>30</sup>. Por isso, é bastante comum encontrarmos termos da oralidade e ditos populares em textos satíricos, de um modo geral.

Compondo um idioleto especial, marcado por gírias próprias dos malandros e dos jogadores noturnos, o narrador joãoantoniano de “Malagueta” perpassa a conversação meramente urbana e comumente de caráter oral e, muitas vezes, utiliza-se, na composição de sua trama narrativa, da animalização – o

---

<sup>29</sup> Ibid. p.208

<sup>30</sup> HANSEN, J. A . Anatomia da sátira. São Paulo: FFCL/USP, 1990, p.13

rebaixamento das personagens por meio de figuras e imagens, como a da população nas ruas da cidade:

**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.** (p.106- g.n.)

Ou a da prostituta comparada a um animal:

Bacanaço (...) tinha em sua mira uma prostituta de fama, um pedaço de mulher com quem já ensaiara namoro de olhos vivos, lá na Avenida Duque de Caxias. (...) Era alta e loira a Dorotéia e seu dinheiro era muito. (...) Dorotéia era loira fornida de grandes ancas que mexiam, iam e vinham numa batida temperada, manhosa. **Uma égua de raça**, que corria na boca e na pretensão de grandes malandros” (p.147- g.n.)

Ou, ainda, a figura do velho Malagueta caracterizada à semelhança de um vira-latas:

Veio o vira-lata pela rua de terra. Diante do velho parou, empinou o focinho, os olhos tranqüilos esperavam algum movimento de Malagueta. **O velho olhava para o chão. O cachorro o olhava.** O velho não sacou as mãos dos bolsos, e então, o cachorro se foi a cheirar coisas do caminho. Virou-se acolá, procurou o velho com os olhos. Nada. (...) **O velho olhando o cachorro. Engraçado – também ele era um virador. Um sofredor, um pé-de-chinelo**, como o cachorro. (...) Trabalhava no chão. Estirar-se, (...) expor o inchaço que ia começando nas pernas encardidas. (...) O sapato tinha os saltos comidos de todo. (p.125, g.n.)

No primeiro exemplo, a descrição da rua remete-nos à imagem de um estreito pasto em que o gado, desnordeado pela profusão de barulhos, caminha em direção ao abatedouro. No segundo trecho, a “égua de raça” metaforiza a prostituta Dorotéia atribuindo a ela as características de um animal que pode ser comercializado e, no caso, é mais valioso que outros de sua espécie, aquele que é alimentado por uma ração de melhor qualidade, que tem um abrigo melhor que os outros e é almejado por alguém que não pode adquiri-lo. Vale lembrar que o tema da prostituição foi bastante explorado, principalmente pelos escritores do final do século XIX e das primeiras décadas do século XX, momento em que ocorreu um aumento potencial de casas de jogos e prostituição, em virtude do processo de industrialização, de desenfreada urbanização e de consolidação do capitalismo como regime primordial, que tudo transformou em mercadoria, inclusive os seres humanos, principalmente as mulheres. Segundo Paul D’Ariste<sup>31</sup>: “‘As *lorettes* eram cotadas diferentemente, segundo os bairros onde moravam.’ Na ordem das mais baratas até as mais caras.” João Adolfo Hansen afirma que, na sátira, a transferência de qualidades animais para o tipo humano exclui o homem da racionalidade e o constitui como natureza exterior à cultura, isto é, “como obscenidade”. Não nos esqueçamos de que Dorotéia tem uma posição privilegiada no meio em que vive, tendo em vista que seus clientes são abastados, e é desejada por “grandes malandros”, inclusive por Bacanaço.

---

<sup>31</sup> Apud. BENJAMIN, W. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.255



No terceiro exemplo, homem e cão têm o mesmo olhar suplicante e buscam-se no abandono. É um trecho em que a animalização da personagem acaba esvaindo-se diante do lirismo do narrador que, no trecho todo, aproxima e identifica Malagueta ao cão abandonado, levando o leitor à comiseração por ambos.

Elementos que exemplificam características do grotesco também se fazem presentes no conto:

Bacanaço andava agora com uma mina nova, vinte anos. Morena ou ruiva não se sabia, que ficava loira de cabelos oxigenados, porque o mulato preferia loiras. Fazia a vida num puteiro da Rua das Palmeiras, tinha seu nome de guerra – Marli. (...) Quando lhe trazia menos dinheiro, Bacanaço a surrava, naturalmente, como fazem os rufiões. Tapas, pontapés, coisas leves.

(...) Se a desobediência se repetia, o cacete se dobrava. Bacanaço se atilava em crueldades mais duras. (...) usava o cabo de aço e agia como se Marli fosse um homem. Proibia-a de gritar. Malhava aquele corpo contra as paredes, dava-lhe nos rins, nos nós e nas pontas dos dedos. Encostava-lhe o cigarro aceso nos seios. (...) Às vezes, Marli urinava.

Na outra noite a mulher seguia para o bordel, dolorida, pisada. Na cama, os fregueses costumavam perguntar o que eram aquelas marcas pretas no corpo.

– É amor- e olhava para o teto- vamos logo. (p.146-147)

Para Bakhtin<sup>32</sup>, o princípio material e corporal no *realismo grotesco* – nome dado à modernização que as imagens materiais e corporais da literatura do Renascimento sofreram – aparece sob a forma universal, festiva e utópica. Segundo o estudioso, o grotesco na literatura caracteriza-se, entre outros elementos, pelo

rebaixamento, pela degradação do ser. Degradar “significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, (...) a absorção de alimentos e a satisfação das necessidades naturais. (...) A degradação é *ambivalente*, ao mesmo tempo negação e afirmação, (...) precipita-se não apenas para o baixo, o nada, (...) mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e onde tudo cresce profundamente”.

Em “Malagueta”, a degradação tem apenas caráter negativo, característica da paródia moderna, segundo Bakhtin, tendo em vista que a prostituta Marli nada concebe. Nada há de festivo nas imagens corporais passadas pelo narrador. Não há um renascimento de situações, há uma continuidade, um grande círculo vicioso no qual vivem também outras prostitutas exploradas por outros malandros. Segundo Walter Benjamim<sup>33</sup>, “no bordel e no salão de jogos está a mesma delícia, a mais pecaminosa: pôr o destino no prazer”. Diante do capitalismo explorador, Bacanaço e Marli, heróis degradados e, portanto, anti-heróis, colocam suas vidas nas mesas (ou camas) e realizam toda a “concupiscência de seus destinos”, degradando seus prazeres “ao nível de seus tronos”. Ou seja, se vivem à margem, os prazeres também são marginais.

---

<sup>32</sup> BAKHTIN, M. Apresentação do problema. In: A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo: Hucitec, 1987, p.19

<sup>33</sup> BENJAMIM, W. Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994, p.237-238

Por dar voz ao homem marginalizado e esquecido é que João Antônio foi consagrado pela crítica como um novo Rabelais, o *Rabelais da Boca do lixo*. Ambos os autores trabalham os contos que, como vimos, são de origem popular, explorando o vocabulário das classes desprivilegiadas – cada um no seu tempo histórico e social –, esses escritores encontram a vida das personagens paralela à vida social dita normal.

Em Rabelais, no entanto, o caráter popular é festivo e unificador, há jogos e festas circunstanciais que igualam os seres nas celebrações e no riso. Essa festa popular, baseada no princípio da união e do riso é o *carnaval*, “a segunda vida do povo”, de acordo com Bakhtin (1987,p.7). Em João Antônio, o jogo é uma sina que passa de pai para filho, uma herança marginal bem representada pela geração dos três malandros. Malagueta, Perus e Bacanaço não conseguem inserir-se na sociedade externa, bem como não admitem que os representantes dessa sociedade se integrem à que eles representam. João Antônio distancia-se, neste conto, do riso festivo e carnavalesco de Rabelais. A dualidade dos dois mundos expostos por meio dos espaços confrontados de forma realista leva o leitor à reflexão sobre o “mundo às avessas”, o lado marginal e o homem, isolado, diante desse “realismo feroz” que cresceu, expandiu-se. O “mundo às avessas”, exposto por João Antônio, está distante do caráter anedótico e festivo e o homem que representa este universo é solitário e

encontra refúgio no jogo, uma metáfora da própria vida, o “corpo-a-corpo com o destino”, expressão de Anatole France, citada por Benjamin.<sup>34</sup>

O narrador de “Malagueta” associa os elementos satíricos e grotescos a uma linguagem bem próxima da de seus protagonistas, mesclando sua voz onisciente às vozes interiores de suas personagens, além de privilegiar períodos simples ou coordenados e frases não oracionais repletas de imagens.

Percebemos essa junção de vozes no exemplo que segue. Os negritos representam a voz interior de Bacanaço:

Bacanaço sorri. O pedido da cega que pede esmolas. Gritado, exigindo. (...) Bacanaço sorri.  
O sinal se abriu e nova carga de gente, dos lados da Lapa-debaixo, entope a rua. (...) E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri.  
(...) A moça novinha aperta um guarda-chuva, esfrega qualquer coisa com os pés, (...). Bacanaço sorri. (...)  
Trouxas. Não era inteligência se portar 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. (...) Corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas. (p.107)

Notamos que a repetição da expressão “Bacanaço sorri” lembra, nesta passagem transcrita, a estrutura paralelística própria da poesia. Temos, então, a imagem de Bacanaço sorrindo de tudo o que está distante dele, da vida dos trabalhadores e de gente comum que se dirige para seus próprios “jogos de vida”,

---

<sup>34</sup> Ibid. p.249

como se ele fosse o observador da cena e, ao sorrir, avaliasse criticamente uma rotina “feroz” da cidade. A periferia vem: “ Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de...do diabo” atrás do dinheiro. E, nesse espaço, Bacanaço e seus comparsas tentam tirar proveito dos que vêm em busca do dinheiro: os “trouxas”. A voz interior de Perus, mesclada à onisciência do narrador, também questiona o destino dos “trouxas”:

Perus, encabulado. Onde andariam os trouxas, os coiós sem sorte, que o salão não tinha jogo? Por que era assim, assim sempre? Uma oportunidade não vinha, demorava, chateava aborrecia. Os castigos vinham depressinha, não demoravam não, arrasavam, vinham montados a cavalo. E os trouxas? Noivando ou namorando, por aí, nas esquinas, nos cinemas. Ou dando dinheiro a mulher, que é o que sabem fazer. Os tontos. (p.109)

O narrador, por meio do monólogo interior de Perus, relata o contraponto do mundo interno – o jogo – e o mundo externo – os encontros. Os verbos no pretérito imperfeito concedem a continuidade das ações que perduram no pensamento de Perus. Os demais exemplos a seguir também apresentam monólogo interior dos seres focalizados, bem como o modo discursivo de coordenar as orações, trabalhar períodos simples e algumas frases não oracionais:

Voz interior do inspetor Lima:

Por que Malagueta não derrubara aquela bola quatro? Uma repetição maliciosa numa bola quatro em diagonal no canto, acordou o inspetor Lima.

– Ué...

Ali tinha coisa. A bola era fácil, fácil, Malagueta não liquidara. Por que raios o velho Malagueta só amarrava o jogo, defendendo e defendendo aquela bola quatro? Lima não era um velho coió. A quem pertencia a bola? Havia coisa. (...)

Lima, inconformado, virando o taco na mão. Como não percebera antes? A safadeza era velha, os dois funcionando à vontade, engolindo as bolas. Como não flagrara, trinta anos de polícia e um tempão no joguinho... que boa fé fora aquela? Agora não poderia abrir o bico, que os dois não se deixaram pilhar. Os safados. (p.120-122)

Voz interior de Malagueta:

Malagueta se continha mal e mal. A perturbação que o menino [Perus] sofria era muito comprida, larga e pesada. Uma purgação do capeta. Em que buraco caíra o coitado... E estava apagado, apagadinho, não falava um a. Chumbado no chão feito posto de iluminação. Silveirinha? Um cadelo. Esperava um gesto só de Bacanaço e já partiria e desempenharia seu papel e iria apanhar ou sorrar muito – pensou. Cachorrada sem limite. (p.137-138)

Esse modo discursivo escolhido pelo narrador que manipula o discurso e determina os pontos de vista dos vários jogadores de sinuca presentes na história, além de expor a linguagem dos seres da periferia, a gíria dos jogadores da noite, intensifica as características da contemporaneidade da escrita de João Antônio que, ao mesclar vozes dentro do discurso, lança mão da descrição onisciente por meio

do discurso indireto livre e do monólogo interior indireto. Expliquemos essas técnicas:

Segundo Robert Humphrey<sup>35</sup>, há quatro técnicas básicas usadas na apresentação do fluxo da consciência. São elas: monólogo interior direto, monólogo interior indireto, descrição onisciente e solilóquio. O monólogo interior representa o conteúdo e os processos psíquicos do personagem, parcial ou inteiramente inarticulados e se distinguem como “direto” e “indireto”. O *monólogo interior direto* é apresentado quase sem interferência do autor e sem presumir uma platéia, como se não houvesse leitor. Diferentemente, o *monólogo indireto* dá ao leitor a idéia da constante presença do autor e, geralmente, vem combinado com a descrição da consciência.

Ainda segundo Humphrey, a descrição pelo autor onisciente e o solilóquio – que supõe uma platéia formal e imediata e por isso difere-se do monólogo interior –, embora não sejam técnicas exclusivas do século XX, são “métodos literários padrões e básicos que os escritores empregaram de maneira geral”. Na descrição onisciente, o texto é apresentado do ponto focal de um narrador onisciente, mas a consciência acha-se confinada às ações e aos pensamentos de alguma ou de várias personagens, ou seja, ao lançar mão dessa forma de escrever, o narrador *coloca o leitor dentro da personagem*, mas é ele quem, na terceira pessoa, narra tudo o que ela pensa ou faz.

A técnica da descrição onisciente – quando o narrador transporta o leitor para dentro da personagem, mas é ele quem, na terceira pessoa, narra tudo o que ela faz, é também usada pelo narrador ao contar a história de Sorocabana, ocorrida na Lapa. Após uma “brincadeira malandra” entre Bacanaço e Perus – Bacanaço aponta uma navalha para Perus que se desvia “cheio de charla”, enquanto o primeiro o atíça, – os dois, cansados, resolvem sentar-se e “contar façanhas ou casos com nomes de parceiros, conluios, atrapalhadas, brigas, prisões...” O narrador onisciente inicia assim a breve narrativa: “Lembraram Sorocabana”. Sorocabana era um homem trabalhador, pai de três filhos, um “trouxa de subúrbio” que perdeu para Bacalau “pouco mais de vinte contos”. Bacalau “quis ser mais malandro que a malandragem” e não dividiu as estias entre a “curriola”. Conclusão: entregaram Bacalau “aos ratos” – à polícia.

Somente depois do desfecho da história é que o narrador nos sugere que Bacanaço é quem a narrou a Perus: “Contava Bacanaço que sabia muito bem das coisinhas da façanha. O menino Perus também sabia. Mas era um menino diante de Bacanaço e por isso ouvia quieto, só meneando a cabeça e de acordo com tudo.” (p.105) O narrador de “Malagueta”, ao contar a história do “anti-herói” Bacalau, lança mão da narrativa hipodiegética<sup>36</sup>. Utilizando-se da descrição onisciente, a voz

---

<sup>35</sup> HUMPHREY, R. O fluxo da consciência. São Paulo: Mc Graw-Hill do Brasil, 1976, p.21-30

<sup>36</sup> REIS & LOPES. Dicionário de teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 1988, p.128-129 (No nível hipodiegético, uma personagem da narrativa primeira torna-se narrador e relata uma outra história em que pode ou não ter tomado parte).



do narrador que conta a um leitor a história principal, confunde-se com a voz de Bacanaço, que narra a história secundária a Perus:

**O salão era na Lapa, era o velho Celestino**, treze mesas, jogos bons, parceirinhos coiós. **Catava-se** ali muito trouxa de subúrbio, motoristas, operários, (...) gente da estrada de ferro. Havia parceirões temporários. Bem. Não fazia uma semana, naquela boca do inferno apareceu Sorocabana, largando ali, numa semana, pouco mais de vinte contos. Quem ganhou foi Bacalau, com **aquele seu** jeito de sonso...(p.104, g.n.)

