

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

RICARDO KOICHI MIYAKE

**CIDADE, MALANDROS E CAPITAL: UMA LEITURA DOS CONTOS DE
*MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO***

São Paulo

2004

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
RICARDO KOICHI MIYAKE

CIDADE, MALANDROS E CAPITAL: UMA LEITURA DOS CONTOS DE
MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Letras, sob a orientação da professora Doutora Lilian Lopondo.

São Paulo

2004

RICARDO KOICHI MIYAKE

CIDADE, MALANDROS E CAPITAL:

Uma leitura dos contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*

Dissertação apresentada à Universidade Presbiteriana Mackenzie como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre em Comunicação e Letras.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Doutora Lilian Lopondo (Orientadora)

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Profa. Doutora Marlise Vaz Bridi

Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Doutor Marcos Antonio de Moraes

Universidade de São Paulo

Para a Neide, companheira mesmo nas horas mais difíceis. E para minha filha, Tatiana.

AGRADECIMENTOS

À professora Doutora Lilian Lopondo, minha orientadora, que sempre foi um porto seguro em meus momentos de hesitação, e que soube, a despeito de minhas inúmeras restrições intelectuais e de minha teimosia, dar as diretrizes adequadas para a conclusão deste trabalho. Os méritos deste trabalho são todos dela; as falhas, de minha inteira responsabilidade.

À professora Doutora Marlise Vaz Bridi, pelas excelentes aulas ministradas nas disciplinas do curso de Mestrado em Letras na Universidade Presbiteriana Mackenzie, pelo carinho e pela amizade demonstradas ao longo desse processo e, evidentemente, pelas sugestões fundamentais apresentadas por ocasião do exame de qualificação.

Ao professor Doutor Marcos Antonio de Moraes, pelos longos anos de amizade e de trocas intelectuais, e pelos inestimáveis comentários efetuados no momento do exame de qualificação.

À professora Doutora Regina Helena Brito, minha amiga e grande incentivadora, pela ajuda que sempre me proporcionou, mesmo que distante fisicamente, embora nunca espiritualmente.

Aos demais professores do programa de Mestrado em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, pela compreensão e dedicação dispensadas a mim.

À Roberta, secretária do programa de Mestrado em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie, por sempre estar disposta a resolver todas as questões burocráticas que eu lhe trazia.

Aos professores Doutores José Miguel Wisnik, Mamede Mustafa Jarouche, João Alexandre Barbosa, José Antonio Pasta Júnior, Plínio Martins Filho e João L. Lafeté (*in memoriam*); e às professoras Doutoras Ivone Daré Rabello e Maria Otilia Bocchini – da Universidade de São Paulo, que, de uma forma ou de outra, foram diretamente responsáveis pela realização deste trabalho.

Aos meus alunos e às minhas alunas do curso de Letras do UniFMU, pela paciência com que ouviram minhas aulas nesses anos todos de convivência, amizade e respeito.

RESUMO

Este trabalho consiste de uma leitura dos contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, livro de estréia do escritor paulistano João Antônio (1937-1996). Contestando, em certa medida, muitas das leituras até hoje empreendidas de sua obra, a proposta é interpretar, a partir dos procedimentos analíticos propostos pela Estilística germânica – em particular Leo Spitzer e Erich Auerbach –, alguns contos paradigmáticos do livro pela chave da crítica de fundo sociológico, demonstrando o quanto a forma adotada pelo escritor representa, nas suas lacunas, impasses, contradições e mesclas, o processo histórico e social problemático do Brasil entre as décadas de 1930 e 1960, período que o livro abarca, ainda que não de maneira explícita. A idéia, nesse sentido, é ultrapassar a fraseologia típica a que a obra do escritor ficou relegada, mostrando que, muito além ser mera “linguagem das ruas”, a fala do narrador, em João Antônio, é representação problemática (no sentido utilizado por Lukács) daquele processo sócio-histórico, em todos os seus percalços e tropeços.

Palavras-chave: João Antônio; estilística germânica; crítica sociológica marxista; conto brasileiro contemporâneo.

ABSTRACT

This dissertation aims at a reading of the short stories published in *Malagueta, Perus e Bacanaço* which marked the literary debut of João Antônio (1937-1996). The present essay, up to a certain extent, and conversely to what has been stated in the many interpretations suggested so far, takes the analytical procedures established by the German Stylistics – mainly those followed by Leo Spitzer and Erich Auerbach – as starting points to analyse some representative short stories from the perspective of the sociological criticism. By doing so, this research sheds light on the role of the form chosen by the writer inasmuch as it represents in its flaws, doubts, contradictions and heterogeneity, the problematic historical and social process that the Brazilian society underwent between the 30s and 60s, the period the book covers, even if this figurability is not made explicit. The heart of the matter consists in surpassing the typical phraseology to which the production of the writer was relegated into so as to prove that, from João Antônio's point of view, the narrator's voice, rather than being the mere "language spoken on the streets", is the problematic representation (in the sense used by Lukács) of the social and historical process, including all its difficulties and inconveniences.

Keywords: João Antônio; German Stylistics; Marxist criticism; contemporary Brazilian short story.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO AO PROBLEMA.....	9
Visadas Críticas e Propostas de Leitura: O Narrador Problemático.....	9
QUESTÕES DE MÉTODO E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS.....	18
Pequeno Preâmbulo.....	18
<i>A Teoria do Romance</i> , de Lukács, e seus Correlatos: Forma e Processo Social na Obra Literária.....	20
A Contribuição da Estilística de Spitzer e Auerbach.....	24
Vertentes Brasileiras.....	26
Sobre o Conto Moderno: Relações Entre Forma e Processo Histórico no Mundo Contemporâneo.....	29
LEITURAS DOS CONTOS.....	32
Dos Altos e Baixos da Existência: “Afinação da arte de chutar tampinhas”.....	32
O Narrador Problemático em “Fujie”.....	40
Universo do Trabalho e Relações de Capital em “Meninão do Caixote”.....	54
A Demanda do Vil Metal em “Malagueta, Perus e Bacanaço”.....	65
<i>Do mundo ideal ao mundo do capital</i>	65
<i>O mundo em agonia: ética malandra e capitalismo</i>	72
<i>Da violência como reificação</i>	75
<i>Retomando o percurso pela noite</i>	79
À GUIA DE CONCLUSÃO: REATANDO OS LAÇOS.....	83
BIBLIOGRAFIA.....	89

INTRODUÇÃO AO PROBLEMA

Visadas críticas e propostas de leitura: O narrador problemático

Da perspectiva da crítica literária, um dos primeiros nomes relevantes a saudar a obra de João Antônio talvez tenha sido João Alexandre Barbosa¹, por ocasião do lançamento do livro de estréia do escritor paulista. Acertando no diagnóstico, a despeito do tom demasiado apologético – embora justificável, em função da novidade que o estreante representava na prosa narrativa brasileira de então –, o crítico levanta pontos que serão, de forma mais ou menos feliz, retomados por quase todos os estudiosos que lhe seguiram. No texto, escrito no mesmo ano do lançamento do livro de João Antônio, o crítico aponta, entre outros aspectos, para a forte relação dos contos do escritor com a “organização industrial e burguesa”, que o futuro autor de *Dedo-Duro* saberia “ferir com a sua estranha e coerente sintaxe”. Logo em seguida, esboça filiar, embora com bastante cautela, o então estreante com a produção Alcântara Machado e Mário de Andrade, filiação muito duvidosa, bem pesados os argumentos, mas a que mais de um leitor recorreu, nem sempre estabelecendo as devidas mediações – que são várias e nada desprezíveis. João Alexandre também destaca, em sua leitura, o cruzamento do “irreprimível lirismo” do narrador com a representação de uma realidade bastante fiel a ela própria, sem o pecado do registro caricatural ou ridículo, como era praxe em determinados escritores. Do ponto de vista, portanto, de um de seus primeiros leitores, o livro de estréia de João Antônio destacava-se na paisagem dominada pela “enxurrada de mediocridades pseudopsicológicas ou pseudometafísicas” que, na ótica do crítico, era a regra na ficção brasileira da época. Verdade seja dita, a obra do jovem contista surgiu, efetivamente, como um “respiro”, um sopro de ar fresco na produção literária de então, que parecia presa a uma estagnação decorrente, acreditamos, dos impasses que a obra de João Guimarães Rosa parece ter trazido para os jovens escritores daquele tempo. Não esqueçamos, também, que a década de 1960 consolidou, entre nós, a televisão e seus corolários: os elementos massificadores da chamada indústria cultural passaram a fazer parte efetiva do cotidiano de milhares (e, mais tardem de milhões) de brasileiros, e isso trouxe conseqüências assaz pronunciadas e significativas ao panorama artístico-literário, que perde prestígio para o teatro (por conta de ação, entre outros, dos CPCs da UNE) e para a canção

¹ BARBOSA, João Alexandre. “Malagueta, Perus e Bacanaço”, em seu *Opus 60: Ensaios de Crítica*. São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp.137-140.

popular. Essas relações, conquanto suscitem interesse são, no entanto, altamente complexas e, pensamos, ultrapassam o âmbito de nossa investigação². Fica o registro, contudo, até mesmo para situar melhor as questões levantadas pela narrativa inicial de João Antônio, que, veremos, mergulha profundamente nos impasses de seu próprio tempo, até mais do que ele próprio parecia conceber.

A despeito da recepção positiva, e provavelmente por conta dos caprichos de nossa indústria editorial e do período politicamente conturbado que se seguiu a sua estréia, João Antônio, após um início consagrado, que cedo o colocou no foco da jovem crítica literária de então, viu-se também logo alijado do cenário, ao qual só retornaria em 1975, mais de dez anos depois, com *Leão-de-Chácara* e *Malhação do Judas Carioca*, que vieram juntos com a reedição de seu primeiro livro, acima referido. As explicações para tal intervalo, além das anteriormente citadas, são de vária ordem. A primeira, e mais óbvia, diz respeito ao fato de que ser escritor, no Brasil, raramente proporciona independência financeira, o que leva o artista a exercer uma segunda atividade que, em verdade, é a sua primeira, e que lhe serve para poder pagar suas contas e demais despesas cotidianas. João Antônio não escapou dessa condição, tanto é que angariou fama ao se tornar um dos primeiros defensores da profissionalização do escritor em nossas terras, posição que, certamente, deve ter-lhe custado um bom par de inimigos entre os editores, e isso sem contar as óbvias contradições ideológicas embutidas nesse posicionamento, a respeito das quais faremos referência ao longo de nosso trabalho. Uma segunda explicação, bem mais especulativa, residiria no surgimento de outro nome no cenário literário brasileiro, cuja temática, bastante próxima da de João Antônio, diferia no tratamento dado à matéria, bem mais contundente e explícito no escancaramento da face violenta das grandes cidades. Trata-se, como já deve ter constatado o leitor, de Rubem Fonseca, que estreara também em 1963 com a coletânea *Os Prisioneiros*. Diante do olhar cínico do narrador fonssequiano, o “irrepreensível lirismo” de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* passaria, notadamente após o recrudescimento do regime militar e da violência urbana, a soar, no mínimo, ingênuo. Como sabemos, o sucesso de público alcançado por Rubem Fonseca viria quase a par com os acontecimentos pós-1968, o que nos parece bastante sintomático e revelador, ainda que o próprio escritor também tenha sido vítima do regime, coma censura e apreensão do volume de contos *Feliz Ano Novo*. Seja qual for a explicação, entretanto, a volta de João Antônio gerou ampla repercussão na crítica de âmbito

² Para uma visão panorâmica das contradições do período, cf. SCHWARZ, Roberto: “Cultura e política, 1964-69”, em seu *O Pai de Família e Outros Estudos*. 2ª. ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, pp.61-92. Especificamente para a questão do teatro, COSTA, Iná Camargo. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.

universitário e na imprensa, de que são testemunhos os artigos de Flávio Aguiar e de Antonio Candido³, bem como a inclusão de seu nome numa coletânea organizada por Alfredo Bosi, que também consagraria o escritor em sua *História Concisa da Literatura Brasileira*, filiando-o a uma linhagem de pouca tradição em nosso mundo cultural, que é a da literatura urbana de caráter policialesco e/ou social. Desde cedo, contudo, os comentários a respeito da obra de João Antônio ficaram marcados por uma série de afirmações de efeito, mais destinadas a causar alguma espécie de impacto no leitor do que resultado de efetivas aproximações analíticas e avaliadoras do alcance de sua obra. Assim, “clássico velhaco”, “escritor do submundo”, “autor da marginalidade”, “que escreve como um soco”, entre outros juízos pouco ajuizados, acabaram por se repetir à exaustão e se tornaram lugares-comuns em quase todos os textos que, com maior ou menor pertinência, visavam a uma avaliação dos contos do escritor. Essa questão – a da superficialidade da crítica em relação a João Antônio –, já havia sido denunciada por um de seus melhores estudiosos, que chamava a atenção para a ausência de um verdadeiro trabalho de corpo-a-corpo com o texto⁴, sugerindo que somente a análise séria e atenta às particularidades estilísticas e formais da produção literária do escritor seria capaz de fazer justiça ao autor de *Dedo-Duro*. Fazer justiça, no caso, não seria, parafraseando o crítico, valorizar a obra mais do que ela realmente mereceria, mas situar, sem apologia ou rigor deformadores, a relevância de João Antônio no sistema literário brasileiro.

Fato é que causa certo espanto, passados quarenta anos de sua estréia, a falta de estudos mais aprofundados a respeito de João Antônio de sua obra literária, principalmente se levarmos em conta a grande repercussão que seu primeiro livro – *Malagueta, Perus e Bacanaço* – teve junto à crítica da época, como já dissemos anteriormente. Existe, é bem verdade, vasta fortuna crítica, da qual parte substancial consiste de artigos publicados na grande imprensa, nas “orelhas” de seus livros, e à guisa de introdução ou prefácio em algumas de suas coletâneas publicadas em diversas editoras, além de textos de crítica especializada, todos eles bastante breves, no entanto. O falecimento do escritor, ocorrido há alguns anos, não contribuiu para ensejar exercícios efetivos de reavaliação de sua obra, como seria o desejado. Ao contrário, e como parece se de praxe em ocasiões assim, a chamada grande imprensa limitou-se ao registro burocrático do acontecimento, com o já esperado tom apologético e acrítico. Na seara das investigações mais aprofundadas, o tom dominante é o de levar em

³ Respectivamente, “A palavra no purgatório”, em seu *A Palavra no Purgatório: Literatura e Cultura nos Anos 70*. São Paulo, Boitempo Editorial, 1997, pp.90-92; e “Na noite enxovalhada”, in: *Remate de Males* no.19. Campinas, IEL/UNICAMP, 1999, pp.83-88.

⁴ DURIGAN, J. A. . “João Antônio: o leão e a estrela”, in: ANTÔNIO, João. *Leão-de-Chácara*. 7ª.ed. São Paulo, Estação Liberdade, 1989, pp.11-17.

consideração quase sempre os aspectos temáticos⁵, de que a linguagem – tomada como *estilo* – seria decorrência e reflexo. Isso quando não se estudam os contos do escritor somente como *pretexto* para conclusões acerca da sociolinguística ou da estilística da língua portuguesa, numa visada essencialmente técnica. Sem demérito de tais estudos, pode-se dizer que, do ponto de vista da teoria literária e das abordagens dela decorrentes, trata-se, no primeiro caso, de uma brutal redução da visada crítica e, no segundo caso, de uma inversão de prioridades, em que filologia e gramática viriam *a priori*, deslocando o objeto literário de seu lugar. Da perspectiva de uma crítica literária dialética, não é propriamente adequado o procedimento, como parece ter se tornado lugar-comum, de perceber uma temática – que se convencionou chamar de “sócio-histórica” – e atribuir a linguagem particular do narrador ao tema adotado, dando a entender que o recurso a certas marcas da oralidade, entre outros, decorreria automaticamente daquela filiação temática da narrativa, do narrador e do escritor. Ou, por outra, diríamos que a rua a ser percorrida, aqui, não é de mão única, além do que as vinculações entre o meio social e a literatura produzida são bem mais sutis e problemáticas do que se vulgarmente pensa, não se limitando ao reflexo puro e simples de aspectos externos daquele meio social. O crítico dialético, mesmo o menos aparelhado, percebe que, à semelhança do movimento hermenêutico proposto por Leo Spitzer – a respeito do qual discorreremos com mais detalhes em outro tópico –, o texto literário deve ser analisado e interpretado num constante ir e vir entre seus aspectos internos (formais, intrínsecos) e os elementos externos (históricos, sociais, contextuais), em que um explica e esclarece o outro. Correndo o risco da generalização, pode-se dizer que os leitores críticos de João Antônio incorreram quase todos no mesmo erro básico de metodologia, que é o de não considerar o elemento formal, que por ora consideramos como “interno”, como representação do modo de funcionamento e estruturação da sociedade (o que chamaremos de “externo”) como resultado de seu processo de acumulação histórica, e vice-versa. O que se percebe, com isso, é a marca de uma certa “depauperação” que parece cercar a fortuna crítica do escritor, de um vazio que

⁵ Um dos exemplos mais interessantes de leituras reducionistas de João Antônio encontra-se na tese de Doutorado *O Conto e as Classes Subalternas*, de Julia Marchetti Polinésio, defendida em 1985, na área de Teoria Literária e Literatura Comparada, FFLCH-USP. Após classificar a obra do autor na categoria de conto “sócio-documental”, seguindo proposição de Antonio Hohlfeldt, a autora da tese analisa “Malagueta, Perus e Bacanaço” a partir de suas supostas semelhanças com a novela picaresca, que são bastante superficiais, a nosso ver. Em seguida, engendra uma leitura igualmente apressada dos planos do enunciado e da enunciação, em que a conclusão, duvidosa, aponta que, no conto por ela analisado, o “cotidiano da malandragem é captado em toda sua verdade, visto subjetivamente, sim, mas com a subjetividade dos personagens e não do narrador”. É o caso de perguntar a respeito da natureza daquela verdade (literária? social?), e em que residiria a tal diferença das subjetividades – se é que elas existem, o que é, convenhamos, por demais discutível.

ainda espera ser preenchido por um trabalho analítico-interpretativo que cuide, com maior vagar e menor generalização, da exegese dos contos de João Antônio.

Isso tudo não chega a constituir novidade: como já dissemos, em outro breve ensaio⁶ Jesus Durigan já fazia referência à “pobreza” da crítica a respeito do escritor como uma espécie de reflexo não-intencional da temática de seus contos. E, no caso do crítico em questão, suprema ironia: decerto devido à limitação de espaço (pela natureza da coletânea em que foi publicado o artigo), o próprio ensaísta acabou produzindo um estudo “pobre” – ainda que contendo várias informações importantes, mas de pouca extensão e de curto alcance, servindo mais como indicações para futuras leituras que, entretanto, não foram levadas a cabo – pelo menos por parte do referido ensaísta.

Ao tocar nesse aspecto, não nos propusemos a realizar, neste trabalho, um exaustivo estudo sobre a contística de João Antônio. Nossa opção foi a de nos enveredar em trilhas mais modestas, correndo – como se pode perceber – o risco também da falta de profundidade de nossos predecessores. A proposta é nos concentrarmos, neste trabalho, em um livro específico: *Malagueta, Perus e Bacanaço*, volume de estréia do escritor, já que, além de conter suas narrativas mais significativas, tem importância notória pelo impacto causado na crítica de seu tempo. Dos nove contos desse livro, iremos nos ocupar, para efeitos de análise e interpretação, de quatro deles: “Afinação na arte de chutar tampinhas”, “Fujie”, “Meninão do Caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Os dois primeiros pertencem à primeira parte do volume, denominada “Contos gerais”; os dois últimos, à terceira parte, “Sinuca”. Ficam de fora as narrativas da segunda parte, “Caserna”, cuja forma as aproxima mais de narrativas de acentuado caráter memorialístico, de que o primeiro dos contos escolhidos já nos parece constituir suficiente elementos paradigmático. A escolha dos contos se justificaria pelo fato de que cada um deles reunir elementos passíveis de interpretação fundamentais para a modalidade leitura aqui proposta. Assim, o primeiro deles possui a já citada marca nostálgica, de fundo memorialístico, cujo caráter primordialmente pessoal quase oblitera a forma como a matéria histórica ali se constitui, pelo esgarçamento da memória que, todavia, insiste em permanecer, concretizada no ato prosaico de chutar tampinhas. A escolha do segundo conto, conquanto possa ser atribuída a questões de foro pessoal, se justifica também por sua exemplaridade: narrado em primeira pessoa, trata de colocar em forma narrativa problemas fundamentais da história recente do Brasil a partir de um olhar oscilante entre a constituição de uma identidade “pura” ou de caráter “mestiço”, e o drama de uma parcela representativa

⁶ DURIGAN, J.A . “João Antônio e a ciranda da malandragem”, in: SCHWARZ, R. (Org.) *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, pp.214-218.

dos párias sociais que povoam os contos de João Antônio. Quanto a “Meninão do Caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”, ambos dizem respeito a um período capital da formação do Brasil moderno, que é o da industrialização promovida a partir do primeiro governo de Getúlio Vargas e que chegou até os anos finais de Juscelino Kubitschek. Cada qual a seu modo, as duas modalidades básicas de narradores que os contos mobilizam tentam dar conta da representação de um mundo sentido e pressentido como crise. Essa percepção de uma ruptura, de resto recorrente em vários momentos de nossa literatura, ganha, aqui, uma concretização que se percebe a partir da figura formal do *narrador*, cuja face problemática dará forma à matéria narrativa. O leitor perceberá que *problema*, neste contexto, deriva diretamente da concepção lukácsiana do *herói demoníaco*, cuja configuração só se torna historicamente possível a partir do advento da modernidade burguesa, de que trata, ora de maneira direta, ora de maneira enviesada, o narrador desses e de outros contos do mesmo escritor, como já apontou, ainda que brevemente, João Alexandre Barbosa no texto anteriormente citado.

Desse modo, nossa leitura, sem pretender a exaustão, procurará reavaliar, para efeitos críticos, a obra de João Antônio a partir de uma visão algo mais pormenorizada de elementos internos de sua narrativa, quais sejam: a eterna busca de suas personagens, normalmente realizadas à custa de incessantes caminhadas a esmo; a violência implícita (e por vezes explícita) que perpassa boa parte de seus contos; o seu narrador desconfiado e híbrido; sua linguagem do desejo e da brutalidade que, nas suas complicadas relações com o plano externo, parecem, esses elementos todos, representar as estruturas socioeconômicas então vigentes, e que nos faz perceber, a partir de sua relação dialética, a obra do escritor como uma espécie de figuração do processo de urbanização das grandes cidades, e que representaria – por sua vez – o início da grande industrialização brasileira advinda com Getúlio Vargas e incrementada pelo plano desenvolvimentista do governo JK. Desconfiado, o narrador busca representar, pela literatura, as mudanças no rosto e nos habitantes da São Paulo entre a década de 1930 e os anos iniciais de 1960. E, por intermédio de parcela significativa de sua obra literária (que, neste trabalho, irá se limitar ao conjunto de contos de seu primeiro livro, vale reiterar), tenta fazer a representação, pela forma do conto, de um momento crucial da história de nossos centros urbanos: a derrocada de certo tipo de personagem dita marginalizada, sintetizada na figura do malandro – elemento social oscilante entre a camada dos trabalhadores e do banditismo puro e simples. É o caso, só para ficarmos num exemplo, de Bacanaço, que se perde (e leva seus parceiros consigo) diante do jogo do “desconhecido” Robertinho, no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, do livro de estréia do escritor, de

mesmo nome, já citado. Aqui, sem querer adiantar a nota, pode-se dizer que a derrocada dos três malandros do conto em questão constituiria a própria representação do processo urbanístico e econômico da grande cidade sob a tutela das leis do capitalismo: o novo (o que ainda está por vir, o desconhecido, portanto) derrubando o antigo pela força do capital, do poderio econômico e das novas leis advindas com essa dinâmica. O novo, aqui, despe-se de qualquer caráter positivo, mesmo porque se configura como a reiteração, em chave diminuída, do antigo. Dentro desse quadro, a violência, principalmente a de caráter reificador, transforma o ser humano em brinquedo nas pressões de ordem socioeconômica, formando a massa de não – proprietários que lutarão entre si em busca do que lhes falta. Assim é a “demanda do vil metal” de Malagueta, Perus e Bacanaço. Essa trajetória é uma das que percorreremos em nossa proposta de trabalho.

Assim, estabelecendo como ponto de partida metodológico aquilo que se convencionou chamar de “leitura cerrada” dos contos de João Antônio, pretendemos, como buscamos expor até o momento, fazer uma leitura que trace os possíveis paralelos entre sua narrativa, a partir de uma análise de caráter estilístico (na linha de Spitzer e Auerbach), e o processo de industrialização promovido por Getúlio Vargas, nas décadas de 1930 a 1950, e pelo governo de Juscelino Kubitschek, já nos anos finais daquela última década – neste caso, com repercussões de ordem socioeconômica até os nossos dias. Em particular, a narrativa de João Antônio parece ter escolhido como alvo preferencial o modelo de modernização de J.K., baseado na entrada de empresas de capital estrangeiro, promotor de significativas alterações na configuração urbana brasileira – notadamente a da cidade de São Paulo, cenário de alguns de seus principais contos –, e que culminou com a transferência da capital federal do Rio de Janeiro para Brasília. O exercício interpretativo terá como fulcro os pressupostos da crítica sociológica dialética, de fundo marxista e lukácsiano, na linha proposta, entre nós, por Antonio Candido e, mais particularmente, Roberto Schwarz.

Nesse sentido, a proposta é mostrar como os contos do escritor são construídos – em sua parcela mais propriamente “ficcional” – à maneira de uma espécie de narrativa de caráter marcadamente nostálgico e memorialístico, em que figuras humanas da periferia das grandes cidades são mobilizadas como atores de um processo de aprofundamento de sua condição marginal advindo, entre outros motivos, da já citada modificação da paisagem urbana. Desse modo, e a despeito de sua condição “rebaixada” – tomando como base os valores ditos “clássicos” na literatura –, o narrador empreende uma espécie de “elevação social” dessas personagens, o que corresponderia, salvo engano, a um projeto do escritor de pôr à frente da cena de suas narrativas figuras que dificilmente teriam voz e vez na literatura denominada

“oficial”, ao menos no registro com que o escritor as mobiliza. Assim, donas-de-casa, filhos pródigos ou nem tanto, leões-de-chácara, astros decadentes da TV, párias sociais, todas essas personagens encontram espaço na poética de João Antônio, não mais como meros panos de fundo de uma narrativa que se pretendesse “tipicamente brasileira”, compondo o que Oswald de Andrade chamava de “macumba pra turista”⁷, mas sim na condição de protagonistas – ainda que de um drama de que eles mesmos não tivessem consciência: o da violenta (em todos os sentidos) transformação do Brasil “arcaico” em Brasil “moderno”, com todas as conseqüências já conhecidas – e de que, ainda hoje, somos vítimas e espectadores sombrios. Como já ressaltamos acima, a idéia é perceber como a *forma* – na acepção proposta por Lukács e desenvolvida por seus continuadores – se constitui na obra de João Antônio. Em outras palavras, a questão é perceber, na constituição interna e formal dos contos, as estruturas sociais e históricas brasileiras (e mundiais) no modo particular como elas se deixam representar, como linguagem e como formalização ficcional, e vice-versa. Como se sabe, o ponto central não é a fixação dos aspectos externos em elementos como ambiente, personagens, temática ou linguagem – pelo menos não de maneira isolada, como boa parte das leituras o fez –, mas o de demonstrar o caráter fortemente representativo – como *forma*, repetimos – desses elementos todos tomados em seu conjunto, numa relação *dialética* entre o interno e o externo, entre o texto e o contexto, como sugere o título de um importante livro de Anatol Rosenfeld.

