

SUZANA CAZULA BERNACHI

**O JOGO, A FORMA E A RECEPÇÃO EM
“MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”**

**PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP**

**SÃO PAULO
2005**

SUZANA CAZULA BERNACHI

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de Mestre em Literatura e Crítica Literária à Comissão Julgadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, sob a orientação da Prof^a. Dr^a. Maria Rosa Duarte de Oliveira.

SÃO PAULO

2005

Presidente e orientador:

Ao meu marido Ednaldo, por tanto amor e compreensão.

Aos meus pais e irmãos, sempre tão presentes.

À memória do velhaco João Antônio.

Agradecimentos

À Prof^ª. Dr^ª. Maria Rosa Duarte de Oliveira, pela orientação precisa e firme.

Às Prof^ªs. Dr^ªs. Ana Maria Domingues de Oliveira e Vera Bastazin pela dedicação com que leram meu trabalho e valiosas contribuições para seu crescimento.

A todos aqueles que de um modo ou de outro colaboraram para a elaboração deste trabalho.

**- Amo. Malucamente adoro três vagabundos numa noite paulistana com suas misérias, camaradagens e um relógio de pulso. Trabalho na história de “Malagueta, Perus e Bacanaço”.
(João Antônio)**

RESUMO

Esta pesquisa se preocupou em investigar o método construtivo de “Malagueta, Perus e Bacanaço” de João Antônio, uma das narrativas que compõe a obra e ganha o mesmo nome, publicada em 1963. A seleção por essa obra se deu a partir de uma questão que nos inquietou: a dúvida sobre qual gênero narrativo tínhamos diante de nós, não só porque excedia o conto ao se constituir por seis conjuntos narrativos, à semelhança de capítulos, mas também, porque se aproximava da novela por ter uma moldura comum às seis “estâncias” narrativas: três jogadores de sinuca em trânsito pelos bares da cidade de São Paulo. Além disso, não era possível desprezar o aspecto de crônica que emergia do relato, na medida em que estava em causa o cotidiano da cidade juntamente com a experiência real do próprio autor, a boêmia e os jogadores de sinuca.

A hipótese norteadora da investigação foi a de que havia em “Malagueta, Perus e Bacanaço” uma metáfora como fundamento da construção: a analogia entre o jogo da sinuca, o jogo da vida e o jogo textual.

A análise demonstrou que o narrador-jogador é o responsável pela instabilidade da tessitura textual por meio da ambigüidade do discurso indireto livre, causador da perda de limites entre o seu ponto de vista e o das personagens. Essa estratégia narrativa, aliada ao ritmo entrecortado das 6 cápsulas narrativas – Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros, Lapa –, numa sutil correspondência com as 6 aberturas laterais da mesa de sinuca, contribuiu para estabelecer a equivalência entre o jogo textual e a sinuca, na modalidade “jogo da vida” para, daí, apontar para outra analogia com a própria existência como luta pela sobrevivência, à luz da astúcia e da malandragem.

As conclusões nos levaram a confirmar a hipótese, de modo a salvaguardar a razão construtiva e metalingüística desse texto de João Antônio, fator determinante para uma revisão no posicionamento crítico sobre a obra do autor com destaque para o seu valor artístico-literário, em detrimento de interpretações de denúncia dos marginalizados sociais, na trilha dos romances-reportagens da Geração70.

Palavras-chave: Geração 70; João Antônio; hibridização; jogo metafórico; metalinguagem.

ABSTRACT

This research aimed to investigate the constructive method of *Malagueta, Perus e Bacanaço*, by João Antônio, one of the narratives that compose the homonym work, which dates from 1963.

The choice for this work was made from a question that stimulated us: the doubt about which narrative genre we had, once it exceeded the tale by constituting of six narrative groups like chapters, and, on the other hand, it approached the novel for having a common frame to the six narrative groups: three snooker players hanging out in the bars of São Paulo. Besides, it was not possible to despise the chronicle aspect, which emerged from the tale, as what were in evidence were not only the city daily life but also the author's real experience with the bohemia and the snooker players.