A princípio, tanto podemos ter a voz de Bacanaço (“treze mesas, jogos bons”), como a voz onisciente do narrador principal. A apresentação do verbo no pretérito imperfeito do indicativo “catava-se” identifica, entretanto, a passagem como sendo do narrador principal, porque, embora a história não tenha ocorrido no bar em que as personagens estão, o presente do indicativo seria mais adequado se Bacanaço fosse o narrador. Contudo, o dêitico “seu” e o demonstrativo “aquele” estão próximos do discurso da personagem, mas também podem caracterizar uma técnica do narrador onisciente para se aproximar tanto da segunda narrativa quanto do leitor.

Acreditamos, assim, na ocorrência da chamada *estrutura em abismo*”, *mise en abyme*, na qual, de acordo com Dällembach (1979, p.55) a narrativa secundária se insere, como *resumo ou citação*, algo que pode ter a capacidade *reflexiva* em relação à história primeira, visto que, Bacalau e Sorocabana, personagens de uma narrativa secundária, não reaparecem ao longo do texto, porém, a história deles reflete na narrativa principal, ajudando a compor a organização do

espaço da malandragem, no que se refere às regras que devem ser respeitadas por quem vive neste espaço.

Bons exemplos da capacidade reflexiva da narrativa secundária estão, principalmente, nas passagens em que Perus aceita o conluio para jogar contra Lima (os três malandros armam um jogo em que Malagueta facilita as jogadas para Perus, enquanto Bacanaço observa e finge não conhecer os companheiros para não levantar suspeitas nos demais jogadores) e também quando Perus, obedecendo às regras da malandragem, não avisa seus companheiros de que Robertinho iria deixá-los “quebrados, quebradinhos”. “Assim fazem os malandros entre si; é regra. E, regra, Perus não podia avisar Bacanaço, nem Malagueta. Não devia entregar Robertinho, que o jogo era muito bom para ele” (p.155).

“Malagueta, Perus e Bacanaço” inclui também, em sua narrativa, personagens que existiram fora do plano da ficção. No capítulo “Cidade”, por exemplo, ocorre a descrição de Carne Frita, um respeitadíssimo jogador de sinuca que nossos heróis encontram “à esquina da Santa Efigênia”:

Moço, baixinho, com uns olhos de menino, esguio como os malandros do joguinho que andam quilômetros ao redor das mesas, ninguém daria nada àquele, parado, à esquina da Santa Efigênia, dando um gesto de mão a Malagueta, Perus e Bacanaço. Fossem ver... (p.133)

Carne Frita, além de personagem da narrativa, marcou presença como real jogador de sinuca, bastante conhecido nas décadas de 60/70, inclusive

representou o próprio papel como ator em *Jogo da vida* (1976), filme de Capovilla citado anteriormente na introdução deste trabalho.

Elaborando um mosaico composto de realidade e ficção, João Antônio faz ressoar uma voz astuta, um jogador ladino, um narrador da experiência que confirma a ordem dos malandros que, para serem “bons”, têm de ser parceiros entre si, parceiros da vida “de carne e osso”, parceiros do próprio narrador e também do autor que conviveu com a vida malandra e, por isso, não só a observou como também a experimentou.

Ao utilizar as técnicas narrativas exemplificadas e ao escolher uma linguagem tão próxima à de seus protagonistas, a voz narrativa confunde-se intencionalmente com as vozes de algumas personagens, estabelecendo o “conluio” entre narrador, personagens e leitor. O narrador identifica-se com o discurso de seus protagonistas e, ao inserir-se no interior deles, conta-nos tudo o que eles pensam, o que desejam realizar, seus planos e segredos:

Perus acompanhava os dois, mas olhava o céu como um menino num quieto demorado e com aquela coisa esquisita arranhando o peito. **E que o menino Perus não dizia a ninguém.** Contava muitas coisas suas a outros vagabundos. Até a intimidade de outras coisas suas. Mas aquela não contava. Aquele sentir, àquela hora, dia querendo nascer, era de um esquisito que arrepiava. E até julgava pela força estranha, que aquele sentimento não era coisa máscula, de homem.

Perus olhava. Agora a lua, só meia-lua e muito branca, bem no meio do céu. Marchava para o seu fim. Mas à direita, aparecia um toque sangüíneo. 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, revolvendo aqueles lados pesadamente. Parecia um movimento doloroso, coisa querendo arrebentar, livre, forte, gritando de cor naquele céu. (...) Veio o vermelho. E se fez, enfim, vermelho como só ele no céu. E gritou, feriu, nascendo.

Já era um dia. O instante bulia nos pêlos do braço, doía na alma, passava uma doçura naquele menino, àquela janela, grudado. (p.150-151,g.n.)

Ao conhecer o segredo de Perus, de seu arrepio, de sua sensibilidade ao ver o dia amanhecer, tornamo-nos cúmplice de seus sentimentos, de suas divagações. Mais adiante, tornamo-nos, novamente, parceiros de Perus quando ele tem de obedecer ao rigor da regra da malandragem e não avisar aos companheiros que Robertinho era um grande jogador e que iria deixá-los “quebrados, quebradinhos”.

Assim fazem os malandros entre si; é regra. (...) Não devia entregar Robertinho, que o jogo era muito bom para ele. Nada poderia dizer. Se abrisse o bico, ouviria de Robertinho a palavra “cagueta”, que é o que mais dói para um malandro. E ainda arrumaria briga séria. Bacanaço ia entusiasmado, atiçando. Perus sofria. Não podia arrancar os companheiros daquele lobo. (p.155-156)

No jogo da trama narrativa, somos parceiros de um narrador que não parece estar, apenas, com uma câmera nas mãos, filmando cenas de uma madrugada, mas, antes, vivendo essa madrugada que reescreve em sua narrativa, vale dizer, sentindo o odor dos bares e lado a lado com nossos anti-heróis. Ao dar vida a

Malagueta, a Perus e a Bacanaço, o narrador parodia a saga de um mundo “às avessas”, o universo dos malandros das grandes cidades, seres perdidos e sem nome.

O tempo de nossos heróis, apesar de sucessivo, é limitado: a madrugada. Eles circulam pela cidade (a Lapa é o ponto de partida e de chegada). Ao iniciar a noite, os três se unem e se complementam num círculo vicioso – Bacanaço já foi como Perus e será como Malagueta; Perus se tornará um Bacanaço e, conseqüentemente, um Malagueta e este último já foi como os outros dois. Nesse círculo vicioso, eles vencem e perdem no jogo da vida. A história termina com o nascer de um novo dia e o novo dia pré-anuncia um novo jogo.

O narrador deixa nítido que as três personagens, conluiadas entre si como se compusessem uma única –, não conseguem adquirir identidade numa sociedade dita normal. Por estarem à margem da sociedade, nossos heróis, “aluados e cinzentos”, são, condicionalmente, perdedores. Dentro da vida marginal, eles realizam a performance do jogo, sabem e querem jogar; vencem e perdem a vida no pano verde das mesas de sinuca.

O autor, que bem conhece a ambiência marginal, constrói uma voz narrativa experiente e contundente que desvela o homem diante do jogo da própria vida – ganhar ou perder. Jogando com a linguagem, tão própria da madrugada, mesclando realidade e ficção, estabelecendo uma junção entre onisciência e vozes interiores dos protagonistas e trabalhando figuras e imagens, o narrador de “Malagueta” parodia, por meio do jogo do nascer e do morrer de cada dia, a ética, os

valores da sociedade capitalista e o isolamento do homem diante dela. O narrador, colocando-se como um grande “jogador”, convoca o leitor ao jogo de sua trama narrativa e, assim, somos convidados a jogar o jogo e não há como não aceitar a parceria.

– Olá, meu parceirinho! Está a jogo ou a passeio? (p.101)

– Vamos brincar? (p 115)

## 2.2 “GUARDADOR”: o conto da figueira

Idoso, enfraquecido pelo álcool, pergunta-se: por que os motoristas não lhe dão gorjetas se ele camela o dia inteiro, debaixo de sol e chuva, para guardar carros alheios? Não encontra respostas satisfatórias. Ainda que simples, a equação lhe dói como “um paralelepípedo”. (Armando Antenore)

O conto “Guardador” foi publicado em 1986 na coletânea *Abraçado ao meu rancor*, premiada no Rio de Janeiro com o troféu Golfinho de Ouro, em São Paulo, com o prêmio Pedro Nava e, em Porto Alegre, com o troféu Oswald de Andrade.

Alfredo Bosi, na apresentação do livro, tece considerações interessantes sobre João Antônio e seu processo de escrita:

(...) ter sido pobre, boêmio e suburbano, (...) ser jornalista de raça e escritor atracado com o real; viver às voltas com a própria biografia; sentir-se, enfim, em dura e amarga oposição aos regimes e estilos dominantes: tudo isso faz parte da condição humana e literária de João Antônio. (...) O leitor solitário ouve os tons diferentes que sustentam o recado de João Antônio e a sua combinação de estilo original, realista até o limite da reportagem sem deixar de envolver-se em um fortíssimo pathos que vai do ódio à ternura e do sarcasmo à piedade. (...) João Antônio é observador que percorre a cidade (...), sempre “abraçado ao seu rancor”.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> BOSI, A. Um boêmio entre duas cidades. In: ANTÔNIO, J. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac & Naif, 2001, p. 5,6

Nosso autor viveu no Rio de Janeiro de 1968 até 1996, quando falece. Na “cidade maravilhosa”, também observa e convive com os homens “aluados e cinzentos”, os tristes sonhadores e abandonados que vivem à margem da sociedade carioca e publica diversos contos nos quais ressoam significativamente as vozes noturnas de gente anônima que percorre as ruas ou que se abriga em árvores ocas.

“Guardador” traz a história de mais um Jacarandá – vale lembrar que os Jacarandás criados pelo autor representam uma diversidade de malandros brasileiros, como já vimos no primeiro capítulo, ao analisarmos a personagem Jacarandá do conto “Publicitário do ano”.

O Jacarandá, no conto em análise, é um guardador de carros da praia de Copacabana, no Rio de Janeiro, que mora no oco de uma árvore próxima de uma Catedral. Inúmeros são os elementos satíricos no texto, apresentados pelo narrador onisciente. O apelido da personagem, por exemplo, apresenta traços de ironia – Jacarandá, como vimos, é uma árvore leguminosa da qual se extrai madeira nobre, de tronco tortuoso e ramos com espinhos estipulares. Nosso Jacarandá, de nobre tem somente o apelido. Miserável e sem lar, abriga-se no oco da “velha figueira” de uma praça e guarda carros, quando não está embriagado. Figueira (Chevalier, p. 427-428) é uma das árvores que simbolizam a abundância, o poder, a imortalidade, mas, quando seca, tem sua simbologia invertida. A “velha figueira” é oca e seca, “às



avessas”, como a vida do protagonista. Mais uma vez, a ironia do narrador se faz presente. Além disso, os passantes humilham e atormentam o pobre Jacarandá: “Pé-de-cana! Velho vagabundo!” (p.35) Ou então, os motoristas saem sem lhe pagar, chamando-o por meio de um vocativo que lhe atribui um cargo, um poder que o guardador não tem: “*Chefe*, hoje estou sem trocado.” (p.32)

A fim de compreendermos melhor por que, muitas vezes, a leitura do texto nos remete ao riso, faz-se necessário levantar algumas considerações a respeito do cômico. É importante também deixar claro que nossa intenção não é estabelecer nenhuma definição para o riso, pois embora pareça fácil defini-lo, muitos estudiosos, desde a era de Platão, tecem hipóteses, sem contudo, chegar a uma conclusão definitiva. Importa considerar que “o riso é próprio do homem”, como afirma Rabelais e, se o homem muda a cada dia, conseqüentemente, mudam também os motivos que o levam a rir. Pode-se rir por quaisquer motivos e, de acordo com Baudelaire, para rir, basta que haja uma disposição mental que crie e reconheça o cômico. Segundo João Adolfo Hansen<sup>38</sup>, aquilo que se apresenta como **feio** é a matéria do cômico e Aristóteles entendia o **feio** “como de duas espécies: a feiura física (a deformidade da máscara no exemplo da Poética)” e a feiura moral – a deformidade sensível.

Atualmente, continuamos a rir do que consideramos “feio”. Ri-se das fraudes de políticos, das mentiras apresentadas via internet, dos programas de

televisão. Ou pode-se rir também de um mero bigode de alguém que passa na rua, de um cabelo cujo penteado cause estranhamento – e pareça ridículo –, ou de um simples tique nervoso de alguém conhecido ou não. Rimos até mesmo de algo que, ontem, tenha-nos feito chorar. Contudo, uma certeza persiste: rimos do que se apresenta como uma novidade que transgride o que consideramos “normal”, desde que estejamos afastados, mesmo que brevemente, da emoção que esse fato possa nos causar.

Segundo Bergson<sup>39</sup>,

O maior inimigo do riso é a emoção. Isso não significa negar, por exemplo, que não se possa rir de alguém que nos inspire piedade, ou mesmo afeição: apenas, no caso, será preciso esquecer por alguns instantes essa afeição, ou emudecer essa piedade.

É possível, por exemplo, rirmos da personagem Jacarandá se mantivermos distância do sentimento de piedade que ele nos causa. Em certos momentos, ele apresenta uma fisionomia cômica que, ainda de acordo com Bergson, decorre de certas deformidades que adquirem o “triste privilégio” de poder, em certos casos, provocar o riso:

---

<sup>38</sup> HANSEN, J. A. Anatomia da sátira. São Paulo: FFCL/USP, 1990, p.4

Pisando quase de lado, vai tropicando, um pedaço de flanela balanga no punho, seu boné descorado lembra restos de Carnaval. E assim sai do oco e baixa na praça. (p.32)

Cambaio, sapatos comidos, amuava e já se achava homem que não precisava de leros, nem tinha paciência para mulher, patrão ou amizadinha. De bobeira tomava cadeia; saía, de novo bobeara, o metiam num arrastão.

Lá vai para o xilindró.

– Chegou o velho chulé! (...)

– Chegou o velho cachaça! (p.36)

Alguns traços cômicos podem ser percebidos em Jacarandá quando ele é descrito. Balançando um pedaço de flanela na mão, a personagem cambaleia e tropeça para andar, fugindo à perspectiva de uma personagem heróica e aproximando-se de um protagonista cômico, tendo em vista a “triste deformidade” de que nos fala Bergson. Recuperamos, por meio de sua triste figura, uma das funções mais remotas do riso: a de “corrigir desvios representados pelo próprio riso”, ou seja, o homem ri de si mesmo quando guarda uma certa distância dos problemas que o afligem. O riso é o efeito desse distanciamento provocado, no caso de “Guardador”, em função de normas, ou de estereótipos de comportamentos estabelecidos pela sociedade, pois não é comum alguém morar no oco de uma árvore, ser cambaio, pisar quase de lado... Ao mantermos uma distância da realidade problemática, rimos como um castigo que aplicamos a nós mesmos – “ridendo castigat mores”, imortalizada por Lucílio– por vivermos numa sociedade dissonante que evitamos assumir como

---

<sup>39</sup> BERGSON, H. O riso. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p.12

problema nosso. Temos assim a ambigüidade, a ambivalência do riso, o seu caráter de antítese: o homem engajado e distanciado de si mesmo.

Esse mesmo riso ambivalente, que nos castiga quando o narrador nos apresenta a figura de Jacarandá, havia sido ensaiado quando da caracterização do velho Malagueta do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” que, como Jacarandá, oscila entre a cômica deformidade e a trágica vida “às avessas”:

–E Malagueta?

Em que presepada ter-se-ia enfiado o velho sem-vergonha, esmoleiro, cara de pau? (...)

Capiongo e meio nu, como sempre meio bêbado, Malagueta apareceu. No pescoço imundo trazia amarrado um lenço de cores, descorado; da manga estropiada do paletó balançavam-se algumas tiras escuras de pano.<sup>40</sup>

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.<sup>41</sup>

Ambos são velhos, meio tortos, cinzentos e bêbedos. Jacarandá, apesar de bêbedo, pensa, repensa e teoriza diante do fato de as pessoas darem esmolas ou não:

morando no oco de uma árvore e, bêbedo, refletindo por que as pessoas dão esmolas:

---

<sup>40</sup> ANTÔNIO, J. Malagueta, Perus e Bacanaço. In: Malagueta, Perus e Bacanaço. Rio de Janeiro: Brasiliense, 1975, p.108-109

<sup>41</sup> Ibid. p.123

Três tipos de pessoas dão. Só uma minoria – ninguém espera outro motivo – dá esmola por entender o miserê. Há a maior parte, no meio, querendo se ver livre do pedinte. O terceiro grupo, otários da classe média, escorrega trocados a esmoleiros já que, vestidos direitinho, encabulariam ao tomar o flagra em público- são uns duros, uns tesos. Para eles, não ter cai mal. Se é domingo, pior. Domingo é ruim para os bem-comportados.