No cume e no centro desse cenário, convém reiterar, encontra-se a figura do malandro, talvez uma das mais representativas de certo “caráter nacional”, continuador de uma linhagem literária que teria suas raízes primordiais em Leonardinho Pataca, das *Memórias de um Sargento de Milícias*, passando por personagens não menos merecedoras do título como Brás Cubas, João Miramar e Serafim Ponte Grande, e – é claro – Macunaíma, além de certas figuras do universo de Lima Barreto – de quem João Antônio se considerava, com grande razão, é preciso admitir, legítimo seguidor. O malandro, por essa perspectiva, seria uma espécie de imagem algo unificadora, sintética, do caráter brasileiro e, por extensão, do próprio Brasil, se tomarmos o rumo de uma leitura alegorizante, o que não propriamente o caso deste trabalho. Não obstante isso, nada impede que o malandro possa ser encarado como representação de um Brasil ainda não contaminado pelo discurso modernizador da eficiência administrativa e da lógica excludente do capitalismo tardio, pelo menos num certo sentido. No

⁷ Grosso modo, é o que ocorre na maior parte da obra romanesca de Jorge Amado e de certo regionalismo tacanho vigente na primeira metade do século XX. No plano de outras formas culturais, Carmem Miranda e o nacionalismo musical de Ary Barroso.

universo da malandragem, a luta pela sobrevivência ainda se faria pelas antigas armas da esperteza – picardia, no dizer das personagens de João Antônio –, e por um código comportamental e ético – ainda que contraditório – que era a própria razão de ser do malandro. Esse mundo, o da malandragem, ganhava, entretanto, outros contornos com o advento das novas práticas capitalistas a partir de Getúlio Vargas: não havia mais espaço para o tipo marginalizado e idealizado – pela literatura e pelo cinema – que o malandro representava, na medida em que o ônus da modernização forçada impôs como seu preço o incremento do número de excluídos – decorrente, entre outros, do aumento do grau de especialização exigido para as novas funções, sem contrapartida no campo educacional –, com o conseqüente crescimento da violência urbana. Expulso da paisagem das cidades pelo surgimento de outros atores no cenário do crime e da contravenção, restou ao malandro o desaparecimento ou a adaptação – percebidos pelo escritor como símbolos do fim de uma era no Brasil⁸. A obra de João Antônio, nesse sentido, parece buscar a preservação – que ele deseja manter viva, contudo, e paradoxalmente – desse mundo que ele pressentia estar chegando a seu ocaso. Isso, que é flagrante nos contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de certo modo se configura, com o passar do tempo, na forma de um projeto – diríamos mesmo uma poética – que o escritor levaria até o final da vida. O objetivo de nosso trabalho, assim, é verificar como, e em que medida, o escritor está mergulhado em seu próprio tempo e como ele reage, literariamente, às injunções e conjunções da História sedimentada que é a de sua vivência e formação.

⁸ Notar, para registro, que esse mesmo tom de “fim de uma era” está presente, ainda que com elementos algo diversos, em Rubem Fonseca – particularmente em *Agosto*, talvez uma de suas melhores tentativas de produzir um romance.

QUESTÕES DE MÉTODO E PRESSUPOSTOS TEÓRICOS

Pequeno preâmbulo

Conforme já estabelecemos, esta leitura dos contos de João Antônio tentará dar conta somente das narrativas do primeiro livro do escritor, o já citado *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Isso, evidentemente, não põe à parte a necessidade de se ler o restante de sua produção literária, até mesmo para que a perspectiva crítica não seja obliterada pela limitação que isso representaria. No tocante à obra efetivamente estudada em nosso trabalho, o procedimento adotado foi o de empreender uma série de leituras, sendo a primeira delas de reconhecimento do material, e que já teve como horizonte a percepção das temáticas desenvolvidas e dos modos de expressão estilística adotados, além do fornecimento de subsídios para uma seleção do *corpus* a ser analisado, tomado como paradigma dos procedimentos artísticos do escritor. Uma segunda leitura, mais cerrada, foi a de análise formal das narrativas selecionadas, levantando aspectos estilísticos, na linha proposta por Leo Spitzer e Erich Auerbach, em primeiro lugar, sem descuido quanto aos demais elementos intrínsecos aos textos. Finda essa etapa, iniciou-se propriamente a leitura mais pormenorizada e particularizada dos contos, de caráter interpretativo. Para isso, fizemos uso de pressupostos teóricos que, desde nossas primeiras leituras da obra do escritor, se afiguraram como preponderantes: as críticas de fundo sociológico, dialético e marxista, em particular aquelas propostas por G. Lukács, Walter Benjamin, Theodor Adorno, Raymond Williams e, mais recentemente, Antonio Candido, Terry Eagleton, Fredric Jameson e Roberto Schwarz.

A ênfase nesses pressupostos decorre do fato, facilmente observável, como viemos apontando, de que o leitor de João Antônio tem de se deparar, freqüentemente, com duas questões fundamentais: de um lado, a configuração de personagens pertencentes à periferia das grandes cidades brasileiras – no caso, Rio de Janeiro e São Paulo –, e, de outro, a linguagem particular utilizada tanto pelo narrador como pelas personagens, e que apontam, com mais ênfase do que se poderia entender como coincidência, para questões relativas ao modo de constituição de um determinado estrato social, que se reflete na *forma* – aqui entendida como a maneira com que uma obra artística representa, em seu modo de expressão, as condições históricas pregressas e contemporâneas que lhes são determinantes e vice-versa, muito grosseiramente falando. Desse modo, e ainda que alguns dos pressupostos teóricos aqui adotados tenham sido pensados a partir da observação do romance, e não do conto,

acreditamos que o fundamental daquelas linhas de pensamento não se perde, ainda mais se pensarmos, junto com Adorno, que toda obra de arte é conteúdo sócio-histórico sedimentado. A adoção do conto, como modalidade do gênero narrativo, por João Antônio tem explicações várias, certamente até de ordem pessoal, nenhuma delas invalidando o princípio acima exposto, que tem por horizonte a vinculação da obra do escritor com as modificações urbanas experimentadas especialmente na paisagem da cidade de São Paulo, e no modo de vida de seus habitantes, e que nos leva a perceber, nas narrativas curtas do escritor, as oscilações do narrador e das personagens como índices e sintomas – representações, é melhor dizer – de uma atitude de desconfiança mesclada às contradições ideológicas de sua classe social, em relação às supostas benesses do progresso e da modernidade. Veremos que, a despeito (ou mesmo por conta) das configurações problemáticas de seus contos, João Antônio realiza uma obra extremamente condizente com seu arcabouço histórico, não exatamente pelos motivos que parte considerável de seus comentadores atribui como determinantes para a relevância do autor de *Dedo-Duro*. Digamos que, no fulcro deste trabalho, a questão não é encontrar qualquer duvidosa resposta à pergunta proposta, mas formular a pergunta para a qual a resposta já está, de certo modo, posta.

A Teoria do Romance, de Lukács, e seus correlatos: forma e processo social na obra literária

Parafraseando Fredric Jameson, é plausível dizer que, para se chegar a uma efetiva compreensão do pensamento de Lukács, seja necessária uma visão mais ampla de sua obra, de modo a que seus primeiros escritos – dentre os quais se situa a Teoria do Romance – sejam contemplados à luz dos últimos⁹. Isso significa dizer que muitas das lacunas conceituais e dos limites teóricos e práticos observáveis no jovem Lukács acabam por ser, em grande medida, resolvidos, nesse diapasão, ao longo da vida produtiva do pensador, que termina por rever, em sua fase madura, já marxista, as posições neokantianas e hegelianas do início de sua trajetória intelectual. No que diz respeito ao que interessa para nossa investigação, importa considerar, particularmente, o conceito fundamental de *forma*, que, desde a Teoria do Romance, é marcado pela *historicidade*. Isso equivale a dizer mais ou menos o seguinte (e muito resumidamente): de acordo com Lukács, perdido o significado imanente próprio da grande épica, a literatura moderna – ali entendida como representação própria da era industrial e burguesa – terá de buscar incessantemente uma espécie de justificativa orgânica, dentro dela mesma, para todas as ocorrências ali representadas, o que não ocorria com a epopéia, onde os significados *já estariam dados*. O prosaico do mundo moderno, marcado pela historicidade, exige, podemos assim dizer, que o significado dos elementos presentes na moderna narrativa seja mediado por um simbolismo que é, na essência, reflexo e sintoma da perda da já referida imanência e, portanto, de uma totalidade advinda da perfeição do mundo clássico. Entendido como um “substituto”¹⁰ da epopéia, num tempo em que ela – a epopéia – torna-se impossível (ainda de acordo com Lukács), o romance seria a *forma* que busca dar conta daquela totalidade perdida, em um tempo e mundo em que isso não se pode dar, configurando uma espécie de “epopéia burguesa”, com toda sua carga problemática (na acepção lukácsiana) que disso decorreria.

À parte da trajetória complexa do pensamento lukácsiano, cujas linhas básicas traçamos aqui, importa ressaltar a relação íntima – embora não automática – entre literatura e sociedade, ambas profundamente mergulhadas na *matéria histórica*. Por outro lado, convém esclarecer que não se trata, aqui, da postura conhecida como sociologismo vulgar, que apenas

⁹ JAMESON, Fredric. “Em defesa de Georg Lukács”, em seu: *Marxismo e Forma*. Tradução de Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni. São Paulo, Hucitec, 1985, pp.129-130. No original em inglês, “The case for Georg Lukács”, em seu: *Marxism and Form*. New Jersey, Editora da Princeton University, 1974.

¹⁰ De onde derivou o conceito, equivocadamente, de que o romance seria uma “evolução” da epopéia. Sendo a “epopéia burguesa”, o romance corresponde à forma que tenta conferir significado ao mundo, significado esse que já se perdeu, cuja perda o romance apenas confirma, ao buscá-lo.

busca destacar automaticamente o elemento social no texto literário, como quem vê aspectos da realidade nordestina dos primórdios do século XX numa obra como *Vidas Secas*, por exemplo, e encerra suas observações nesse movimento de mão única. Sem prejuízo de sua validade, mas ressaltando seu aspecto limitado e limitador, é conveniente lembrar que, na boa crítica de fundo dialético, de viés lukácsiano e frankfurtiano, é na *forma*, ou na sua realização, que se concentram os elementos efetivamente interpretativos. Ou, especificando um pouco mais: não se trata de estabelecer um procedimento formalista ou estilístico como modelo de partida e de chegada, mas de compreender o significado da forma apreendida pelo crítico. E, entendendo-a como decorrente de um determinado momento histórico e de um modelo social específico, apontar, sempre em chave crítica, *como* e *em que medida* tais determinantes se refletem – como *representação* – na obra literária abordada, num movimento dialético entre o “externo” e o “interno”, nos termos propostos por Antonio Candido.

Assim, ainda que a teoria lukácsiana tenha sido originalmente pensada a partir da forma específica do romance, como já adiantamos acima, não nos parece de todo descabido que sua aplicabilidade possa ser estendida ao conto, particularmente ao conto moderno, tal como formalizado por Edgar Allan Poe no século XIX e praticado, com alguma variação – sempre significativa, entretanto –, ao longo de todo o século XX por escritores de praticamente todo o mundo ocidental. Aqui, o que é evidente, cabe apreender a chave histórica em que tal modalidade narrativa foi formada, e que nos parece imbricada ao modo de produção e da vida social capitalistas. O prolapado “efeito” conceituado pelo mesmo Edgar Allan Poe, bem como a aludida extensão breve do conto, pelo menos em sua modalidade moderna, cabem perfeitamente no modelo de uma sociedade em que a busca da eficiência é, precisamente, a grande regra a ser cumprida. Por outro lado, não se pode esquecer que, em suas raízes, o conto é uma das mais elementares formas narrativas, talvez a mais próxima de uma tradição, digamos, popular, como esclareceu André Jolles em obra fundamental da teoria literária¹¹. Como já deve ter percebido o leitor, ambas as concepções serão capitais no processo formativo e formalizante da contística de João Antônio, na sua adesão às chamadas classes populares e na problemática representação do universo capitalista que sua literatura busca apreender em chave artística.

De modo similar, a distinção levantada por Lukács entre o mundo épico, regido pelo espaço, e o mundo do romance, regido pelo tempo, nos parece das mais fundamentais para nossa leitura, pois aponta para a maneira como a *experiência* – fundamento de toda narrativa

¹¹ JOLLES, André. *Formas Simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976. Especialmente as pp.181-204.

– se formaliza naquelas formas narrativas, permitindo a aplicação desse modelo, inclusive, sobre as nossas mais recentes realizações literárias. É o caso, só para ficarmos num exemplo mais flagrante, de uma obra como *S. Bernardo*, exemplarmente analisada e interpretada por João Lafetá, em estudo já considerado clássico. Ou, sob forma mais mesclada, de *Grande Sertão: Veredas*. Nelas, cada qual a seu modo, a narrativa se faz pela experiência e pela preponderância, na primeira, do tempo; na segunda, do espaço, figurativizando, por assim dizer, suas respectivas representações de mundo. Quer nos parecer, guardadas as devidas proporções, que leitura similar possa ser feita em número não desprezível dos contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, sendo notável, entre outros aspectos, a necessidade quase obsessiva que as personagens de João Antônio têm para andar, ainda que (ou principalmente) a esmo. A atitude narrativa em João Antônio, nessa óptica, se forma, igualmente, pelo chão histórico de uma experiência marcada pela nostalgia de um passado que não tem como voltar, e pela crise que o tempo presente lhe traz: daí a sua forma mesclada também se expressar pelo tempo e pelo espaço que, entretanto (ou até por conta de sua contemporaneidade), não levam suas personagens a lugar algum.

Num ensaio clássico¹², Walter Benjamin conceitua o problema do narrador moderno a partir da impossibilidade de sua existência num mundo onde a experiência não mais existe. À parte o já conhecido pessimismo do pensador alemão e a concepção negativa de romance ali veiculada – compreensível, contudo, pela conjuntura histórica –, importa bastante destacar, daquele ensaio, os dois tipos básicos de narrador esboçados pelo ensaísta: o “camponês sedentário” e o “marinheiro comerciante”. Talvez seja válido lembrar que, para Benjamin, esses tipos seriam as formas arcaicas de tal categoria narrativa, não se constituindo como um par antitético, mas como elementos complementares. Desse modo, sua formalização se faria como mescla, embora mantenham, ambos, seus vínculos com a oralidade e as camadas ditas populares. Nas palavras de Benjamin:

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos¹³.

É claro que existe, aí, um juízo de valor de fundo ideológico. Nem por isso o argumento do autor é descabido, ainda que possa ser relativizado. Pensamos, particularmente,

¹² “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em suas: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 5ª.ed. São Paulo, Brasiliense, 1993, pp.197-221.

¹³ Idem, *ibidem*, p.198.

no quanto a obra de João Antônio busca, ainda que de maneira bastante problemática – insistimos nisso –, uma vinculação com uma arte narrativa que é memória, pela qual perpassa certo tipo de oralidade, com uma tentativa de aproximação (de sua literatura e dele próprio, escritor) junto às camadas menos favorecidas da sociedade brasileira – de onde, vale lembrar, João Antônio realmente provinha. Extrapolando um pouco, tal procedimento parece estar na raiz de uma obra como *Macunaíma*, de Mário de Andrade, onde o método de composição rapsódico permitiu a formalização de uma modalidade de discurso oral, ao mesmo tempo artificial e representativa, que é capital para a fatura da obra, em todos os aspectos (e pensamos no quanto a rapsódia marioandradina traduz, a seu modo, as propostas e, principalmente, os impasses do Modernismo brasileiro). De maneira similar, digamos que a feição problemática, entendida também como a melhor expressão (e o paradoxo, aqui, é proposital) da obra de João Antônio, parece decorrer precisamente dessa tentativa de “síntese” – que, no entanto, não se concretiza, ao menos de maneira efetiva – de elementos disparatados, a que sua literatura dá forma.

Algo além, portanto, da concepção original lukácsiana, o conceito de forma de que faremos uso neste trabalho será aquele consagrado por anos de crítica marxista no viés específico que viemos acompanhando: a concretização, em expressão literária artística, de um todo narrativo que informe e conforme (ou seja, que se traduz em forma), como reflexo e representação, os mecanismos sociais e o processo histórico sedimentado até então. Dito de outro modo, referimo-nos ao modo particular com que um escritor, imerso num tipo específico e histórico de funcionamento social, e vivenciando essa experiência (ainda que discorde disso tudo), dá forma a uma narrativa que, intencionalmente ou não, é a representação – como reflexo “direto” ou “disforme” – dos dilemas, impasses e questões fundamentais dessa mesma sociedade e desse mesmo tempo. Tal formulação, em que a teoria lukácsiana ganha corpo e consistência por conta do desenvolvimento das idéias de seu próprio idealizador – além das contribuições trazidas, principalmente, pelo pensamento da chamada “escola de Frankfurt” –, parece manter sua validade principalmente pela importância atribuída à História, fundamento primeiro da teoria dos gêneros formulada por Lukács.

A contribuição da Estilística de Leo Spitzer e Erich Auerbach

Entendendo *forma* como uma espécie de totalidade – o texto literário é tomado no todo que o compõe: linguagem, elementos estruturais, elementos contextuais –, parece evidente que não podemos deixar de lado, em nossa leitura, a fundamental contribuição dos estudos estilísticos, em particular aqueles perpetrados por Erich Auerbach – em *Mimesis*, particularmente –, e por Leo Spitzer, talvez dois dos grandes nomes da Estilística germânica. Em ambos, aprendemos que, no estudo analítico-interpretativo do texto literário, o elemento social (e o psicológico) encontra-se no texto, na forma de linguagem, de estilo, em primeiro lugar. Ou, por outra, as particularidades (“desvios”, na acepção de Spitzer) observadas na obra literária, antes mesmo de mera marca estilística – aqui entendida em seu aspecto, digamos, mais “lingüístico” – podem ser tomadas como representação de aspectos intrinsecamente histórico-sociais, ou seja, como *forma*. Nesse sentido, e tomando novamente a obra de João Antônio como exemplo, a mistura de registros existente em vários de seus escritos não se apresenta apenas como marca pessoal e estilística do escritor, mas também, e principalmente, como a figuração de determinado dilema ou questão problemática, a quem cabe a crítica interpretar e, na medida do possível, avaliar. Aqui, novamente, trata-se de perceber *como* as referidas marcas estilísticas do escritor refletem, ou melhor, representam as particularidades do processo histórico no qual ele e sua obra se inserem; desse modo, a forma mesclada da voz narrativa em João Antônio passaria a ser encarada da perspectiva do sujeito deslocado ou em crise, testemunha e partícipe da condição solitária de quem se percebe sem o lastro afetivo de uma cidade em transformação reificadora. É em Spitzer, também, que encontramos um dos principais fundamentos da crítica literária contemporânea: o “círculo filológico” ou “círculo hermenêutico”, cuja essência localiza-se na atitude aparentemente tautológica de empreender o movimento “da parte para o todo e do toda para a parte”, ou seja, fundamentar a interpretação do detalhe (ou da *parte*) no *tudo* que a obra constitui, e vice-versa. Tal procedimento, que hoje parece até banal, tornou-se basilar em qualquer atitude ligada à crítica literária e cultural a partir de então. Pouco afeito a teorizações, Spitzer produziu uma obra quase toda ela constituída por estudos textuais, em que a demonstração do método, cujo êxito, em grande medida, pode ser debitado à vasta cultura humanística do estudioso, vem sempre acompanhada de uma excepcional clareza expositiva.

Em Auerbach, particularmente, interessa-nos o método analítico-interpretativo dos textos literários, em grande medida alinhado com o que propõe Spitzer: parte-se do princípio de que um trecho significativo de uma grande obra pode ser (e normalmente é, se o estudioso

tiver instrumentos para isso) o suficiente para a interpretação de toda a obra daquele escritor, inclusive e principalmente em suas relações com a materialidade histórico. A concepção de “realismo”, tal como tratada pelo grande mestre germanista, também serviu de norte para nossas investigações, já que se trama mesmo de captar e interpretar o modo de representação na obra de João Antônio a partir da concepção de um mundo “misturado”, onde valores e tempos perfazem um universo oscilante entre encanto e desencanto, lirismo e prosaísmo, o humano e a violência, tudo isso internalizado na forma concebida e adotada pelo escritor. Ainda na linha proposta por Auerbach, nossa análise buscará perceber como o modo peculiar da linguagem empregada por João Antônio, muito mais que apenas registro literário da “linguagem das ruas”, da “sintaxe malandra”, é representação dos impasses ideológicos e artísticos vividos pelo escritor, enquanto sujeito e objeto do processo histórico.

O texto, em si, embora seja efetivamente ponto de partida e de chegada no trabalho de exegese literária, não é elemento isolado no mundo material. Ainda que, hoje, certas vertentes críticas insistam nesse viés ora idealista, ora extremamente formalista, fato é que não existe, pelo menos em arte, a chamada criação “pura”. Ou seja, o escritor, o artista de um modo geral não tem como, ainda mais no momento sócio-histórico que atualmente vivemos, “inventar” a sua arte, concebê-la a partir dele próprio, sem qualquer interferência do “mundo exterior”. Ainda que isso fosse possível, tal atitude se explicaria e se fundamentaria a partir da investigação das condições históricas e sociais em que tal artista vivesse. Não o sendo, não há como não entender a arte senão como representação, como resultado da “sedimentação sócio-histórica” de que nos fala Adorno. Cremos que, por outras vias, Auerbach e Spitzer caminharam no mesmo sentido: o texto literário, sem deixar de ser expressão individual de um artista, também é representação – enquanto *linguagem* – das condições materiais (no sentido marxista) de sua produção. Insistimos nesse particular, até mesmo para demarcar devidamente o terreno em que pisamos: desse modo, em nosso trabalho, a contribuição da Estilística virá sob a forma da metodologia de análise dos textos: a leitura miúda do material, num procedimento que lembra, em grande medida, o *close reading* do *New Criticism* norte-americano, mas uma leitura vinculada à percepção da materialidade histórica dos textos literários e de seus vínculos profundos com ela, a História.

Vertentes brasileiras

Ainda no campo dos pressupostos teóricos basilares, não podemos deixar de fazer referência aos dois principais nomes de uma crítica verdadeiramente dialética em terras brasileiras: Antonio Candido e Roberto Schwarz. Este, talvez mais do que aquele, está na base de praticamente toda a fundamentação deste trabalho, ao menos em suas motivações iniciais. Isso não implica desconhecimento de nossa parte no que tange à mera cronologia das, digamos assim, influências. Muito além do que discorre em seu livro *Literatura e Sociedade*¹⁴, foi no ensaio decisivo “Dialética da malandragem”¹⁵ que Antonio Candido seguramente instaurou um marco nos estudos literários em âmbito universitário no Brasil, fato sobejamente demonstrado por Roberto Schwarz em “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”¹⁶. Ocorre que, do ponto de vista do uso da terminologia, Candido foi muito mais discreto que seu discípulo, mesmo porque talvez nem fosse o caso (além de escapar à natureza do ensaísta) fazer alarde de seus conhecimentos. Num passo de extrema felicidade, raro mesmo entre os melhores, Antonio Candido percebe, no modo peculiar da estruturação do romance *Memórias de um Sargento de Milícias*, de Manuel Antonio de Almeida, uma série de relações representativas da sociedade brasileira do século XIX, o que leva o crítico a estender suas observações para temas de crucial relevância para a época de concepção do ensaio, perpetrando, nas palavras de Schwarz, o nosso primeiro estudo dialético de raiz marxista e lukácsiana. A atitude crítica de Antonio Candido, longe das terminologias e dos dogmatismos, supõe que a interpretação da obra literária seja proporcionada, em primeiro lugar, pelos elementos formais dela própria, cuja relevância o crítico intuirá depois de um trabalho intenso de repetidas leituras visando justamente apreender os elementos formais decisivos (reiteraões e singularidades, como diriam Spitzer e Auerbach) para, tomando-os como ponto de partida, empreender uma interpretação de caráter, digamos, “interno” e ao mesmo tempo “externo”. Em outras palavras, trata-se de demonstrar como os aspectos sociais e históricos (elementos externos) tornam-se parte formativa da obra, e como a obra representa, em sua própria estrutura formal (elementos internos), as peculiaridades históricas e sociais do tempo de sua concepção e materialização, o que, dito

¹⁴ CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 8ª.ed. São Paulo, T.A. Queiroz, 2000. Em especial, os capítulos I, II e III.

¹⁵ Idem, “Dialética da malandragem”, em seu: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993, pp.19-54.

¹⁶ SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da malandragem’”, em seu: *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp.129-155.

sem maiores mediações, parece constituir operação das mais banais, o que não é, seguramente, o caso.

Por sua vez, é tomando como base suas leituras de Antonio Candido e da historiadora Maria Sylvia de Carvalho (além, é claro, das propostas de Lukács, dos frankfurtianos, e de Marx), que Roberto Schwarz engendra seu famoso e ainda hoje polêmico ensaio “As idéias fora do lugar”¹⁷, fundamento para sua investigação sobre a introdução do romance no Brasil e seus desdobramentos na obra machadiana. Nele, o crítico traça um pequeno (mas abrangente e profundo) painel do cenário econômico e social do Brasil do século XIX, mostrando que, no processo mesmo de constituição do país em seus meandros jurídicos, artísticos, ideológicos etc., configurou-se uma espécie de descompasso entre a descrição oficial do Brasil e sua realidade mais imediatamente observável. Em outras palavras, havia um país que era o da Constituição do Império, que se filiava ao mundo do liberalismo burguês, e outro que era a negação exata, ponto por ponto, daquele, constituindo aquilo que Schwarz chamou de “comédia ideológica brasileira”, e da qual decorreria, entre outras instituições, a prática social do “favor”, que entre nós passaria de exceção à regra, fato que nos caracterizaria em grande medida e seria a via de nossa representação no universo ficcional da época. Esse descompasso, de certo modo, estaria impregnado em toda a vida nacional daquele tempo, com efeitos perceptíveis até hoje, de que temos vasto exemplário no prosaico exercício cotidiano de ler os jornais ou mesmo assistir aos noticiários televisivos. É desse quadro, em síntese, que o crítico estabelece sua leitura da obra de José de Alencar e de Machado de Assis, e cujas conclusões podem perfeitamente ser estendidas, pensamos, às demais produções literárias daquele período. Arriscamo-nos dizer que, sem maiores modificações, parte significativa da ficção brasileira do século XX, e mesmo a destes primórdios do XXI, encaixam-se na descrição de Schwarz, ou, pelo menos, aquelas em que o chamado registro realista apresenta-se mais preponderantemente. Dessa maneira, e a despeito de correntes contrárias afirmarem sua obsolescência, de todas as tentativas de interpretação da literatura brasileira, e na linha de nossa melhor crítica, tal proposta é a que nos tem proporcionado as leituras mais agudas de nosso cenário artístico e ideológico até o presente momento. O que nos espanta é a percepção de que, mesmo passados trinta anos, as idéias de Roberto Schwarz ainda sejam vistas, para usar uma expressão cara a ele mesmo, com um “pé para trás”, sem nunca terem perdido seu caráter altamente polêmico – no melhor sentido da palavra. Talvez por isso o ensaísta insista na afirmação de seus pressupostos a cada novo ensaio; atitude justificável se, como diz

¹⁷ SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”, em seu: *Ao Vencedor as Batatas*. 4ª.ed. São Paulo, Duas Cidades, 1992, pp.13-28.

Valentim Facioli, “dialética, na universidade, nem como remédio para tosse comprida.” Em tempos como os nossos, de crescente unilateralismo, não espanta a dificuldade de o pensamento dialético ter seu lugar ao sol das teorias. Na incapacidade de superá-lo, preferível é ignorá-lo ou pespegar-lhe a pecha de “ultrapassado”, como muitos têm feito, talvez sem a devida reflexão, ou a despeito dela.