The main hypothesis of the investigation was that there was, in *Malagueta, Perus e Bacanaço*, a metaphor as a fundament of the construction: the analogy between the snooker game, life's tricks and the text traps.

The analysis demonstrated that the narrator-player was the responsible for the textual construction instability by means of the free indirect speech ambiguity, the cause of the limit loss between his point of view and the characters'. This narrative strategy, allied to the disconnected rhythm of the six narrative cells – Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros, Lapa -, in a subtle correspondence with the six lateral holes of the pool table, contributed to establish the equivalence between the text traps and the snooker, in the modality of “the game of life”, for, from here, point to another analogy with the existence as a fight for survival, to the light of astuteness and trickery.

The conclusions made us to confirm the hypothesis, in a way to keep the constructive and metalinguistic reason of this text by João Antônio, and it was a determiner for a revision of the critical position about the author's work with prominence to its artistic-literary value, in spite of interpretations of denounce of the socially marginalized, on the track of the report-novels of the 70's Generation.

Keywords: 70's Generation; João Antônio; hybridisation; metaphorical game; metalanguage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

João Antônio e o Processo Construtivo em “Malagueta, Perus e Bacanaço”

CAPÍTULO I – “Malagueta, Perus e Bacanaço” e a Crítica

1.1. **A concepção de João Antônio sobre a própria escrita** 15

CAPÍTULO II – João Antônio diante de seus precursores: Lima Barreto e Antônio de Alcântara Machado e a Literatura dos anos 70

CAPÍTULO III – O Processo de Hibridização dos Gêneros em Malagueta, Perus e Bacanaço

CAPÍTULO IV – A Sinuca como Modalidade do Jogo Construtivo em Malagueta, Perus e Bacanaço

4.1. **Os deslocamentos do narrador e a arte do jogo** 39

4.2. **O narrador-cronista como ponto de convergência** 49

4.3. **O leitor no jogo** 53

4.4. **Jogo da sinuca. Jogo da vida. Jogo textual** 58

4.5. **“Cidade”: A intersecção do jogo narrativo** 63

CONSIDERAÇÕES FINAIS - O Jogo da Sinuca e o Jogo 67
Textual

ANEXOS 70

BIBLIOGRAFIA 98

INTRODUÇÃO

**JOÃO ANTÔNIO E O PROCESSO CONSTRUTIVO EM “MALAGUETA,
PERUS E BACANAÇO”**

JOÃO ANTÔNIO E O PROCESSO CONSTRUTIVO EM “MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”

Essa pesquisa tem como preocupação investigar o método construtivo de uma das narrativas que compõe *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio, e ganha o mesmo nome da obra. Trata-se de um esforço de elaboração racional que não pode ser creditado, simplesmente, à espontaneidade imitativa da realidade do autor: a boêmia e a convivência com jogadores de sinuca.

A história dessa narrativa tem um percurso singular: sua primeira versão data de 1960 e devido a sua destruição em incêndio na casa do autor em 12/08/1960, teve de ser reconstruída com a ajuda de Mário da Silva Brito, o qual tinha excelente trânsito nas instituições culturais da cidade e obteve para João Antônio um espaço onde o autor pudesse trabalhar à noite, ao sair da agência de publicidade: a cabine de nº 21 da biblioteca Mário de Andrade.