Apesar da pinga, esses pensamentos não o distraem de suas necessidades cada vez mais ruças, imediatas. Se trabalhou guardando- lhes os carros, por que resistem ao pagamento da gorjeta? Eles rezando na Catedral e, depois, saindo para flunar. Teriam dois jeitos de piedade – um na Catedral, outro cá fora? Chamou nova uca para abrir o entendimento. (...)

Muquiras, muquiranas. Aos poucos, ondas do álcool rondando a cabeça, capiscou. Os motoristas caloteiros e fujões, bem vestidinhos, viveriam atolados e amargando dívidas de consórcio, prestações, correções monetárias e juros, arrocho, a prensa de taxas e impostos difíceis de entender. Mas tinham de pagar e não lhes sobrava o algum com que soltar gorjeta ao guardador. Isso. O automóvel sozinho comia-lhes a provisão. Vamos e venhamos. Se não podiam, por que diabo tinham carro? (p.33-34)

O narrador, lançando mão do discurso indireto livre, insere os pensamentos da personagem que levanta questionamentos a respeito da ordem de uma sociedade que é regida pelo capital. Jacarandá estabelece uma teoria sobre três tipos de seres humanos abrigados pela sociedade considerada “normal”, ao definir as razões pelas quais as pessoas dão esmolas. O primeiro tipo, representado por pouquíssimas pessoas da sociedade que realmente se preocupam com a miséria e dão esmolas por entenderem as dificuldades sociais e humanas. A maior parte das pessoas que não estão preocupadas com a miséria social compõe o segundo grupo. Para livrar-se dos pedintes, esse grupo procura afastar-se definitivamente deles, dando esmolas para não

ter de se deparar com eles por mais tempo e, conseqüentemente, com o próprio problema que insistem em ignorar. O terceiro e último tipo de ser humano definido por Jacarandá é o que integra o grupo dos “otários da classe média”. Embora se vistam de acordo com as regras sociais e se comportem conforme suas exigências, esses “otários” são, do mesmo modo, desprivilegiados na sociedade, pois “escorregam” alguns trocados aos pedintes por temer serem vistos negando esmola e, de repente, diante de si mesmos e dos outros, serem igualados a esses excluídos na miséria social.

Na trama narrativa, o narrador, insere-se nos pensamentos de Jacarandá e nos dá ciência deles, confundindo, propositadamente, a ideologia de sua voz enunciativa do discurso com a ideologia da personagem a fim de criticar a hipocrisia e os valores medíocres inseridos no mundo das aparências, adotados por certos grupos sociais.

A linguagem escolhida pelo narrador, repleta de gírias e de expressões coloquiais aproxima-se da de seu protagonista e constitui mais uma técnica do jogo narrativo, pois quebra a distância em relação ao leitor, levando-o ao ambiente particular e ao pensamento de Jacarandá.

Segundo Bakhtin,

a linguagem familiar da praça pública [carnaval] caracteriza-se pelo uso freqüente de grosserias, ou seja, de expressões e palavras injuriosas, às vezes bastante longas e complicadas. Do ponto de vista gramatical e semântico, as grosserias estão normalmente isoladas no contexto da linguagem e são consideradas como fórmulas fixas do mesmo tipo dos

provérbios. Portanto, pode-se afirmar que as grosserias são um gênero verbal particular da linguagem familiar.<sup>42</sup>

As expressões aparentemente “injuriosas”, presentes no monólogo interior de Jacarandá – “muquiranas, são uns duros, uns tesos” – *não* levam ao riso festivo e espontâneo. Essas expressões intensificam o tom de crítica e de uma visão ferina do narrador sobre os grupos sociais que compõem parte da sociedade capitalista. Nosso guardador é mais um “aluado” que vive à margem e que causa no leitor mais comiseração do que riso, mesclando, como afirma Bosi, o “sarcasmo à piedade”. O anti-herói desfila tão real, com “seu boné descorado [que] lembra restos de Carnaval” e metaforiza as cinzas que restaram dessa festa popular e folclórica. Jacarandá é popular sim, mas menos risível que “cinzento”.

João Antônio, o *Rabelais da Boca do Lixo*, como o chamou um dia a crítica literária, mergulha no popular, mas *não* dá voz à festa dessa ambiência, ao contrário, dá voz a sua dor e à contradição de seu mundo. No início da leitura do conto, a descrição das atitudes da personagem leva-nos a atribuir a ela um caráter cômico. Nosso “Rabelais” brasileiro retoma, assim, o caráter de ambivalência do riso, como já mencionamos. Porém, na medida em que se lê a história, vamos nos envolvendo tanto com ela como com o protagonista e o distanciamento em relação à personagem vai se extinguindo a ponto de percebermos que o rebaixamento atribuído a Jacarandá causa-nos um profundo dó. Após conhecermos o texto, torna-se

---

<sup>42</sup> BAKHTIN, M. Apresentação do problema. In: A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o

impossível depararmos-nos com velhos guardadores de carros e não nos lembrarmos de Jacarandá. A animalização, presente no texto, compara os transeuntes a baratas que, tontas, agitam-se na praça, como também aproxima as características de Jacarandá às de uma barata, fazendo aflorar a sensibilidade do leitor e conseguindo dele não um riso espontâneo, mas de comiseração:

A rua ruim de novo.

Abafava, de quente, depois de umas chuvaradas de vento, desastrosas e medonhas em janeiro. Desregulava. Um calorão azucrinava o tumulto, o movimento, o rumor das ruas. Mesmo de dia, as baratas saíam de tocas e escondidos, agitadas. Suor molhava a testa e escorria na camisa dos que tocavam pra baixo e pra cima.

O toró, cavalo do cão, se arrumava lá no céu. Ia castigar outra vez, a gente sentia. Ia arriar feio.

Dera, nesse tempo, para morar ou se esconder no oco do tronco da árvore, figueira velha, das poucas ancestrais, resistente às devastações que a praça vem sofrendo.

Tenta a vida naquelas calçadas.

Pisando quase de lado, vai tropicando, um pedaço de flanela balanga no punho, seu boné descorado lembra restos de Carnaval. E assim sai do oco e baixa na praça.

(...) Final de missa, aflito ali, não sabe se corre para a direita ou para a esquerda, três motoristas lhe escapam a um só tempo. (p.31,32)

Notamos que tanto o inseto quanto Jacarandá saem de suas “tocas” e vão para a praça. Ambos agitam-se de um lado para outro, perdidos naquele ambiente.



“Guardador” apresenta ainda muitos outros traços de animalização das personagens:

Passeavam cachorros de apartamento e seus donos solitários. (...) Também candinhas faladeiras, faladeiras e de olhar mau, vestidas fora de moda, figuras de pardieiro descidas à rua para a fuxicaria, de uma gordura precoce e desonesta, que as fazia parecer sempre sujas e mais velhas do que eram. (...) também comadres faladeiras faziam rodinhas do tititi (...) chafurdando como porcas gordas naquilo que entendiam e mal como vida alheia. (p.38)

Cães tristes de apartamentos e seus donos solitários se assemelham; e mulheres faladeiras e feias lembram “porcas chafurdando”. O autor, mascarado pela voz de um narrador atento, observador, deixa transparecer como ele julga ora tristes, ora grotescos e animais certos hábitos “humanos”.

Além da animalização atribuída a Jacarandá, – característica da sátira, podemos observar nos dêiticos (“**seu boné**”) e nos tempos verbais – presente e pretérito imperfeito – recursos importantes que marcam a aproximação entre narrador e leitor. De acordo com Benveniste<sup>43</sup>,

Para um locutor que fala de si mesmo, o tempo fundamental é o “presente”, tudo o que ele considera como ação acabada, enunciando-a na primeira pessoa do perfeito, é lançado infalivelmente para o passado. A partir daí, a

---

<sup>43</sup> BENVENISTE, É. As relações do tempo no verbo francês. In: Problemas de lingüística geral. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1976, p.275

expressão fixou-se: para especificar o passado subjetivo, será suficiente empregar no discurso a forma da ação acabada. (...) O discurso é então provido de um tempo passado (...) *il fit* objetiva o acontecimento destacando-o do presente; *il a fait*, ao contrário, põe o acontecimento passado em ligação com o nosso presente.

Embora Benveniste teorize, tendo por base a língua francesa, observamos no conto em análise – “a gente sentia”, “a praça vem sofrendo”, “tenta a vida”, “vai tropicando” –, que, na língua portuguesa, ocorre um processo bastante semelhante. Os acontecimentos passados, contados pelo narrador no pretérito imperfeito, acabam sendo ligados ao presente, à enunciação, aproximando o narrador da personagem e do leitor.

A história de o “Guardador” termina com o “velho chué”, bêbedo, recusando uma moeda de um “bacana de carro importado”, dizendo-lhe que, com moeda ele não trabalhava. “Aí, foi para dentro do oco da árvore, encostou a cabeça e olhou a lua”.

De acordo com o *Dicionário de Símbolos*<sup>44</sup>, a árvore é o pilar central que sustenta o templo ou a casa, e é também a coluna vertebral a sustentar o corpo humano, templo da alma. No entanto, ironicamente, a árvore na qual Jacarandá se abriga – “figueira velha” – é oca. Figueira, como vimos, simboliza a abundância, a imortalidade; e oco<sup>45</sup>, o aspecto noturno e negativo de todo e qualquer símbolo.

---

<sup>44</sup> CHEVALIER E GHEERBRANT. Dicionário de símbolos. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982, p.85

<sup>45</sup> Ibid. p.650

O oco da árvore também remete à caverna que, para Platão, significa o mundo interior, onde a caminhada em direção à inteligência representa a libertação para a alma e a ascensão para o cosmos. Na crença chinesa, entrar na caverna é retornar à origem e, portanto, subir ao céu. Mas a caverna pode simbolizar também abismo, que abriga monstros desconhecidos. É o símbolo do perigo, do inesperado: “a descida dos infernos”.

Encontramos então, no termo caverna, dois aspectos: um positivo e um negativo que todo grande símbolo representa. Embora o sentido de oco seja negativo para a árvore, para Jacarandá ganha aspecto positivo. O oco representa a caverna que o ampara, o seu espaço interior, onde “ele se torna ele mesmo”<sup>46</sup>, ou onde ele tenta compreender ou, pelo menos, encontrar equilíbrio para conviver com o mundo exterior – a praça que abriga a sociedade.

Assim como em “Malagueta, Perus e Bacanaço” o espaço alicerça a narrativa, também, em “Guardador”, a representação do espaço é poética e fundamental, e divide-se em o lado interior – o oco da árvore (a interioridade do “eu” de Jacarandá) e o lado exterior – a praça e seus passantes (a face externa do guardador). Como Perus, da janela de um bar, arrepia-se ao ver o nascer do novo dia, Jacarandá, do oco de sua árvore, contempla a lua que, em sua periodicidade (minguante, crescente, nova e cheia) reescreve a renovação, simbolizando o eterno retorno. Do mesmo modo como Malagueta, Perus e Bacanaço sentem-se perdidos

fora dos bares, Jacarandá é o inseto tonto e sem destino na praça. Enquanto os três jogadores encontram refúgio nas mesas verdes da sinuca, a bebida, no caso de Jacarandá, é a “jogada” mais hábil para aquele que corre para o oco da figueira à procura de si mesmo, pois não consegue identidade na praça, ou seja, na sociedade.

Entendemos, assim, que a “figueira velha” é uma paródia do velho Jacarandá que nada tem de “nobre” e grandioso. Ambos figurativizam a miséria e a condição do homem numa sociedade que o marginaliza. A árvore é oca e destituída de seu poder, de sua imortalidade e de sua abundância. Jacarandá é “cambaio” e não se sustenta diante do ambiente dito “normal”, embora trabalhe “o dia inteiro, debaixo de sol e chuva, para guardar carros alheios”, sem receber quase nada. O que ele tem de mais atávico é o vazio dessa sociedade que ele não compreende e contesta entre goles da antiga companheira – a “uca”. Seu consolo é guardar-se no oco da “velha figueira”, guardar-se consigo mesmo, “abraçar-se ao seu rancor” e, noite após noite, contemplar a lua.

---

<sup>46</sup> Ibid. p. 217

### 3. Uma voz poética no “realismo feroz”

“A poesia não se confunde com o verso.(..) Pode haver poesia em prosa e poesia em verso livre. (...) Sabemos inclusive que ela não se contém apenas nos chamados gêneros poéticos, mas pode estar autenticamente presente na prosa de ficção.” (CANDIDO, Antonio. 1967, p.13)

Como já mencionamos na introdução do presente trabalho, tratamos, neste capítulo, da poesia que navega nas veias marginais da narrativa de João Antônio nela marcando, indubitavelmente, sua presença. Não se pode deixar de considerar relevante o fato de estarmos trabalhando a análise de contos. Nádya Battela Gotlib, em sua *Teoria do conto* lembra-nos do estudo de Edgar Allan Poe sobre a *unidade de efeito*. No estudo de Poe, verifica-se que o escritor aplica ao conto as mesmas propostas de leitura e de teoria aplicadas ao poema. O conto, por ser uma história cuja leitura se realiza “de uma só sentada”, aproxima-se do poema que “induz a uma exaltação da alma que não pode ser sustentada por muito tempo”. (2001, p.33)

Diferentemente do romance, no conto:

O autor é capaz de realizar a plenitude de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora da leitura atenta, a alma do leitor está sob o controle do escritor. Não há nenhuma influência externa ou extrínseca que resulte de cansaço ou interrupção.<sup>47</sup>

---

<sup>47</sup> GOTLIB, N.B. Teoria do conto. São Paulo: Ática, 2001, p.34

Privilegiando a unidade de efeito, o conto se aproxima mais da poesia do que da prosa, pois a eficácia e o sentido do conto:

dependem destes valores que dão um caráter específico ao poema e também ao *jazz*: a tensão, o ritmo, a pulsação interna, o imprevisto dentro de parâmetros pré-vistos, essa liberdade fatal que não admite alteração sem uma perda irreparável.<sup>48</sup>

No estudo que fazemos a seguir, notamos que há uma forma singular de contar e uma certa recorrência de temas e figuras nas narrativas curtas de João Antônio.

Saborosa, fluente, inventiva como uma conversa de botequim, a linguagem de João Antônio traz à luz do dia uma espécie de secreto regionalismo urbano, onde “viver é brabo” e o respeito às normas gramaticais seria o cúmulo do absurdo. (...) O escritor que lembra certo Mário de Andrade e Antônio de Alcântara Machado, igualmente apaixonados por São Paulo, mas sua voz exhibe timbre próprio, que um único perigo ronda: **o da repetição**. (g.n.)<sup>49</sup>

Válery nos ilumina quando diz que a narrativa é como uma marcha e a poesia, “arte da linguagem”(1991, p.205), é como uma dança (p.212). E dançar é repetir passos, pois cada repetição traz aos passos nova leveza, ou novo ataque. A escrita de João Antônio é marcada por movimentos que se repetem à semelhança da dança. A recorrência de determinados temas, de estruturas, de palavras, de figuras em

---

<sup>48</sup> VALÉRY, P. Variedades. São Paulo: Iluminuras, 1991, p.235

seus textos não pode ser vista como “perigo”, mas, antes, como uma característica poética de sua narrativa.

Quando do início dos estudos sobre João Antônio, não supunha que o que mais me fascinava em sua narrativa fosse o seu “dizer poético”. Saboreava seus textos sem perceber a poesia que deles emana. Ingenuamente, acreditava ser um paradoxo que textos incisivos como os dele, escritos numa linguagem tão próxima da voz marginal, tão representante de um “secreto regionalismo urbano” pudessem apresentar tanto lirismo. Mas a poesia não é avessa ao “realismo feroz” e João Antônio a introduz e a eterniza em seus contos por meio de um modo poético e singular de narrar.