Polêmicas à parte, é inegável o quanto a contribuição de Schwarz auxiliou na constituição de um novo parâmetro da crítica a respeito de Machado de Assis, concordemos ou não com seus pressupostos e suas conclusões, e isso apenas para ficarmos no exemplo mais notório. De todo modo, fazemos questão de reiterar que é das idéias de Roberto Schwarz que parte substancial deste nosso trabalho pretende retirar seu sustento teórico. Assim, o chão histórico faz par com a leitura do texto literário, ou seja: trata-se de perceber como a matéria sócio-histórica, de que o escritor não pode efetivamente se esquivar, engendra-se na forma narrativa do conto, desde o início adotado por João Antônio como seu principal meio de expressão literária. Não é o caso, reiteramos, de perceber o externo no interno, mas *como* o externo torna-se interno, e *porquê*. Ou, por outra: o que pode significar isso, em termos de fatura da obra? Trata-se de um ganho em relação ao panorama literário da época, ou um retrocesso? Ainda assim, em que termos tomar essa relação? Perceba-se que a questão não é das mais tranqüilas, mas assume real importância no que diz respeito à inserção de João Antônio no sistema das letras nacionais, onde a regra é a apologia ou a generalização, quando não a pura ignorância.

Resumindo, pode-se dizer que este trabalho busca, a partir das propostas básicas de Lukács, expostas na sua *Teoria do Romance* e em seus outros ensaios sobre literatura, e retomadas por críticos como Walter Benjamin, Theodor Adorno, Fredric Jameson, Antonio Candido e Roberto Schwarz, entre outros, fazer a leitura dos contos de João Antônio reunidos em seu primeiro livro – *Malagueta, Perus e Bacanaço*. A partir, principalmente, do estudo da instância do foco narrativo – tomado numa perspectiva estilística, em primeiro lugar, via Spitzer e Auerbach –, pretendemos mostrar como (e por quê) tal instância, nas suas hesitações e recorrências, no modo como representa a si e ao mundo que a cerca, é possível captar a percepção de uma crise, de uma ruptura traumática na história do Brasil e do próprio narrador, cujas conseqüências só seriam plenamente conhecidas anos depois. Desse modo, o propósito é demonstrar como, na contística de João Antônio, a forma representa, como totalidade, em seus elementos mais internos, aquelas fissuras, e como isso se reflete na relevância mesma da obra do escritor, pelo menos naquela sua primeira grande obra artística.

Sobre o conto moderno: relações entre forma e processo histórico no mundo contemporâneo

De todas as formas narrativas, o conto parece ser um dos mais problemáticos no que diz respeito a uma possível conceituação. Mesmo estudos mais recentes, como os de Regina Pontieri e de Cleusa Rios Passos¹⁸, mostram-se bastante cuidadosos nesse sentido, ao mapear a trajetória histórica dessa modalidade – o que não é de espantar, tal a variabilidade que, de certa maneira, caracteriza essa forma narrativa. Para o que nos interessa, contudo, e relembando o que esboçamos anteriormente, é preciso saber que o conto, na acepção moderna – em que as narrativas de João Antônio, no livro aqui estudado, se encaixariam, ao menos numa perspectiva histórica –, surge primordialmente com Edgar Allan Poe, que foi também seu primeiro teórico de peso. À parte a categoria do *efeito*, esboçada pelo escritor norte-americano, e que levou Julio Cortazar a formular sua famosa comparação entre o conto e o romance na perspectiva da luta de boxe, onde o primeiro “ganharia o leitor por nocaute” e o segundo “por pontos” (e não sem uma dose mordaz de ironia, diga-se de passagem, e que nem sempre foi percebida por seus leitores mais apressados), importa reconhecer a íntima ligação do conto com o desenvolvimento da civilização urbana de caráter burguês, e da Imprensa, notadamente a dos periódicos. Nesse aspecto parecem concordar muitos dos que teorizaram a respeito, o que nos leva a perceber que o conto vincula-se, de alguma maneira, às novas percepções de tempo e de espaço – a velocidade do mundo moderno e o encurtamento das distâncias – que configurariam as sociedades capitalistas a partir do século XIX e, sobretudo, as que se formam ao longo do XX.

Por seu turno, Regina Pontieri, em seu já citado estudo, aponta duas tendências básicas no chamado conto moderno: uma ligada à concepção de Poe, e outra advinda de Tchékhov. Na primeira, a busca do “efeito” estaria ligada à idéia de um mundo de caráter classicizante, de raiz aristotélica, de que adviria uma das principais características das narrativas do norte-americano: a lógica de um universo que passa por uma ótica totalizante ainda passível de aceitação, ainda possível. Na segunda, a impossibilidade de vislumbrar tal totalidade levaria o escritor russo a encontrar a forma das narrativas elípticas, de aparência inacabada, nas quais as respostas não seriam necessariamente encontradas ou dadas. Se, na visada geral, Pontieri compõe um competente painel das tendências predominantes no conto moderno, somos

¹⁸ Respectivamente, “Formas históricas do conto: Poe e Tchékhov” e “Breves considerações sobre o conto moderno”, in: BOSI, Viviana *et alii* (Org.). *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo, Ateliê, 2001, pp.91-111 e pp.67-90.

obrigados a discordar quando a estudiosa nega a vinculação de Poe com o contexto sócio-histórico dos primórdios da sociedade capitalista norte-americana, o que faria da obra do autor de “O corvo” uma espécie de entidade dotada de autonomia absoluta em relação a seu próprio tempo, já que a ausência de “temperamento prático e objetivo” por parte de Poe o caracterizaria mais como um corpo estranho em seu meio social e artístico, o que é verdade, guardadas as devidas ressalvas, que não são desprezíveis. Contudo, se é certo que a concepção “fechada”, “esférica” de sua contística remete ao já referido caráter aristotélico de arte, que Poe parece querer recuperar, também é correto ver, junto com Edgar Cavalheiro (citado, aliás, por Regina Pontieri), que a concisão e a busca do “efeito” guardam relação estreita com o modo de formação daquela sociedade e os resultados por ela alcançados mesmo em meados do século XIX. Este último aspecto é também apontado pela ensaísta que, no entanto, não lhe atribui caráter decisivo, embora não o descarte de todo. No limite, isso significa dizer que a postura classicizante de Poe seria muito mais uma questão de foro pessoal, e de sua condição “romântica”, do que considerar esse mesmo posicionamento resultado de injunções sócio-históricas que *formaram* escritor e obra. Nesse sentido, o paradoxo entre a temática preferencial do escritor – o fantasmagórico, o excepcional e o estranho, nas palavras de Pontieri – e a forma marcadamente cerebral com que ele as realiza seria, na perspectiva dialética, a representação dos impasses e das contradições vivenciados tanto pelo próprio escritor como, principalmente, pela sociedade na qual ele se inseria, concordasse com ele ou dela discordasse. Ainda uma vez mais, percebamos que, ao menos em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, a tendência à postura narrativa não-fragmentadora e não-fragmentária será mais relevante, a despeito das já aludidas hesitações estilísticas do narrador, também elas formas representativas de impasses e fraturas. O interessante será observar que, com o tempo, João Antônio cederá lugar, em seus textos, a formas cada vez menos comprometidas com a visão “totalizadora” de Poe, assumindo atitudes narrativas de caráter fragmentário, em que o enredo por muito pouco não se desmancha em meio às lembranças do narrador, como é o caso de parte das histórias de *Abraçado ao meu Rancor*, de 1986, incluindo, principalmente, a peça-título. Sem a pretensão de aprofundamento, cabe lembrar que, na ótica de certa crítica do pós-moderno, sendo a totalidade algo impossível de se alcançar em nossos tempos, restaria ao artista proceder ao inventário dos escombros, das ruínas – como diria Walter Benjamin –, cuja expressão viria, no limite, sob a forma do indizível, do incompleto, do inconcluso. Nesse sentido, a trajetória de João Antônio parece confirmar, em larga medida, tal juízo crítico.

De todo modo, parece fora de dúvida considerar que o conto moderno, seja pela via de Tchékhov, seja pela de Poe, busca a representação de um mundo que cada vez mais se

apresenta incompreensível e cada vez mais dominado pela questão do tempo¹⁹. Assim, à *imanência do sentido* na épica, contrapõe-se o *simbólico* do romance e do conto; à totalidade, o fragmentário ou as tentativas de recomposição das ruínas; ao espaço, o tempo, mais uma vez. O leitor haverá de perceber que essas questões estarão todas presentes, em maior ou menor grau, nas narrativas de João Antônio, conferindo-lhes o tom problemático a que viemos nos referindo até o momento. Lembremos uma vez mais da relevância que *tempo e espaço* possuem em parcela mais que significativa dos textos do escritor. Se o primeiro parece ter o poder de destruir tudo – memórias, lugares, pessoas –, parece ser pela afirmação do segundo, por via das longas caminhadas sem destino aparente, que as personagens de João Antônio procuram reconstituir o que se perdeu ao longo do tempo. “Desperdiçar o tempo”, aqui, parece a maneira encontrada para se contrapor à ordem do capital, do mundo das relações humanas reificadas. Esforço vão – convém ressaltar – até porque problemático em seu caráter marcadamente contraditório, como veremos mais detidamente na leitura de alguns contos do escritor.

¹⁹ O que não é de espantar, já que tal categoria está intimamente ligada à noção de *tempo histórico*, característica das sociedades ocidentais modernas. A frase “tempo é dinheiro” (“Time is money”, no original), aliás, diz muito da importância do tempo em nosso contexto. A busca pela concisão, no conto moderno, estaria, acreditamos, ligada a tais noções.

LEITURAS DOS CONTOS

Dos Altos e Baixos da Existência: “Afinação da arte de chutar tampinhas”

Uma primeira leitura do conto revela uma estruturação algo diversa dos demais contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Embora a temática, em si, não sofra maiores alterações – estamos no terreno da narrativa de fundo memorialístico, com inúmeras referências autobiográficas, como é o caso de outras narrativas do escritor, deste livro e de outros que lhe seguirão –, a disposição da matéria narrada é que chama a atenção, numa primeira instância. Já nos primeiros parágrafos é possível perceber que o princípio compositivo do conto se fará pela alternância de motivos, tempo e espaço, ou, em outras palavras, pela técnica do *contraponto* de Huxley. Nesse primeiro momento, a alternância é temporal, como veremos:

Hoje meio barrigudo.

Mas já fui moleque muito bom centro-médio. Pelo menos Biluca assegurava que eu era. E nunca peguei cerca nos quatro anos de UMPA – queria dizer: União dos Moços de Presidente Altino. A voz de Biluca mandava, porque era técnico e dono das camisas. Se era técnico de verdade, não sei. Sei que as camisas eram suas, e sem elas não havia jogo. Mas a família se mudou, o ginásio chegou e a presunção de bom centro-médio foi-se embora.

Na Mooca, agora, eu via os moleques do Caióvas F.C. Papai vivia me apertando na escola.

Era o único jeito, porque não estudaria de outro. Eu via os moleques e não podia jogar.²⁰

No primeiro parágrafo, estamos no tempo da narração: trata-se efetivamente do momento presente do protagonista, que se constata “meio barrigudo”. No segundo parágrafo, uma volta ao passado mais remoto do tempo de sua infância como jogador do time de futebol da UMPA, antes da idade do antigo ginásio, ou seja, entre os sete e os dez anos. Logo a seguir, o advérbio “agora”, na entrada do terceiro parágrafo, não remete ao momento fixado no início da trama; trata-se, como deve ter percebido o leitor, de outra instância temporal, já que o narrador, mais adiante, irá se caracterizar como sendo mais velho, já entrado na fase adulta, embora sem o que ele próprio poderia de chamar de “rumo certo na vida”. Assim, desde o princípio, o narrador parece levar o leitor numa espécie de vai-e-vem que não se restringe às questões temporais da narrativa, mas se estende aos demais elementos formais do

²⁰ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d., p.21. Doravanta, apenas *M.P.B.*, seguido do(s) número(s) da(s) página(s).

texto. Desse modo, somos levados de um “hoje”, cujo espaço é indeterminado²¹, para a Presidente Altino da infância do narrador, depois transportados sem aviso para a Mooca de sua adolescência e, no trecho seguinte, de volta a Presidente Altino, onde a narrativa se fixará por um tempo, até a época do serviço militar. Dali, o narrador retorna ao seu momento presente, que tomará quase todo o restante do conto, com exceção de outra seqüência digressiva em que o tempo do Exército será retomado para ceder espaço, no último segmento, outra vez ao tempo da narração.

A mescla estilística, talvez a marca maior de João Antônio, parece seguir os mesmos caminhos dos demais elementos. O registro quase oral, de frases curtas, por vezes nominais, abre espaço para as gírias (neste conto, em menor profusão do que em outros) e para construções extremamente sofisticadas, próprias de indivíduos escolarizados. O resultado, que muitos já apontaram como sendo uma das grandes conquistas do escritor, no mais das vezes soa estranho, ligeiramente descabido, embora fosse melhor dizer *deslocado*. Não se trata, porém, de uma acusação de artificialidade, muito menos de falta de habilidade artística – pelo contrário –, mas é de se considerar o efeito estilístico e semântico de uma passagem como esta:

Rememoro-me, por exemplo, a marcar o maior gol decente da vida. Talvez o único realmente. Desenvolvido com estilo, cabeça firme, resultado bom dum centro inteligente do ponta. Dando tudo certo. Goleiro estatelado no centro da meta. Sem entender nada. Eu me envergonhei porque Aldônia estava comendo pipocas do lado de lá do campo. E viu tudo. (Aldônia era uma espécie desajeitada de namoro que eu andava engendrando.) Deu em nada – um dia, ela me pilhou fumando escondido, na maior folga, perfeitamente um macaco trepado num abacateiro.

Contou. Danada! Em casa me bateram porque ela contou. Raiva – escrevi-lhe num bilhete palavrões infamantes, muito piores do que aqueles que escrevíamos nos armários do vestiário da UMPA. “Sua isso, sua aquilo.” Tolice enorme. Surra dobrada, em casa. Papai me esperando com o bilhete na mão. A diaba contava tudo porque sabia que eu apanhava mesmo. Aquilo já era me fazer de palhaço.²²

Como dissemos, há uma mescla curiosa na composição do trecho: o início, com o uso de um verbo pouco usual, mesmo entre pessoas de maior escolaridade, e normativamente flexionado, com o uso da ênclise (já que se trata de início de oração). Mais abaixo, o verbo “escrever” no imperfeito do indicativo, quase junto ao “Papai *me* esperando...” e o “escrevi-

²¹ Ou, como declara o narrador, “Esta minha cidade a que minha vila pertence”. *M.P.B.*, p.25.

²² *M.P.B.*, p.23.

lhe”. No que diz respeito às construções sintáticas, o que predomina são as já recorrentes frases curtas e/ou nominais: “Talvez o único realmente [decente].”, “Dando tudo certo.”, “Goleiro estatelado no centro da meta. Sem entender nada.”, e assim por diante. Arriscamos dizer, na contracorrente da crítica, que a aludida “naturalidade” da linguagem do narrador reside mais na arte com que o escritor equilibra os elementos contraditórios de seu registro. Essa “arte”, se vimos bem, contrabalança as passagens mais próximas da normatividade com as que a afrontam, assim como o faz com a alternância entre as frases mais alongadas e as sintéticas.

Nesse mesmo trecho, além das alternâncias de fundo estilístico, podemos localizar um dos inúmeros contrapontos que permeiam a narrativa na figura de Aldônia, que surge nas memórias do narrador sem razão aparente e termina por fechar essa seqüência narrativa, que tivera início, se bem lembra o leitor, com um gol, “o maior gol decente da vida.” Essa personagem, de breve aparição no conto, assume um papel no mínimo curioso, que é o de representar uma espécie de algoz na vida infantil do narrador. Sua introdução na trama se dá sem maiores motivações: o narrador marcara um gol e se envergonha “porque Aldônia estava comendo pipocas do lado de lá do campo.” Mas, excetuada a hipótese de a personagem exercer o papel simbólico da figura feminina até então ausente – a mãe do narrador só aparecerá nos parágrafos finais do conto, justamente quando o pai ou seus avatares (o comandante do quartel, por exemplo) deixam de exercer influência nas atitudes do protagonista. Fato é que, se formos minimamente rigorosos, parece mesmo não haver uma razão mais determinante para a introdução da personagem, que sequer retorna como motivo até o final da trama.

Ou haveria? Se, como parece deixar quase explícito o narrador²³, o princípio compositivo da narrativa é a técnica de contraponto de Huxley, pode-se dizer que a referência a Aldônia seja parte da estratégia narrativa de sobrepor e alternar seqüências narrativas com o intuito de formar, ao final, um quadro amplo e acabado de uma dada “realidade”, no caso, a do narrador. Vale notar, também, que essa composição se faz de maneira fragmentada, quase um tipo de mosaico a quem cabe ao leitor, de certo modo, “colar” os pedaços que *lhe* são dispostos a cada passagem do conto. Ocorre, porém, que não são muitos os elementos com que se pode formar a imagem do protagonista, que, no presente da narração, tem um emprego que *lhe* paga mal, o hábito de tomar cerveja preta, ler Huxley e assobiar Noel Rosa, e a especialidade de chutar tampinhas de garrafas, além de uma passagem pelo Exército que *lhe*

²³ Quase no final do conto, surge a referência que, se não explicita totalmente, não deixa dúvida ao leitor: “De vez em quando levo cerveja preta e levo Huxley. (Li duas vezes o *Contraponto* e leio sempre.)”, *M.P.B.*, p.28.

rende outro par de memórias. O leitor, certamente, e a despeito do encantamento que o ritmo narrativo do conto possa lhe trazer, não sabe muito bem onde situar a história: haveria algum intuito não percebido até aqui? Como interpretar conjunto tão desconjuntado de elementos?

Salvo equívoco grave, há duas chaves prováveis para a compreensão efetiva do conto. A primeira está, evidentemente, nas tampinhas. A segunda, no papel exercido pelas questões temporais ao longo da narrativa. Falemos um pouco mais desta última. Não obstante o narrador situar sua fala no momento presente, parcela substancial do conto se volta mesmo para o passado: Presidente Altino e o serviço militar, quase numa espécie de contraponto – o que não nos parece coincidência. Note-se que a Mooca, nesse particular, restringe-se a uma ligeira referência no terceiro parágrafo do conto, como se fosse uma espécie de elo, ou de marco, entre os dois momentos significativos da juventude do narrador. A felicidade estaria na infância, talvez? O fato é que a vida do protagonista aparentemente ficou presa em algum ponto dessa trajetória, o que ele próprio parece confirmar, numa passagem quase ao final do conto: “Não parei na várzea da UMPA, nas lições de distribuição de passes e centros que Biluca me dava.”²⁴ O comentário, que parece desdizer o que afirmamos, justamente o confirma, se lemos corretamente o texto: ao afirmar não ter parado na “várzea da UMPA”, o narrador confirma que, em grande medida, ainda a mantém como sua principal referência de vida. O conto, nesse aspecto, é realmente composto de uma colagem de cenas do passado, que se somam ao momento presente do narrador, já adulto, “meio barrigudo”, no descrever o seu aprimoramento na arte de chutar tampinhas de garrafas, seguramente uma das passagens mais saborosas do conto. A notação nostálgica, que aqui ganha cores mais expressivas por conta do lirismo que toma conta da técnica narrativa em diversas passagens, parece buscar reter não apenas o tempo pretérito, mas o espaço físico desse mesmo tempo:

Descobri o muito gostoso “plac-plac” dos meus sapatos de saltos de couro, nas tardes e nas madrugadas que varo, zanzando, devagar. Esta minha cidade a que minha vila pertence, guarda homens e mulheres que, à pressa, correm para viver, pra baixo e pra cima, semanas bravas. Sábados à tarde e domingos inteirinhos – cidade se despoeva. (...) Fica outra minha cidade. Não posso falar dos meus sapatos de couro... Nas minhas andanças é que sei! Só eles constataam, em solidão, que somente há crianças, há pássaros e há árvores pelas tardes de sábados e domingos, nesta minha cidade.²⁵

²⁴ *M.P.B.*, p.28.

²⁵ *M.P.B.*, p.25.

Aqui, como em inúmeros outros textos do escritor, o narrador-protagonista precisa andar para seguir contando. Na categorização proposta por Walter Benjamin, estaríamos diante de uma personagem mais próxima da do “marinheiro comerciante”²⁶, aquele que acumula uma experiência de vida no contato com outros povos e culturas e, na maturidade, divide esse saber com as gerações mais novas por meio da *narração*. Ocorre que, nas atuais condições sócio-históricas, não é mais o espaço que rege a narrativa, mas é o tempo, como afirma Lukács. E narrar torna-se cada vez mais um ato impossível, porque não há mais nenhuma experiência a ser transmitida, afirma Benjamin. A solução encontrada pelo narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas” parece ser a de cruzar todas essas linhas, dando forma a uma narrativa em que o *tempo*, como valor burguês, ganha outra dimensão ao se transformar em *memória*. E onde o espaço, instância épica por excelência, redimensiona-se por conta do olhar experimentado, que transforma a realidade opressiva da modernidade. A sensação do inacabado, de certa ausência de ligação entre as instâncias do conto, talvez venha mesmo daquilo que Antonio Candido chamou de “aderência a uma certa realidade”, embora o crítico se referisse, mais propriamente à linguagem do escritor; no caso do conto aqui analisado e interpretado, melhor seria perceber, na forma adotada, a representação da intangibilidade de um todo, de uma totalidade qualquer que fosse. De certo modo, é o que o próprio narrador parece dizer ao se referir a si mesmo, logo ao final do conto: “Muito difícil dizer, por exemplo, o que é mais bonito – o *Feitio de oração* ou as minhas tampinhas.”²⁷

De qualquer maneira, e sem desconsiderar o que viemos discorrendo até aqui, podemos afirmar que o tema da *caminhada pela cidade* é recorrente na obra de João Antônio; tome-se o caso, por exemplo, do texto “Abraçado ao meu rancor”, que dá título a um livro lançado pelo escritor em 1986²⁸. Nele, o próprio João Antônio parece assumir a voz narrativa do jornalista do Rio de Janeiro que é incumbido de fazer uma reportagem sobre o turismo paulistano, que ganhava fôlego por conta de uma imensa campanha publicitária que vendia a cidade não apenas como a Meca dos negócios no Brasil, mas como um lugar de diversão e prazeres, qualidade raramente atribuída a São Paulo, pelo menos do ponto de vista de quem não mora aqui.

O texto, no entanto, termina por ser um longo relato das andanças desse narrador por uma cidade que ele mesmo não reconhece mais, e na qual ele não mais se reconhece. Nesse texto, o acalentado projeto do escritor de fundir e confundir vida e literatura ganha contornos

²⁶ “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em suas: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 5ª.ed. São Paulo, Brasiliense, 1993, pp.197-221.

²⁷ *M.P.B.*, p.29.

²⁸ ANTÔNIO, João. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

algo problemáticos, e muito disso parece decorrer da mistura, nem sempre bem sucedida, pensamos, entre o discurso propriamente literário e o “rancor” de que padece o angustiado narrador-andarilho. Essa dicotomia aparentemente se estende às demais instâncias narrativas, já que o leitor é constantemente posto diante de situações fortemente polarizadas, como apontou José Paulo Paes:

Em *Abraçado ao Meu Rancor*, a bipartição de consciência envolve duas polaridades de ordem distinta, conquanto complementar. Temos, de um lado, a oposição profissional escritor X escriba, na qual o primeiro, guardião da linguagem como meio de desvelamento e apropriação da realidade, assume papel de acusador do segundo, que a avilta ao dela fazer uma técnica de escamoteamento ou cosmetização do real em proveito dos interesses a cujo serviço voluntária ou involuntariamente se põe. (...) [Outra] polaridade [é] a oposição social entre proletário e pequeno-burguês, que se deixa marcar inclusive topológica e temporalmente no texto de João Antônio. Ali a diversidade de tempo e lugar é balizada pelo próprio tema da volta em vão, tema em torno do qual gira toda a semântica de *Abraçado ao Meu Rancor*.²⁹

Digamos que as polaridades apontadas pelo crítico, em grande medida, ultrapassam os limites daquele texto e ganharão feições diversas em outras obras do escritor, mas sempre sob a forma do conflito de dimensões não-resolvíveis, representações acabadas de um embate que, no fundo, não era apenas do escritor, mas das classes sociais a que ele pertencera e a que passara a pertencer, sempre dominado pela culpa da ausência de uma “verdade” literária que, no fundo, era uma ilusão ingênua não assimilada pelo escritor, se tomarmos como programa um texto como “Corpo-a-corpo com a vida”, de *Malhação do Judas Carioca*³⁰. Uma das instâncias mais sensíveis para a representação dessas tensões, como vimos, encontra-se na particular linguagem empregada pelo narrador de João Antônio.

Saindo um pouco desse campo da discussão, e voltando a atenção para o caso das tampinhas – afinal, são elementos que compõem o título e, além disso, parecem mesmo constituir-se um dos motivos, se não o único, do conto –, perceberemos que elas só ocupam a atenção do narrador mais ou menos na metade da narrativa, o que é sintomático. Some-se a

²⁹ PAES, José Paulo. “Ilustração e defesa do rancor”, em seu: *A Aventura Literária*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pp.112-113.

³⁰ ANTÔNIO, João. “Corpo-a-corpo com a vida”, em seu: *Malhação do Judas Carioca*. 2ª.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, pp.141-151. A posição ingênua de João Antônio diante das questões literárias e ideológicas, neste texto em particular, foi devidamente comentada por Arturo Gouveia em “Não dá mais para Diadorim”, in: *Rodapé: Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea*. No.2. Agosto de 2002. São Paulo, Nankin Editorial, pp.165-176.

isso o fato de que, de todo o espaço do conto, as tampinhas tomam conta de aproximadamente um quarto das quase nove páginas que ele ocupa na edição que compulsamos. Nesse espaço, muito representativo, o narrador discorre a respeito da arte de chutar tampinhas, de como ele aprimorou, ao longo do tempo, sua habilidade nesse quesito, chegando ao requinte de classificar os tipos de tampinhas que seriam suas “favoritas” e que mereceriam, por isso, serem reservadas aos “sapatos de borracha”, e não aos “de couro”. Teríamos, nesse sentido, uma verdadeira anatomia de uma arte considerada menor, de somenos importância, exceção feita ao narrador, que lhe atribui *status* de nobreza. Note o leitor que, de certa maneira, a identidade do protagonista – cujo nome não é revelado – se faz pela composição de um quadro que é sua própria narrativa de sujeito indefinido entre o samba de Noel Rosa e as tampinhas, entre o passado e o presente, entre o intangível e o indizível – de que decorrem as hesitações da forma narrativa adotada. As tampinhas de garrafas, nesse diapasão, irmanam-se ao protagonista na sua condição subalterna, ou melhor, *humilde*. Enquanto todos andam “à pressa” (impossível deixar de notar a construção pouco usual da locução), o narrador tem olhos para o chão, onde ficam as tampinhas³¹, usualmente desprezadas pelos passantes; enquanto todos olham para frente, talvez num vislumbre simbólico de um futuro ilusório, o narrador atenta para o chão, para os limites da vida pobre de uma vila da cidade. Chutar as tampinhas, salvo engano, representaria restituir-lhes, ainda que no breve momento de um chute bem sucedido, aquela dignidade que antes lhes era reservada, quando ainda no alto das garrafas. A idéia seria ótima, não tivéssemos novamente de nos deparar com outras aparentes contradições:

Agora me lembro – minhas favoritas vêm acima do gargalo das garrafas de água mineral marca Prata. Em vermelho e branco. A cortiça coberta por uma espécie de papel impermeável e branco e brilhante. O que mais as valoriza é a cortiça forrada. Harmoniosas e originais. Muito jeitosas.

Para elas diligencio firmeza, apuro. Às vezes, encontrando-as por circunstâncias na rua, eu as guardo no bolso do paletó, para aproveitá-las mais tarde. (...)