Para esse processo de reconstrução, foi fundamental, segundo o autor, o ritmo da narrativa:

(...) Aprendi um pouco do processo mnemônico, o que me favoreceu a lembrança de trechos inteiros de malagueta, porque todo o texto é ritmado e tem um movimento para cada capítulo; por exemplo, Barra Funda é assim: “O boteco era um de uma fileira de botecos”. Isso me ajudou muito na recomposição, porque, talvez, empiricamente, eu escrevia por música. (...) (João Antônio, In: STEEN, 1981, p. 136)

A 1ª edição da obra *Malagueta, Perus e Bacanaço* data de 1963. O livro se compõe de três partes: Contos Gerais, onde estão os contos “Busca”, “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” e “Fujie”; Caserna, onde estão “Retalhos de Fome numa Tarde de G. C.”, “Natal na Cafua”, e Sinuca, onde encontramos “Frio”, “Visita”, “Meninão do Caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”, que dá título à obra de João Antônio e que será objeto da nossa análise.

A seleção por essa narrativa deu-se a partir de uma questão que nos inquietou: a dúvida sobre qual gênero narrativo tínhamos diante de nós, não só porque excedia o conto por se constituir por seis conjuntos narrativos, à semelhança de capítulos, mas também porque se aproximava da novela, por apresentar uma moldura comum às seis “estâncias” narrativas: três jogadores de sinuca em trânsito pelos bares da cidade de São Paulo. Além disso, não era possível desprezar o aspecto de crônica que emergia da narrativa na medida em que estava em causa o cotidiano da cidade e a experiência real do próprio autor com a boêmia e os jogadores de sinuca.

“Malagueta Perus e Bacanaço”, desse modo, o último da série Sinuca, compõe-se a partir de seis cápsulas narrativas¹ – Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros e Lapa – que traçam o percurso de três jogadores de sinuca pelos bairros de São Paulo.

Em cada uma dessas cenas narrativas temos diversos desenvolvimentos: o primeiro marcado pelo encontro dos três malandros e o início da trajetória em busca de jogo fácil. Água Branca é assinalada pela esperança de joguinho bom, é onde Malagueta e Perus travam jogo com Lima e a fatura é de três mil cruzeiros. Barra Funda traz a reflexão dos personagens e, diante daqueles que tinham vida fácil, um sentimento une os três malandros: a necessidade de seguir. Cidade revela o vai e vem dos três jogadores em busca de um bar aberto – o Paratodos – no qual se firma o encontro com Silveirinha, para quem perdem quinhentos cruzeiros. Pinheiros marca a desgraça dos três malandros, pois o jogo com Robertinho os deixa de cabeças baixas e sem “nenhum”. A trajetória termina no mesmo local onde começou e os três parceiros voltam para a Lapa, onde pedem três cafés fiados.

É preciso observar, porém, que, embora terminem onde começaram, em busca de um bar vazio e dinheiro fácil vindo do jogo da sinuca, Malagueta, Perus e Bacanaço não são os mesmos do início da trajetória, de modo que não há uma razão cíclica na narrativa que aponte para uma nova esperança brotando da alma dos três companheiros e que os mova a buscar mais jogo, sinônimo de vida e de sobrevivência.

¹ Denominaremos cápsula narrativa cada conjunto textual que compõe o texto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, a saber – Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros e Lapa.

Numa das cartas enviadas à poeta Ilka Laurito², João Antônio fala a respeito dessa questão:

“Malagueta, Perus e Bacanaço” é o último do livro e conta as andanças aluadas e cinzentas de três vagabundos, malandros, viradores numa noite paulistana. Quebrados, quebradinhos, sem eira nem beira, partem da Lapa. Há esperança. Arrumariam dinheiro, virariam a cidade. Andam, jogam, caem, levantam, reviram subúrbios, de novo tropicam, ganham, perdem, desforram, Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros e Lapa. Como terminam é como terminam. Murchos, sonados, pedindo três cafés fiados.

Objetivando, assim, expandir o estudo sobre a obra desse escritor, que não consegue ver a literatura divorciada da vida, nasceu o desejo de ampliar as pesquisas que vêm sendo feitas, principalmente, a partir do acervo João Antônio, (Unesp - Campus de Assis), sob a coordenação da Prof^a Dr^a. Ana Maria Domingues de Oliveira.

A hipótese norteadora da investigação é a de que há em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, uma metáfora que fundamenta a construção: a analogia entre o jogo da sinuca, o jogo da vida e o jogo textual.