Antes de fazermos nossas considerações sobre o fazer poético do autor, é necessário que trabalhemos o sentido da narrativa poética. De acordo com Tadié, na introdução de *Le récit poétique*<sup>50</sup>, essa forma de narrar constitui um gênero que se expandiu, na Europa, com a crise do romance, a partir de meados do século XIX, quando da saturação do Realismo diante das transformações sociais, políticas e econômicas, estopins da revolução cultural e das vanguardas artísticas que aboliram as normas rígidas e passaram a valorizar a subjetividade na arte, de forma ainda mais intensa que na era do Romantismo. O Surrealismo, uma dessas vanguardas, alicerçou a narrativa poética, pois teve como base a visão dionisíaca e os sonhos. Era necessário ao homem fugir às guerras, ao fascismo e às angústias da virada do

---

<sup>49</sup> MOISÉS, M. História da Literatura Brasileira. Vol. V, São Paulo: Cultrix, 1989, p.484

milênio. Era preciso refugiar-se na “torre de marfim” e, como um demiurgo, por meio da arte, expor seus devaneios e anseios mais profundos e traçar o próprio destino que ele desejava lírico e onírico. Por cultivar a arte de criar como se estivesse “sonhando acordado”, os surrealistas eram vistos com ressalvas pela sociedade capitalista vigente e, por esse motivo, a vanguarda também atuou como um modo de transformação dessa sociedade.

Durante todo o século XX, o capitalismo se fortaleceu e se instaurou como regime político e a narrativa poética também se multiplicou e se intensificou como gênero literário transformador e alternativo.

É importante, também, fazer uma distinção entre narrativa poética e prosa poética. Esta dedica ao lirismo um instante – uma página, uma descrição de personagem – aquela, faz do lirismo seu alicerce. Segundo Tadié, a narrativa poética é uma forma que toma emprestados ao poema seus meios de ação e seus efeitos. Ela se utiliza dos elementos da narrativa – há personagens e uma história que se desenvolve –, mas a matéria da narrativa poética é a poesia, o ritmo de contar, a “arte da linguagem”.

O “ritmo galopante” da narrativa de “Paulinho Perna Torta”, por exemplo, é um dos fatores que levaram Antonio Candido<sup>51</sup> a considerar este conto de João Antônio uma obra prima:

---

<sup>50</sup> TADIÉ, Jean-Yves. *Le récit poétique*. Paris: PUF, 1978, p.15-22

<sup>51</sup> CANDIDO, A. A nova narrativa. In: *A educação pela noite*. São Paulo: Ática, 1987.p.210-211



Pé pisando no chão. Magrelo na camisa furada. Pálido, encardido, dei para bater perna de novo, catando virações pelos cantos e pelos longes da cidade. Vasculhei, revirei, curti fome quietamente, peguei chuva e sol no lombo; lavei carro, esmolei nos subúrbios, entreguei flor, fui guia de cego, pedi sanduíches nas confeitarias e nos botecos, corri bairros inteiros. Mooca, Penha, Cambuci, Tucuruvi, Jaçanã... me enfiei nos buracos e miquinhos mais esquisitos, onde nem os ratos da polícia chegam, ajudei nos ferro-velhos, me juntei a pipoqueiros (...) servi a mascates **lá** nas portas dos mercados da Lapa, me dei com gente de feira, vendi rapadura, (...), dei sorte, dei azar, sei lá, fuzei e remexi. (“Paulinho Perna Torta”, p.68- g.n.)

Vou pedalando.

O sol queima a rua Itaboca, me dá firme na cabeça, os bondes comem os trilhos, é um barulhão que estremece até as casas; Os trens (...) carregados e feios. Gente se pendura até nas portas. Vou pedalando.

Nestor ainda não abriu a berbearia, o posto de preventivos só começa a uma hora. O salão de sinuca do Burruga fechado. A

farmácia está quieta. A rua está sem mulher. (“Paulinho Perna Torta”, p.71)

Cinco-seis da tarde, chegam os dois irmãos de Laércio. Dois caras muito iguais comigo, me consideram e botam fé no que faço. Ivinho Americano e Jonas. Ivinho é aquele dos ternos bons e sapatos de preço. Jonas, menos vistoso nos panos, é o motorista de um Chevrolet de praça. Jonas, **aquele dos olhos deste tamanho**. Se me enfio numa quizumba, posso ir firme; os dois vão pra fogueira comigo. Que **aqui** entre malandros ninguém mija pra trás, não. (“Paulinho Perna Torta”, p.82)

No exemplo, notamos a personagem central do conto, em movimento permanente, falando a um narratário – que, segundo Genette, é um elemento da situação narrativa e ocorre no mesmo nível diegético. Ao se dirigir ao narratário, cuja

presença pode ser observada por meio dos dêiticos e dos sintagmas adverbiais destacados, o narrador-personagem faz dele seu cúmplice, assim como conduz ao percurso de sua vida marginal também o leitor.

Embora existam no decorrer da narrativa algumas orientações temporais – “cinco-seis da tarde”, por exemplo –, não há uma marcação precisa do tempo. O conto é um sumário das lembranças do viver de trinta anos do narrador-personagem:

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. (...)  
Mas não vou parar. Atucho-me de tóxico e me agüento. (...)  
Eu só posso continuar. (p.105)

O protagonista reflete sobre o que viveu durante seus trinta anos e sobre os seus valores sociais e morais. Percebe que consegue voltar no tempo somente por meio das lembranças (tempo interior). As ações que realizou durante seu percurso não podem ser refeitas de forma diferente e sente-se impotente diante do tempo. Conclui que não pode parar, tem de continuar suportando sua vida e sua solidão mesmo que seja no refúgio dos tóxicos e na volta às lembranças que o circundam.

A presença do tempo circular é também uma característica das narrativas poéticas. É o mito do eterno retorno, por exemplo, que faz com que

Malagueta, Perus e Bacanaço, também símbolos do retorno ao tempo (o jovem, o adulto e o velho), vendam um velho relógio, desprezem o tempo linear e sigam para mais uma noite, mais um dia, sucessivamente... “Avistavam-se todas as tardes, acordados há pouco ou apenas mal dormidos”. (p.102) É exatamente após a venda do relógio de Bacanaço que nossos anti-heróis iniciam a aventura noturna e circular:

Foi num átimo, foi num susto. Bacanaço deu fé do relógio, seu Movado com corrente de ouro.(...)  
Empenhar-se-ia o Movado a Cornélio, motorista de praça da rua do cinema, camarada de Bacanaço. Por baixo, baixo, renderia quinhentos cruzeiros. Uma quina. O de que precisavam. (...) E os três iriam firmes, à grande e de enfiada, afiados como piranhas. Bacanaço chefiando.<sup>52</sup>

Percorrem, então, *cinco* bairros de São Paulo: Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros, para, terminada a noite, amanhecerem novamente “quebrados” na Lapa, ponto de partida – “Falou-se que naquela manhã por ali passaram três malandros, murchos, sonados, pedindo três cafés fiados.” (p.159) De acordo com o *Dicionário de Símbolos*<sup>53</sup>, o número cinco “é símbolo de **união** (...) Símbolo igualmente do universo: dois eixos, um vertical, outro horizontal, passando por um mesmo centro. Símbolo da ordem e da perfeição.” O trio, numa harmônica união malandra, procura, pelos cinco bairros, a perfeição do jogo. No entanto, o número *seis*, que fecha o círculo com a volta do trio à Lapa, ponto de partida, “reúne

---

<sup>52</sup> ANTÔNIO, J. Malagueta, Perus e Bacanaço. In: Malagueta, Perus e Bacanaço. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p.112-113

dois complexos de atividades ternárias. Pode inclinar-se para o bem, mas também para o mal. (...) É o número dos dons recíprocos e dos antagonismos, o número do *destino místico*.”<sup>54</sup> Vencer ou perder?

Anoitece, amanhece... e a concepção esférica do espaço e do tempo no universo persegue-os em seu jogo. A madrugada, tempo da ação dos protagonistas, “joga” com eles. Ela não só é o cenário como o palco para o jogo da vida do trio de gerações que perpetua a malandragem.

No exemplo que segue e que já foi citado para demonstrar o conluio entre narrador, personagens e leitor, observamos também a metáfora, outra característica poética constante nos contos de João Antônio:

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 sangüíneo. Era de um rosado impreciso, embaçado, inquieto, que entre duas cores se enlaçava e dolorosamente se mexia, se misturava entre o cinza e o branco do céu, buscava um tom definido, revolvía aqueles lados pesadamente. Parecia um movimento doloroso, coisa querendo arrebentar, livre, forte, gritando de cor naquele céu. (...) Veio o vermelho. E se fez, enfim, vermelho como só ele no céu. E gritou, feriu, nascendo. Já era um dia. O instante bulia nos pêlos do braço, doía na alma, passava uma doçura naquele menino, àquela janela, grudado. (p.150-151)

Não seria o rosado inquieto do céu do início da manhã, entre o cinza e o branco, a metáfora de Perus envolvido por Malagueta e Bacanaço, respectivamente?

---

<sup>53</sup> CHEVALIER E GHEERBRANT. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982, p.241

O rosado transforma-se em vermelho, metáfora do desejo de explosão de Perus, de “amanhecer” para uma vida diferente da que o agoniza. O cinza é o velho Malagueta que, já idoso, deixou seus sonhos de mudança perderem a cor viva e o branco é o Bacanaço com seu terno lustroso de malandro bem vestido e no auge de sua vitalidade. O espaço interior – os pensamentos de Perus – e o espaço exterior – a janela pela qual Perus vê o dia amanhecer – confundem-se e intensificam-se. Vale lembrar os estudos de Bachelard sobre as portas (ou janelas) que podem proporcionar as imagens da hesitação, da tentação, do desejo, do respeito. “Elas se abrem para o mundo dos homens ou para o mundo da solidão?” (2000, p.227) O dia nascendo é a imagem do que Perus espera e causa-lhe arrepio não só pela beleza, mas por saber que, apesar de a mudança ser um desejo ardente, é apenas uma quimera diante do círculo que permeia sua vida. Pela janela, ele vê o nascer do dia, e como num grande círculo, o sol traz a esperança da transformação, mas também adivinha a certeza da chegada de outra noite, de outro jogo, da sina circular do malandro.

O espaço da narrativa é, sem dúvida, um dos elementos mais privilegiados pelo narrador poético, seja esse narrador personagem ou não. É o espaço que provoca a ação das personagens – no geral poucas – e acaba sendo confundido, ou, até mesmo transformado em um protagonista da história. O narrador escolhe o espaço que julga positivo ou negativo, como vimos na análise de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, considerando espaços positivos para nossos

---

<sup>54</sup> Ibid. p. 809

malandros, aqueles que são rejeitados pela sociedade dita “normal”. Rua, bares, sinuca, espaços da marginalidade, contrapõem-se a lares, bairros tranquilos, onde há gente conversando nas calçadas. Nesses espaços à margem, os protagonistas tentam olhar para si mesmos.

De acordo com Bachelard<sup>55</sup>, “é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem”. Assim, em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, o espaço é ambivalente. Nossos heróis sentem-se perdidos diante do espaço exterior porque, para eles, as pessoas que compõem a sociedade representam um grande deserto no qual nada encontram. As pessoas e as casas de família estão muito distantes da realidade dos três viradores. Elas representam o mundo externo com o qual eles não desejam se deparar. A ambivalência está na própria solidão que este mundo exterior representa para eles, pois o deserto exterior é o próprio deserto interior dos protagonistas. Ao se depararem com a paisagem da cidade, as personagens são obrigadas a olhar para si mesmas e não se reconhecem.

“A casa abriga o devaneio, a casa protege o sonhador, a casa permite sonhar em paz”<sup>56</sup>. Fora da casa, a hostilidade do homem e a do universo se acumulam. Como Malagueta, Perus e Bacanaço são avessos às regras da sociedade, a

---

<sup>55</sup> BACHELARD, G. A poética do espaço. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 207

<sup>56</sup> Ibid. p.26-27

“casa”, para eles, são os bares, as mesas, as bolas coloridas de que precisam para preencher a ausência de cor de seus desertos interiores.

Para melhor observarmos o espaço poético e a presença de outros elementos líricos em João Antônio, analisamos os contos “Busca” , “Milagre Chué” e “Frio”.

### 3.1 “BUSCA”: eterna tarde

“Andando tão devagar. Procurava alguma coisa na tarde. O vento esfriou. Não sabia bem o que, era um vazio tremendo. Mas estava procurando”. (p.15)

“Busca” é um conto que tem, como narrador, a personagem Vicente, um homem que mora com a mãe e que, num início de tarde de domingo, sai para caminhar, sem rumo, em busca de algo que nem mesmo ele sabe definir. Durante a caminhada, ele relembra fatos de sua infância, começa a pensar em seus primeiros fios de cabelos brancos e percebe que os sonhos por ele almejados, movidos pelo destino, escaparam-lhe. Sendo Vicente personagem-narrador, a focalização é interna fixa ou, segundo Jean Pouillon, uma “visão com”:

É “com” ela que vemos as outras personagens, é “com” ela que vivemos os acontecimentos contados. Sem dúvida que não deixamos de ver o que se passa nela, mas somente na medida em que o que se passa em alguém aparece a esse alguém.<sup>57</sup>

A focalização escolhida pelo autor nos permite “caminhar” com a personagem, não só pelas ruas, como também em meio a suas lembranças. Enquanto a personagem caminha, as lembranças do passado vão surgindo por meio de retrospectões. À medida que isso ocorre, o personagem-narrador vai nos explicando sua história. Assim, a ordem do discurso não coincide com a dos acontecimentos



ocorridos na história, caracterizando “Busca” como um conto de atmosfera – terminologia utilizada por vários teóricos sobre o conto, inclusive por Nádia B.Gotlib<sup>58</sup> para caracterizar o conto cuja ordem do discurso é privilegiada pelo ir-e-vir do monólogo interior de uma ou demais personagens.

Separado por asteriscos, o conto é dividido em três partes. A primeira parte – início do discurso – é também o início da história. Nessa parte, o narrador-personagem informa que não vive com nenhuma mulher a não ser com a mãe – aparentemente, uma lavadeira de roupas. Sabe-se, também, que uma jovem chamada Lídia, amiga de sua mãe, interessa-se por ele. “Por que diabo essa menina cismou comigo?” (p.12).

Ainda na primeira parte, depois que Vicente, em seu caminho, atravessa uma *ponte*, ocorre uma retrospectiva que vai revelar, por meio do monólogo interior, quando e por que Vicente adquiriu sua “mania” de andar. A ponte é um símbolo que representa a passagem do tempo presente para o passado do protagonista:

Atravessei a **ponte**. Tinha trocados no bolso, me enfiaria num trem. (...) Desde que papai morreu, esta mania. Andar. Quando venho do serviço, num domingo, fêria, a vontade aparece. O velho, quando vivo, fazia passeios a Santos, uma porção de coisas. **Bom. A gente se divertia**, a semana começava menos pesada, menos comprida, não sei. Às vezes, penso que poderia recomeçar os passeios. (p.12, g.n.)

---

<sup>57</sup> POUILLON, J. O tempo no romance. São Paulo: Cultrix, 1974, p.54

<sup>58</sup> GOTLIB, N. B. Teoria do conto. São Paulo: Ática, 2001, p.17

A ausência do pai torna a vida de Vicente opaca, sem perspectivas, levando-o a assumir o papel paterno em resposta à impossibilidade de alcançar seu próprio lugar no mundo. É no subir e descer das ruas que relembra as alegrias vividas na presença do pai, buscando-as dentro de um espaço perdido em si mesmo.

Segundo Tadié<sup>59</sup>, o narrador poético é atraído por lugares afastados, escuros, fechados, distantes dos abjetos aspectos do mundo por ele julgado. O narrador-personagem de “Busca” opta pelas ruas distantes das de sua casa. Ele procura, nas veias da cidade, um sentido para sua vida. Portanto, a rua é o espaço poético, tanto neste conto como também em outras narrativas do autor – vale lembrar “Malagueta”. As ruas compõem o espaço que interrompe o tempo exterior para que Vicente busque a si mesmo no tempo interior. Parafraseando Tadié, na narrativa poética há uma busca para escapar ao tempo, voltando às origens da própria vida, ou da história, ou do mundo.

Em outra retrospectiva, também na primeira parte, o narrador-personagem conta que, desde menino, exerce a mesma ocupação: trabalhar com solda.