Às tampinhas comuns não ligo. Ordinárias, aparecem à toa, à toa. Vadias da calçada. Não as abandono, porém. Sirvo-me delas para experimentos, estado rude dos meus chutes em potencial. (...)³²

³¹ “Tampinhas”, por sinal, é um termo que se notabiliza, também, pelo sufixo do diminutivo – neste caso remetendo à idéia de “tamanho diminuto”, por extensão, “dimensão humilde”.

³² *M.P.B.*, p.26.

O que, no mínimo, seria o mesmo que dizer que, também entre os explorados, permanece o olhar de classe? Não seria má leitura, tendo em vista que as contradições em João Antônio são mais que abundantes, e revelam, mesmo que à sua revelia, as questões mais agudas da formação da sociedade brasileira. Assim, desse misto de lirismo memorialístico com a observação severa do jogo de contradições ideológicas em que mergulhou certa camada social no Brasil do século XX, o escritor “encontra”, talvez, uma das formas mais adequadas para a expressão representativa de um mundo que foi o de sua própria formação. Se nem sempre o resultado parece de todo convincente – e isso considerando o amplo espectro do que seria “convincente” em literatura –, isso decerto decorre do tratamento dado à linguagem nesse texto em particular, cuja mescla evidencia, com mais ênfase do que em outras obras do mesmo escritor, a sutura urdida entre as classes sociais, de que o narrador é, por assim dizer, testemunha e vítima. Na passagem entre Presidente Altino, a Mooca, e a vila onde mora (talvez na própria Mooca, mas isso a voz narrativa não deixa claro), o que quase ficou para trás, e que o protagonista carrega sob a forma de memória dolorosamente viva, é o menino que ele nunca deixou de ser, é a classe social à qual ele pertencia e que, com a mudança de bairro (e de *status*, o que é evidente – embora isso também não seja dito), marcou a ferro aquilo em que ele se tornou ao chegar à idade dita madura: um homem que não cresceu, que permaneceu *entre* uma instância e outra, entre uma classe social e outra, entre Presidente Altino e a vila, entre o samba de Noel e as tampinhas. O que diz muito desse narrador e, em grande medida, de nosso processo sócio-histórico, também ele perdido entre o que fomos e o que gostaríamos (ou não) de ser.

O narrador problemático em “Fujie”

Escrito provavelmente nos anos finais da década de 1950, o conto “Fujie” integra a primeira parte do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, cuja primeira edição é de 1963. Fazendo parte de um conjunto composto de realizações efetivamente notáveis da contística nacional, “Fujie” talvez tenha sido a menos comentada (para o bem e para o mal) de todas as narrativas do livro. Apesar de certa qualidade artística e representativa, quer nos parecer que seu “esquecimento” se deva principalmente em virtude da presença de contos como “Afinação na arte de chutar tampinhas”, “Meninão do Caixote” e do conto que dá nome à coletânea, entre outras realizações do escritor então estreante. São narrativas em que a História parece ter encontrado uma exata correspondência – no sentido de representação – na forma literária adotada e forjada. Assim sendo, não é de estranhar que “Fujie” quase desapareça como foco de uma leitura crítica que privilegiou, em quase sua totalidade, os contos mais alinhados com a temática geral da coletânea – o mundo da malandragem, da sinuca, dos pequenos marginais da cidade de São Paulo. A presente leitura pretende preencher, ao menos em parte, essa lacuna na ainda incipiente fortuna crítica do escritor paulista, propondo uma aproximação que tem como eixo duas questões principais, sendo que a segunda, conforme cremos, derivada da primeira: a figura do narrador “problemático”, aqui tomado como o que traz, junto a si, uma atitude crítica (no sentido mais preciso do termo – a que se vincula à “crise”) em sua relação com o mundo que o cerca; e a representação que esse mesmo narrador faz de uma determinada realidade histórica, em particular, a da cidade de São Paulo flagrada num momento de grandes transformações em inúmeros setores capitais. A proposta consiste em demonstrar como, no processo formativo e de descoberta de sua identidade, numa espécie de “romance de formação” (ou, talvez de maneira menos imprecisa, “romance de nostalgia” – como foi proposto por um estudioso recentemente³³) em dimensões mais acanhadas, o narrador (também protagonista) dá voz a outras modalidades de transformação intimamente ligadas às mudanças sociais e do desenho urbano típicas da metrópole e, em particular, as da já citada São Paulo. Desse modo, pretendemos identificar, analisar e interpretar os modos com que o narrador se faz representar a si e ao espaço em que atua, ou seja, pela forma³⁴, no sentido de apreender, nesse movimento, o sintoma de um mal-

³³ Faço uso, aqui, do termo cunhado por Carlos Eduardo Ortolan Miranda, em seu: “O mal-estar no romance contemporâneo”, *Revista Cult* no.69, maio de 2003, pp.18-21.

³⁴ *Forma*, neste ensaio e nos demais – não custa lembrar – ,será tomada no sentido atribuído por G. Lukács, principalmente em seus: *A Teoria do Romance*. Trad., posfácio e notas de José Marques Mariano de Macedo.

estar que é de toda uma geração de brasileiros inserida num contexto de, repetimos, intensas modificações socioeconômicas que alteraram definitivamente – e o narrador parece desconfiar que para pior – as relações humanas e sociais no Brasil entre a década de 1940 e o final dos anos de 1950. A idéia é demonstrar que a relevância da obra de João Antônio, tomando como paradigma este e alguns outros contos de sua primeira coletânea, não reside apenas e propriamente na temática por ele adotada, e que tem sido o fulcro de parcela considerável das abordagens críticas do escritor, mas no modo – na *forma*, convém reiterar – como aquele mundo ganha representação pela voz de seus narradores, todos profundamente marcados por uma cisão, por uma ruptura, por um descentramento e por contradições profundas, de que sua linguagem constitui reflexo e registro artístico.

Sob a estrutura de uma narrativa quase totalmente colada à cronologia, exceção feita a um momento particular e capital – o início da trama –, o conto traz a história de um rapaz, desde sua infância, quando é levado – de maneira forçada – pelo pai a uma academia de judô, até chegar ao princípio de sua idade adulta. Nessa trajetória, o protagonista – personagem narrador, cujo nome não nos é revelado – torna-se amigo de seu instrutor, de nome Toshitaro, alcunhado de Toshi. Este, sendo mais velho, casa-se, logo no início do conto, com a personagem-título. Temendo perder a amizade de Toshi, o narrador busca se aproximar do casal, mas o resultado é que a esposa do amigo acaba por se apaixonar pelo narrador, que reluta em aceitar essa situação. A culpa advinda desse relacionamento – o rapaz termina por ceder à sedução da moça – será um dos eixos centrais do conto.

Desde o princípio, portanto, a questão do protagonista se coloca: trata-se, e isso é exaustivamente evidenciado pelo narrador em inúmeras passagens, de alguém que não pertence à comunidade japonesa (“Muito bom o convívio com japoneses cá de São Paulo.”), mas que, a despeito das dificuldades primeiras, acaba rapidamente por aceitar as diferenças e a incorporá-las em sua própria vida. Essa aceitação se dá, ao que parece, pela existência de Toshitaro:

Lá na Liberdade achei o ótimo Toshitaro. Nunca vi ninguém como. Costumo dizer que o sujeito que não se der com Toshitaro não presta. Ou não conhece Toshi.³⁵

E, mais adiante:

São Paulo; Duas Cidades, Ed. 34, 2000; e *The Historical Novel*. Tradução para o inglês de Hannah e Stanley Mitchell e Introdução de Fredric Jameson. Nebraska, Editora da Universidade de Nebraska, 1983.

³⁵ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d., p.31. Doravante, apenas *M.P.B.*, seguido do número da página.

Eu nunca havia sentido nada pelas coisas do Japão. Levou-me a beber saquê nos restaurantes da Liberdade, mostrou-me cinema. Depois gravuras, depois pinturas, tatuagens. Fui atingindo a dimensão mística de todas aquelas belezas. Percebi, por exemplo, que aquelas mulheres passivas e tímidas e afáveis, mexendo-se dentro de quimonos enormes, quase aos pulinhos, e que o cinema me trazia entre neve e casas do Japão, morava um mundo diferente de sensualidade. Poesia naquelas coisas.³⁶

Trata-se, como se pode perceber, de uma personagem posta diante de uma realidade até então desconhecida, que poderia mesmo ser traumática, mas que tem seu acesso a esse universo franqueado por uma outra oriunda desse mundo potencialmente hostil. Se atentarmos para alguns detalhes, veremos que tal situação aponta para uma série de acontecimentos historicamente marcados, sobre os quais vale a pena discorrer. Em primeiro lugar, a questão dos japoneses “da Liberdade”, cuja presença só se torna possível e efetiva no cenário urbano da capital do estado de São Paulo após o grande afluxo de imigrantes de origem nipônica ocorrido, no Brasil, entre o final do século XIX e o início do seguinte, em função do crescimento da cultura cafeeira naquele período, entre outros motivos. O êxodo de inúmeros daqueles imigrantes para a cidade de São Paulo, fugidos das péssimas condições de vida e de trabalho nas fazendas produtoras de café, acaba por se efetivar antes mesmo de meados do século XX, quando parcela significativa se fixa na região que hoje é o bairro da Liberdade, o mesmo citado no conto em questão. Sabe-se também que a aceitação dos japoneses e de seus descendentes, em terras brasileiras, desde o princípio mostrou-se extremamente problemática, seja pelas evidentes diferenças culturais e étnicas, seja pela prevenção com que diversos membros da sociedade – científica, inclusive – tratavam da inserção, em nossa realidade, dos imigrantes nipônicos, cujos indivíduos eram vistos como incapazes, defeituosos, pertencentes a uma “raça” inferior, como então se dizia. Muitos dos efeitos dessa visão preconceituosa, como se sabe, ainda hoje repercutem nas relações entre a comunidade nipo-brasileira e o restante da sociedade, e não é difícil perceber a origem provável do interesse de João Antônio pelos “japoneses de São Paulo”, como diz o narrador do conto. Essa situação, em que os imigrantes eram encarados como verdadeiros párias sociais, agravou-se, evidentemente, com a Segunda Guerra, ocasião em que todo e qualquer indivíduo de feições orientais passava a ser suspeito de adesão ao Eixo, passando a ganhar contornos dramáticos no período imediatamente posterior, com o surgimento de grupos contrários à derrota do Japão, na qual

³⁶ *M.P.B.*, p.32.

não acreditavam³⁷. O tópico, ainda hoje pouco explorado pela historiografia brasileira, diz respeito, de certo modo, à política dúbia de Getúlio Vargas a respeito de suas relações com o nazi-fascismo, de que era simpatizante, embora também flertasse com os Estados Unidos na mesma época³⁸. No caso específico dos japoneses no Brasil, embora não se saiba da criação de campos de concentração, como ocorreu nos Estados Unidos, houve ações repressivas que se traduziram na proibição do ensino e do ato mesmo da conversa em idioma nipônico, bem como o fechamento e confisco dos bens de instituições voltadas à comunidade nipo-brasileira, o que, de resto, também atingiu, embora em escala muito menor e com efeitos menos duradouros, outras comunidades de origem estrangeira. Nas palavras de Fernando Morais:

Em nome de uma “teoria do melhoramento do tipo racial”, homens públicos como Miguel Couto, Félix Pacheco e Xavier de Oliveira, entre outros, haviam incendiado as tribunas da Constituinte de 1934 em cruzada contra o “perigo amarelo”. O deputado federal mineiro Fidélis Reis orgulhava-se de ser o autor do que seria considerado o “primeiro projeto de lei antijapones”.³⁹

(...) O confisco das economias, a proibição de se reunir em grupos de mais de três pessoas, o fechamento dos jornais japoneses, a proibição de viajar, de andar armado e até de falar, tudo isso parecia ser o “insuportável” que o imperador havia pedido a seus súditos que suportassem. (...) Nenhuma dessas medidas, contudo, doeria tanto na alma japonesa quanto a ordem de fechamento das escolas de seus filhos. Nem tanto pela alfabetização, que até poderia ser realizada em outra língua. O problema é que, sem a escolinha japonesa, as crianças estariam privadas do aprendizado do *Yamatodamashii* – a doutrina do “espírito nipônico” e do “modo de vida japones”.⁴⁰

Como já afirmou mais de um estudioso, dentre os anteriormente citados, a ambigüidade da política externa getulista repetia-se também em todos os outros setores da vida nacional, inclusive com repercussões no terreno cultural, conforme os estudos pioneiros – e polêmicos – de Sérgio Miceli sobre as relações entre os intelectuais e o Estado no Brasil. Isso possivelmente teria levado o escritor João Antônio, espelhado no exemplo de Lima Barreto, a manter sempre uma distância segura de todas as formas de poder, preferindo a

³⁷ Sobre esse aspecto em particular, cf. MORAIS, Fernando, em seu: *Corações Sujos*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

³⁸ Sobre o período getulista e seus desdobramentos sociais, políticos e econômicos, cf. FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder*, v.2. 10ª.ed. São Paulo; Globo, Publifolha, 2000; LEVINE, Robert M. *Pai dos Pobres?* Trad. De Anna Olga de Barros Barreto. São Paulo, Companhia das Letras, 2001; e PRADO Jr., Caio. *História Econômica do Brasil*. 40ª.ed. São Paulo, Brasiliense, 1993.

³⁹ MORAIS, Fernando. *Op.cit.*, pp.31-32.

⁴⁰ Idem, *ibidem*, pp.48-49.

companhia dos rejeitados, dos párias, do lumpesinato paulistano e carioca, de que sua literatura se alimentava, para o bem e para o mal. Veremos que essa opção pela pobreza, se por um lado era quase inédita entre os ditos intelectuais (que ele não se considerava), também cobrava seu preço na forma de suas contradições ideológicas. Mais tarde, como se sabe, isso também acabou por repercutir na qualidade literária de sua última produção, toda ela bastante desigual e, pensamos, carente do impacto de seus primeiros escritos, dos quais nos ocupamos neste trabalho. Perceba-se que, no caso de “Fujie”, tais considerações de ordem da matéria histórica, embora não estejam explicitadas, são elementos formadores da narrativa, já que explicam em grande medida a opção pelos “japoneses de São Paulo” e, por conseqüência, pelo bairro da Liberdade.

Outro aspecto a se considerar, ainda no âmbito dessas primeiras tentativas de aproximação, é o deslocamento sofrido pelo próprio narrador, que, de morador da Penha, na época periferia da cidade, muda-se com o pai – que recebera uma promoção nos Correios e Telégrafos – para o já citado bairro da Liberdade, onde passará a estudar e trabalhar. O leitor haverá de notar que não se trata apenas de uma mudança de bairro, de caráter geográfico, mas de perspectiva de vida, já que o narrador e sua família (aparentemente restrita a duas pessoas, já que não há menção a qualquer outro membro familiar, mãe incluída – o que é sintomático, como veremos) saem de um bairro tradicional, mas de caráter proletário, para outro talvez mais condizente com seu novo padrão de vida – ainda que bastante modesto, como atesta o protagonista, que precisa trabalhar ao fim do ginásio (por volta dos 14 anos). Acresce que, podendo se mudar para outra localidade, o pai (ou seria o narrador?) escolhe a Liberdade, onde se fixara boa parte dos então rejeitados japoneses e seus descendentes. O “encanto pelas coisas do Japão”, aqui, não parece mero acaso e vai além da óbvia vinculação com Toshitaro (hipótese que não deve ser descartada, todavia). Como já deve ter percebido o leitor atento, essa identificação está diretamente ligada a uma postura ideológica do próprio escritor, sem querer forçar a nota biográfica que, aqui, nos parece revestir-se de bastante sentido, além de estabelecer um marco na demanda por uma identidade, mesmo que postiça, na escala social brasileira, o da pequena burguesia oriunda do funcionalismo público buscando algum tipo de inserção e reconhecimento.

Um terceiro aspecto, igualmente relevante, reside no caráter de encantamento que leva o protagonista àquele mundo que lhe era estranho⁴¹: em primeiro lugar, o saquê; depois, cinema, pintura, gravura, tatuagens. Há certa preponderância dos apelos visuais, se

⁴¹ Note o leitor que a raiz de “estranho” e “estrangeiro” é a mesma, o que sugere mais uma vez a natureza da ligação estabelecida entre o narrador e Toshitaro, Ocidente e Oriente, Penha e Liberdade.

percebemos bem, e que se reforçará na escolha do primeiro emprego do narrador, o de assistente de fotógrafo no estúdio do pai de Toshitaro, o senhor Teikam. Note-se também que a lista de “coisas do Japão” obedece a uma lógica curiosa: o saquê, que tem a boca como porta de entrada, passando pelas artes visuais, e chegando à tatuagem, que é arte também visual, mas que tem o corpo como suporte (a tinta que se entranha na pele, como os elementos culturais nipônicos na vida do narrador). A respeito da visualidade, por sinal, não é demais atentar para o detalhe de que uma das diferenças mais notáveis entre ocidentais e orientais localiza-se justamente no formato dos olhos, que o narrador ele próprio acentua em diversas passagens, seja por referências diretas ou mesmo por metáforas:

Alteração na vida. Meus olhos tristes.⁴²

Meus olhos tristes. Meus olhos já viajam pouco para ela. (...) E quando olho para aquela janela... São seus olhos que estão me comendo, pedindo. (...) Com os olhos de Fujie, sonhei, com a boca, com Fujie inteira. (...) Os olhos rasgados me pedindo, me comendo.⁴³

Fechei os olhos. Os seios quentes. Os olhos rasgados me surgiram, tomando conta das moscas e dos bondes e de mim; me ergui pesadamente. (...) Luzes iam, sumiam na avenida. O luminoso de Seu Teikam brilhava, se apagava, brilhava.⁴⁴

O encanto pelo Japão se dá primordialmente pelo olhar, que também é a via de entrada dos desejos – os do narrador e os da esposa de Toshitaro. Assim sendo, não é surpresa a fixação do discurso narrativo nos semas do olhar: olhos, olhos rasgados, luzes que se acendem e se apagam, todos eles índices da natureza da mediação narrador/matéria narrada. Ao assumir a profissão de assistente de fotógrafo, o narrador reforça seu vínculo com esse tipo de mediação, sobre o qual vale a pena traçar alguns comentários:

O início da história da fotografia, como já se convencionou estabelecer, ficou marcado pela imediata comparação dessa técnica com a da pintura, já que ambas teriam como fim a “reprodução da realidade”, objetivo que, como se sabe, se houve, foi apenas em momentos históricos bastante delimitados, e isso para ambas. Até em função do advento da fotografia, a pintura logo passou a ser vista, pelos artistas, como forma de representação, e não mais como reprodução fiel da “realidade”. No caso da fotografia, a despeito de seu aparente maior

⁴² *M.P.B.*, p.31.

⁴³ *Idem*, p.34.

⁴⁴ *Idem*, p.36.

vínculo com o “mundo real”, também cedo se percebeu o caráter arbitrário, de recorte da dita realidade, daquela técnica. Ou seja, tudo passa necessariamente pelo olhar do artista que maneja a câmera ou o pincel, e que “mostra”, portanto, aquilo que ele tenciona mostrar, mais nada. Fotografia, nesse sentido, é ilusão tanto quanto a pintura ou qualquer representação pictórica, mas a que se acrescia (por um breve espaço de tempo histórico) o fato de poder ser infinitamente reproduzida. A reiteração do narrador em torno dos aspectos da visualidade parece ressoar, ao menos em parte, a idéia da construção de uma identidade que se faria pela via imagética, pela constituição de uma auto-imagem em que o narrador já não é ele nem o outro, embora neste se mire para se fixar como concretude. Assim, aos olhos do narrador, fotografar Fujie seria uma forma de nela se enxergar, assim como as luzes do bairro da Liberdade e o luminoso do Seu Teikam parecem “piscar”, chamando o narrador ao encontro de seu “outro”. Ainda aqui, note o leitor o quanto tal processo constitutivo se aproxima da literatura, da palavra escrita que é, afinal, o meio de expressão utilizado pelo narrador. Em ambos, busca-se a ilusão da identidade, ao cabo, tão verdadeira quanto qualquer outra.

Uma análise mais pormenorizada do conto em seus aspectos estilísticos mostra-nos que o narrador oscila entre uma linguagem próxima de certa oralidade que se pretende “urbana”, entremeando frases curtas, algumas nominais e outras elípticas, fazendo uso de reiterações (“Gostei. Como quem descobre uma maravilha, gostei.”, ou “Toshitaro ria. Ria.”), ao mesmo tempo em que veicula construções sintáticas e escolhas lexicais consideradas cultas ou, no mínimo, mescladas (“Por que diabo há de sempre entrar mulher na história?”, “Chega-se, tira-me o cigarro da boca, acende-o e recoloca-o na minha boca.”, e “Por que diabo houve de se meter comigo?”). Como entender tais marcas estilísticas, ao menos no conto em tela? Salvo engano, essas oscilações ou hesitações poderiam ser lidas não apenas como índice de um narrador cuja trajetória social se faz precisamente pela ascensão de certas camadas medianas no Brasil – convém lembrar que o pai do narrador é funcionário dos Correios e Telégrafos, e o narrador-protagonista reitera sua condição de estudante, o que é, no mínimo, um forte referencial num país como o Brasil – mas também a partir da perspectiva do duplo registro ou da mescla de registros como a busca de uma identidade que ora se formava, inclusive como linguagem. Muito além das óbvias considerações a respeito das diferenças étnicas e culturais entre Fujie (e Toshitaro) e o narrador, a identificação parece se fazer pela imagem, considerada exótica, dos japoneses na paisagem da cidade, além, é claro, da condição de rejeitados, com a qual o escritor – mais que o narrador – nutria forte simpatia. A

respeito disso, o leitor há de notar que a entrada no mundo do judô, pórtico para o dos japoneses, se faz sem qualquer mediação, ou melhor, por uma passagem bastante intrigante:

Para mim, moleque da Penha, um dos amigos de meu pai largou aquele entusiasmo:

— Este menino é um touro. Se eu fosse você, Antônio, botava ele num esporte.

E Antônio, meu pai, adorava lutas. Comprou-me quimono, me levou ao barbeiro que eu andava cabeludo que nem urso, me enfiou umas idéias na cabeça de moleque, me carregou para a academia de judô. Tombos tremendos. Suei feito boi ladrão. Dolorido, quebrado. Moleque, botei a boca no mundo numa revolta danada. O tal judô não me servia. Desistiria.

— Que nada! Desistir nada! É só para você não ficar mole.

Íamos às provas lá no Pacaembu, na Lapa, na academia da Rua Quintino Bocaiúva. Sempre conhecíamos gente nova. Assim, eu achei muito amigo. Entre judocas, camaradagem. Muito bom o convívio com japoneses cá de São Paulo. Sujeitos dóceis, cordatos, bem-educados a ponto de parecerem moças. E quem os vê não avalia o que podem na briga...⁴⁵

A citação, conquanto longa, flagra o primeiro contato do narrador com a cultura nipônica que, como ressaltamos anteriormente, simplesmente se faz sem maiores justificativas, ao menos num plano interno explícito. É nesse momento inicial da trama que se sabe o nome do pai do narrador, primeiro na forma de um vocativo, depois, como sujeito. O pai é o responsável pelo ingresso do narrador, portanto, naquele universo novo dos japoneses e, ainda que as razões para isso tenham sido concretamente postas no plano da narrativa (“Meu pai adorava lutas” e “É só para você não ficar mole.”), poucos deixarão de notar a tibieza da argumentação, isso para não falar na ausência de lógica, qualquer que seja ela: afinal, adorar lutas não implica necessariamente preferir o judô a qualquer outra modalidade, fato a que se soma a já citada imagem negativa dos japoneses e seus descendentes entre os demais membros da sociedade brasileira da época. Uma resposta possível para tal “escolha”, como pudemos ver até agora, estaria justamente nas entrelinhas do conto, que trata do tema da discriminação racial por um olhar enviesado, se o leitor nos permitir o trocadilho, o que permitiria a inserção do tema por vias outras que não o da denúncia escancarada, cujos efeitos, em termos artísticos e mesmo programáticos, são no geral bastante pífios. A questão, contudo, é delicadíssima, e o escritor conseguiu tratar dela de maneira profundamente feliz.

A lado disso, não se pode desconsiderar o aspecto de o período abordado pelo narrador ser fortemente significativo, já que abrange o início da adolescência e o ingresso no mundo adulto – o que não é pouco, é preciso convir. Do que se depreende que a escolha aponta para a

⁴⁵ *M.P.B.*, p.31.

fase de construção da identidade do narrador, que – recordemos – já é quase adulto no momento da constituição de sua fala narrativa. E de que essa identidade, que não é propriamente individual – no sentido mais vulgar do termo – se faz pela culpa ou, por outra, pela configuração de uma culpa representada por duas linhas básicas: a do adultério e a do incesto.

No que diz respeito à primeira, nada de novo no horizonte: o velho tema do triângulo amoroso que, no entanto, ganha novas cores na medida em que tal imagem já aparece estampada na epígrafe do conto, uma citação de um texto de Vinícius de Moraes (“Nem tu mulher, ser vegetal, dona do abismo, que queres como as plantas, imovelmente e nunca saciada./ Tu que carregas no meio de ti o vórtice supremo da paixão.”). Aqui, a despeito da já referida culpa longamente expressa pelo narrador, não há espaço para a tragédia: o adultério se consuma na corporeidade da relação do casal, que é marcada sempre pela nota da sensualidade, quase sempre via *olhar*, que os leva, mais tarde, ao contato físico propriamente dito. Para registro, percebe-se que, à parte a semelhança com os enredos em que mobiliza aquilo que se convencionou denominar de “o momento canalha da cultura brasileira”⁴⁶, e ainda que os resultados sejam basicamente os mesmos, o fulcro é outro, já que a culpa perpassa a consciência do narrador, que nem por isso deixa de “cumprir seu dever”, como se diria em linguagem considerada vulgar. No tocante à segunda linha, que foge um pouco às propostas deste trabalho, mas cujo comentário tem relevância na formação de nossa linha argumentativa, o conto aparentemente toca em questões algo mais contundentes, ainda que cercadas por uma aura simbólica atenuante. Se não, vejamos:

É notável que, ao longo da narrativa, a figura do pai do narrador vai cedendo espaço cada vez maior para a de Toshitaro. De fato, a ligação que há entre pai e filho, que é fortemente estabelecida pelo narrador ao longo da metade inicial da trama, vai sendo substituída pela que se constitui entre Toshitaro e o narrador. Esta última se faz de tal modo que o narrador constata, num certo ponto da narrativa, a impossibilidade dele, narrador, de encontrar sentido e significado nos elementos da cultura nipônica (a que ele já parecia irremediavelmente ligado) sem a presença do amigo e companheiro de judô:

⁴⁶ A questão do “momento canalha” talvez seja um dos mais recorrentes de nossa história cultural, para não dizer da História em seu sentido geral. A bem da verdade, estaria presente já na *Carta* de Pero Vaz de Caminha, quando da descrição das “três ou quatro moças bem moças”, em que a malícia do enunciado, por disfarçada, torna-se ainda mais evidente. Bentinho Santiago, numa leitura de caráter sociológico, seria outra confirmação dessa espécie de padrão cultural, bem como a vasta galeria de nossos malandros bem apessoados, seja na literatura, seja na canção popular, no cinema etc. O tema é polêmico, mas sugere amplas perspectivas de investigação, como pode perceber o leitor.