Lá na oficina me fazem uma adulação nojenta, porque sou da coisa. chefe da solda. Ora, desde menino nesta ocupação, é claro que entendo da coisa. Por isso certos fulanos se encostam, agrados para pedir isto e aquilo. Mas Luís é ótimo, não adula. Só abre a boca para coisa aproveitável. (p.12)

---

<sup>59</sup> TADIÉ, Jean-Yves. Le récit poétique. Paris: PUF, 1978, p.83-85

Nota-se que o fato de Vicente ser chefe da solda parece incomodá-lo, pois acredita que as pessoas o adulam não por gostar realmente dele, mas por interesse ou medo de serem repreendidos pelo “chefe”. A personagem justifica seu cargo contando-nos que trabalhou como soldador desde criança.

A solda é uma substância metálica que serve para unir peças também metálicas. Considerando-se que o metal é algo rígido, difícil de ser transformado, podemos entender que Vicente tenta “soldar” também a rigidez de seu passado – a perda do pai, o fato de não poder mais lutar boxe – ao seu rígido presente – a busca de si mesmo. Vicente “solda” também seu tempo interior à sua caminhada pelas ruas, sem destino definido.

O ir-e-vir dos pensamentos do protagonista é traduzido por um monólogo interior, unindo o tempo exterior ao tempo interior, como podemos observar na transcrição da passagem do conto:

Andando. Um ar quente me batendo na cara. Daniel me havia convidado para futebol na televisão, havia também Lídia... Por que diabo essa menina cismou comigo? Vive de olhadelas, risinho, convite para festa de casamento. Pequenininha, jeitosa. Mamãe e ela se dão muito. Lá com suas costuras e arrumações caseiras. Eu não quero é nada.  
– Ela é direitinha, Vicente.  
Os amigos observam.  
Atravessei a ponte. Tinha trocados no bolso, me enfiaria num trem, acabaria na estação Júlio Prestes. Daniel com a televisão e Lídia com costuras... Eu queria andar. (p.12)

A união dos dois tempos intensifica o duelo que a personagem trava consigo mesma por não conseguir atender às expectativas atribuídas às pessoas de seu convívio.

No final da primeira parte, Vicente, em uma rua desconhecida, depara-se com um garoto também desconhecido, passagem em que o narrador é bastante feliz em suas metáforas e em seu lirismo:

O meu sapato novo estava começando a se empoeirar.  
Entrei por uma rua que não conhecia. Olhava para tudo.  
Jardins, flores, mangueiras esquecidas na grama, gente de pijama estendida nas espreguiçadeiras. A bola de borracha subia e descia no muro. Um menino veio. O que eu adoro nesses meninos são os cabelos despenteados. Chutei-lhe a bola, que ela corria para mim. Transpirava, botou a mão no ar agradecendo.

– Legal.

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

A personificação do sapato novo que “estava começando a se empoeirar” é a metáfora do caminho – da vida do narrador-personagem – que já não se sente tão jovem. Esta passagem antecipa o que, mais adiante, ele nos revela ao falar de seus primeiros cabelos brancos que “acima da costeleta, apontam incisivos, provavelmente não demorarão a pintar tudo de branco.” (p.15)

Às palavras vermelho e sol, “associa-se tudo o que é belo, nobre, generoso elevado”<sup>60</sup>. A rua e o garoto desconhecidos levam a personagem a se lembrar do Vicente-menino, feliz e cheio de energia, desfrutando a beleza e a liberdade de um

garoto; um Vicente de quem ele gostava e que via a rua como um espaço para buscar diversão e aventura; um Vicente que ele já não reconhece e que, como o garoto desconhecido, busca, na rua, algo para preencher seu vazio; ele procura uma “bola com que possa jogar”, uma aventura, acessível em seu momento presente, somente em pensamentos. O menino “vermelho de sol” é o espelho de seu passado e faz com que nosso protagonista se lembre de seu sonho elevado e interrompido por um episódio em sua juventude, relatado logo no início da segunda parte do conto, por meio de uma analepse:

– Desta vez ele vai!

Girei para a esquerda, soltei o direito. Caprichava, tanta certeza eu tinha. Aquele mulato não agüentaria mais um “round”.

Um sujeito lá embaixo:

– Desta vez ele vai!

O mulato defendeu, deu uma gingada, ganhou a brecha. Largou o braço. Que técnica! Quem é que poderia esperar aquilo?

Golpe, dor, choque, sangue, escuridão, zoeira, lona. Cara na lona. Eu jamais esqueceria! (p.13)

Novamente, é caminhando que Vicente relembra sua última luta de boxe, da qual sai como perdedor, levando seu sonho de lutador “à lona”. Ele apresenta um problema no fígado, sente-se desanimado mas, incentivado por Freitas, seu treinador, submete-se a uma cirurgia na esperança de poder continuar lutando:

---

<sup>60</sup> CHEVALIER E GHEERBRANT. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982, p.800

Não continuei. Deixei o ringue, larguei uma vontade que trazia desde moleque e que era tudo. (...) Minha vida sem aquilo acabaria. Eu estava naquilo desde moleque, não podia deixar. Minha teima durou uma semana... Ou menos. Que me operassem, fizessem o diabo! Deixar o boxe, não.

Operado. Asneira. Tudo dando para trás – o campeonato amador chegou e me encontrou convalescendo. Quebradeira, recaída atrapalhada, meses de cama, uma despesa enorme. Eu me olhava no espelho e parecia estar diante duma devastação. E depois ouvir dizer que não voltaria ao ringue... Ah, no tempo de rapaz, quando no Nacional! Eu era outra pessoa.

Será que aquele médico percebeu o que estava dizendo?  
(p.14)

Embora o médico cure a doença de Vicente, nosso boxeador fica impossibilitado de voltar aos campos de luta. Seu grande sonho lhe é amputado e ele perde aquilo que o fazia sonhar e ser alguém cheio de entusiasmo pela vida, cheio de desejo de buscar...

Na terceira parte, o presente da enunciação é retomado e a personagem chega à casa de Luís, o empregado da oficina, cujo comportamento Vicente admirava:

Luís ficou muito contente. Jamais pensei que ele tivesse casa tão bem disposta. Capricho nas paredes, tinhorões no jardim. Em seu quarto, mostrou-me livros, entusiasmou-se com uns desenhos sobre a prancheta. Disse-lhe sem sentir, olhando linhas em nanquim preto:

– Você deve continuar. Desenho arquitetônico dá dinheiro, rapaz – lembrei-me de Freitas naquela hora.

Chateza na tarde. Ia para os lados do Piqueri. Havia bebericado conhaque num boteco, jogado uma partida de bilhar com Luís. Fingira atenção nas tacadas, um capricho que não é meu. Sorriera, pegara no 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. Procurava alguma coisa na tarde. O vento esfriou. Não sabia bem o que, era um vazio tremendo. Mas estava procurando. (p.14-15)

Vicente incentiva Luís a continuar com os desenhos, assim como Freitas, mecanicamente, incentivou-o a continuar lutando, estabelecendo-se assim, um jogo entre o sonho e a possibilidade do real. Ao chegar à casa de Luís – “Luís é ótimo, não adula” (p.12); Vicente reconhece na “*casa* tão bem disposta, capricho nas paredes, tinhorões no *jardim*”, a segurança que procura. A casa significa o ser interior, ela “abriga o devaneio e protege o sonhador”. O jardim simboliza a cultura, a espontaneidade e o equilíbrio. Luís é equilibrado, espontâneo e sonhador. Ele é o espelho do homem que Vicente queria ser e não é. Luís tem seus sonhos “abrigados”, como um menino e deseja concretizá-los. Vicente não consegue ficar em casa, pois seus sonhos foram “nocauteados” no passado. Seu nome, ironicamente, simboliza “aquele que vence” e ele está em busca de algo que se perdeu no tempo: “por dentro estava era triste, oco, ânsia de encontrar alguma coisa. Não parede verde de tinhorões e trepadeiras, nem bola sete difícil, nem Lídia, (...).” O objeto da verdadeira procura de Vicente não é algo visível, que está ao seu alcance. O que ele busca está perdido na *tarde*, metáfora do seu tempo interior, ao qual ele chega enquanto caminha. A tarde simboliza o tempo que separa a manhã – o passado, lembrado em seu

monólogo –, e a noite – seu futuro, do qual sua única certeza é a presença incisiva dos cabelos brancos.

Sentado num banco de praça, o narrador-protagonista inicia uma descrição de suas lembranças, interrompidas com a chegada de uma garotinha:

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 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. (...)

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 começavam a procurar cor para a noite.

Lembrei-me de que precisava passar uma escova no tanque.  
(p.15-16)

Percebe-se, novamente, que Vicente fala do passado, mas situa-se no presente e vê no futuro apenas o fato de envelhecer. A oposição presente x passado, leva-nos a concluir que a personagem tem saudades do passado, de sua infância que provavelmente deixou um gosto de alegria, de amparo. No passado havia o “sol”, o



brilho da juventude, o sonho a ser realizado. No presente, adulto e avistando seus primeiros cabelos brancos, o narrador sente “um tremendo vazio”. Seu olhar para o futuro também não é de otimismo – “os cabelos brancos apontam incisivos, provavelmente não demorarão em pintar tudo de branco”. Vicente vê seu sonho se perder tanto nos “aventais muito *brancos* da empregada a surgirem na praça” que levam a menina com quem conversava e o fazia reviver um passado interior, como nos “incisivos” fios *brancos* que lhe apontam nos cabelos e que levam sua juventude física, exterior. O fato de envelhecer perturba-o, como observamos também em outro monólogo interior: “Preciso cortar à escovinha. Assim **escondo os começos de cabelo branco...**”. Quanto mais brancos se tornarem os cabelos de Vicente, menos “vermelho de sol” ele estará e o seu sonho tornar-se-á cada vez mais nublado, mais opaco, mais distante.

Notamos na narrativa uma construção poética alicerçada pelo jogo de cores pintado pelo narrador. O vermelho, a vida da juventude, mescla-se ao branco da lua, dando a ela um tom ocre no “meio preto, meio azul” do céu. A lua branca recebe tons e se renova, contrapondo-se aos cabelos brancos de Vicente que somente “cortados à escovinha”, bem curtos, talvez possam ser ocultados, e não podem ser renovados. O protagonista tenta “soldar” o seu tempo de alegria – quando ele queria e podia realizar o que quisesse (juventude, desejo de lutar, sonhos) ao tempo de sua inconsciente busca, ao tempo do “tremendo vazio” (o de não poder lutar boxe, o da ausência do pai, o vazio do “sapato que começava a se empoeirar”).

Os cabelos brancos levam Vicente a refletir sobre o seu presente e a reconhecer a harmonia do passado. O narrador-personagem leva-nos a partilhar dos seus sentimentos nostálgicos, principalmente nas passagens em que ele se depara com crianças – ele chuta a bola para o garoto; acha graça, sorri e conversa com a menina “até os aventais muito brancos da empregada surgirem na praça”. Cabelos e aventais brancos personificados trazem Vicente para o presente que o angustia.

Além das metáforas e dos símbolos, observamos nos tempos verbais destacados no trecho a seguir, que o narrador-protagonista estabelece um ritmado jogo temporal – outra característica de narrativa poética – quando fala do passado, mas situa-se no presente e antecipa o futuro. O jogo ocorre com a alternância dos verbos – gerúndio, pretérito e presente – conforme se intercalam as técnicas do fluxo da consciência – narração e monólogo interior:

**Andando.** Um ar quente me **batendo** na cara. Daniel me havia convidado para futebol na televisão, **havia** também Lídia... Por que diabo essa menina **cismou** comigo? **Vive** de olhadelas, risinho, convite para festa de casamento. Pequeninha, jeitosa. Mamãe e ela **se dão** muito. Lá com suas costuras e arrumações caseiras. Eu não **quero** é nada.

– Ela **é** direitinha, Vicente.

Os amigos **observam**.

**Atravessei** a ponte. **Tinha** trocados no bolso, me **enfiaria** num trem, acabaria na estação Júlio Prestes. Daniel com a televisão e Lídia com costuras... Eu **queria andar**. (p.12-g.n.)

O narrador-personagem está sempre presente e interrompe a narrativa atribuindo a ela um ritmo fragmentado, uma descontinuidade, utilizando-se do ir-e-vir

entre narração e fluxo da consciência, fazendo com que a linguagem acompanhe o pensamento do protagonista.

O primeiro parágrafo do conto traz a voz da mãe: “– Vicente, olha a galinha na rua! Abri o portão, a galinha pra dentro”. (p.11) A mãe pede a Vicente que pegue a galinha que fugiu e tenta retardar a saída do filho, argumentando que o sol está alto: “ Espera o sol descer um pouco”. Na verdade, a mãe quer que ele fique porque Lídia, que se interessa por ele, chegará a casa e a mãe deseja vê-los juntos. Mas Vicente quer sair, precisa fugir como a ave e “conduzir sua alma”, caminhando – hábito adquirido desde que o pai falecera. Ao caminhar, ele observa seus sapatos: “Meu sapato novo estava começando a se empoeirar” (p.15).

Enquanto caminha, seus passos conduzem-no ao passado: “Na rua de pedregulho mal socado o sapato novo subia, descia” (p.16). Percebe-se que a personagem chega a lugares externos e internos involuntariamente.

De acordo com Tadié<sup>61</sup>, a rua corresponde à rota, ao itinerário. É um espaço natural que orienta uma possível descoberta. A caminhada do protagonista é exterior e interior – rua/vida; sapato/ele, busca. Quando o sol se põe e a lua surge “em potencial, lá em cima (...). Enorme, linda”. (p.16), Vicente está voltando para casa, uma volta que ele prevê repetitiva, “morna”:

Chegaria em casa, beijo na testa da mamãe, cumprimentos  
para Lídia. Ela repetiria o jogo – indiretas, risinho, interesse,

---

<sup>61</sup> TADIÉ Jean-Yves. Le récit poétique. Paris: PUF, 1978, p.63

por que não faço isso, por que não gosto de... Mas o vazio não passaria. Comer alguma coisa, botar o paletó. Andar de novo. (p.16)

Novamente, nosso narrador deixa transparecer sua incredulidade em relação à mudança de perspectiva em sua vida. No presente, já adulto, sente-se fracassado e conta para si e para o leitor também os insucessos de seu próprio passado.

Conforme nos ilumina Tadié<sup>62</sup> um narrador que é personagem desdobra-se entre um eu-protagonista e um eu-narrador. Desdobrado em narrador (no presente) e protagonista (no passado), Vicente observa sua vida e busca uma resposta que possa amenizar sua angústia. Essa procura ocorre também durante o percurso da volta a casa, quando repensa o trabalho, os sujeitos adutores, em recomeçar com a mãe os passeios a Santos, a Campinas... Pensa que a garotinha do parque poderia ser sua filha, que Lídia era uma boa moça... Observa “o sol descendo por completo” e uma lua “enorme, linda”. A lua<sup>63</sup>, entre tantas significações, “é para o homem o símbolo da passagem da vida à morte e da morte à vida”:

a lua fala, no interior da constelação de nascimento do indivíduo. (...) A zona lunar da personalidade é esta zona noturna, inconsciente, crepuscular de nossos tropismos, de nossos impulsos instintivos. É a parte do *primitivo* que dormita em nós, vivaz ainda no sono, nos sonhos, nas

---

<sup>62</sup> Ibid. p.19-20

<sup>63</sup> CHEVALIER E GHEERBRANT. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olímpio p.561

fantasias, na imaginação, e que modela nossa sensibilidade profunda. É a sensibilidade do ser íntimo entregue ao encantamento silencioso de seu *jardim secreto* impalpável canção da alma, refugiado no paraíso de sua infância, voltado sobre si mesmo, encolhido num sono da vida – senão entregue à embriaguez de um arrepio vital que arrebatava sua alma caprichosa, vagabunda, boêmia, fantasiosa, quimérica, ao sabor da aventura... A lua é também o símbolo do sonho e do inconsciente, bem como dos valores noturnos.<sup>64</sup>

Ao chegar a noite e ao avistar a lua, Vicente mergulha na quimera de poder transformar sua vida: “Talvez as semanas começassem melhores, menos compridas. (...) Lembrei-me de que precisava passar uma escova no tanque”. A personagem se lembra de que precisa retirar o limo das paredes do tanque, passagem que ocorre logo no início da diegese:

Derramei, fiquei olhando a água no cimento. Aquilo estava era precisando duma escova forte. Começo de limo nas paredes. Sujeira. Quando voltasse, daria um jeito no tanque. As manchas verdes sumiriam. (p.11)

O limo<sup>65</sup> simboliza “o início da degradação”, a marca de que o tempo passou impiedosamente, e, limpá-lo, significa renovar-se, buscar novos rumos, novos sonhos... Vicente percebe a necessidade de mudar, mas não tem certeza de que possa realizar seu intento. Ele, narrador, sugere que uma mudança, *talvez*, possa ocorrer. “Era a hora em que as coisas começavam a procurar cor para a noite. (p.16)

---

<sup>64</sup>Ibid. p.564-565

<sup>65</sup> Ibid. p.534

Somos, assim, convidados à dúvida. A tarde é o tempo da caminhada de nosso protagonista, é o espaço de sua busca.