Toshitaro casado. Papai engordando.(...) Três semanas sem ver Toshi e eu fiquei vazio. (...) Começava a compreender que eu me completava em Toshi. Tudo de meu. Uma chapa sem a opinião dele... Passeio sem Toshi, a mesma coisa. Teatro também, saquê também, judô também. Tudo valendo nada.⁴⁷

Não cremos cometer uma heresia quando arriscamos ler, aí, uma substituição da figura paterna por outra, sintoma e metáfora de um processo algo mais profundo, que é a incorporação pelo narrador-protagonista de uma nova instância de identidade social. Não é por acaso que pai e filho se mudam para o bairro da Liberdade. Não é acaso, igualmente, que o “desligamento” do narrador e de seu pai original se dê precisamente nesse ponto, o da mudança de bairro. Também não é acaso, como já se sugeriu anteriormente, o fato de o narrador passar a trabalhar no estúdio do pai de Toshitaro, o Seu Teikam, como auxiliar de fotógrafo. Por fim, não nos parece acidental termos acesso ao nome de família de Toshitaro, numa demonstração quase completa entre o narrador e seu amigo, a despeito de suas diferentes origens e culturas. Ao que parece, e se não nos enganamos em nossa leitura, tudo parece estar ligado: é pela fotografia, pela reprodução aparentemente fiel de uma imagem que o narrador busca constituir sua identidade primeira, aquela que parece lhe escapar a cada nova descoberta do “mundo novo”, sem que elimine a que se apresenta a ele na forma da amizade de Toshitaro e, depois, no desejo por Fujie. A figura de Toshitaro como novo “pai” faz de Fujie, por extensão, a figura da mãe – ausente desde o início do conto, diga-se de passagem –, o que pode explicar a recorrência a algumas imagens de ligações orais entre ela e o narrador, como nos trechos a seguir:

Chega-se, tira-me o cigarro da boca, acende-o e recoloca-o na minha boca.⁴⁸

Quando em quando, ninguém nos vendo, leva minhas mãos a seus peitos para sentir o calor. (...) O calor que emana dos seios me dá vontade...⁴⁹

Eu vivo é tonto. Fujie me passando bilhetes sorrateiros, quentes ainda de seu seio, escrevendo coisas. (...) Sozinhos, mostra-me a língua, numa provocação a que não resisto.⁵⁰

⁴⁷ *M.P.B.*, p.33.

⁴⁸ *Idem*, p.34.

⁴⁹ *Idem*, p.35.

⁵⁰ *Idem*, p.35.

Evidentemente, todos os índices apontados trazem a marca de outro tipo de sensualidade, que é de ordem sexual, numa primeira visada mais superficial, mas que se caracteriza, sobretudo, também pelo tato, pelo toque dos corpos e/ou do calor que deles emana. Também é evidente que, se lemos corretamente o conto, existe de fato uma fortíssima sugestão de incesto na relação entre o narrador e Fujie, o que justificaria, ao menos em parte, a culpa quase despropositada da personagem, traidor do amigo, sem sombra de dúvida, mas também, e principalmente, do pai que Toshitaro passara a ser, pelo menos no âmbito das simbologias existentes no conto, cujo sentido, entretanto, não se esgota nesse aspecto psicanalítico, no fundo mero detalhe das imbricações sociais ali representadas. A chuva que cai no momento em que o narrador se deixa levar pelas imagens de sedução da mulher ganha, com isso, o caráter simbólico de um batismo, de uma purificação necessária e de uma espécie de unificação sugerida pela imagem do dilúvio quase bíblico:

(...) Eu só sabia que estava fazendo uma canalhice. Ia chover mais, ia chover muito. Era a chuva que Deus mandava. Eu fazia um esforço para me agarrar à idéia de que não era culpado.⁵¹

Assim, o caráter líquido da água, sua capacidade de diluição e dissolução, tudo parece concorrer para a constituição da identidade do narrador, para a fusão, por ele empreendida, entre os aspectos culturais nacionais e os nipônicos; entre ele e Fujie; entre o que ele era e o que gostaria de ser, numa espécie de dialética que, entretanto, revela-se, ao cabo, negativa. Note-se a presença de duas sentenças bastante sintomáticas dessa negatividade – “Eu só sabia que estava fazendo uma canalhice.”, e “Eu fazia um esforço para me agarrar à idéia de que não era culpado.” –, em que a segunda delas acentua a ideologia do ato reprovável, passível e condenação pelas águas do dilúvio, pelo afogamento, de que o narrador imagina se salvar agarrando-se à “idéia de que não era culpado”. A negatividade ali presente ganha novas cores no trecho imediatamente seguinte:

Eu a enlacei.
 — Nega, benzinho...
 (...) Ralhou comigo:
 — Eu não sou negra.
 — É só carinho que eu estou fazendo.⁵²

⁵¹ *M.P.B.*, p.36.

⁵² *Idem.*, p.36.

O “carinho”, na verdade, pode perfeitamente ser entendido como uma forma de buscar uma identificação com o objeto de desejo, ou melhor, com o *outro* no qual se espelhava o narrador, que nem por isso irá se sentir menos culpado. Chamar a parceira de “nega” é, ao que parece, uma forma de buscar essa aproximação a qual será, entretanto, recusada por meio de uma fala igualmente reveladora, de caráter preconceituoso numa primeira instância, mas que diz mais que apenas isso: trata-se, pensamos nós, de acentuar diferenças de certo modo intransponíveis, e que estão no cerne da formação social brasileira. Curiosamente, à personagem Fujie é atribuída uma frase que confere caráter negativo ao epíteto “nega”, formulado pelo narrador. Se a idéia era estabelecer um tipo qualquer de identidade social a Fujie, seguramente mais próxima do conceito de brasilidade que todos nós decerto cultivamos, sua negação remete ao fato de que isso talvez não seja possível, ao menos no momento histórico que o conto parece representar. Então, ainda que o narrador acentue o fato de que, dentro do quarto, haja “amor”, é preciso notar que outros elementos também compõem o espaço:

Chuva lá fora, zoeira de moscas atribuladas. Dentro do quarto, amor.⁵³

A “chuva” e as “moscas” parecem, em seus respectivos campos, marcas da indistinção almejada pelo narrador. Entretanto, os últimos elementos carregam também forte negatividade, na medida em que remetem ao caráter propriamente sexual do encontro. O que aqui parece mera contradição – que efetivamente é –, preferimos entender como mais uma das formas adotadas pelo narrador para conferir, no interior da matéria narrativa, as hesitações do protagonista, dividido entre as duas instâncias que parecem compor seu processo constitutivo: o ocidente e o oriente, o masculino e o feminino, a Penha e a Liberdade, desejo e razão, adesão e execração. Isso se repete, salvo engano, nas já citadas hesitações de registros – na mescla entre a linguagem culta e a não-culta – do modo narrativo, e nas reiterações estilísticas, entendidas como o modo de conferir alguma certidão a um mundo cada vez mais pleno de incertezas. O leitor haverá de indagar, afinal, dos meandros por onde se esgueira o narrador de “Fujie”, ou, por outra, a quem vêm tais contradições encontráveis na forma, no que estará coberto de razão. Descontada a possibilidade de uma inabilidade artística do escritor, hipótese que, entretanto, não se pode descartar – notadamente se levarmos em conta o caráter pouco “literário” de seu ato criativo, conforme muitas vezes declarou o próprio João

⁵³ *M.P.B.*, p.36.

Antônio em seus textos e entrevistas⁵⁴, acreditamos, traçando um paralelo capcioso entre João Antônio e José de Alencar, que suas contradições são mais frutos de seus acertos que de seus erros.

O que tentamos demonstrar, partindo de um quadro generalizado do momento histórico e social brasileiro entre os anos de 1930 e 1950, é que “Fujie”, sob a aparência de uma narrativa de cunho quase autobiográfico⁵⁵, parece representar, na forma adotada, os aspectos contraditórios da formação do Brasil durante o longo período de Getúlio Vargas frente ao Estado brasileiro, além de revelar, de maneira quase cifrada, detalhes pouco conhecidos da vida dos japoneses na cidade de São Paulo entre os anos citados, detalhes estes que ultrapassam qualquer exotismo caricatural, ao se concentrar na “beleza” e na “poesia daquelas coisas”. Vimos que, nas peculiaridades da prosa narrativa, havia uma tensão entre o registro normativo e o coloquial, a que se somava um estilo de caráter reiterativo, este também de forte característica oral. Desse tensionamento, que não escaparia a qualquer leitor relativamente atento, derivamos para uma interpretação que atribuíamos a questões de ordem histórico-social – a inserção do país numa nova ordem do capital; as idas e vindas do governo sob o comando de Getúlio Vargas no âmbito das políticas externa e interna; o surgimento de uma nova classe social urbana (e seu processo de reconhecimento e auto-reconhecimento) a partir do fortalecimento do Estado e do incremento da economia do país; a transformação da paisagem urbana por força dessas modificações todas – a representação, pela literatura, de um olhar não-exótico (em todos os sentidos, já que se fez *de dentro* do universo representado) sobre uma comunidade desde o início mal compreendida, em suas peculiaridades, no sistema de valores brasileiros, além de captar, paralelamente, as decisivas transformações no tecido social urbano experimentadas naquele mesmo período, representadas todas nas aludidas mesclas estilísticas do narrador. Ao lado disso, a percepção de que o conto em tela parece realizar, em registro diminuído, uma espécie de “romance de formação”, cujo fim se constitui somente como desilusão, ou melhor, como a perda de qualquer ilusão de completude. Note-se, a esse respeito, que o conto compreende um tipo de “volta em torno de si mesmo”, já que

⁵⁴ “Literário”, no contexto, aplica-se ao que João Antônio entendia como atitude “artificial” do escritor, opondo-se a uma concepção de literatura mais instintiva, portanto menos racionalizada, advinda do contato do intelectual (posto que ele rejeitava peremptoriamente) com as “ruas”, conforme exposto num de seus textos, de nome “Corpo-a-corpo com a vida”, do *Malhação do Judas Carioca*. O princípio é que, sendo “fingida”, já que o intelectual se afasta do contato com os pobres, a produção literária intelectualizada faltaria com a sinceridade necessária para retratar o cotidiano da pobreza, da miséria e da marginalidade brasileiras. No limite, conforme aponta Arturo Gouveia, em artigo publicado na revista *Rodapé* de agosto de 2002, implicaria a produção de uma literatura panfletária e artisticamente inferior, problema, aliás, que atingiu outro escritor cuja ingenuidade torna flagrantes as fraquezas de sua obra: Jorge Amado.

⁵⁵ Idéia que se reforça na menção ao nome do pai do narrador – Antônio –, que vem a ser também o nome do pai do escritor: João Antônio Ferreira.

sugere, pelo início *in ultima res*, a idéia de um mundo fechado, em que a totalidade se configuraria por essa estrutura da trama. Partícipe e vítima (como todos nós) de uma sociedade que parece ter perdido qualquer senso de permanência, o narrador de João Antônio parece demandar, na constituição de sua forma, esse sentido perdido – sintoma de uma modernidade que gradativa e permanentemente desumaniza o homem, fazendo com que este perca todas as referências de seu mundo. Se é fato que o narrador comete uma “canalhice”, também é certo que ele a justifica, mesmo que por razões as mais despropositadas. Digamos que, questões éticas à parte, o individualismo do narrador guarda relações surpreendentes com a história social e econômica do Brasil, onde os fins sempre justificam os meios e estes dão o devido respaldo aos primeiros. Não obstante isso, é notável o quanto “Fujie”, em seu olhar respeitoso à comunidade nipo-brasileira, acaba por revelar as discrepâncias de nossa formação como nação supostamente moderna.

Ainda que não claramente explicitado, o processo histórico nos parece que se encontra profundamente presente no caso preciso deste conto que, como vimos, permite também o enveredamento por outras searas representativas, igualmente importantes. Mas, na flagrante fixação de aspectos do bairro da Liberdade, em São Paulo, algo do João Antônio resistente às modificações sofridas pela cidade exatamente nos anos finais da década de 1950, em função do intenso processo de urbanização ali implantado, isso certamente está presente em “Fujie”. Esses aspectos, que também fundamentam outros importantes contos do escritor, serão objeto de uma leitura mais pormenorizada nos demais ensaios. Fica, contudo, a indicação.

Universo do trabalho e relações de capital em “Meninão do Caixote”

Dos contos que compõem o primeiro livro de João Antônio, “Meninão do Caixote” figura, com certeza, entre suas melhores realizações. Dito assim, sem maiores cuidados, estaríamos no terreno fácil da crítica impressionista ou, pior, na sua parente próxima, a leitura generalista e apologética de certas resenhas da chamada grande imprensa. Num livro em que aparecem tantas narrativas de qualidade excepcional, pelo que logram realizar a representação de um mundo em crise, talvez seja mesmo um truísmo estabelecer categorias, mas, na boa tradição da crítica dialética, sabe-se que é nos impasses e nas contradições da forma artística que se pode perceber a matéria histórica ali sedimentada – lembrando Adorno e Jameson –, e “Meninão do Caixote” é exemplar nesse aspecto. Com isso, a afirmação inicial ganha a devida relatividade, já que não se trata de apologia irrefletida, mas de se perceber, no conto em questão, uma forma assaz problemática, em que contradições de ordem narrativa e ideológica efetivamente aparecem como decorrência de seu caráter representativo das marchas e contramarchas do processo sócio-histórico brasileiro desde pelo menos, no caso de João Antônio, a década de 1930.

Começamos observando que a trama, à semelhança de “Fujie”, tem seu início *in ultima res*, ou seja, o narrador começa a história pelo final da fábula. Desde o princípio somos apresentados, sem maiores delongas, às duas principais personagens do conto, sem que saibamos quem elas são e qual a história que as une, a ambas. Assim, um nome e um apelido surgem no primeiro parágrafo: Vitorino e Meninão do Caixote. O narrador nos dá a entender, em seguida, que o segundo teria sido responsável pela decadência social, física e moral do primeiro, e que o elo entre ambos envolve, ao que parece, o mundo de um determinado setor da marginalidade paulistana. Logo adiante, saberemos que o aparente narrador em terceira pessoa é, na verdade, protagonista de sua própria narrativa e que, portanto, a “culpa” – se há – encontra-se nas próprias instâncias narrativas do conto.

Resumindo bastante a estrutura fabular, trata-se de uma narrativa que envolve um período decisivo na trajetória da personagem-título, mais precisamente o intervalo entre o final da infância e os primeiros anos da adolescência – no que lembra, em muito, “Fujie”, pelo menos até aqui. Tendo se mudado, com a família, para o bairro da Lapa, oriundo do de Vila Mariana, o narrador-protagonista sente-se inadaptado e solitário, infeliz com a situação familiar (pai sempre viajando e mãe constantemente irritada com o narrador, por razões que este alega desconhecer). Certo dia, obedecendo, ainda que a contragosto, às ordens da mãe para que fosse comprar leite, o menino fica preso em um bar por conta da chuva que

começara a cair. Lá, acaba conhecendo Vitorino, que se tornará uma espécie de mentor (e figura paterna, até certo ponto) no mundo dos jogadores de sinuca. Como tivesse sido muito bem recebido pelos homens do salão, o narrador, cujo nome não é revelado ao leitor em momento algum, não apenas passa a fazer cada vez mais parte daquele ambiente, como ainda aprende a jogar, tornando-se, em pouco tempo, exímio jogador. Sendo de baixa estatura, precisava jogar com o auxílio de um caixote de leite condensado que Vitório lhe arrumara e que, com a notoriedade que lhe advém em pouco tempo, acaba por compor seu apelido, quase um nome, que será também o do conto em questão. Torna-se famoso entre seus pares, sendo desafiado por vários adversários de outros bairros da cidade, e sempre sob o patrocínio de seu mentor, Vitorino. Ao mesmo tempo em que experimenta o amadurecimento precoce proporcionado pelo contato íntimo com o mundo da malandragem, o menino ainda mantém vínculos com a família – na maior parte do tempo representada somente pela figura materna, sempre “pedalando a máquina de costura”, como faz questão de ressaltar o narrador. Por fim, depois de vivenciar em grau máximo a tensão causada por sua condição dividida, e jurando ser seu último confronto, o protagonista termina por enfrentar e derrotar um temível adversário, situação cuja efetiva resolução será proporcionada pela mãe do narrador, que aparece à porta do salão de sinuca trazendo a marmita do almoço. A cena final, espécie de redenção, é o encontro de mãe e filho na rua, as mãos de ambos se encontrando, momento em que os dois, “subindo a rua”, parecem finalmente encontrar os laços outrora perdidos, num indício do restabelecimento da harmonia familiar, ainda que, também aqui, a figura paterna encontre-se igualmente elidida.

Do ponto de vista da trama, é notória a estrutura circular da narrativa, por sinal recorrente na obra de João Antônio, dada pela já citada cronologia *in ultima res*. Trata-se de um conto narrado em primeira pessoa, em que, passado o tempo da vivência, o narrador incumbe-se de realizar o empreendimento de uma espécie de volta ao passado – para explicá-lo e entendê-lo, no mais das vezes. Ocorre que a narrativa disso implica uma elaboração, uma ordenação, podendo mesmo chegar à manipulação ou ao falseamento do supostamente vivido. O leitor contemporâneo, já esculpado por outras experiências semelhantes, decerto terá isso em mente ao ler o conto. Tendo isso em vista, o que está sendo lembrado pelo narrador? Como vimos, trata-se de trazer, em instância narrativa, a primeira fase da adolescência de um indivíduo, marcada pela ausência constante do pai, pela atitude repressiva da mãe, e pela entrada em cena de um tipo de “pai substituto” na figura de Vitorino. Trata-se, também, de caracterizar essa fase pelo amadurecimento precoce – sexual, inclusive – do narrador, que empreende sua aprendizagem em relação a viver e sobreviver no universo dos jogadores de

sinuca, no que parece se constituir um microcosmo do modo de funcionamento do mundo da burguesia capitalista. Sabe-se que uma das facetas básicas do romance burguês é justamente a constituição do *Bildungsroman* – o romance de formação, cujo mote é a narração da trajetória do herói em busca de seu amadurecimento e adaptação às regras da sociedade urbana e moderna (em geral capitalista, convém insistir). Salvo engano, portanto, um dos modos de se entender o conto em tela é lê-lo como uma versão diminuída – em extensão, inclusive, e por motivos que já foram devidamente expostos noutra parte de nosso trabalho – de uma das grandes formas do romance burguês, na acepção lukácsiana, o que nos leva às devidas conseqüências quanto a uma possível leitura interpretativa do conto, ao menos na linha aqui proposta. A primeira delas é que a chave, aqui, encontra-se devidamente rebaixada: se o herói do romance já é, em si, falhado em sua tentativa de busca de uma totalidade qualquer, o que se dirá de seu correspondente no conto – modalidade que é, ao menos em uma de suas essências, uma forma de tentar conferir sentido ao fragmento de uma existência? A segunda, igualmente importante, diz respeito à configuração dos demais elementos da narrativa: espaço, tempo e foco narrativo são formados a partir dessa *visada diminuída*, cujas raízes parecem se localizar na própria escolha da matéria narrada, de fundo nitidamente ideológico.

Embora não se possa precisar de modo mais apropriado o momento histórico da narrativa, é possível afirmar que a mesma configura um período em que certo processo de industrialização já marcava o cotidiano das classes trabalhadoras, na medida em que uma das personagens, o pai do narrador, é motorista de caminhão que transportava “óleo para a cidade de Patos, na Paraíba”. Com o devido cuidado, podemos situar a trama entre os anos de 1940 e 1950, ou seja, algo entre o final do Estado Novo e a presidência constitucional de Getúlio Vargas, quando, de fato, o país experimentou um de seus mais intensos processos de modernização em todos os setores, ainda que à custa de um regime francamente ditatorial e contraditório em suas propostas de desenvolvimento econômico e social⁵⁶. Essa modernização, notadamente no setor industrial, trouxe como corolário o incremento de uma classe operária que buscava se organizar de maneira independente, a despeito de todas as tentativas oficiais de mantê-las sob controle, fenômeno que, de resto, também se podia verificar no restante do mundo, guardadas as devidas e decisivas diferenças⁵⁷. Esses

⁵⁶ Para um olhar mais pormenorizado sobre o período getulista e suas inúmeras contradições, bem como as conseqüências de sua política socioeconômica, cf. LEVINE, Robert M. *Op.cit.* Para uma análise detalhada do panorama econômico, especificamente, cf. PRADO Jr., Caio. *Op.cit.* Numa perspectiva weberiana do mesmo período, cf. FAORO, Raymundo. *Op.cit.*

⁵⁷ No plano ficcional, Mário de Andrade, no conto “Primeiro de Maio”, expôs, de maneira quase explícita, as difíceis e perigosas relações entre as classes trabalhadoras e os patrões (no conto em questão, metonimicamente representados, respectivamente, pelo carregador de malas 35 e pela polícia). Iná Camargo Costa interpreta de

trabalhadores, que no princípio ainda moravam em regiões centrais da cidade de São Paulo – caso das vilas operárias ainda hoje existentes na região do Brás e parte da Mooca, apenas para ficarmos nos exemplos mais notórios –, viram-se, com o advento de novas práticas capitalistas resultantes da já citada “modernização”, obrigados a se mudar para regiões periféricas da cidade, que passam a abrigar os novos parques industriais. As formas desse fenômeno são variadas, mas todas, de um modo ou de outro, resultaram da política desenvolvimentista de Getúlio Vargas, quer seja pela decadência dos velhos capitães da indústria paulistana – substituídos pela nova ordem do capitalismo internacional, menos “personalizada”, mais impessoal e, nesse sentido, mais eficiente –, seja pelo empobrecimento ainda mais acentuado das classes operárias, pelo aumento no valor dos aluguéis em bairros próximos à região central, pela localização daqueles novos parques industriais, mais distantes. De todo modo, milhares de pessoas se viram na contingência de mudar-se para locais cada vez mais periféricos, configurando um fenômeno típico de certo processo de urbanização brasileira: a proletarização dos subúrbios ou, ao menos, parte significativa deles. À parte isso, estudos mais recentes sobre o controvertido período getulista⁵⁸, mostram que, no que diz respeito ao ditador, havia efetivamente uma preocupação quanto à dependência do Brasil diante do poderio norte-americano, o que explicaria o empenho de Getúlio Vargas no estabelecimento de um parque siderúrgico, de vital importância para a viabilização de uma indústria nacional que nos tornaria menos dependentes das importações de maquinário. A ironia é pensar que essa postura, de cores nacionalistas, também seria responsável pelo atraso tecnológico de que fomos vítimas até recentemente, em particular nos setores automobilístico e de informática. Getúlio, porém, não teria mesmo como prever o rumo que os acontecimentos tomariam a partir da década de 1960. De todo modo, assistia-se ao advento de uma espécie de modernização que se traduziria na forma de estradas de rodagem ligando as regiões mais pobres às mais desenvolvidas, na produção de caminhões e automóveis – que Juscelino Kubitschek consolidaria, ainda que com custos consideráveis –, na siderurgia, em grandes projetos educacionais, no incremento da atividade editorial, na disseminação do rádio e do cinema (principalmente o hollywoodiano), e em todo o corolário disso decorrente: a criação de um público consumidor nos moldes do capitalismo moderno, a quem o dinheiro é o passaporte para o mundo da felicidade e prazer proporcionados pela indústria cultural, nesse caso particular, e pela indústria do consumo, num sentido mais geral.

maneira bastante pertinente as relações entre ficção e História no conto em questão em seu ensaio “Mário de Andrade e o Primeiro de Maio de 35”, in: BOSI, Viviane *et alii*. *Op.cit.*, pp.129-149.

⁵⁸ Especificamente, neste caso: LEVINE, R. *Op.cit.*, pp.100-101 e 135, dentre outras.

Salvo engano, portanto, “Meninão do Caixote” empreende a representação desse período algo crucial de nossa História recente, ainda que tal afirmação possa parecer temerária, em virtude da quase ausência de dados mais precisos no próprio conto, que, no entanto, existem: o próprio narrador parece fazer alguma questão de estabelecer marcas históricas no âmbito de sua trajetória, ainda que de maneira bastante tênue. É o caso, por exemplo, da já citada profissão do pai – um caminhoneiro, como se diria hoje –, e na referência, fortemente deslocada, à primeira vista, à Paraíba (“Eu sabia muito bem – ia e voltava transportando óleo para a cidade de Patos, na Paraíba. Outra coisa – Paraíba, capital João Pessoa, papai sempre me dizia.”). A percepção disso talvez seja de menor relevância, num certo sentido, embora fundamental para a leitura que buscamos empreender aqui. O problema, como sempre, reside, numa das verdades possíveis, em saber e demonstrar como a matéria histórica ganha forma na obra do contista, naquele momento decisivo de afirmação do capitalismo tardio em nossa realidade socioeconômica.

Voltando ao conto, o leitor já sabe que a trama tem início em *ultima res*: somos apresentados a duas personagens ainda desconhecidas, ambas inseridas numa situação que suscita o campo de atuação delas ao mundo dos jogadores de bilhar e à marginalidade:

Foi⁵⁹ o fim de Vitorino. Sem Meninão do Caixote, Vitorino não se agüentava.

Taco velho quando piora, se entrea de uma vez. Tropicava nas tacadas, deu-lhe uma onda de azar, deu para jogar em cavalos. Não deu sorte, só perdeu, decaiu, se estrepou. Deu também para a maconha, mas a erva deu cadeia. Pegava xadrez, saía, voltava...⁶⁰

Logo em seguida, somos abruptamente transportados para outro contexto, em que o narrador situa o leitor num tempo que logo será identificado como sendo anterior ao da abertura do conto. A partir daí, a trama seguirá em ordem cronológica, até o desfecho que se “amarra” ao início, conferindo a aludida circularidade à narrativa, acentuando seu caráter memorialístico e circunscrevendo-a numa estrutura fechada, ao que tudo indica, à semelhança do universo ali representado. Trata-se, como já se pode perceber, de uma concepção deveras significativa que, pelo menos no conto aqui estudado, suscita mesmo a idéia ou a concepção de uma totalidade, mas de uma totalidade fraturada (portanto, falhada e, nesse aspecto, falsa), cindida no percurso do narrador em direção à conquista de sua sabedoria, pela via do

⁵⁹ Em duas edições compulsadas, o verbo que abre o conto não é o mesmo. Na do Círculo do Livro, temos “fui”; na edição da Record, “foi”. A diferença é bastante significativa, já que a primeira acentua a culpa sentida pelo narrador. Como a segunda é a mais recente, optamos por esta para a análise interpretativa do conto.

⁶⁰ ANTÔNIO, João. “Meninão do Caixote”, em seu: *Meninão do Caixote*. Rio de Janeiro, Record, 1983, p.79.

confronto de duas ordens: a da família (representando o mundo do trabalho inserido no universo da *ordem* – para usar a denominação consagrada por Antonio Candido) e a dos salões de sinuca (numa primeira instância, mundo do prazer; na verdade, porém, representando o trabalho no universo da *desordem* – ainda no sistema percebido por Candido). O leitor note que o dilema enfrentado pelo narrador, na verdade, não chega perto de sê-lo, embora ele assim o encare. O mundo familiar, elidido da presença da inconstante presença paterna, ganha representação no pedalar ininterrupto da mãe na máquina de costura. Para além das evidências do “costurar” materno, que se poderia ligar ao esforço baldado de manter intactos os laços familiares diante da imagem paterna de Vitorino (numa clara relação de espelhamento com o pai original, motorista de caminhão), esse pedalar remete quase diretamente à idéia de rotina, além de seus corolários (repressão, recalque, sublimação etc.), que parece ser uma das marcas identificadoras do mundo familiar, pelo menos no bairro da Lapa, onde se encontra o narrador no início da trama:

Agora, na Lapa, numa rua sem graça, papai viajando no seu caminhão, na casa vazia só os pés de mamãe pedalavam na máquina de costura até a noite chegar. E a nova professora do grupo da Lapa? Mandava a gente à pedra, baixava os olhos num livro sobre a mesa. Como eu não soubesse, o tempo escorria mudo, ela erguia os olhos do livro, mandava-me sentar. Eu suspirava de alívio.⁶¹

Ao mesmo tempo, pedalar a máquina de costura é um ato que pode ser vinculado – como já dissemos – ao mundo do trabalho, mais precisamente o da concepção burguesa de trabalho. Em “Meninão do Caixote”, particularmente, essa relação nos parece bastante evidenciada, já que, ao universo familiar – desde o início marcado pela rotina, pelo recalque e pela despersonalização do narrador –, contrapõe-se o dos salões de sinuca, em que a aparência primeira sugere desordem e novidade:

Um prédio velho da Lapa-de-baixo, imundo, descorado, junto dos trilhos dos bondes. À entrada ficavam tipos vadios, de ordinário discutindo jogo, futebol e pernas que passavam. Pipoqueiro, jornaleiro, o bulício da estrada de ferro. A entrada era de um bar como os outros. Depois o balcão, a prateleira de frutas, as cortinas. Depois das cortinas, a boca do inferno ou bigorna, gramado, campo, salão... Era isso o Paulistinha.⁶²

⁶¹ Idem, ibidem, pp.80-81.