O itinerário da narrativa poética é, segundo Tadié (p.67), marcado pelos espaços entre a viagem exterior e a interior da personagem: a sua busca. É justamente esse espaço que o narrador escolhe para criar e imprimir o tom de sua poesia. Vicente procura a lua “enorme e linda” que, “embora privada de luz própria e não passar de um reflexo do sol”, dá-nos a impressão de que faz reluzir nele a possibilidade de preencher seu vazio, de procurar, de buscar “cor” para o seu momento presente e para o seu futuro, a sua noite que “apresenta um duplo aspecto, o das trevas em que fermenta o vir a ser, e o da preparação do dia, de onde brotará a luz da vida.”<sup>66</sup>

### 3.2 “Milagre Chué”: um conto de fadas “às avessas”

Le mythe traduit l’affrontement de l’homme avec le divin et avec le cosmos; il révèle la signification de l’univers et de la condition humaine, leurs similitudes et leurs conflits, la portée des gestes et des actes, leurs prolongements éthiques et leurs répercussions sociales. (...) Le mythe est pour le poète et l’écrivain un mode conjectural de la pensée par lequel ils s’interrogent sur le mystère de la condition de l’homme, une réponse à leur éternel questionnement sur la place qui est la sienne dans la totalité du cosmos. (M. Eigeldinger)

Assim como a poesia pertence à História do Homem por ser a “expressão da luta para que ele possa se refazer”<sup>67</sup>, também o mito é tão antigo e acompanha o ser humano desde a sua primeira existência. Na Mitologia Grega, por exemplo, cada figura mítica, cada um dos deuses, representa uma função da psique e as relações entre essas figuras expressam a vida psíquica dos homens.<sup>68</sup> Já vimos que, antes mesmo da escrita, o homem contava histórias enquanto exercia suas atividades manuais e, para tentar explicar fenômenos que não compreendia, criava, em suas narrativas, deuses, fadas, criaturas fantásticas e mágicas que

---

<sup>66</sup> Ibid. p.640

<sup>67</sup> BOSI, A. O ser e o tempo na poesia. São Paulo: Cultrix/Edusp, p 1977, p.13

<sup>68</sup> CHEVALIER E GHEERBRANT. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982, p.611

acalentavam parte das angústias humanas. As fadas, por exemplo, são personificações do destino – o próprio nome *fata*: fado, destino – é uma prova disso.

No conto “Milagre Chué”, temos uma paródia dos contos de fada, uma fábula “às avessas” que questiona a contraditória condição humana: uns com tanto dinheiro e sorte, outros, miseráveis e famintos e, no entanto, ambos frágeis e insatisfeitos.

O breve conto narra a história de Jacarandá, um andarilho que, cansado de vender bugigangas pelas ruas do Rio de Janeiro, resolve pegar uma carona de caminhão para o sul do país:

Maldormido, pior comida, machucado, mal-amado, prejudicado, o tipo nem dormiu na boléia. Desmaiou. (...) E só acordou debaixo de sacudidelas, em Londrina, norte do Paraná. (p.5)

Depois de andar e andar, Jacarandá é interpelado pelo senhor Picolo, um homem muito rico que lhe oferece cinquenta cruzeiros para que procurasse a estrela guia e pedisse a ela para não mais impulsioná-lo a ganhar sempre tanto dinheiro:

Fui rico no tempo de ouro do café, hoje sou rico com a soja, com o gado e com o trigo. Não quero mais dinheiro. O pior é que, como as coisas vão, ficarei mais rico este ano com o arroz. Diga à minha estrela que não me mande mais do que tenho. Não agüento. (p.7)



A doce estrela, uma bela fada, explica ao nosso “herói” que de nada adianta o senhor Picolo se revoltar, pois este é o seu destino: “Quanto mais ele gastar, mais ganhará”. (p.8)

Jacarandá comunica o recado a Picolo e acaba recebendo cem cruzeiros pelo serviço prestado. Resolve, então, procurar também sua “boa estrela” (afinal, todo mundo deve ter uma) e o que acaba por encontrar é uma bruxa velha que o repreende duramente por ter sido importunada, além de esclarecer ao nosso “herói” que ele só conseguiu ganhar a gorjeta porque ela estava dormindo.

Nosso protagonista fica, dessa forma, condenado a ser sempre miserável e a ter de continuar com suas artimanhas para poder continuar seu caminho, como o fez para fugir à prisão:

A maré era de urucubaca raiada e o mais que o poeta do momento logrou foi sensibilizar um comissário da Primeira DP, na Praça Mauá, ao lhe implorar, entre chororó e humilhado, que era um homem em trânsito pela cidade. Sacou, de reforço, uma mãe doente e irmãos que nunca teve. O majorengo, nas dúvidas, torceu o nariz, cabreiro. Havia mau cheiro ali. Mas batendo os olhos nos farrapos e na pindaíba geral do pinta, (...) deu livramento ao vagabundo. Seria liberado. Lavasse, antes, o chão do distrito com escovão e água sanitária. (p.4)

Percebemos que a história é cheia de comicidade, mas o discurso, o modo como foram narradas as passagens, não nos conduz apenas ao riso. Usando de sutil ironia, João Antônio, apesar de oculto na figura do narrador onisciente, deixa

transparecer sua voz lírica: “Que não há nada para acontecer como as coisinhas da vida”. (p.3)

O narrador, usando do mesmo procedimento de que lançou mão em “Publicitário do ano”, em estudo no primeiro capítulo, brinca com o nome das personagens e com a forma pela qual se dirige ao “herói” Jacarandá.

Picolo, o rico, traz no nome, como um dos significados, a referência a algo muito pequeno ou mínimo. Jacarandá, o miserável, por sua vez, remete a uma árvore frondosa e de grande resistência.

Em “Publicitário do ano”, Jacarandá é ironicamente chamado de: “o poeta, o gajo, a peça, o arauto”. Em “Milagre Chué”, Jacarandá é “o herói, o pinta, o coisada, a peça”. Para completar a ironia, o sr. Picolo trata nosso andarilho por “cidadão” – aquele por quem se tem respeito, que tem cidadania.

O jogo irônico de antíteses também se faz presente na forma como nos são apresentadas a estrela de Picolo e a de Jacarandá:

Na linha do horizonte, um clarão abrindo suave, dourado. Surgiu uma fina carruagem levada por animais brancos, raçudos, limpos e fortes. Magníficos, um desfile. Segurando as rédeas, com doçura, uma fada de condão mágico que lembraria a infância de Jacarandá, se aquilo fosse coisa de se lembrar. (p.7-8)

A peça ouviu um estrondo medonho na linha do horizonte. O céu pretejou, um relâmpago cortou rápido e triscando, o gajo apavorou-se nas pernas. Veio, rangendo capenga, uma carroça estropiada, puxada por um burro magro, despelado. Segurava com raiva, as rédeas imundas uma bruxa velha e

magra, olhos fundos e cara de morte, que lhe berrou,  
aporrinhada:  
– Quem foi o infeliz que me chamou? (p.9)

Ao trabalhar os opostos, notamos que há elementos mágicos na configuração da paisagem. A descrição das entidades míticas aproxima-se da caracterização da natureza, ocasionando uma fusão de imagens. Ao aparecer a fada de Picolo, o céu torna-se claro, suave e a luminosidade remete-nos ao alvorecer. Contudo, quando do surgimento da “estrela” de Jacarandá, o céu recebe um estrondo medonho, configurando-se uma tempestade. Na verdade, a “estrela” de nosso “herói” é uma “cruz” que ele tem de carregar. Ela representa o mau agouro, o azar que o persegue.

Há referências, no conto, a outros elementos mágicos que parodiam o mito, principalmente na caracterização do herói que era ambulante, vendia velas ao pé do Convento Santo Antônio e foi para o sul, de carona, na boléia de um caminhão da Transportadora São Cristovão. Além disso, Jacarandá andava constantemente com um raminho de arruda “espetado atrás da orelha” e que, segundo a tradição popular, concede sorte e prosperidade. Outras superstições o acompanham como a de fazer o sinal da cruz três vezes ao passar diante de cemitério, santo ou igreja e também a de bater três vezes com o punho fechado na madeira, para afastar o azar.

Embora o astuto protagonista imagine que, ao utilizar-se de todas essas artimanhas e ao ficar próximo de santos que possam protegê-lo, consiga adquirir uma sorte melhor, ele só alcança um “milagre chué”: um dinheiro ganho

somente porque sua “estrela da sorte” estava dormindo. Jacarandá não pode fugir ao seu “fado”, traçado numa realidade que lhe parece irracional.

Le mythe correspondait à un récit fabuleux, à une légende épique ou à un fable poétique, c'est-à-dire à une langage qui emprunte la forme de la narration, efaisant appel aux ressources de l'intuition et de l'imagination. (...) Il coïncide avec l'objet d'une croyance et exprime une réalité qui appartient à l'ordre de l'irrationnel ou de l'inconscient.<sup>69</sup>

O narrador conta-nos uma fábula “às avessas” que, aparentemente, é apenas divertida, mas, analisada mais atentamente, desnuda uma verdade sobre a condição humana e revela o mito da busca por “estrelas mágicas” que possam realizar os desejos do homem e alterar o mundo no qual vive e que não o satisfaz.

*Connaître les mythes, c'est apprendre le secret de l'origine des choses. La fonction spécifique du mythe est de proposer le récit de l'histoire de l'homme et du monde dans la perspective de l'originel, qui devient le non-temps, englobant les dimensions de la temporalité”.*<sup>70</sup>

Como o homem sempre busca algo novo e constantemente se transforma, também o mundo se altera pelas mãos da natureza e do próprio homem. Assim, enquanto a busca do rico Pícolo é por sossego e paz na administração de sua própria vida e a do miserável Jacarandá é por dinheiro e sorte, o narrador, lança mão

---

<sup>69</sup> TADIÉ, Jean-Yves. Le récit poétique. Paris: PUF, 1978, p.10-11

<sup>70</sup> Ibid. p.15

da paródia e sutilmente revela-nos a eterna busca onírica do homem, o oculto – a procura do entendimento de si mesmo.

### 3.3 “FRIO”: as veias noturnas

O frio percorreu as veias da noite  
E o destino, cruel açoite,  
Degelou brutalmente  
O sangue, numa chibatada.  
(epígrafe nossa)

Quando, na adolescência, li a coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o conto “Frio” fascinou-me em especial. Narrativa de um realismo extremamente “feroz”, o conto revela, no plano do conteúdo narrado, a história de um garoto de dez anos, sem nome, cujo apelido é Nego. Menino pobre e negro, o protagonista é um engraxate que é acordado no início de uma madrugada para atender a um “pedido” de Paraná, apelido de um homem branco que se comporta como se fosse o “responsável” e o “professor de vida” do garoto. Ao atravessar bairros de São Paulo para levar um “embrulhinho” bastante suspeito ao próprio Paraná que o estará aguardando – salvo algum imprevisto – num antigo ferro-velho que o garoto deverá abandonar bem cedo, caso ele não apareça, o garoto inicia um monólogo interior, em meio à descrição onisciente do narrador, revelando sentimentos e apreensões da personagem, como se pode observar na seguinte passagem do conto:

Andando. Paraná mandara-lhe não ficar observando as vitrinas, os prédios, as coisas. Como fazia nos dias comuns. Ia firme e esforçando-se para não pensar em nada, nem olhar muito para nada.  
– Olho vivo – como dizia Paraná.

Devagar, muita atenção nos autos, na travessia das ruas.  
Ele pelas beiradas. Quando em quando, assomava um  
guarda nas esquinas. O seu coraçãozinho se apertava. (p. 59)

Nego obedece a Paraná ao lembrar-se, em seu monólogo, das recomendações que o “amigo” lhe fizera. Além disso, em nosso grifo, notamos a comiseração do narrador pelo garoto.

Paraná não aparece e o menino sabe que deverá, pela manhã, procurar por Nora, namorada de Paraná. Porém, antes de deitar-se, ele dirige-se ao muro que teve de pular para entrar no ferro-velho e livra-se de uma incômoda vontade de urinar que o acompanhou durante todo o gélido percurso.

Na breve diegese, que descreve a espera do menino, há passagens narradas de forma bastante lírica. As frases curtas – às vezes, não oracionais –, a seqüência de sintagmas nominais, o modo de descrever como se estivesse falando a uma ouvinte, o uso alternado de oxítonas e paroxítonas nos finais das frases estabelecem um ritmo que lembra versos livres de uma poema:

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

É importante que se observe que, apesar de não ser longo, o conto é separado por asteriscos em quatro partes que funcionam como minicapítulos. Cada parte representa, por meio da onisciência do focalizador, o fluxo da consciência da personagem Nego, o ir-e-vir dos pensamentos e do monólogo da personagem. A forma de contar, escolhida pelo narrador, privilegia o monólogo interior às ações das personagens, caracterizando “Frio”, assim como “Busca”, como um conto de atmosfera. O início do discurso do narrador não corresponde ao início da história, é, na verdade, uma antecipação da primeira meia hora percorrida pelo garoto pelas ruas geladas de São Paulo:

O menino tinha só dez anos.  
Quase meia hora andando. No começo pensou num bonde.”  
(p.59)

Há, assim, uma aproximação da forma do discurso ao modo pelo qual vão sendo apresentados os pensamentos de Nego: os pensamentos vêm e vão, a narrativa segue o mesmo percurso. O ponto que marca o começo da história ocorre no início da segunda parte do conto, logo após o primeiro asterisco. É o momento em que Paraná acorda Nego para iniciar o percurso na madrugada:

Paraná havia chegado com afobação. Nem tirou o chapéu, nem nada. O menino dormia. Chegou-se:  
– Nego... Nego!  
O menino não queria. Paraná puxou a manta.  
– Paraná! Que foi? – acordou chateado.  
O homem suado na testa. Barbado. Só explicou que precisava dele. (p.59)



Apesar do frio, Paraná nos é apresentado com a testa suada, índice do estado de aflição da personagem, cuja causa aparece quando da explicação – o garoto tem de levar um certo embrulhinho branco ao próprio Paraná, do outro lado da cidade. O adulto puxa a manta do garoto. A manta é símbolo da frágil proteção de Nego, ela o aquece do frio e do perigo, mas pode ser facilmente retirada dele. Paraná, ao puxar-lhe a manta, desprotege Nego e o conduz a uma missão ilícita e perigosa, e menino tem de tomar muito cuidado para que os guardas não o peguem.

A terceira parte inicia-se com uma retrospectiva por meio da qual o narrador descreve as personagens e o sentimento que as envolve. A essa altura, são estabelecidas algumas diferenças entre Nego e Paraná e explica-se o porquê da admiração e da dependência do garoto em relação ao adulto:

Pequeno, feio, preto, magrelo. Mas Paraná havia-lhe mostrado todas as virações de um moleque. Por isso ele o adorava. Pena que não sáísse da sinuca e da casa daquela Nora, lá na Barra Funda. Tirante o que, Paraná era branco, ensinara-lhe engraxar, tomar conta de carro, se virar vendendo canudo e coisas dentro da cesta de taquara. (p.61-62)

Nego vê em Paraná o pai que não tem, o homem que lhe ensina as artimanhas para poder sobreviver no mundo à margem. Outra “viração” que o “professor de vida” ensina ao garoto é entregar, de quando em quando, e sob sua orientação, alguns pacotes aqui e ali. Na vida “às avessas”, o adulto ensina, mas também explora a criança e determina o que ela pode ou não fazer, como se observa

nesta passagem, constante na quarta parte do conto: “Seu Aluísio vivia brincando com todas as crianças que encontrava. (...) Piadas sem graça, chochas. O menino gostava era do jeito que seu Aluísio tinha para contá-las. (...) Paraná **deixava** que o menino se entretivesse com ele.(p.64, g.n.)