⁶² Idem, ibidem, p.88.

Como se pode perceber, à ordenação representada pela figura materna, coloca-se o desordenado (à primeira vista) espaço da sinuca, de que Vitorino será uma espécie de síntese, em perfeita semelhança com a imagem paterna criado pelo narrador. Perceba o leitor como a configuração do espaço interno do bar assemelha-se à entrada do inferno dantesco, um mergulho no *imundo* (em oposição ao *mundo* familiar?)⁶³. Ainda nessa linha de raciocínio, à ausência de uma individualidade (evidenciada pela omissão de seu próprio nome), coloca-se a conquista da mesma em função do apelido pelo qual o narrador se tornará conhecido. Aparentemente, são universos que se opõem, e cujos valores são diametralmente diferentes, se acreditarmos nas palavras desse narrador:

Dureza, aquela vida: menino que estuda, que volta à casa todos os dias e que tem papai e tem mamãe. Também não era bom ser Meninão do Caixote, dias largado nas mesas da boca do inferno, considerado, bajulado, mandão, cobra.⁶⁴

Diferentemente de seus antecessores no âmbito da literatura – Leonardinho Pataca, Brás Cubas, Serafim Ponte Grande, entre outros –, a travessia de um universo para o outro, da ordem estabelecida para a malandragem institucionalizada, a mobilidade de fundo dialético verificada, por exemplo, nas *Memórias de um Sargento de Milícias* parece não existir na representação social de “Meninão do Caixote”. A visada, aqui, estrutura as relações sob a forma de pólos opositivos: a convivência de ambos os universos notabiliza-se pelo tensionamento que solicita uma decisão de caráter excludente. O problema, considerando o modo de funcionamento do capitalismo tardio entre nós, é que onde o narrador enxerga oposição, existe apenas complementaridade: o malandro e seus valores não estão propriamente fora das relações econômicas e sociais referendadas pelo sistema considerado legal, idéia sugerida pelas significações comumente atribuídas ao termo “marginal”. Pelo contrário, e a palavra indica isso, são decorrência e, portanto, parte daquele mesmo sistema, necessariamente gerador de desigualdades e de necessidades por vezes artificiais. Como foi dito pouco antes, o que se configura para o narrador como dilema, em verdade não o é, bem avaliada a situação. Não obstante isso, a oposição é constitutiva da forma adotada, e de fato a narrativa e a linguagem por ela mobilizada são construídas pelo confronto entre o mundo da sinuca, que revela pouco a pouco toda sua força reificadora a partir da instauração de outra rotina, em tudo assemelhada à da ordem do trabalho legalizado – seja a do motorista de

⁶³ A idéia da dialética “mundo-imundo”, aqui, foi diretamente retirada de um estudo de Antonio Candido, “Degradação do espaço”, em seu: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993, pp.55-94.

⁶⁴ ANTONIO, João. *Op.cit.*, p.94.

caminhão, seja a do pedalar incessante da máquina de costura –, e o mundo familiar cada vez menos repressivo (num certo sentido), em que a figura materna também diminui fisicamente até a cena final, que evidencia a desigualdade do confronto:

Vinha chorosa de fazer dó. Mamãe surgindo na cortina verde, vinha miudinha, encolhida, trazendo uma marmita.⁶⁵

Ironicamente, ambos os mundos acabam por trocar de posição: Vitorino passa a exercer a função de patrão, em lugar da de pai, e o mundo da sinuca evidencia seus limites, antes apenas metaforizados pelas quatro paredes do salão e pelos quatro lados da mesa de jogo. Por seu turno, a mãe perde a condição de força castradora (que, na psicanálise freudiana clássica, seria função paterna) e cede vez ao já citado Vitorino, que chama o narrador para o trabalho – as partidas de sinuca, que se tornam eventos enfadonhos, cansativos e previsíveis a partir da percepção, pelo narrador, da rede de interesses em torno de seu potencial produtivo como jogador de sinuca vencedor. Entretanto, e a despeito da contradição evidente, é o mundo familiar que se reinstaura ao final da trama; ao trazer a marmita, numa tarde de domingo, a mãe do narrador acaba por reconfigurar o universo familiar aparentemente cindido, o que apazigua o leitor mais afeito às perspectivas conformistas, mas perturba seriamente quem assim não pensa, e que percebe no percurso de aprendizagem um retrocesso: trata-se, salvo engano, de se substituir uma ilusão por outra. Ou seja, no processo de conquista de sua maturidade desiludida, o narrador parece desencantado em relação ao mundo da sinuca (que, no entanto, ainda ganha forte conotação nostálgica e *culposa*), o que o faz retornar ao núcleo familiar, cujos princípios valoriza, afinal: “Entrava nos eixos. No colégio melhorava, *tornava-me outro, me ajustava a meu nome.*”⁶⁶ Há um nome a zelar, afinal das contas, e o narrador oscila entre os apelos (e os aspectos negativos) de um e de outro mundo, optando, como já foi apontado, pelo retorno à família, resgatado pela marmita trazida pela mãe.

Esse nome, entretanto, nunca aparece, eclipsado pela conquista da identidade de “Meninão do Caixote”, que se sabe, a despeito disso, tênue, efêmera, até mesmo em função da dinâmica do universo reificado, o que fica bastante evidenciado no trecho seguinte:

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

⁶⁵ Idem, ibidem, p.105.

⁶⁶ Idem, ibidem, p.97. Os grifos são nossos.

onde eu passava, meu nome ficava. Um galinho de briga, no qual muitos apostavam porque eu jogava, ia lá ao fogo do jogo e trazia o dinheiro.

Lá ia eu, Meninão do Caixote, um galinho de briga. Um menino, não tinha quinze anos.⁶⁷

Flávio Aguiar, num estudo pioneiro sobre a obra de João Antônio, empreende leitura semelhante, cuja transcrição vale a pena, pela pertinência de sua análise:

Na fugitiva perenidade da fama, o nome se espria num presente do indicativo que, sempiterno, cai naquele “chegou até Osasco”, que parece indicar um limite, mas retorna a viagem no imperfeito progresso do “ia indo, ia indo”, onde o sujeito já está elidido, reconfundindo os dois, ou três: meninão no ato, meninão nome e meninão-narrador que rememora sua iniciação nos territórios da masculinidade bruta – mas “autêntica” (palavra muito em voga nas décadas de 50 e 60) que o narrador vê nesses desvãos de nossa sociedade. O eu recupera sua identidade pelo pronome, mas se alça em metáfora: “galinho de briga”, onde a dimensão das lutas travadas no pano verde agiganta o menino, e ao mesmo tempo o diminutivo dá ternura e carinho à narração desse deslocamento, ou “deformação”, que faz do menino homem.⁶⁸

Assim, ironicamente, o narrador “ajusta-se” ao nome que ele próprio não nos dá a conhecer e, com isso, evidencia a natureza do mundo representado: o da reificação. Ao mesmo tempo, ser “meninão”, como dá a entender Flávio Aguiar, significa assumir uma identidade, ainda que carregada de ambivalências, já que o sufixo “-ão”, denotativo de aumentativo, faria do menino um híbrido entre o infante e o adulto – criança precocemente introduzida no mundo dos valores do capital e do trabalho, mesmo que por vias “tortas”. Se o leitor se conceder ao esforço de recorrer ao conto aqui estudado, lembrará que, nas páginas iniciais, o narrador é obrigado a buscar leite num bar próximo, movimento que o levará ao Bar Paulistinha e, conseqüentemente, ao encontro de Vitorino. A passagem tem sua importância, já que indica uma espécie de rito de passagem entre os dois universos pelos quais transitará o narrador:

O remédio era ir buscar [o leite] ao Bar Paulistinha, onde eu nunca havia entrado. Quando entrei, a chuvinha renitente engrossou, trovão, trovão, um traço rápido cor de ouro no céu. O céu ficou parecendo uma casca rachada. E chuva que Deus mandava.⁶⁹

⁶⁷ Idem, *ibidem*, p.91.

⁶⁸ AGUIAR, Flávio. “Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno”, *in: Remate de Males*. No. 19. Campinas, Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, 1999, p.115.

⁶⁹ ANTONIO, João. *Op.cit.*, p.84-85.

Repetindo procedimentos existentes em outros textos, o narrador faz uso de reiteraões de todas as ordens: repetiões de palavras, de sentidos, quase de maneira pleonástica. Ao lado disso, também é possível perceber-se a mobilização de uma sintaxe cuidadosamente afeita à norma, além da utilização de termos muito pouco usuais, mesmo considerando o certo nível de escolaridade declarado pela personagem. O narrador reiterativo, quase infantil, constantemente se defronta com um outro, de linguagem mais “adulta”; as classes sociais parecem se representar nessa mistura estilística, que é mais que mera “sintaxe malandra”, como apregoam muitos dos comentadores de João Antônio, sendo, num nível interpretativo mais profundo, a verdadeira representação de uma crise que se instaura no universo do narrador, e cujo nome-apelido se afigurará como a síntese de sua constituição híbrida. Nesse aspecto, o leitor perceberá que “casca rachada”, no trecho em destaque, também é uma imagem que se abre para a metáfora da passagem, da transformação. Dessa maneira, o assim chamado “Meninão do Caixote” só o é na medida em que se fez pelo ingresso precoce no mundo adulto, com seu corolário de valores e de atitudes. À maneira de um nome e de um sobrenome, a alcunha do narrador se justifica porque o torna único, identificando-o; dessa perspectiva, o caixote de leite condensado que Vitorino providencialmente lhe arruma, para que possa alcançar a mesa de jogo, não poderia deixar de ser a metáfora mais significativa da passagem empreendida pelo menino. Inconsciente (até certo ponto) do papel ambíguo que exerce, o narrador, situando-se entre o mundo infantil e o adulto, reitera, na afirmação de seu “nome”, a mesma duplicidade verificada no nível de sua expressão verbal – como narrador problemático que é. Tudo isso, mais uma vez, deságua na questão não-resolvida da representação do universo capitalista e burguês de atitudes e de valores, de que o conto em tela está impregnado: o universo familiar, numa primeira instância, é o da repressão, do trabalho e da ordem; o universo da sinuca, no mesmo passo, é o da liberdade, do prazer e da desordem.

Numa segunda instância, porém, a ordem aparentemente se inverte, embora tudo, no frígir dos ovos, permaneça mais ou menos onde sempre esteve: os valores em jogo não diferem nada, seja de que lado se estiver. Para o protagonista, no entanto, a escolha se faz necessária, imprescindível; a família é algo a ser preservado, afinal, e se o narrador dela se perdeu por um caixote de leite condensado no início do conto, será devidamente reintegrado à esfera doméstica, com direito à lágrima e à ilusão da redenção, pela marmita que a mãe lhe trará no domingo de sua última disputa numa mesa de sinuca. O que ele não diz, mas o leitor certamente percebe, é que o retorno ao lar ficará marcado não propriamente pelo regresso à infância perdida, mas por seu ingresso no mundo do... trabalho respeitável, cujo símbolo

evidente está na marmitta trazida por sua mãe. Nada mais irônico, a despeito do tom lacrimoso com que o conto é fechado, que essa reintegração conformista do narrador à manutenção do ideário pequeno-burguês – ideologias à parte, que, entretanto, não estão elididas do ponto de vista no narrador, ele mesmo representação dessa dicotomia:

Larguei as coisas e fui saindo. Passei a cortina, num passo arrastado. Depois a rua. Mamãe ia lá em cima. Ninguém precisava dizer que aquilo era um domingo... Havia namoros, havia vozes e havia brinquedos na rua, mas eu não olhava. Apertei meu passo, apertei, apertando, chispei. Ia quase chegando.

Nossas mãos se encontraram. Nós nos olhamos, não dissemos nada. E fomos subindo a rua.⁷⁰

Num movimento em tudo oposto ao do ingresso no salão de sinuca, o narrador empreende, agora, sua saída dos infernos: primeiro a cortina, depois a rua, a paisagem externa com seus elementos simbólicos (namoros, vozes e brinquedos), e a aproximação, descrita de maneira quase cinematográfica, do narrador junto de sua mãe. O conjunto é admirável, como técnica narrativa e como exploração do potencial lírico da cena, mas, como vimos, remete ao princípio do conto, que atribui à ação do narrador, em grande medida, a destruição de Vitorino, seu mentor, pai substituto e patrão. Assim, a aparente reconciliação do protagonista com o universo familiar, além da componente regressiva – em termos de representação da matéria sócio-histórica, com a qual, nesse sentido, é coerente –, também fica marcada pela elisão da figura paterna, tanto naquela representada por Vitorino, quanto na do verdadeiro pai do narrador, que, ao que tudo indica, serão ambas substituídas pela do protagonista, investido, a partir de então, como o provedor do lar e o companheiro da própria mãe – imagem reforçada, convém reiterar, pela marmitta por ela levada ao narrador. Não vemos exagero em enxergar nesse Édipo diminuído um certo modo de representação de nossa História, o que nos levaria algo além da leitura freudiana mais imediata: a figura do pai, seguramente, é das mais fortemente simbólicas em nossa literatura, e não custa lembrar o epíteto com que Getúlio Vargas tornou-se conhecido: “pai dos pobres”, com toda a carga significativa que a expressão decerto traduz. Na teia de representações problemáticas do conto, não seria de todo absurdo que a “morte” do pai, qualquer que seja ele, pudesse mesmo significar um meio de superação da condição infantil do protagonista. Ou – por que não? – do próprio país. Nenhuma das alternativas seria descartável, o que traria perspectivas interessantes de interpretação para o

⁷⁰ ANTÔNIO, João. *Op.cit.*, pp.106-107.

conto, não obstante acrescentarem pouco mais que alguns argumentos em favor da leitura que viemos, até aqui, engendrando. Qualquer que seja o caminho adotado, portanto, parece ficar fora de dúvida o fato de que, em “Meninão do Caixote”, temos configurada, de maneira quase acabada, a forma do narrador problemático tal qual esboçada na parte introdutória de nosso trabalho. Como em “Fujie”, a narrativa circular, a mescla de registros, o tema da culpa, o caráter autobiográfico quase elidindo o pano de fundo histórico, tudo concorre para a composição de um quadro de aparência acabada, em que os conflitos de ordem pessoal – representações, não custa reiterar, de outra ordem de contradições e contramarchas – cedem lugar ao cenário de apaziguamento das consciências, que, bem pesados os elementos, *são o oposto disso*, na medida em que as condições sócio-históricas – locais e universais – não permitiriam tal resolução. Não por acaso, então, o conto se estrutura daquela maneira: a saída, que não existe, aponta para a recomposição dos mesmos valores contra os quais o narrador-protagonista se coloca ou é colocado. Mas, nessa trajetória entre o *mesmo* e o *outro*, alguma coisa se perdeu, e a culpa de que sofre este e outros protagonistas de João Antônio dá uma boa medida dos impasses por onde passou (e passa) nossa esfacelada consciência nacional.

A Demanda do Vil Metal em “Malagueta, Perus e Bacanaço”

Do mundo ideal ao mundo do capital

De todas as narrativas do livro, a que dá título à primeira coletânea de João Antônio é, seguramente, uma das mais comentadas, seja em estudos breves, seja em abordagens mais pormenorizadas, ainda que os motivos para isso sejam óbvios. Além disso, é um dos poucos contos em que o narrador é externo, ou seja, não participa da narrativa – pelo menos como personagem, o que traz implicações relevantes ao estudo da forma tal como ele se constitui neste conto longo, quase uma novela⁷¹. Num aspecto mais superficial e, digamos, temático, a trajetória dos três malandros protagonistas – Malagueta, Perus e Bacanaço – pode ser vista sob a lente de dois componentes básicos que percorrem toda a narrativa: o dinheiro e a competição por ele. Junto a isso, quase colado, um retrato de uma São Paulo em constante mudança, violenta em suas metamorfoses, destruindo todos os sinais do passado e dando lugar ao novo que, no instante seguinte, será considerado velho e descartável, e assim sucessivamente. Ressalve-se que tal aspecto percorre praticamente toda a obra de João Antônio, e não apenas sua primeira produção, ainda que os resultados literários sejam dos mais variados matizes, qualitativamente falando. Essa fixação quase obsessiva (na verdade, apenas mais uma de suas muitas fixações) ganha corpo, no conto em tela, e particularmente nos aspectos estilísticos, sob a forma da narrativa mesclada de um narrador ele próprio representativo de uma mistura de registros, de onde se pode perceber e captar, para efeitos interpretativos, sua constituição problemática. Ainda analisando o conto numa perspectiva mais generalista, se poderia dizer, com os devidos cuidados, que a andança das três personagens lembra uma narrativa de caráter épico – no sentido de uma narrativa em que há um herói (ou heróis) que parte(m) em busca de um objetivo grandioso, normalmente ligado à afirmação da unidade de uma cultura ou civilização –, mas um épico cujo sinal está, podemos dizer, invertido, constituindo-se, na verdade, como um épico de *caráter degradado*.

Ao mesmo tempo, a narrativa também faz lembrar, por motivos temáticos e estruturais, A Demanda do Santo Graal, famosa novela de cavalaria da tradição medieval

⁷¹ Normalmente, costuma-se filiar “Malagueta, Perus e Bacanaço” à modalidade do conto, o que nos parece ser a que mais corresponderia à forma adotada pelo escritor. A denominação “conto longo” é de Antonio Candido, que se refere, no entanto, a “Paulinho Perna-Torta”. Pensamos, porém, que há muitas semelhanças, formais inclusive e principalmente, entre as duas narrativas, o que levamos em conta na classificação que ora adotamos aqui. Cf., do autor citado, “A nova narrativa”, em seu: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1987, pp.210-211.

européia, mas aqui igualmente num sentido *oposto*, ou seja, a demanda efetivamente existe, mas, diferentemente da novela de cavalaria – assim como em relação à épica –, não há em “Malagueta, Perus e Bacanaço” qualquer espécie de glória de ordem espiritual, engrandecedora do espírito humano, irmanado ao divino, seja no início, durante ou ao final da narrativa, mesmo que ilusório. O mundo atual, regido pela ordem burguesa e do capitalismo tardio não permite isso; daí a demanda ser pelo “vil metal” e o universo apresentar-se degradado – como, por sinal, nos ensinos Lukács⁷².

Nessa leitura temática, partimos do princípio que o dinheiro (e a busca por ele) é que move as personagens desta (e de outras) narrativa(s) de João Antônio. Desse modo, as relações pessoais também têm como referencial a posse do capital, transformando-se no que chamaremos aqui de “amizades monetarizadas”, nas quais a maior ou menor capacidade de amear fundos é que ditaria a conveniência de qualquer relacionamento. Esse princípio, aparentemente restrito ao motivo fundamental do conto, como tema, é também princípio formal, de que a narrativa depende totalmente para existir como trama⁷³. Desse modo, e ainda numa primeira visada, um dos aspectos que parece imperar é a luta para a supressão de uma falta, um vazio – um desejo, na acepção etimológica da palavra. Nesse sentido, Malagueta, Perus e Bacanaço são seres faltantes, como todas as personagens de caráter demoníaco (para falar com Lukács), e a trajetória deles é a tentativa de entrar de posse de alguma coisa (no caso, o capital), o que lhes conferiria, nesses termos, alguma ilusão de totalidade. É a partir disso que a história começa:

Àquela tarde, [Perus e Bacanaço] tinham manha, tinham charla, boquejavam a prosa mole... Mas por umas ou por outras estavam sem capital. Os dois quebrados, quebradinhos. Sem dinheiro, o maior malandro cai do cavalo e sofredor algum sai do buraco. Esperar maré de sorte? A sorte não gosta de ver ninguém bem.⁷⁴

O narrador é explícito: sem capital, nada se pode fazer. E, pela fala da personagem, ou do próprio narrador, cuja determinação não se pode fazer, em função do uso quase sempre bem urdido da forma de discurso indireto livre, surge a pista: “Esperar maré de sorte? A sorte não gosta de ver ninguém bem.” A ordem é não esperar, e sim buscar o que lhes falta. O que, no caso das personagens do conto, é “faturar os otários” nas mesas de sinuca. Note-se que,

⁷² A esse respeito, cf. LUKÁCS, G. *A Teoria do Romance*. Trad., posfácio e notas de José Marcos Mariani de Azevedo. São Paulo; Duas Cidades, Editora 34, 2000.

⁷³ *Trama*, aqui, está sendo utilizada na acepção proposta pelos formalistas russos, fazendo par dialético com *fábula*.

⁷⁴ ANTÔNIO, João. *M.P.B.*, p.100.

nesse contexto, o mundo se apresenta incompleto, e essa incompletude se dá pela falta do dinheiro, elemento que faculta o acesso às posses materiais, típico do universo regido pelas leis do capital. Digamos que, numa aparente contradição, o narrador mobiliza uma crítica a esse modo de funcionamento da sociedade, ao mesmo em que faz suas personagens serem beneficiárias desse sistema. Nada mais próximo (e ao mesmo tempo tão distante, em certo sentido) da malandragem tal como caracterizada por Antonio Candido em seu estudo sobre as *Memórias de um Sargento de Milícias*⁷⁵, onde a figura do malandro, tornada capital, caracteriza-se justamente por atuar e se situar nos interstícios do mundo da ordem e do mundo da desordem, ou melhor, por sua capacidade de existir em ambos os mundos, à revelia das contradições em que ele viveria, sendo, aliás, ele próprio representação dos disparates verificáveis na superestrutura. O malandro é decorrência direta do modo de produção capitalista, adequado às condições mais ou menos peculiares da sociedade brasileira. Ou, como disse Durigan:

(...) seu fazer [o do malandro] se desenvolve sempre no sentido da busca para tentar suprir essa falta (...). Quando em busca da sobrevivência cotidiana, o “malandro” supre a sua carência e tenta sanar suas dificuldades através da sabedoria.⁷⁶

Essa “sabedoria”, como se sabe, consiste naquilo que o narrador e suas personagens chamam, no conto em questão, de “picardia”, malandragem, do “saber das ruas”, de tudo que justifica (e mesmo preconiza) o uso do engodo, enfim. É com esse saber, aliado à habilidade no jogo de bilhar, que os três malandros tentarão sair de sua condição faltante, incondizente com o mundo regido pelas leis do capital, que, ao fim e ao cabo, também é (e principalmente) o do malandro. Trata-se, como o leitor já pode se dar conta, de fazer uso de tais leis, escamoteando o principal elemento sustentador da ideologia liberal, que é o mérito do trabalho. Este mundo é, em geral, e pela ótica dos narradores de João Antônio, o mundo dos “trouxas”, dos “otários”, dos “engravatados”, dos “vendidos” ao sistema, dos que se aburguesaram, enfim – para usar uma expressão bem própria do escritor. Salvam-se dessa condição os operários, os trabalhadores menos qualificados, que ganham certa equiparação com os malandros, ainda que, na comparação, estes quase sempre saiam em vantagem (a não ser que rompam as leis da ética daquele submundo), como se pode perceber no encontro

⁷⁵ CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”, em seu: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993, pp.19-54.

⁷⁶ DURIGAN, J.A. “João Antônio e a ciranda da malandragem”, in: SCHWARZ, Roberto. (Org.) *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, p.216.

desastroso entre o trabalhador Sorocabana e o malandro Bacalau, a respeito do qual falaremos mais adiante.

Sem perder isso de vista, parece-nos importante notar o quanto há de conveniência na associação dos três protagonistas. Perceba-se que Malagueta, Perus e Bacanaço vivem normalmente isolados um do outro, sobrevivendo cada qual a seu modo, e o que os une é precisamente a “maré de azar” que os persegue e iguala. Essa união, contudo é frágil, pois sustentada pela busca do capital, daquele elemento que lhes falta para entrarem no universo da posse. Ou seja, a união não se faz, lembrando novamente as diferenças e semelhanças em relação à novela *A Demanda do Santo Graal*, pela busca do Cálice Sagrado, espécie de princípio unificador do homem com a divindade (ainda que, convém advertir, mesmo na novela de cavalaria o caráter da demanda apresenta-se como essencialmente individual, sendo representação de uma conjuntura histórica em que o princípio da coletividade, a despeito do potencial alegórico de Galaaz, já não tinha como se sustentar), mas que nasce baseada num esquema claro de relações de ordem capitalista, começando pela função de Bacanaço – explicitamente denominado de o “patrão” pelo próprio narrador. Portanto, uma associação que já começa com um visível desequilíbrio, pois há uma ponta do triângulo que é mais forte, denotando o caráter desigual das relações associativas. Quem manda mais, ganha mais, e vice-versa.

Essa estrutura triangular, em si bastante significativa, ganha mais elementos quando verificamos as demais relações existentes na trama. Assim, se Malagueta, Perus e Bacanaço constituem o primeiro triângulo (com o último sendo o vértice mais “forte”), de modo semelhante teríamos uma série de outras três dessas figuras geométricas, ligadas cada uma delas por um dos vértices do triângulo central. Explicitando algo mais, teríamos o seguinte esquema:

- 1°. Triângulo: Malagueta, Perus e Bacanaço (constituindo o triângulo central);
- 2°. Triângulo: “Marli”, a prostituta “rica” e Bacanaço;
- 3°. Triângulo: “Maria”, “Felipe” e Malagueta;
- 4°. Triângulo: a tia de Perus, o amásio dela e o próprio Perus.

Não coincidentemente, as relações entre essas personagens, cada qual em seu domínio, são sempre intermediadas pelo dinheiro: qualquer troca, afetiva ou não, só se mostra possível por meio do fator monetário – vínculo efetivo que une todas essas relações. A falta implica estremecimento e mesmo a desintegração da estrutura acima esboçada: os triângulos

tenderiam a se reduzir a dois pólos, criando oposições (o que significaria, na situação específica, luta, embate e possível perda). Seria o caso, para dar um exemplo, do segundo triângulo, em que o relacionamento Bacanaço e Marli mantém sua harmonia até o momento em que a moça não dá conta da fêria do dia, ocasião em que sobrevém a violência por parte do primeiro, que tortura a prostituta a ponto de poder até mesmo perdê-la como força produtiva. Ao que tudo indica, a existência de um terceiro elemento parece trazer uma relação de equilíbrio, mais do que de equilíbrio, das forças antagônicas primeiras, já que supostamente proporcionaria a desejada provisão financeira ao malandro. Assim seria com os demais triângulos apontados, todos vivendo numa frenética busca por uma estabilidade que se faria por meio da posse do dinheiro – fator que inibiria aquela tendência à polarização de fundo antagonizante. Aqui, duas pequenas conclusões: primeiro, parece mesmo não haver espaço para qualquer sentimento que não seja intermediado pelo capital, de maneira explícita ou velada, o que dissolveria as relações familiares e afetivas que porventura houvesse (e há) na trajetória de qualquer das personagens centrais. Segundo: também neste conto, João Antônio retoma uma concepção que lhe é bastante cara, a existência de pares sempre ser vista como tendo seus pólos necessariamente excludentes, sem concessão à dialética.

Sem querermos parecer insistentes nessas questões de caráter estritamente estrutural e geométrico, caberia aqui mais uma pequena observação a respeito de outro elemento constitutivo da narrativa: a conformação espacial, ou seja, o percurso dos protagonistas pela cidade de São Paulo. Com os devidos cuidados, é possível acompanhar nesse trajeto um desenho também ele de aspecto triangular. Assim, os três partem da Lapa (1º. vértice), passam pela Água Branca e pela Barra Funda (além das Perdizes), chegam à cidade – o centro de São Paulo – (2º. vértice), caminham até Pinheiros (3º. vértice) e retornam à Lapa, completando o périplo. Uma observação no mapa da cidade mostraria que essa caminhada parte do Oeste em direção ao Leste, como se nessa direção estivesse aquilo que eles tanto desejavam (Perus está sempre pensando nos “jogos ricos” de Vila Alpina, bairro da chamada Zona Leste paulistana). Ocorre que essa pequena odisséia se dá em um sentido inverso ao tomado pelos antigos bandeirantes e, penso que não por acaso, pela política desenvolvimentista seguida e levada a cabo pelo governo de JK: a construção de Brasília, à época considerada uma “loucura”, como maneira de levar o progresso às regiões menos desbravadas e desenvolvidas do país. Essa postura administrativa recebe, ao que tudo indica, de parte do narrador, uma nota negativa – na medida em que o “progresso” advindo com a implantação das montadoras de automóveis, por exemplo (o grande símbolo do progresso material – do país e da chamada classe média –

naquele tempo), também implicava a destruição da paisagem tradicional da cidade, de seus valores, e da transformação do cotidiano da população periférica de São Paulo, evidentemente para pior, ao menos na ótica do narrador de João Antônio. Isso parece se confirmar, no conto analisado, a partir de uma leitura pormenorizada sugerida pela seqüência dos acontecimentos: em primeiro lugar, quando da passagem dos três protagonistas por Perdizes, bairro de classe média-alta (naquele tempo, como hoje): não há jogo, os malandros sentem-se *deslocados* naquele ambiente, visivelmente mais hostil do que o dos salões de sinuca anteriormente visitados. No Centro, após uma série de visitas frustradas aos salões da região, os protagonistas sofrem seu primeiro grande revés diante do policial Silveirinha, o que os leva a interromper a marcha para o Leste e se dirigir a Pinheiros, na direção oposta, numa tentativa de “mudar a sorte”, acumular maior capital, enfim, no sentido de preencher suas faltas, e onde encontrarão sua derrota final nas mãos e no taco de Robertinho, o novo paradigma do malandro, talvez mais afinado com as modificações verificadas no âmbito das relações sociais no Brasil daquele momento histórico.

O que parece estar na gênese desses elementos estruturais é efetivamente, uma visão – como já disse Durigan – “desconfiada” das benesses do progresso, representada, num primeiro nível narrativo, nas relações pessoais “monetarizadas” e na relação dos protagonistas com o espaço. Com efeito, a substituição dos chamados “valores autênticos” (na acepção lukácsiana) por outros, visivelmente mesquinhos, no horizonte do herói, torna flagrante a constituição de um mundo igualmente “decaído”. Aqui, a ordem negativa é quase total, já que nem mesmo o(s) herói(s) manteve (mantiveram) sua integridade (assim como seus objetivos). Não por acaso, ainda, o próprio ambiente em que atuam os protagonistas de João Antônio, nesta narrativa, também é hostil, negativo para as personagens em questão. Aqui, o que menos importa é a “marcha para o Oeste” em si, mas o que ela representa, e é isso o que parece estar na mira do narrador, que buscava representar o perigo dessa opção histórica na pequena saga de seus três malandros, perdidos na noite suja e sem perspectivas de uma cidade que se torna hostil a cada instante, e mais ainda com o avanço dos valores do capital, de que são conseqüências, partícipes e, ao mesmo tempo, vítimas. Num momento histórico preciso, de cruciais transformações no tecido social e econômico brasileiro, as personagens de “Malagueta, Perus e Bacanaço” efetivamente representam os impasses da política desenvolvimentista que, grosso modo, já se havia iniciado desde os primórdios da década de 1930, como já dissemos anteriormente.

O mundo em agonia: ética malandra e capitalismo

“Malagueta, Perus e Bacanaço” é a narrativa de um mundo agônico, de uma figura social e de uma espécie de relação que já estavam – todos – em franca extinção já no tempo histórico da narrativa: o malandro, seu espaço de atuação e o código de honra que o guiava. A bem da verdade, apenas esses aspectos já poderiam ser tema de um longo ensaio sociológico, literário e musical – o alcance de uma compreensão da figura do malandro, inserida ao longo da História do Brasil mais ou menos recente é, penso, de fundamental relevância para formarmos um esboço de certo “caráter” nosso, essencialmente problemático. Só para ficarmos em exemplos mais tangíveis: parte substancial do cancionero de Chico Buarque, bem como sua peça teatral mais famosa – a *Ópera do Malandro* –, ou a caracterização do malandro nas canções de Moreira da Silva, Noel Rosa e, no caso paulistano, no samba de Adoniran Barbosa, sem pretensão de esgotamento, ocupariam seguramente páginas e páginas de um ensaio dedicado a tal tema. Para o que nos interessa, talvez baste dizer que, ao longo de nossa formação social, volta e meia, e pelo menos desde o momento em que o Brasil se tornou oficialmente uma nação politicamente independente, a figura do malandro, tornada personagem ficcional, ganhou foros de representação daquilo que se convencionou chamar de “caráter nacional brasileiro”. Note-se que, malgrado o aspecto quase sempre cômico – é só pensar no protomalandro Leonardinho Pataca das já citadas Memórias de um Sargento de Milícias; ou na caracterização inicial de Fernando Seixas, de Senhora; ou em Brás Cubas, além de Macunaíma e Serafim Ponte Grande, e isso se ficarmos apenas no terreno literário por excelência – perceba o leitor que a representação pouco edificante, numa primeira visada, tem em geral a contrapartida de outras características que tornam simpática, em todos os sentidos, a figura do malandro, atenuando a faceta que nos mostra, vamos dizer assim, algo adeptos do esculacho social, econômico, moral etc. Diríamos que é este, em linhas gerais, o caso dos malandros de João Antônio, embora, no caso específico desse escritor, tal dialética nem sempre se faça e, quando ocorre, tal representação ganhe usualmente um tom crispado, tenso e mal definido⁷⁷.

⁷⁷ Nos últimos anos, diversos estudos a respeito da importância da música popular no Brasil vieram à luz, quase todos constituindo material de qualidade substantiva para uma avaliação menos preconceituosa desse modo de expressão artística em nosso meio social. Sem pretensão de esgotamento, podemos citar os escritos de José Miguel Wisnik (reunidos, em parte, na sua tese de Doutorado – *Dança Dramática* – ainda inédita), além dos de Luís Tatit – destacando *O Cancioneiro*, publicado pela Edusp. Cada qual a seu modo, tiveram o mérito de trazer o debate sobre música e cultura popular (incluída ali a figura do malandro) ao âmbito acadêmico, o que é digno de nota.

Dizíamos nós que João Antônio parece narrar a agonia de um mundo onde o malandro atuava, pelo menos até o advento do governo de JK: violento, um universo em que os mais espertos sobreviviam à custa de expedientes que enganassem o “trouxa”, o otário; o que não impedia que esse mesmo mundo se pautasse por um profundo respeito a um “código de honra” implícito, não escrito, mas a que todos obedeciam, sob pena de serem excluídos da malandragem e se sujeitarem a represálias de todos os tipos, inclusive o da denúncia “anônima” à polícia. Assim ocorre com Bacalau, que humilha o operário aposentado Sorocabana. A transcrição é longa, mas válida:

Por último, dando alarde ao desacato, manejava o taco com uma mão só e dava uma lambujem, um partido de quinze pontos na bola dois. Era escandaloso. Bacalau estava perdendo a linha que todo malandro tem. Não se faz aquilo na sinuca. Vá que se faça dissimulada, trapaça, até furtos de pontos no marcador. Certo, que é tudo malandragem. Mas desrespeitar parceiro, não. A própria curriola se assanhou, desaprovando. (...) [Bacalau] Pegou a grana, empolou-se num rompante, ganhou a rua. (...) A turma se mordeu, com aquilo a turma se queimou. Malandro ganhar vinte contos, não dar mimo a ninguém, não distribuir as estias! Que malandro era aquele? Aquilo era um safado precisando de lição. (...) Entregaram Bacalau aos ratos.⁷⁸

Essa pequena história, dentro da narrativa maior, parece surgir como um exemplo – a título de “guia do leitor” – do que seria o mundo da malandragem e suas regras bastante rígidas, embora igualmente contraditórias – ao menos para o observador externo. Mais adiante, quando enganam o Inspetor Lima, no salão da Água Branca, a mesma regra: o próprio ludibriado respeita as regras do engodo:

Lima, mordido, mordidinho. (...) Há muito não levava porrada igual. E o pior... jogo acabado, quem comeu regalou-se, quem não comeu estrepou-se. E não os flagrara.⁷⁹

Um último exemplo pode ser mostrado no encontro dos três malandros com Robertinho, já em Pinheiros. Lá, não encontrando jogo, Malagueta, Perus e Bacanaço começam a tramar golpes um contra o outro:

Malagueta media as duas forças – Perus, um atirador; Bacanaço, um atirador. (...) Dar-lhes-ia sinucas repetidas... (...) [Bacanaço] Imaginava também um jogo valendo uma grana.

⁷⁸ *M.P.B.*, p.102.

⁷⁹ *Idem*, *ibidem*, p.118.

Afinal, devia tomar-lhes o dinheiro; não fora ele que os patroara? (...) As ruindades, em Perus, reduziam-se em tamanho, cresciam em intensidade (...) Entretanto, mesmo Perus não conseguia afastar a idéia de tomar-lhes a grana.⁸⁰

A partir desse momento, está desfeita a parceria inicial; a desunião abre caminho para a derrota diante Robertinho. O narrador frisa com bastante ênfase os momentos iniciais da desintegração do trio:

As safadezas cresciam, incluíam arrumações, dissimuladas, trapaças grossas. (...) Malagueta, Perus e Bacanaço preparavam-se para se devorar.⁸¹

O aparecimento de Robertinho, na descrição do narrador “um tipo miúdo, lépido, baixinho, vestido à malandra, terno preto, gravata estreita, sapatos pequenos de bicos quadrinhos”, interrompe o confronto iminente. A ética da malandragem se faz presente no sofrimento de Perus, que conhece o recém-chegado e sabe da habilidade e “picardia” do outro e, *por isso mesmo*, não o pode delatar aos parceiros. Fazê-lo seria quebrar o código de honra dos malandros. Daí que:

Quando o malandro [Robertinho] deu de cara com Perus, fez não reconhecê-lo, que na velha regra da sinuca, naquela situação ambos deviam silenciar e primeiramente esperar jogo. Assim fazem os malandros entre si; *é regra*. E, regra, Perus não podia avisar Bacanaço, nem Malagueta.⁸²

Num mundo cujos valores estão degradados, num mundo em que os malandros antigos agonizam, é fácil entender o triunfo de Robertinho – figura representativa de outro tipo de malandro, talvez mais destruidor, mais devorador, mais totalitário. Do mesmo modo que o policial Silveirinha, o novo malandro sobrepuja o trio, tira-lhes o dinheiro, joga-os na sarjeta. Curioso notar que o nome de ambos é marcado pelo sufixo do diminutivo, que, no caso, não remete ao campo semântico da delicadeza ou da afetividade, como é de uso; neste caso específico, o sufixo é índice, parece-nos, dos valores que começam a imperar numa São Paulo que consolida sua posição de principal metrópole brasileira – com todas as conseqüências que isso acarreta na questão, por exemplo, dos relacionamentos interpessoais. Nesse sentido, a

⁸⁰ *M.P.B.*, pp.146-147.

⁸¹ *Idem*, *ibidem*, p.147.

⁸² *Idem*, *ibidem*, p.148. O grifo é nosso.

caracterização de Robertinho é mais do que sintomaticamente significativa: praticamente tudo nele é descrito pelo diminutivo ou por imagens que remetam ao campo semântico do *pequeno*, do *estreitamento* e da *diminuição*.

No universo da narrativa, os únicos ganhadores são os que, ironicamente, carregam essa marca em seus nomes, na sua caracterização e em suas atitudes, as quais só admitem a destruição e destituição absoluta do outro, sempre visto como oponente. Assim, “Malagueta, Perus e Bacanaço” parece representar mesmo o retrato de uma mudança social: a passagem de uma atitude coletiva (mesmo que frágil) para a completa individualização do ser humano (aqui representada nas figuras solitárias e nada solidárias do policial Silveirinha e do malandro Robertinho – aliás, lados opostos da mesma moeda), esse ser humano que luta pela sobrevivência numa cidade e num mundo que começava a se afigurar (pelo menos aos olhos do narrador também problemático desde conto) cada vez mais hostil e avesso a qualquer forma de sociabilidade. Dentro desse quadro, a violência assume papel importante, como tentaremos demonstrar a seguir.

Da violência como reificação

Fizemos referência ao tema da violência “implícita” um pouco antes, mas pensamos que a nomenclatura não esteja totalmente adequada, por sugerir uma espécie de gradação inválida para se analisar a questão. Em verdade, como prefere dizer Marilena Chauí, a violência pode ser encarada efetivamente como todo e qualquer ato ou processo que implique a *coisificação* (melhor dizer: *reificação*) do ser humano. E mais; uma reificação que vise à manipulação da sociedade por meio de uma ideologia. Isso equivale a afirmar que, em toda violência, há quem domine e quem seja dominado, e que essa dominação se faz pela *posse* de algo desejado tanto por quanto pelo outro; quem possui o que se deseja tem o mando, dá as ordens, conquista um *poder* (não por acaso ambas as palavras – *possuir* e *poder* – terem tantas afinidades, inclusive sonoras).

Encarando o conto de João Antônio sob esse prisma, é clara a presença de uma violência constante pairando sobre as cabeças de todas as personagens, e não apenas sobre as dos protagonistas. Afinal, como buscamos demonstrar, trata-se de uma narrativa do desejo, da busca frenética pelo dinheiro, pelo poder do capital – e que se faz inevitavelmente em função de um confronto, de que decorre o surgimento de vencedores e de vencidos (malandros e “otários”, policiais e marginais, malandros e... malandros). E é exatamente o que buscam

Malagueta, Perus e Bacanaço: dinheiro, ou melhor, a posse dele. Para isso, se juntam, enganam, se arriscam e se defrontam entre eles. Por isso, são coagidos e ludibriados. Ao fundo (e à frente também) disso, uma cidade que se faz metrópole e vive seu cotidiano de violências, onde o homem se transforma em “grupo social”, estatística e número. Se não, vejamos com maiores detalhes essa questão:

O conto tem seu início sob o signo da violência:

[Perus] Calado. O anelão luzia no dedo do outro [Bacanaço] e o apequenava, largava-o de olhos baixos, desenxabido.⁸³

Representado pelo “anelão” que apequena Perus, há uma forma de poder ali mobilizada, e que o emprego do sufixo do aumentativo reforça ainda mais. O anel, além da representação da riqueza, também simboliza a força em si, como os antigos anéis dos reis. Mesmo a brincadeira que se segue, aparentemente uma diversão, é mediada pelo uso de expedientes brutais:

Mas se cumprimentavam aos palavrões. Quando se topavam, por malandragem ou negaça do joguinho, se encaravam. (...) Um querendo comer o outro pela perna, dizendo desconsiderações.⁸⁴

Brutalidade que também existe no encontro dos três malandros com o policial Silveirinha; este conseguindo tirar dinheiro de Bacanaço por força da intimidação, pelo fato de ser policial, detentor do poder da coerção, capaz de interromper a marcha dos malandros – quase como uma espécie de guardião do portal que separa inferno e paraíso, miséria e fartura:

Assim faziam os homens da lei quando exigiam. Machucavam à vontade, satisfaziam-se, as aporrinhações só vagabundo sabe.⁸⁵

A violência se faz presente também nas demais relações pessoais, como é o caso de Bacanaço com a prostituta Marli; com Perus e o amásio da tia; e mesmo com Malagueta e a

⁸³ *M.P.B.*, p.99.

⁸⁴ *Idem*, *ibidem*, p.100. Perceba o leitor o uso do verbo “comer”, próprio da gíria, com grande força semântica, no caso, a idéia da posse total de um pelo outro. Ainda na esteira do mundo rebaixado, começa-se comendo o adversário/amigo “pela perna”, o que é igualmente sintomático.

⁸⁵ *Idem*, *ibidem*, p.131.

negra Maria. Na verdade, quase tudo no conto é violento. Violento no sentido de que a reificação é a regra e de que as relações humanas, nesse sentido, estão irremediavelmente monetarizadas. Nesse caso, “Malagueta, Perus e Bacanaço” parece representar, em todos os seus aspectos, aquela transformação de um mundo em outro, particularmente no Brasil, que fazia sua transição de país eminentemente agrícola para uma nação (com ares de) industrializada – com todas as vantagens e, principalmente, as desvantagens advindas disso. Neste segundo aspecto, podemos destacar, entre outras, a aceleração do processo de reificação (que já existia, e em larga escala, no país, desde pelo menos o início da chamada era Vargas – vide *S. Bernardo*, de Graciliano Ramos), na medida em que o chamado progresso acabou nos colocando num regime de capitalismo extremamente selvagem, com a condição agravante de sequer termos passado por uma revolução industrial. Explicando melhor, diríamos que, ao longo de nosso processo histórico, todas as tentativas de modernização sempre foram forçadas e nunca visaram à melhoria de nada que não fossem os setores privilegiados de sempre. Um dos exemplos notórios é o da proclamação do regime republicano entre nós, na verdade um golpe de Estado para o usufruto, pelas elites sociais, daquele mesmo Estado. Ou a implantação da indústria automobilística e o conseqüente direcionamento dos investimentos governamentais (seja qual fosse sua instância) para a abertura de rodovias, avenidas, viadutos e túneis em detrimento do transporte de caráter coletivo: trens, metrô, ônibus, hidrovias. Perceba o leitor que há mais correspondências entre o conto analisado e a dita realidade social e histórica do país que poderia imaginar nossa vã filosofia. Não temos como afirmar até onde iria a consciência do artista em relação a essas questões todas, muito embora se saiba que João Antônio não era o que poderíamos chamar de ingênuo. Fato é que, totalmente consciente ou não, o escritor parece ter se apercebido dos aspectos negativos daquela febre desenvolvimentista, e expressou seu desconforto – a partir de uma visão de classe – por meio de seus narradores problemáticos. Essa mesma febre, digamos, “desenvolvimentista”, tomará conta dos três malandros, o que os impulsionará para a glória efêmera e para a miséria de todos os dias. Chico Buarque, novamente, mostrará com a argúcia costumeira uma das conseqüências dessas alterações socioeconômicas em sua *Ópera do Malandro*:

Eu fui fazer um samba em homenagem
 À nata da malandragem
 Que conheço de outros carnavais.
 Eu fui à Lapa e perdi a viagem
 Que aquela tal malandragem

Não existe mais.⁸⁶

O leitor aqui também já deve ter se apercebido de que, com pequenas diferenças de enfoque, o olhar é praticamente o mesmo, tanto no compositor carioca quanto em João Antônio, muito embora este tenha antecipado em mais de uma década a abordagem do tema. Em ambos, contudo, percebemos a mobilização dos mesmos elementos – a figura do malandro (carioca no primeiro, paulistano no segundo) e o cenário do Brasil pré-industrial – na composição de suas respectivas obras, pondo a nu a enxurrada de contradições em que mergulhava a ideologia do “progresso nacional” e do “desenvolvimentismo”. Nesse aspecto, João Antônio espelha fielmente seu antecessor declarado – Lima Barreto –, no sentido de serem ambos refratários a uma ordem de progresso e desenvolvimento que, ao invés de promover um mínimo de justiça, mais aprofundava os abismos então existentes no tecido social brasileiro.

A discussão a respeito da violência nos leva ao ponto de partida deste nosso estudo: o poder e o dinheiro, o poder do dinheiro e o poder ter dinheiro. Caetano Veloso já havia percebido com clareza como essa equação se dá na paisagem urbana paulistana:

...da força da grana que ergue e destrói coisas belas.⁸⁷

Assim, o processo de urbanização de São Paulo se faz pela busca do lucro e por causa dele. É claro que nada disso acontece sem a tão falada violência: é questão de tomar maior reparo na espantosa mudança sofrida no perfil da cidade nos últimos trinta ou quarenta anos, quando passamos de “terra da garoa” para “a maior metrópole brasileira” (a despeito do mau gosto desta última expressão). Essa transformação foi feita à custa de um aumento igualmente assustador no número de despossuídos que se apertam nos ônibus, trens, metrô e, mais recentemente, nas ruas, caminhando de casa para o trabalho e vice-versa, e que se espalham pela periferia cada vez mais periférica da capital paulista. Isso estaria ligado à narrativa que ora estudamos na medida em que esta parece representar o início desse processo e o fim de uma era de nossa História recente, na medida em que a luta pela sobrevivência se faz pela busca do poder que, por sua vez, parece se resumir na “demanda do vil metal”, súplica de um mundo cujos valores encontram-se claramente degradados, para não dizer invertidos.

⁸⁶ HOLLANDA, Chico Buarque. *Ópera do Malandro*. Círculo do Livro, s.d., p.103.

⁸⁷ *Apud* FRANCHETTI, P. e PÉCORIA, A. (Sel. e org.) *Caetano Veloso*. 2ª.ed. São Paulo, Nova Cultural, 1988, p.97.

Nesse cenário, é sintomático que as personagens protagonistas não tenham nomes – somente apelidos, alcunhas. Mais ainda se repararmos que as demais os possuem (ainda que desacompanhados de nomes de família): a prostituta Marli, a negra Maria, Felipe e... Silveirinha e Robertinho. O modo de exploração capitalista estaria, desse modo, enraizado na narrativa a ponto de Malagueta, Perus e Bacanaço serem despossuídos até de um nome próprio, numa forma muito sutil de reificação: “Malagueta é o nome de um tipo de pimenta e “Perus” é, além de topônimo que designa uma cidade da Grande São Paulo, o plural de um tipo de ave da família dos galináceos – normalmente sacrificada às vésperas de alguma festividade de maior vulto. Quanto a “Bacanaço”, há duas acepções: pode ser “um bom sujeito” ou um “indivíduo abonado”. Coincidência ou não, deparamo-nos novamente com a idéia do dinheiro em um dos sentidos possíveis. Bacanaço, nesse caso, seria um “indivíduo abonadíssimo”, e isso nos parece ser mais uma das grandes ironias do conto, já que, ao fim e ao cabo, quem termina abonado é Robertinho. Nessa jornada de homens diminuídos, não espanta que sejam justamente o malandro e o policial – que possuem nomes, e nomes marcados pela diminuição – os vencedores dessa odisséia noturna. Em um mundo de despossuídos, Malagueta, Perus e Bacanaço terminam exatamente como iniciaram: sem nada, tendo de pedir “três cafés fiados” num boteco da Lapa.

Retomando o percurso pela noite

Nesta altura, talvez caiba uma recapitulação dos procedimentos adotados em nossa leitura de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Sem perder de vista o que foi dito nos ensaios anteriores, começamos pela observação de que, num eixo temático, o conto giraria em torno das questões relativas ao dinheiro e às formas de sua obtenção dentro do universo da malandragem que orbitava nas mesas dos salões de sinuca da cidade de São Paulo por volta da década de 1950, aproximadamente. Mais uma vez, embora não houvesse nenhum elemento do texto que explicitasse o tempo da narrativa, uma e outra referência (o bar do Jeca, na esquina das avenidas São João e Ipiranga; o linguajar das personagens e do narrador) nos permitiram situar, com relativa segurança, a época histórica em que se passa o conto. Em seguida, sempre mantendo Lukács como referência, comparamos a aventura dos protagonistas com certos elementos caracterizadores da épica e com a novela de cavalaria *A Demanda do Santo Graal*, ressaltando, evidentemente, as diferenças – notadamente quanto ao caráter invertido e degradado do conto em relação a esses antecessores. Em “Malagueta...”, a falta

que caracteriza as personagens seria prova cabal dessa degradação, além do que a demanda das personagens é voltada à obtenção de valores materiais e de caráter individualista.

Em seguida, relacionamos um dos elementos formais do conto – as personagens – com correlatos anteriormente existentes no panorama literário e cultural brasileiro. Caracterizadas pelo próprio narrador como “malandros”, Malagueta, Perus e Bacanaço poderiam, por essa perspectiva, serem comparados com toda uma série de personagens que, com aquela denominação ou não, tivessem um determinado padrão comportamental e social que as alinhasse naquilo que Antonio Candido chamou de “dialética da ordem e da desordem”. Assim, se por um lado os protagonistas do conto realmente parecem pertencer àquela caracterização, por outro se revestem de aspectos contraditórios que abrem horizontes para um modo particular de conceber o universo da malandragem, e que não é aquele vislumbrado pelo crítico em sua leitura das *Memórias de um Sargento de Milícias*. No caso de João Antônio, a relação de suas personagens com o mundo sempre é mediada por uma tensão que atravessa praticamente toda a narrativa, contaminando, inclusive, o próprio narrador, o qual, ainda que aparentemente externo, incorpora – na linguagem – o mesmo tensionamento que perpassa os demais elementos formais do conto. Essa tensão, se nos explicamos bem, não é propriamente uma decorrência, mas é representação – e pedimos desculpas pela insistência – da superestrutura, das incongruências do processo de formação sócio-histórico do Brasil, de que o escritor, como ser social, é testemunha e partícipe. O leitor há de perceber que, na figuração dos malandros, não existe espaço para nenhuma dialética – pressuposição do “mundo sem males” de que nos fala Antonio Candido –, mas apenas a polarização opositiva, que exclui um dos pólos por incompatibilidade mútua, o que estaria muito mais de acordo com a velha ética liberal, de fundo moralizante e, insistimos, pequeno-burguês. Disso decorre uma narrativa que, a despeito de sempre ter sido lida pela perspectiva da simpatia do narrador por suas personagens, trai o tempo todo, pelas oscilações estilísticas, lexicais e discursivas, seu lugar à parte daquele universo, ao qual uma vez, certamente, ele (o narrador) já pertencera ou dele já fizera parte.

Nesse processo, a violência – aqui entendida em seu aspecto mais amplo, o da reificação – perpassa igualmente a trajetória pela noite dos três malandros. Vista de fora, no entanto, ela ganha a dimensão da objetividade que o narrador em terceira pessoa aparentemente confere à matéria, não obstante sua linguagem ser atravessada pelas marcas de uma representação da oralidade “malandra” (como querem os comentadores). Ao contrário, porém, do que possa parecer, somos levados a defender a idéia de que essa incorporação de um falar “malandro”, ao mesmo tempo em que representa aquilo que Antonio Candido se

referiu como “a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade”⁸⁸, também revela as fissuras individuais, de classe, e da complicada transformação do quadro social e econômico do Brasil a partir da década de 1930, e que o escritor vivenciou. A bem da verdade, cremos que, para o conto em questão, pode-se perfeitamente aplicar um juízo do mesmo Antonio Candido, ao se referir à produção de um escritor muito próximo, pelo menos quanto a certa temática, de João Antônio:

Escritores como Rubem Fonseca primam quando usam esta técnica [a do narrador em primeira pessoa], mas *quando passam à terceira pessoa ou descrevem situações da sua classe social, a força parece cair*. Isto leva a perguntar se eles não estão criando um novo exotismo de tipo especial, que ficará mais evidente para os leitores futuros; *se não estão sendo eficientes, em parte, pelo fato de apresentarem temas, situações e modos de falar do marginal, da prostituta, do inculto das cidades, que para o leitor de classe média têm o atrativo de qualquer outro pitoresco*.⁸⁹

Seria esse o problema? Decerto, muito do que aconteceu com João Antônio a partir, lembremos, da estréia de Rubem Fonseca, parece encontrar guarida nas conjecturas do crítico. Os defeitos evidentes da obra do escritor paulistano, porém, não descartam sua efetiva qualidade artística, e vimos como, nos contos estudados, a elaboração anda lado a lado com certa noção de literatura como “instinto”. Do ponto de vista de uma crítica dialética, convém lembrar, a suposta perfeição da forma não é o objeto a ser propriamente estudado, mas o que tal “perfeição” visa representar, afinal de contas; assim, se as lacunas, as hesitações, a mescla estilística e lexical do narrador, as viravoltas ideológicas e um certo conformismo fatalista e culposos, se tudo isso parece conferir certa feição “defeituosa” à produção artística de João Antônio, o problema nosso não é apontar-lhe o dedo da Inquisição de certa vertente da crítica literária barata, mas destacar o quanto essa produção literária, enquanto forma, é a mais acabada representação de nossos impasses e de nossos desastres históricos, sociais e econômicos. Portanto, desse eterno jogo, ou melhor, da luta pela *posse*, num mundo degradado, onde não há mais heróis (e se os há, também “rebaixados” pela degradação geral), onde vence quem mais pode, ou seja, quem mais conseguir acumular capital e picardia, é dessa luta de marginais e marginalizados que João Antônio tirou o melhor e o pior de sua literatura. Sua narrativa dos excluídos, dos despossuídos acabou, por mais uma dessas ironias

⁸⁸ CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa”, em seu: *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1987, p.210. Vale esclarecer, contudo, que o crítico se referia, especificamente, ao conto “Paulinho Perna-Torta”, que não figura na coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*, que aqui estudamos.