O narrador deixa claro, por meio do verbo destacado, que Paraná *permite* que Nego se distraia com seu Aluísio, o padeiro, deixando transparecer, desta forma, o poder que o malandro exerce sobre a vida do garoto, o qual, em sua inocência, só o vê como seu protetor e, por isso, adora-o.

Seu Aluísio tem uma filha, Lúcia, “a menina branca” e ambos gostam de Nego. São personagens que, apesar de representarem um mundo que contrasta com o do menino preto, ou talvez justamente por esse motivo, fazem com que o garoto sinta a presença de uma família. É a única passagem em que o narrador nos conta que Nego sorri:

Lúcia era menor que ele e brincava o dia todo de velocípede pela calçada. Quando alguma coisa engraçada acontecia, eles riam juntos. Depois conversavam. Ela se chegava à caixa de engraxate. O menino gostava de conversar com ela, porque Lúcia lhe fazia imaginar uma porção de coisas suas desconhecidas: a casa dos bichos, o **navio**, a moça que fazia ginástica em cima duma balança – que o pai dela chamava de trapézio. Na sua cabeça, o menino atribuía à moça um montão de qualidades magníficas. (p.63-64, g.n.)

Nego pensa em muitas coisas que fazem parte do universo da menina e que lhe são desconhecidas como, por exemplo, os navios. Na quinta e última parte, navios reaparecem nos pensamentos do garoto:

– Mas que frio!

Lúcia contava que **navios** apitavam mais sonoros que chaminés. Enormes. Gente e mais gente dentro deles. **Iam e vinham no mar. O mar... Ele não sabia.** Seria, sem dúvida, também uma coisa bonita. Quando seu Aluísio ria, o bigode se abria, parecia que ia sair da cara. É. Mas o burro Moreno não chegava nem aos pés dos cavalos da revista. (p.65, g.n.)

Novamente, podemos observar que as retrospectões e as antecipações que constróem o conto são reflexos do ir-e-vir dos pensamentos da personagem. São elas que, geralmente, são utilizadas pelo narrador para sugerir níveis de significados por meio de imagens e símbolos. A palavra *navio*, por exemplo, “evoca a idéia de força e de segurança numa travessia difícil. (...) É a imagem da vida, cujo centro e direção cabe ao homem escolher.”<sup>71</sup> Nego desconhece a idéia de segurança, de direção a seguir, por isso, repensa nos navios e agarra-se a eles para “atravessar” o mar, que “ele não sabia”. O mar é a sua travessia, “as águas em movimento” simbolizam um estado transitório, incerto, que pode levar à vida ou à morte, dependendo da direção a ser tomada pelo navio.

---

<sup>71</sup> CHEVALIER E GHEERBRANT. Dicionário de Símbolos. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982, p.632

E a “moça [com] um montão de qualidades magníficas [e] que fazia ginástica em cima duma balança”, não seria um símbolo da mãe, que ele não conhece, mas que também imagina?

Por meio desse ir-e-vir dos pensamentos de Nego, de caminharmos “com” ele durante a noturna e gelada caminhada e também “por detrás” dele, quando nos fala o narrador, é que tomamos conhecimento de tudo o que ocorre na diegese.

Já vimos, no conto “Busca”, que a visão “com” caracteriza-se pela escolha de “uma só personagem que será o centro da narrativa” e a partir da qual “vemos as outras”. Ainda de acordo com Jean Pouillon, na releitura de Bourneuf e de Ouellet:

Adotando a visão “por detrás”, o autor, “em lugar de se colocar no interior de uma personagem”, tenta desprender-se dela, não para a ver de fora, para ver os seus gestos e simplesmente ouvir as suas palavras, mas para considerar de maneira objectiva e directa a sua vida psíquica.”<sup>72</sup>

É “com” Nego e “por detrás” dele que sabemos o que se passa na história e no pensamento do pequeno protagonista. O narrador é onisciente, contudo, prefere *sugerir*, por meio de imagens e símbolos, mesclando a sua voz à do garoto.

---

<sup>72</sup> BOURNEUF E OUELLET. O universo do romance. Coimbra: Livraria Almedina, 1976, p.112-113

Segundo Tadié<sup>73</sup>, as comparações e metáforas ampliam as impressões que os espaços descritos causam no leitor, sugerem novos níveis de significação e transcendem a própria narrativa. Uma dessas *surinpressions* pode ser exemplificada, no conto, com a passagem na qual Nego se depara com um cão morto:

E se Paraná não estivesse no ferro-velho? Um pressentimento desusado passou-lhe pela cabecinha preta. (...) No tênis furado entrando umidade. Os autos eram poucos, mas corriam, corriam, aproveitando a descida longa. Tão firmes que pareciam homens. O menino ia só.  
Na segunda travessa, topou um cachorro morto. Longe, já o divisara. (...)  
Ficou com pena do cachorro. (...) a dor do desastre teria sido muito forte. Não o olhou muito, que talvez Paraná estivesse no ferro-velho. Seguiu. (...)  
O menino procurou o homem por todos os lados. Depois chamou-o. Nada de Paraná. E se os guardas tivessem... Uma dor fina apertou seu coração pequeno. Ele talvez não veria mais Paraná. (...) agarrou-se à idéia de que Paraná era muito vivo. (p.66-67)

O garoto presente que algo ruim possa ter acontecido a Paraná (“longe já divisara o cão morto”). Os autos que pareciam homens corriam tanto que atropelaram o cachorro e o mataram. Esta imagem leva-nos a inferir a idéia de que Paraná representa o cão morto por homens que o perseguiam.

Novamente, o narrador conta os fatos a que assiste e mostra-se solidário ao garoto (“uma dor fina apertou seu coração pequeno”) e, ao alternar as

---

<sup>73</sup> TADIÉ, Jean-Yves. Le récit poétique. Paris: PUF, 1978, p.77

“visões”, temos a impressão de que a consciência da personagem está sendo narrada naquele momento, havendo a eliminação do jogo temporal, marcada inclusive pelos modalizadores temporais nos grifos do exemplo que segue:

Que bom se tomasse um copo de leite quente! Leite quente, como era bom! Lá na Rua João Teodoro podia tomar leite **todas as tardes**. E quente. Mas precisava **agora** era andar, não perder a atenção.  
– Paraná **já** deve tá na boca de espera. (p.64, g.n.)

O tempo exterior (enquanto Nego caminha) corresponde às descrições do espaço exterior (a madrugada gelada), assim como o tempo interior (os monólogos do garoto) é correspondente ao espaço interior (as lembranças, os sonhos e os questionamentos do menino) que o narrador mescla à sua voz, atribuindo à narrativa um efeito de proximidade com o leitor. É pelo caminho gélido e repleto de monólogos que o leitor segue acompanhando as tristezas, os sonhos e o medo de Nego.

Conclui-se, do ponto de vista da posição temporal, que a narrativa em “Frio” ocorre no passado, mas, por caminharmos “com” Nego em seu espaço exterior e interior, o narrador, embora pareça ausente, insere-nos no trajeto de seu protagonista, levando-nos ao presente dos pensamentos da personagem. Essa aproximação do leitor com o protagonista é alcançada, inclusive, pela linguagem utilizada pelo narrador, tão próxima da de sua personagem, caracterizada pelas gírias

da malandragem, responsáveis pelo idioleto especial e marcante da narrativa joãoantoniana:

Era só levar um recado, buscar um maço de cigarros... Os homens escorregavam uma de cinco, uma de dez. Uma sopa. Ademais, Paraná não gostava de curioso. Mas eram diferentes de Paraná, e o menino não os topava muito.” (p.63)

A esse idioleto está mesclada uma linguagem que, como um espelho, reflete o lirismo do narrador e o desejo de acolher a personagem. Dessa forma, o lirismo do autor surge nos ecos da voz narrativa. A passagem lírica que segue exemplifica a proximidade e o sentimento de afeição e carinho do narrador em relação ao menino:

Quando seu Aluísio ria, o bigode se abria, parecia que ia sair da cara. É. Mas o **burro** Moreno não chegava nem aos pés dos cavalos da revista.  
– **Cavalo** não tem pé.  
Quem é que lhe falara assim uma vez? Esforçou-se, não lembrava. Somente se lembrou de que Paraná talvez estivesse esperando e apertou o passo. Vento. O pezinho direito subia e descia na calçada e o menino sentia muito frio. (p.65, g.n.)

Às palavras burro e cavalo podemos fazer algumas inferências: os cavalos estão expostos nas revistas de turfe de Paraná e o menino nunca os vira de verdade, mas podia imaginá-los, assim como imaginava de que maneira Lúcia vivia e os brinquedos que ela lhe descrevia. O burro que pertence a seu Aluísio é bem

inferior aos cavalos imaginados, contudo, ele tem um nome – Moreno e serve para carregar as mercadorias – os pães feitos por seu Aluísio. O menino tem o apelido de Nego e carrega um embrulhinho a mando de Paraná. Assim, o garoto é comparado ao animal que “não chega nem aos pés dos cavalos da revista” e estes têm uma vida muito melhor do que a do menino. Os cavalos podem ser também a personificação dos meninos com família e bem cuidados.

Podemos concluir que toda a técnica, todos os recursos aplicados no texto constituem uma marca do narrador. Em “Frio”, o narrador sugere níveis de significados por meio de muitas imagens e símbolos: frios são os espaços externo e interno (a noite é fria, sem lua – o garoto é negro como a noite e está só). O que aquece Nego são seus pensamentos. Eles funcionam como o alimento que ampara nosso pequeno protagonista, como o leite que ele deseja e toma ao parar num bar, durante a caminhada. O narrador utiliza-se do ir-e-vir entre descrição onisciente e monólogo interior não só para representar a diegese, mas também para simbolizar a condição instável do ser humano marginalizado: espaço e tempo frios misturam-se à personagem que não tem nome, só um apelido: Nego. Paraná também é apresentado por apelido. Defende o garoto. “– Se algum te põe a mão...se abre! Qu’eu ajusto ele.” e coloca-o em perigo. Dá-lhe calor, frio e alguma esperança: puxa a manta verde que cobre o menino e depois a embrulha para que o garoto a leve nas mãos. Nego a carrega durante todo o percurso, leva consigo a esperança de não perder o amigo e a própria vida. A manta/esperança o aquece. Nego também questiona sua própria sorte



e a de Paraná. “Será que os guardas iriam agarrar Paraná?” (p.61) Os dois vivem à margem. O menino, engraxate e preto; o homem, branco “virador”. Branco e preto estão “conluídos”, solidários num mundo avesso a qualquer sentimento. A intenção de mostrar que a malandragem passa “de pai para filho”, que o aprendiz obedece ao mestre e que ambos vivem num mundo às avessas, regido por regras próprias a que obedecem, fica evidente em diversas passagens do conto :

1- – O embrulho é sagrado, tá ouvindo? (...) O embrulho é nosso, se agüenta. Se manca.” (p.61)

2 - Ah, mas não havia de meter o bico no embrulhinho branco! Nem Nora. Muito importante. (p.67)

A “herança marginal”, ou seja, o compromisso que os seres desse mundo assumem uns com os outros, ocorre também no conto “Malagueta” e, por esse motivo, podemos encontrar semelhanças entre Perus e Nego, Bacanaço e Paraná:

Contava Bacanaço que sabia muito bem das coisinhas da façanha. O menino Perus também sabia. Mas era um menino diante de Bacanaço e por isso ouvia quieto, só meneando a cabeça e de acordo com tudo. (...) Era quem primeiro cantava de galo. (...) Era igual, amigão. Ninguém botasse a mão em amigo seu. (...) Assim era Bacanaço com o menino Perus. E por isso o menino o admirava.<sup>74</sup>

Paraná havia-lhe mostrado todas as virações de um moleque. Por isso ele o adorava. (...) Ensinará-lhe engraxar, tomar conta de carro, (...) E até ver horas. O que ele não entendia eram aqueles relógios que ficam nas estações e nas igrejas.

---

<sup>74</sup> ANTÔNIO, J. Malagueta, Perus e Bacanaço. In: Malagueta, Perus e Bacanaço. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p.105-106

(...) Como os outros, homens e mulheres, podem ver as horas naquelas porcarias? (...)  
Paraná bebia muita cerveja e falava, falava. (...) O menino se ajeitava no caixãozinho de sabão e gostava de ouvir. (...)  
– Se algum te põe a mão... se abre! Qu'eu ajusto ele.<sup>75</sup>

Perus e Nego, respectivamente, adoram Bacanaço e Paraná. Perus é explorado por Bacanaço nos jogos de sinuca, e Paraná utiliza Nego para lhe fazer algumas “entregas de mercadorias”. Em “Malagueta”, os três vendem um relógio e seguem para o tempo circular de suas jogadas. Também em “Frio”, a presença do relógio, desprezado por Nego em seu monólogo interior, reitera a característica poética do texto. O relógio é uma invenção humana que marca, de forma irreversível, o tempo, que é universal mas que, para nossos heróis, segue circularmente.

“Frio” apresenta, além das metáforas simbolizadas, uma sinestesia que une todas as sensações físicas do garoto (frio, fome, arrepio, desejo de urinar) às emocionais (o medo, a solidão, o desamparo de Nego, o sonho de mudança) – sua condição humana dentro da sociedade e da vida.

Frio, o vento era bravo. Sentia ainda o gosto bom do leite. Onde diabo teria se enfiado Paraná? (...) Um arrepio. Que frio danado. Entrava nos ossos. (...) Fome, mas não era muito forte. O que não agüentava era aquela vontade. (p.67-68)

Nego sente um desejo desesperado de urinar e à urina atribuímos a idéia de água suja, da qual é necessário se libertar. O garoto urina no muro, livra-se

daquilo que o incomoda, do que não lhe serve depois de tudo o que “filtrou” durante o percurso. Na voz de Paraná, o muro “era alto e difícil. Tomasse cuidado.” (p.61). Para Nego, o muro pareceu-lhe menos alto e difícil de pular do que advertira Paraná, tanto que o pulou e repulou mais de uma vez à procura do adulto. Depois,

Abriu a manta verde, se enrolou, se esticou, ajeitou-se. Pensou muitas coisas. Olhando o mundão de ferrugem que ali se amontoava.” (p.67)

Ao abrir a manta, ajeitar-se e olhar as ferrugens à volta, temos a impressão de que Nego, por algum tempo, libertou-se do medo que o afligia, embora continue num mundo “cheio de ferrugens”. O ato de urinar no muro caracteriza o grotesco da situação, contudo, tem um lirismo subentendido: ao urinar, o garoto se purifica, supera suas dificuldades. O fato de livrar-se da urina que o incomodava simboliza livrar-se também do homem que, quando bem quisesse, tirava-lhe o sono – vale lembrar que Paraná acorda Nego para a entrega do pacote e o desejo do menino era continuar dormindo.

O narrador, no conto “Frio”, é como um bom jogador, faz do texto uma narrativa “sem trégua desde as primeiras frases” (Cortázar, 1974, p.152). Ele joga com as palavras, com a composição do texto, retratando a malandragem sem se desviar do lirismo. Ao viajar pela madrugada sem lua, não só acompanha o herói, mas também invade seu interior e luminosamente reflete para o narratário as

---

<sup>75</sup> Ibid. p.61-62

sensações experimentadas pelo herói. O narrador sabe mais do que o pequeno protagonista, no entanto, o que sabe, não conta, sugere por meio de inúmeras imagens e, mesmo ausente da diegese, o narrador se compadece do menino e do homem. Leva-nos a perceber que ambos são açoitados pelo destino: Paraná como um cão morto na sarjeta, e Nego com um muro a ser pulado pela manhã, uma manhã que não se adivinha se será gélida como a noite sem lua ou se terá sol para aquecer o menino solitário.

## CONCLUSÃO

“Se o autor usava e abusava da linguagem popular, poderia um desavisado pensar que João Antônio fazia uma literatura fácil, descuidada. É o contrário. Ele fez da linguagem das ruas (o blablá da ratatua) a matriz da qual lapidou literatura e, paradoxalmente, isso permitiu com que saísse do âmbito meramente realista. Através da estilização, ele joga os seus retratos para muito além do meramente documental, dos lugares-comuns.” (Sant’Anna, Sérgio. “O Blablá da Ratatua”, *Revista Veja*, 17/outubro/2001)

Ao utilizar a linguagem das ruas, lapidando-a e dando a ela um brilho poético, em seus contos, João Antônio concretiza sua capacidade de recriar a realidade, concedendo voz a seus protagonistas, sem se desviar do lirismo.