⁸⁹ Idem, *ibidem*, p.213. Os grifos são nossos.

de nossa realidade artística e social, empobrecendo – no limite – sua própria expressão. Ainda assim, por seu grau de representatividade, “Malagueta, Perus e Bacanaço” permanece uma dessas obras que se dizem “dignas de figurar em qualquer antologia”. E não há, nesta afirmativa, qualquer ironia.

À GUISA DE CONCLUSÃO: REATANDO OS LAÇOS

Praticamente desde sua estréia, em 1963, com a publicação do volume de contos *Malagueta, Perus e Bacanaço*, João Antônio obteve amplo apoio da crítica especializada, o que se refletiu nos três prêmios que arrebatou naquela mesma ocasião, e no sucesso editorial daquele e dos livros lançados em 1975 – *Leão-de-chácara* e *Malhação do Judas Carioca*. A boa recepção, no entanto, nunca encontrou, por parte daquela mesma crítica, um trabalho rigoroso de exegese da obra do escritor, num movimento que um estudioso chamou de “corpo-a-corpo com o texto”. A verdade é que, malgrado uma e outra investida de maior fôlego, as abordagens em torno dos contos de João Antônio quase sempre não passavam de texto de orelha ou prefácios de seus livros, normalmente investidos de um tom francamente apologético, como é de costume nesse tipo de aproximação. A outra modalidade crítica resumia-se, no mais das vezes, em resenhas de cunho jornalístico, em que o comentário raramente enveredava em considerações mais problematizadoras. Desse modo, parcela substancial da fortuna crítica do escritor acomodou-se na reprodução de alguns juízos generalizantes e frases de efeito, sem que houvesse, ali, algum trabalho que demonstrasse cabalmente o que se afirmava de modo tão peremptório. Assim, havia aqueles que filiavam a produção de João Antônio àquela levada a cabo, só para ficar num exemplo mais descabido, por Alcântara Machado, sem levar em conta que as semelhanças, se é que havia alguma, residiam mais na temática mais ampla – as camadas populares e subalternas da cidade de São Paulo – do que efetivamente nos aspectos mais internos e profundos dos textos de ambos os escritores (e onde as diferenças, que eram muitas, tornam-se bem mais visíveis). Os equívocos, de certo modo, ganharam dimensão de verdade, na medida em que vários estudos sobre a obra de João Antônio tomavam como pressuposto aquilo que, para sermos rigorosos, era a questão a ser provada: que a linguagem empregada pelo escritor era a da marginalidade ou, pelo menos, de um certo segmento dela; que a representação de determinado registro da oralidade seria a prova de que o escritor estaria mostrando a “verdade” das classes subalternas, e assim por diante. O leitor, se nos fez o favor de acompanhar nosso raciocínio, já deve ter-se dado conta de que nada disso, bem pesados os argumentos, tem muita sustentação, sendo que boa parte soa, hoje, até mesmo como bobagem. Literatura é *representação* e, por mais que o próprio João Antônio fizesse questão de aumentar a confusão em torno dos limites entre ficção e – vamos dizer assim – “realidade”, é idealismo (e, aqui, tomamos o termo no seu sentido mais amplo) defender a proposta de uma literatura mais “verdadeira”, oposta a

outra, menos “verdadeira”, no sentido de que a primeira estaria colada à realidade das pessoas, como se isso fosse virtude *a priori*, o que é caso a ser ainda demonstrado. Vamos dizer que, numa visada geral, parcela considerável dos comentadores do escritor tomou como indiscutíveis as idéias veiculadas pelo próprio, cujo teor seria, na melhor das hipóteses, bastante questionável. Se não, vejamos:

Os formalismos e modas em geral não têm nada a ver com o recado visceral de uma literatura realmente brasileira. (...) Que me desculpem os “ismos”, mas no caso brasileiro, eles não passam de preguiça, equívoco e desvio da verdadeira atenção. E função.

Precisamos de uma literatura? Precisamos. Mas de uma arte literária, como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo que firam, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas de vida. Não será o futebol o nosso maior traço de cultura, o mais nacional e o mais internacional; tão importante quanto o couro brasileiro ou o café of Brazil? A umbanda será a nossa mais eloqüente religião, tropical e desconcertante, luso-afro-tupiniquim por excelência, maldita e ingênua, malemolente e terrível, que gosta de sangue e gosta de flores? (...) Em seus lugares não estarão colocados os realismos fantásticos, as semiologias translúcidas, os hipermodelismos pansexuais, os supra-realismos hermenêuticos, os lambuzados estruturalismos processuais? Enquanto isso, os aspectos da vida brasileira estão aí, inéditos, não tocados, deixados pra lá, adiados eternamente e aguardando os comunicadores, artistas e intérpretes.⁹⁰

Como discurso programático, o texto talvez fizesse sentido nos idos de 1975, quando foi lançado, e mesmo assim, com sérias restrições. A ingenuidade beira as autojustificativas de Jorge Amado, ao defender a “autenticidade” de sua literatura frente a um suposto artificialismo de outros escritores, e investe num discurso que, a bem da verdade, já se imaginava superado desde Machado de Assis, muito embora os estudos de Roberto Schwarz ainda fossem novidade naquele período. João Antônio, pelo sim, pelo não, defende uma literatura que, no limite, busque a representação do Brasil pela... reprodução dos aspectos “típicos” do Brasil. O mais curioso é que, em outro trecho, o escritor defende uma posição extremamente avançada para a época, mas que, num certo sentido, segue na contramão daquilo que, parágrafos antes, ele mesmo propusera:

Do ponto de vista da forma essa nova linha de idéias favorece e até obriga o surgimento de um novo processo. Desaparece a forma apriorística, que passa a ser determinada pelo próprio tema. O escritor não pode partir com uma forma pronta. Ela será dada, exigida,

⁹⁰ ANTONIO, João. “Corpo-a-corpo com a vida”, em seu: *Malhação do Judas Carioca*. 2ª.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, pp.145-146.

imposta pelo próprio tema e com esse elemento de certa novidade, é possível admitir também que cada novo tema tratado jamais deixará de surpreender o escritor. O tema passa a flagrar o desconhecimento do escritor, uma vez que o intérprete aceita um corpo-a-corpo a ser travado com a coisa a ser interpretada.⁹¹

A proposta de que a forma advém, de certa maneira, do tema adotado está nos antípodas da crítica marxista, como se sabe. O curioso é que a obra literária, para ser verdadeira, precisa partir de um tema obrigatoriamente – se entendemos corretamente a proposta do escritor – nacional, restrito à exterioridade desse elemento temático. Do que se desprende que, para ser “verdadeiro”, o artista terá de falar de futebol, favela, mulata e carnaval, calor tropical abençoado por Deus e bonito por natureza, e assim por diante. Esse compromisso assumido por João Antônio, como é de se esperar, cobra seu devido preço na desigualdade qualitativa de sua obra, no que não difere muito de sua principal referência artística e ideológica – Lima Barreto. Assim, tanto um quanto o outro, cada qual em seu tempo, mas cumprindo trajetórias bastante semelhantes, lograram realizar obras marcadas por altos e baixos, sofreram de um verdadeiro complexo de perseguição na relação com seus pares, e assumiram, ainda que à revelia, e um tanto por gosto, a posição de marginalizados no sistema literário. No caso de João Antônio, particularmente, isso não é de causar espanto, tendo em vista, como vimos, suas posições estéticas e ideológicas bastante contraditórias.

Ao longo de nosso trabalho, por meio de textos ensaísticos que focaram uma atenção maior a contos paradigmáticos da primeira produção do escritor paulistano, tentamos demonstrar em que medida a forma adotada pelo escritor, a do conto sob suas variadas manifestações, buscava dar conta da representação de uma dada realidade, que era a da população considerada, por um motivo ou por outro, marginalizada, excluída social e culturalmente das camadas mais privilegiadas de uma sociedade que mais e mais se fazia excludente, por conta do recrudescimento dos mecanismos capitalistas entre nós, principalmente a partir das décadas iniciais do século XX. Assim, em “Afinação da arte de chutar tampinhas”, vimos como a técnica do *contraponto* huxleyano parece vir a serviço da representação de uma realidade fragmentada, ou, por outra, de uma identidade fraturada, dividida entre um passado suburbano e um presente no qual o narrador busca, desesperançosamente, se reconhecer e se fazer conhecer, num mundo em que as tampinhas de garrafas, que o narrador chuta em suas andanças pela noite, parecem simbolizar aquilo que

⁹¹ ANTÔNIO, João. *Op.cit.*, p.149.

dolorosamente se perdeu entre o subúrbio de Presidente Altino e a vila da maturidade desiludida.

Já em “Fujie”, percebemos que, por trás da história quase banal de adultério e do triângulo amoroso, havia também um narrador muito semelhante à da primeira narrativa estudada, na medida em que sua relação com o mundo também se fazia de maneira problemática. Ainda aqui, a linguagem era o meio primeiro da representação das transformações sociais experimentadas por parcelas significativas da população urbana entre as décadas de 1940 e 1950, fruto da política desenvolvimentista iniciada, entre nós, por Getúlio Vargas. As hesitações do narrador, dividido entre a lealdade ao amigo e a sedução da esposa deste, ganharam um tom crispado, carregado de culpa, e que, muito antes de serem uma questão restrita à individualidade da personagem, estavam na raiz da representação dos impasses sociais e históricos nos quais o país estava inserido naquele mesmo período que o conto parece abarcar (ainda que de maneira extremamente enviesada).

Cenário semelhante nos aguardava na leitura que fizemos do conto “Meninão do Caixote”. Ali, entretanto, as contradições do narrador ganharam vulto ainda mais expressivo na trajetória do menino que ingressa precocemente no mundo das relações de capital e do trabalho – não obstante o faça pela porta dos fundos, ou pelas mesas de sinuca dos salões da periferia industrial da cidade de São Paulo. Diferentemente do protagonista de “Fujie”, o narrador de “Meninão do Caixote” realiza trajeto oposto ao do outro. Enquanto no primeiro conto temos uma espécie de ascensão social representada pela mudança do bairro da Penha para a Liberdade (em apartamento financiado, lembremos), no segundo o narrador muda com a família para a Lapa, vindo da Vila Mariana – numa clara representação do processo de empobrecimento de determinadas camadas sociais urbanas. Não obstante, em ambos os contos é possível perceber semelhanças no modo como seus protagonistas chegam à idade adulta: por conta de um amadurecimento sofrido, pleno de culpabilidades de todas as ordens: a traição, a descoberta da sexualidade, a figura paterna (original ou postiça) que se elide do plano narrativo, o elemento materno que aparentemente permanece para manter a aparência de uma ordem familiar que não mais existe. No caso do conto “Meninão do Caixote”, some-se a isso as questões igualmente problemáticas da representação do mundo do trabalho, cujas faces – a da ordem e a do vício (ou desordem) – pertencem, ao fim e ao cabo, à mesma moeda e, conquanto o narrador dê conta dessa percepção, ou melhor, dessa desilusão, parece optar por mantê-la, de maneira conformada, na sua reinserção ao ambiente familiar – leia-se: da ordem, do trabalho burguês e da rotina representada pelo pedalar constante de sua mãe na máquina de costura.

Sempre na boa tradição da crítica dialética, é preciso dizer que, se a leitura por nós empreendida ao longo deste trabalho parece um julgamento severo da obra inicial de João Antônio, isso se deve ao fato de que, pela perspectiva que aqui tomamos, não era nosso objetivo empreender uma análise interpretativa que apontasse elementos de há muito conhecidos, ou, explicando melhor, não se tratou, desde o início, de *avaliar* a obra do escritor – ao menos no sentido mais restrito do termo –, muito menos de perceber as ocorrências estilisticamente relevantes e, tomando *a priori* seus significados e valores, reiterar o que outros já haviam dito até de maneira mais eficiente e capacitada. Como vimos, a idéia, neste trabalho, era o de perceber *como* e em *que medida* a *forma* adotada pelo escritor seria, a despeito mesmo da inconsciência do artista, representação dos já referidos impasses, lacunas, contradições etc. do processo e do momento sócio-histórico de sua concretização. Nesse sentido, buscamos mobilizar aquilo que acreditávamos ser o instrumental mais adequado para o exame dos primeiros contos de João Antônio. Vimos que a temática, por quase todos apontada como sendo de cunho social, só poderia ser adequadamente estudada e compreendida pela perspectiva da crítica marxista. Ao mesmo tempo, por conta de sua linguagem particularmente expressiva e peculiar, percebemos que a análise estilística – notadamente a da escola germânica, por estabelecer eficientemente os elos entre a linguagem e a estrutura social – seria o instrumento analítico mais adequado para essa tarefa. O cruzamento de ambos provavelmente poderia dar conta de uma exegese adequada da narrativa de João Antônio, o que, como pudemos demonstrar, revelou-se perfeitamente viável, só não o sendo em grau mais elevado por conta de nossas próprias limitações. Assim, se do incêndio que causamos aparentemente não sobrou muito com que se levantar novas habitações, certo é que, no frígido dos ovos, a ficção do autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* sai com outra dimensão, talvez mais adequada a ela própria, conquanto meio arranhada na sua propalada e enganada grandeza. Muito do que se afirmou a respeito da obra de João Antônio, ao que parece, esteve muito mais ligado às condições históricas e sociais de seu tempo, o que não invalida nem diminui seu valor entre nós, pelo contrário. É naquela configuração problemática de suas personagens e de seu narrador que o escritor, mesmo sem o saber totalmente, dava voz e representação àquelas classes sociais que experimentavam, muitas vezes na própria pele, as violentas e brutais transformações de um país que se modernizava à força e a toque de caixa. Nesse sentido, convém lembrar as palavras de Roberto Schwarz, ao se referir ao fenômeno literário no Brasil do século XIX, mas cuja validade também se aplicaria a nosso caso:

Ao longo de sua reprodução social, incansavelmente o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio. É nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa, para usá-las. Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre – ou evite – o descentramento e a desafinação. (...) Sem avançarmos por agora, digamos apenas que, ao contrário do que geralmente se pensa, a matéria do artista mostra assim não ser informe: é historicamente formada, e registra de algum modo o processo social a que deve a sua existência.⁹²

A obra de João Antônio, por essa perspectiva, não perde seus evidentes defeitos, mas esses mesmos defeitos podem ser encarados seguramente como uma das grandes qualidades de sua literatura, na medida em que ali está registrado e desdobrado – sob forma literária de qualidade – o processo histórico no qual a matéria artística se formou. Assim, devidamente redimensionada, talvez ela possa ser lida e compreendida em toda a sua efetiva representatividade literária. O que não significa, propriamente, transformá-la em documento histórico, mas perceber como, nela, a História recebeu a forma ali adotada, com todas suas contradições e impasses. Digamos, para finalizar, que a excelência de uma obra de arte talvez esteja exatamente no grau dessa capacidade de representação, e isso João Antônio, de uma maneira ou de outra, buscou efetivamente realizar, equivocadamente ou não, no corpo-a-corpo com a vida e com o texto literário.

⁹² SCHWARZ, Roberto. “As idéias fora do lugar”, em seu: *Ao Vencedor as Batatas*. 4ª.ed. São Paulo, Duas Cidades, 1992, pp.24-25.

BIBLIOGRAFIA

Obras de João Antônio:

- ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu Rancor*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- _____. *Abraçado ao meu Rancor*. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.
- _____. *Casa de Loucos*. 4^a.ed. revista pelo Autor. Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- _____. *Dama do Encantado*. São Paulo, Nova Alexandria, 1996.
- _____. *Dedo-duro*. São Paulo, Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Dedo-duro & Meninão do Caixote*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d.
- _____. *Guardador*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *Leão-de-chácara*. 7^a.ed. revista pelo Autor. São Paulo, Estação Liberdade, 1989.
- _____. *Leão-de-chácara*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d.
- _____. *Malhação do Judas Carioca*. 2^a.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *(Os Melhores Contos de) João Antônio*. Seleção de Antônio Hohlfeldt. 2^a.ed. São Paulo, Global, 1993.
- _____. *Meninão do Caixote*. Rio de Janeiro, Record, 1983.
- _____. *Ô, Copacabana!* São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

Obras sobre João Antônio:

- AGUIAR, Flávio. “A palavra no purgatório” e “De árvores cortadas”, em seu: *A Palavra no Purgatório: Literatura e Cultura nos Anos 70*. São Paulo, Boitempo Editorial, 1997, pp.90-92 e pp.204-205.
- BARBOSA, João Alexandre. “Malagueta, Perus e Bacanaço”, em seu: *Opus 60: Ensaios de Crítica*. São Paulo, Duas Cidades, 1980, pp.137-140.
- BOSI, Alfredo. “Situações e formas do conto brasileiro contemporâneo”, em seu: *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo, Cultrix, s.d., pp.7-22.
- _____. “Um boêmio entre duas cidades”, em seu: *Literatura e Resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, pp.238-243.

- CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”, in: *Remate de Males*. No.19. Campinas, IEL/UNICAMP, 1999, pp.83-88.
- CASTELLO, José. “A arte de ser João”, em seu: *Inventário das Sombras*. Rio de Janeiro, Record, 1999, pp.39-55.
- DURIGAN, Jesus Antonio. “João Antônio e a ciranda da malandragem”, in: SCHWARZ, Roberto (Org.) *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983, pp.214-218.
- _____. “João Antônio: o leão e a estrela”, in: ANTONIO, João. *Leão-de-chácara*. 7ª.ed. São Paulo, Estação Liberdade, 1989, pp.11-17.
- GOUVEIA, Arturo. “Não dá mais para Diadorim”, in: *Rodapé: Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea*. No.2 São Paulo, Nankim, agosto de 2002, pp.165-176.
- HOHLFELDT, Antônio. “Pra lá de Bagdá”, in: ANTÔNIO, João. (*Os Melhores Contos de João Antônio*). 2ª.ed. São Paulo, Global, 1993, pp.5-14.
- _____. (Org.) *Conto Brasileiro Contemporâneo*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1981.
- LACERDA, Rodrigo. “De princesinha a cadela desdentada”, in: ANTÔNIO, João. *Ô, Copacabana!* São Paulo, Cosac & Naify, 2001, pp.5-9.
- MACÊDO, Tânia. “Malandros e merdunchos”, in: ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo, Cosac & Naify, 2002, pp.5-14.
- NUNES, Cassiano. “João Antônio: a agonia do escritor brasileiro”, in: VÁRIOS Autores. *Dino Preti e Seus Temas*. São Paulo, Cortez, 2001, pp.259-267.
- PAES, José Paulo. “O pobre diabo no romance brasileiro” e “Ilustração e defesa do rancor”, em seu: *A Aventura Literária: Ensaio sobre Ficção e Ficções*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990, pp.39-61 e pp.107-115.
- POLINÉSIO, Julia Marchetti. *O Conto e as Classes Subalternas*. Tese de Doutorado (Mimeo.) São Paulo, FFLCH-USP, 1985.
- PRADO, Antonio Arnoni. “Lima Barreto personagem de João Antônio”, in: *Novos Estudos Cebrap*. No.54, São Paulo, Cebrap, junho de 1999, pp.72-84.

Obras Gerais:

- ADORNO, Theodor W. *et alii. Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. 2ª.ed. São Paulo, Abril Cultural, 1983. Col. “Os Pensadores”.

- ADORNO, Theodor W. *Prismas: Crítica Cultural e Sociedade*. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo, Ática, 2001.
- _____. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo; Duas Cidades, Editora 34, 2003.
- AUERBACH, Erich. *Figura*. São Paulo, Ática, 1997.
- _____. *Mimesis*. 2ª.ed. São Paulo, Perspectiva, 1976.
- BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em seu: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 5ª.ed. São Paulo, Brasiliense, 1993, pp.197-221.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é Sólido Desmancha no Ar*. São Paulo, Companhia das Letras, 1986.
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem” e “Degradação do espaço”, em seu: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo, Duas Cidades, 1993, pp.19-54 e pp.55-94.
- _____. “A nova narrativa”, em seu: *A Educação pela Noite e Outros Ensaios*. São Paulo, Ática, 1987, pp.199-215.
- _____. *Literatura e Sociedade: Estudos de Teoria e História Literária*. 8ª.ed. São Paulo, T.A . Queiroz, 2000.
- COSTA, Iná Camargo. “Mário de Andrade e o Primeiro de Maio de 35”, in: BOSI, Viviana *et alii*. (Org.) *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo, Ateliê, 2001, pp.129-149.
- _____. *A Hora do Teatro Épico no Brasil*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1996.
- EAGLETON, Terry. *As Ilusões do Pós-Modernismo*. Tradução de Elizabeth Barbosa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1998.
- _____. *Teoria da Literatura: Uma Introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. 4ª.ed. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- EIKHENBAUM, B. *et alii*. *Teoria da Literatura: Formalistas Russos*. 2ª.ed. Porto Alegre, Globo, 1976.
- FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder – vol.2*. 10ª.ed. São Paulo; Globo, Publifolha, 2000.
- FRANCHETTI, P. e PÉCORA, A . (Sel. e org.) *Caetano Veloso*. 2ª.ed. São Paulo, Nova Cultural, 1988.
- FRANCO, Renato. *Itinerário Político do Romance Pós-64: A Festa*. São Paulo, Editora da Unesp, 1998.
- GAMA, Lucia Helena. *Nos Bares da Vida: Produção Cultural e Sociabilidade em São Paulo – 1940-1950*. 2ª.ed. São Paulo, Editora Senac, 1998.
- GOLDMANN, Lucien. *A Sociologia do Romance*. 3ª.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1990.

- HOLLANDA, Chico Buarque. *Ópera do Malandro*. São Paulo, Círculo do Livro, s.d.
- JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político: A Narrativa como Ato Socialmente Simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo, Ática, 1992.
- _____. *Late Marxism: Adorno, or, The Persistence of the Dialectic*. London, New York; Verso, 1990.
- _____. “The case for Georg Lukács”, em seu: *Marxism and Form*. Princeton, Princeton University Press, 1974, pp.160-205. Tradução brasileira de Iumna Maria Simon, Ismail Xavier e Fernando Oliboni, São Paulo, Hucitec, 1985.
- JOLLES, André. *Formas Simples*. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo, Cultrix, 1976.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O Foco Narrativo*. 2ª.ed. São Paulo, Ática, 1985.
- LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo; Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- _____. “Rapport sur le roman” e “Le Roman”, em seu: *Écrits de Moscou*. Paris, Sociales, 1974, pp.63-140.
- _____. “Narrar ou descrever?”, em seu: *Ensaio sobre Literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968, pp.47-99.
- _____. *The Historical Novel*. Tradução para o inglês de Hannah e Stanley Mitchell e introdução de Fredric Jameson. Nebraska, Nebraska University Press, 1983.
- MACHADO, Maria Cristina Teixeira. *Lima Barreto: Um Pensador Social na Primeira República*. Goiânia, Editora da UFG; São Paulo, Edusp, 2002.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e Civilização*. 8ª.ed. Rio de Janeiro, Guanabara, s.d.
- MIRANDA, Carlos Ortolan. “O mal estar no romance contemporâneo”, in: *Cult*. No.69, maio de 2003, pp.18-21.
- MONTEIRO, José Lemos. *A Estilística*. São Paulo, Ática, 1991.
- MORAIS, Fernando. *Corações Sujos: A História da Shindo Renmei*. 2ª.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- MICELI, Sergio. *Intelectuais à Brasileira*. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- NOBRE, Marcos. *Lukács e os Limites da Reificação*. São Paulo, Editora 34, 2001.
- OTSUKA, Edu Teruki. “Antecedentes e problemas”, em seu: *Marcas da Catástrofe: Experiência Urbana e Indústria Cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo, Nankim Editorial, 2001, pp.13-55.
- PAES, Maria Helena Simões. *A década de 60: Rebeldia, Contestação e Repressão Política*. 2ª.ed. São Paulo, Ática, 1993.

- PASSOS, Cleusa Rios. P. “Breves considerações sobre o conto moderno”, in: BOSI, Viviana et alii. (Org.) *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo, Ateliê, 2001, pp.67-90.
- PELLEGRINI, Tânia. *A Imagem e a Letra: Aspectos da Ficção Brasileira Contemporânea*. Campinas, Mercado de Letras; São Paulo, Fapesp, 1999.
- PONTIERI, Regina. “Formas históricas do conto: Poe e Tchekov”, in: BOSI, Viviana et alii. (Org.) *Ficções: Leitores e Leituras*. São Paulo, Ateliê, 2001, pp.91-111.
- PRADO Jr., Caio. *História Econômica do Brasil*. 40ª.ed. São Paulo, Brasiliense, 1993.
- RODRIGUES, Marly. *A Década de 50: Populismo e Metas Desenvolvimentistas no Brasil*. São Paulo, Ática, 1992.
- ROUANET, Sergio Paulo. “Benjamin, o falso irracionalista” e “A verdade e a ilusão do pós-moderno”, em seu: *As Razões do Iluminismo*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989, pp.110-115 e pp.229-277.
- SAITO, Hiroshi e MAEYAMA, Takashi.(Org.) *Assimilação e Integração dos Japoneses no Brasil*. Petrópolis, Vozes; São Paulo, Edusp, 1973.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. 4ª.ed. São Paulo, Duas Cidades, 1992.
- _____. “Cultura e política, 1964-69”, em seu: *O Pai de Família e Outros Estudos*. 2ª.ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992, pp.61-92.
- _____. *Que Horas São?* São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- _____. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. 4ª.ed. São Paulo; Duas Cidades, Editora 34, 2000.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Adorno*. São Paulo, Publifolha, 2003.
- SEVCENKO, Nicolau. *Orfeu Extático na Metrópole*. São Paulo, Companhia das Letras, 1992.
- SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris, Gallimard, 1993.
- _____. “La interpretación lingüística de las obras literárias”, in: *Introducción a la Estilística Romance*. Tradução e notas de Amado Alonso e Raimundo Lida. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de La Universidad de Buenos Aires, 1942, pp.87-148.
- _____. “Lingüística e historia literaria”, em seu: *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid, Gredos, 1968, pp.7-53.
- STAROBINSKI, Jean. “Leo Spitzer et la lecture stylistique”, in: SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris, Gallimard, 1993, pp.7-42.
- VÁRIOS Autores. *Lukács e a Atualidade do Marxismo*. São Paulo, Boitempo Editorial, 2002.
- WATT, Ian. *A Ascensão do Romance*. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.