No conto “Publicitário do ano” pudemos observar um trabalho de diálogo e de amadurecimento do narrador e do autor que buscou em suas inumeráveis leituras o tom e a cor de sua narrativa.

Em “Malagueta”, por meio de uma sátira reflexiva, um arguto observador expõe-se na voz do narrador que experimentou os caminhos da noite.

“Guardador” é *guardado* pela árvore e deixa apaixonar-se pela lua enquanto não amanhece, mas, outro dia virá, outros “bacanas” sairão sem lhe pagar, outras “ucas” o farão “filosofar” acerca de quem concede ou não esmolas, outra vez

ele se acomodará no oco da figueira velha – seu refúgio, seu “eu”– para ver a lua que é sempre outra sendo sempre a mesma.

No conto “Busca”, o lirismo, a poesia se impõe. É o sol do início da tarde que leva a personagem Vicente a clarear as lembranças de sua infância, mas o espaço que ele realmente percorre é dentro de si mesmo, sua amargura, seu desejo de voltar no tempo. O sol que ilumina a tarde contrapõe-se à tristeza, ao escuro que habita dentro dele e, quando chega a lua, é a noite que o induz a pensar no novo dia.

Jacarandá recebe da vida apenas um “Milagre Chué” e tenta compreender o mistério de sua própria miséria humana.

“Frio” figurativiza os estados exterior e interior de um menino abandonado pela vida.

Na maioria dos contos, o tempo exterior dilui-se no tempo interior e o espaço descrito nos remete a este tempo. É no espaço exterior que encontramos o que não está visível, ele serve de camuflagem para que os seres retratados por João Antônio, tão únicos e tão surpreendentes, ao seguirem um trajeto circular, na busca de algo atemporal, realizem suas confissões e suas confidências, reflitam sobre a existência e questionem a condição humana.

A lua nasce à noite e os Malaguetas, Paranás, Negos saem em busca de suas vidas. Ao nascer do sol, a malandragem dorme. Essa inversão reforça o fato de o malandro ser avesso ao natural. Nesse universo invertido, as personagens de João Antônio isolam-se da sociedade nas veias das ruas, nos bares, nos ocos de velhas

árvores. A vida desses seres é narrada numa linguagem particularmente poética que vai conduzindo o leitor não só aos acontecimentos da diegese mas, principalmente, à reflexão sobre a eterna busca humana.

É, sem dúvida, a linguagem da narrativa de João Antônio, “o blabláblá da ratatuia”, a característica que mais individualiza e universaliza a obra do autor e o identifica como um dos grandes contistas contemporâneos do chamado “realismo feroz”. A recorrência de temas, de figuras, de “retratos”, dos “tristes fins” de malandros e de viradores por ele desenhados, de gírias tão particulares, eterniza sua obra que, mesmo inserida na “feroz realidade”, lança mão da estrutura de narrativa poética: João Antônio, como um poeta da modernidade, realiza uma simbiose entre estrutura e conteúdo. Por meio da fragmentação dos contos – divididos, muitas vezes, por asteriscos em pequenos capítulos – e da utilização de uma linguagem, também marcada pela fragmentação, em frases curtas e muitas vezes não oracionais, o narrador apresenta-nos não apenas um relato da sociedade marginal, mas a própria marginalidade vista por um olhar que declina a malandragem e o lado noturno da vida de forma incisiva, porém sensível e lírica. Essa forma, pelo narrador escolhida, enriquece e ampara o conteúdo que, como já vimos, evidencia a universalidade da obra de João Antônio, reveladora da verdade humana, não só do homem excluído socialmente, mas do “mosaico” homem moderno que mergulha no seu âmago e nos seus sonhos em busca de algo que nem mesmo ele consegue definir diante dos cacos espalhados pela feroz modernidade.

## **BIBLIOGRAFIA**

### **a) Bibliografia de João Antônio**

ANTÔNIO, João. **Abraçado ao meu rancor**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

\_\_\_\_\_. **Casa de loucos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976

\_\_\_\_\_. **Dama do Encantado**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996

\_\_\_\_\_. **Dedo Duro & Meninão do Caixote**. São Paulo: Círculo do Livro, 1982

\_\_\_\_\_. Falta uma literatura que aborde com seriedade a vida do homem brasileiro. In: **Correio do povo**, p. 18. São Paulo: 07/07/85 (xérox)

\_\_\_\_\_. **Leão-de-chácara**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975

\_\_\_\_\_. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. 3ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975

\_\_\_\_\_. 1950. In: **Ex 13- Jornal de Texto, Foto, Quadrinho e Imprensa**. p.27-32, agosto/1975 (xérox)

\_\_\_\_\_. **Patuléia**. São Paulo: Ática, 1996

\_\_\_\_\_. **Um herói sem paradeiro- Vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento**. 4ª edição. São Paulo: Atual Editora, 1997

\_\_\_\_\_. **Zicartola – e que tudo mais vá pro inferno**. São Paulo: Scipione, 1991

### **b) Bibliografia sobre João Antônio**

AGUIAR, Flávio. **A palavra no purgatório**. São Paulo: Boitempo, 1997

\_\_\_\_\_. Evocação de João Antônio ou do Purgatório ao Inferno. In: CHIAPPINI, Lúcia e ZILLY, Berthold (Org.) **Brasil, país do passado?** São Paulo: Boitempo, 2001



ANTENORE, Armando. A dor no país dos tapinhas que não doem. **Folha Ilustrada**. P.E-5, 23/06/2001

BEDATE, Pilar Gomes. João Antônio y la picaresca paulista. In: **Cuadernos Hispanoamericanos**. n. 181, 1965 (xérox - p.1 a 18)

CABELLO, Ana Rosa G. A gíria como linguagem literária em contos de João Antônio. In: **Cadernos de Divulgação Cultural** . Bauru: Univ. Sagrado Coração, 1987

CANDIDO, A . Na noite enxovalhada. In: Remate de Males.n.19, Campinas: Iel/Unicamp, 1999

\_\_\_\_\_. Um banho incrível de humanidade. In: **Jornal de Letras**. Direção: Elycio Conde, n. 455, jan/1990 (xérox)

CUNHA, Carlos. Ô, Copacabana. **Suplemento Literário**. Minas Gerais: 24/03/79 (xérox)

DURIGAN, Jesus Antônio. João Antônio e a ciranda da malandragem. In: SCHWARZ, Roberto. (Org). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983, p.214-218

GARCIA, Alfredo. Afinação na arte de contar a vida. Jornal: **O Liberal**. Pará. 23/06/91 (xérox)

GOMES, José Edson. **Leituras**. Junho/1965 (xérox)

LOMBARDO, Edison L. **O malandro em textos de João Antônio**. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, 1976. Dissertação de Mestrado em Letras (Estudos Literários).

MACÊDO, Tania C. João Antônio, esse (des)conhecido. **Proleitura n.17**, Assis, dez.1997, p.4

\_\_\_\_\_. Malandros e Merdunchos. In: ANTÔNIO, J. **Leão-de-chácara**. São Paulo: Cosac & Naif, 2002, p.5-14

MANDATO, Jácomo. Lambões de Caçarola. In: **Letras da Província**. N.199, p.8. Limeira: 15/04/78 (xérox)

MARINS, Sonia S. **Leituras da obra de João Antônio**. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da UNESP, Araraquara, 1999. Dissertação de mestrado.

MERCADANTE, Paulo. **João Antônio, nosso Maupassant**. (xérox de fax, s/d)

NUNES, Benedito. **João Antônio - Dedo duro**.1982. (xérox)

PEREIRA, Jane Christina. **Estudo Crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)** Assis: UNESP, 2001. Dissertação de mestrado.

PRADO, Antonio Arnoni. Lima Barreto personagem de João Antônio. In: **Remate de Males**. n.19. Campinas: IEL/UNICAMP, 1999

RIEDEL, Dirce Côrtes. O outro saber. **Suplemento literário**. n.1146. Minas Gerais: 19/05/90 (xérox)

SILVA, Aguinaldo. O escritor João Antônio e sua gente mal comportada. In: **Jornal de Letras** n.455. Dir. Elysio Conde. Jan/90 (xérox)

### c) Bibliografia geral

ADORNO, T. A posição do narrador no romance contemporâneo. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1980

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. (edição traduzida e comentada por Eudoro de Souza. cap.5, xérox)

ASSIS, Machado. Teoria do medalhão. In: **O Alienista e outros contos**. São Paulo: Ed. Moderna, 2000

BACEGGA, Maria Ap. **Palavra e Discurso, História e Literatura**. São Paulo: Ática, 1995

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000

BAKHTIN, M. Apresentação do problema. In: **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec. Brasília: Editora UNB,1987 (p.1-33)

\_\_\_\_\_. O autor e o herói. In: **Estética da Criação Verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão G. Pereira. Revisão. Marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 1983

\_\_\_\_\_. **Questões de Literatura e de Estética**. Trad. Aurora Farnoni Bernardini e outros. São Paulo: Hucitec, 1988

BARBOSA, João Alexandre. **A literatura e a sociedade do fim do século**. (xérox, s/d)

BARRETO, Lima. **O homem que sabia javanês**. 3ª edição. São Paulo: Atual Editora, 1994

BARROS, Diana L.P. **Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade**. São Paulo: Edusp, 1994

\_\_\_\_\_. **Teoria semiótica do texto**. 3ª edição. São Paulo: Ática, 1997

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: **O rumor da língua**. São Paulo: Perspectiva, 1982

\_\_\_\_\_. Introdução à análise estrutural da narrativa. In: **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1969 (p.18-58)

\_\_\_\_\_. e outros. **Linguística e Literatura**. Trad. Isabel Gonçalves e Margarida Barahona. São Paulo: Martins Fontes, 1968 (p.171-179)

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985 (Obras Escolhidas I)

\_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire. Um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras Escolhidas III)

BENVENISTE, Émile. As relações de tempo no verbo francês. In: **Problemas de Linguística geral**. Trad. Mária da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1976 (p.260-276)

BERGSON, Henri. **O riso**. Rio de Janeiro: Zahar, 1983

BORGES, Jorge L. O tempo. In: **Cinco visões pessoais**. 3ª edição. Brasília: Ed. UNB. (p.41-49)

- BOSI, A. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1998 (p.99-129)
- \_\_\_\_\_. **O enigma do olhar**. São Paulo: Ática, 1999
- \_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977
- BOURNEUF, Roland e OUELLET Rêal. **O Universo do Romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976
- BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1999
- \_\_\_\_\_. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção do sentido**. SP: Ed. Unicamp, 1997
- \_\_\_\_\_. **Ironia em perspectiva polifônica**. São Paulo: Ed. Unicamp, 1996
- CANDIDO, A. A Nova Narrativa. In: **A educação pela noite**. São Paulo: Ática, 1987
- \_\_\_\_\_. et alii. **A Personagem de Ficção**. São Paulo: Perspectiva. 1985.
- \_\_\_\_\_. Dialética da malandragem. In: **Revista do Inst. Estudos Brasileiros**. São Paulo: USP (p.67-89)
- \_\_\_\_\_. **O estudo analítico do poema**. São Paulo: FFLCH- USP, 1987
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 13<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1982
- CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. 2<sup>a</sup> edição. São Paulo: Perspectiva, 1993
- DÄLLEMBACH. Intertexto e Autotexto. In: **Revista Poétique- Intertextualidades**. Trad. de Poétique, n.27, 1979 (p.51 a 76)
- EIGELDINGER, M. **Jean-Jacques Rousseau – Univers mytique et cohérence**. Neuchatel: A La Baconnière, 1978 (p.9-27)
- FANTINATI, Carlos E. Contribuição à teoria e ao ensino da sátira. In: **IV Seminário de Estudos Literários**-(anais) Assis: FCL, 1994, V.2, (p.205-210)
- FARRA, Maria Lúcia Dal. **O narrador ensimesmado**. São Paulo: Ática, 1978
- FAUSTINO, Mário. **Poesia-experiência**. São Paulo: Perspectiva, 1977

- FIORIN, José Luiz. **As Astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 2001
- FREEDMANN, Ralph. **The Lyrical Novel**. Princeton: Princeton University Press, 1971
- FRIEDMAN, Norman. Point of view in fiction, the development of a critical concept. In: STEVICK, Philip, ed. *The Theory of the novel*. New York: The Free Press, 1967
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 1999.
- GONZÁLES, M. Nos primórdios da neopicaresca: Memórias de um sargento de milícias. In: **A saga do anti- herói**. São Paulo: Nova Alexandria, 1994
- GOTLIB, Nádya Battella. **Teoria do conto**. 10ª edição. São Paulo: Ática, 2001
- GREGOLIN, M.R.V. Discurso e Memória: Movimentos na bruma da História. In: Possenti, S. & Chacon, L. **Análise do Discurso**. Marília: FFC
- \_\_\_\_\_. Sentido, sujeito e memória: com o que sonha nossa vã autoria? In: **Análise do Discurso, interpretação, memória: olhares oblíquos**. No prelo
- HANSEN, João Adolfo. **Anatomia da sátira**. (xérox), São Paulo: FFCH-USP, 1990
- HERNANDEZ, G.E. La sátira: una introducción. In: **La sátira chicana**. México: Siglo Veintiuno, 1993
- HODGART, M. **La sátira**. Trad. Angel Guillén, Madrid; Ediciones Guadarrama, 1969
- HUMPHREY, Robert. **O Fluxo da Consciência**. Trad. Gert Meyer. São Paulo: Mc Graw- Hill do Brasil Ltda, 1976
- JAKOBSON, Roman. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Ed. Perspectiva. 1970 (p.65-79)
- KAYSER, Wolfgang. O Conto. In: **Análise e interpretação da obra literária**. Trad. Paulo Quintela Coimbra: Armênio Amado Editor, 1968. (V.II)
- KOTHE, Flávio R. **O herói**. São Paulo: Ática, 1985
- LEITE, Lúcia Chiappini M. **O foco narrativo**. 9ª edição. São Paulo: Ática, 1999
- LUKÁCS, G. **Realismo crítico hoje**. Brasília: Ed. Coordenada, 1969

\_\_\_\_\_. **Sociologia de la literatura.** Trad. Peter Ludz. Barcelona: Ediciones Península, 1966

MOISÉS, Massaud. **História da Literatura Brasileira.** Vol. V. São Paulo: Cultrix, 1989

\_\_\_\_\_. **A criação literária. Prosa II.** 17<sup>a</sup> edição. São Paulo: Cultrix, 1967

MORAES, Lázaro. O artesão da linguagem do viver. In: **O liberal**, p.01. Pará: 23/06/91

NESTROVSKI, Arthur. Ironia e modernidade. In: **Ironias da modernidade – Ensaios sobre literatura e música.** São Paulo: Ática, 1996

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa.** São Paulo: Ática, 1988

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro.** Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1974

POUILLON, Jean. **O tempo no romance.** Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Cultrix, 1974

QUIROGA, Horácio. La retorica del cuento. In: **Sobre literatura; obras inéditas y desconocidas.** Montevideú: Arca, v.7, 1970

REIS, Carlos & LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa.** São Paulo: Ática, 1988

SCHINELO, Rosimar de Fátima & VILLARTA-NEDER, Marco A Fita verde no cabelo: Vozes da autoria. In: **Filigranas do discurso: as vozes da história.** Maria do Rosário V. Gregolin (org.) Araraquara: FCL/Lab. Editorial/UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica Editora, 2000

STEEN, Edla Van. **Viver & escrever.** Porto Alegre: L&PM, 1981

TACCA, Oscar. **As Vozes do Romance.** Coimbra: Livraria Almedina, 1983

TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX.** Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil S. A., 1992

\_\_\_\_\_. **Le récit poétique.** Paris: PUF, 1978

TODOROV, T. **Literatura e Significação**. Trad: Antônio José Massano. Lisboa: Assírio e Alvim, 1967 (p.55-91)

VALÉRY, Paul. **Variedades**. Org. João Alexandre Barbosa. Trad. Maísa Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991