As próprias regras do jogo da sinuca na modalidade “jogo de vida” insinuam tal associação, quando o narrador, na cápsula narrativa *Água Branca*, informa-nos de que:

Cada um tem sua bola que é numerada e que não pode ser embocada. Cada um defende a sua e atira da do outro. Aquele se defende e atira na do outro. Assim, assim, vão os homens nas bolas. Forma-se a roda com cinco, seis, sete e até oito homens. O bolo. Cada um tem uma bola que tem duas vidas. Se a bola cai o homem perde uma vida. Se perder

² Anexas se encontram cópias de correspondências do autor com a poeta Ilka Brunhilde Laurito, datilografadas por ele mesmo, cujo conteúdo versa sobre o processo de composição de sua obra. Essas cartas estão depositadas no Acervo “João Antônio” – CEDAP – Unesp / Campus de Assis.

as duas vidas poderá recomeçar com o dobro da casada. Mas ganha uma vida só... (“Malagueta, Perus e Bacanaço”³, p. 164)

A partir dessas considerações, a nossa hipótese é a de que em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, há a materialização do jogo da sinuca – jogo da vida – como razão construtiva do texto que, como a mesa retangular do jogo, a qual possui seis aberturas nas suas laterais, compõe-se de seis cápsulas narrativas, nas quais parceiros e adversários (autor – narrador – personagens – leitor) do “joguinho da vida” vão se encontrando e se estranhando. Além disso, pode-se perceber que a tessitura narrativa, à luz dos deslocamentos do narrador, acompanha o movimento das bolas no jogo da sinuca: avanços e recuos, jogadas certeiras, percepção do melhor ângulo, são algumas das estratégias do narrador-jogador da obra em estudo.

O desenvolvimento da problemática envolvida nesta pesquisa se distribuirá por quatro capítulos, a saber:

O primeiro capítulo intitulado: “*Malagueta, Perus e Bacanaço*” e a *Crítica* aponta para os posicionamentos críticos a respeito da obra de João Antônio, dentre os quais estão o de Antônio Cândido (1987), Flora Sussekind (1985) e Alfredo Bosi (1994), além de materiais colhidos no acervo João Antônio, de onde selecionamos correspondências e diversos textos da imprensa, coletados pelo próprio autor. Em *A Concepção de João Antônio sobre a própria escrita* – centraremos a percepção do autor sobre o processo de construção de seus textos, com especial atenção para “Malagueta, Perus e Bacanaço”, à luz de suas entrevistas e correspondências.

O segundo capítulo – *João Antônio diante de seus precursores: Lima Barreto e Antônio de Alcântara Machado e a Literatura dos anos 70* – objetiva localizar o autor no seu momento histórico e literário, apontando os vínculos com seus antecessores – Lima Barreto e Antônio de Alcântara Machado.

O capítulo III - *O Processo de Hibridização dos Gêneros em “Malagueta, Perus e Bacanaço”* – terá como meta perceber a mistura dos gêneros dessa narrativa de João Antônio, que traz para a sua composição aspectos do conto, da novela e da crônica. Esse processo híbrido fortalece a razão construtiva do jogo textual de “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

³ Daqui em diante, usaremos as siglas “MPB” (Malagueta, Perus e Bacanaço) para nos referirmos a fragmentos selecionados para a análise. Trata-se da 4ª edição d Editora Cosacnaify, 2004.

Já o quarto capítulo - *A sinuca como modalidade do jogo construtivo em “Malagueta, Perus e Bacanaço”* - será desenvolvido a partir dos seguintes aspectos: Os deslocamentos do narrador e a arte do jogo; O narrador-cronista como ponto de convergência; O leitor no jogo; Jogo da sinuca. Jogo da vida. Jogo textual; “Cidade”: A intersecção do jogo narrativo.

O primeiro deles enfocará o deslocamento do narrador, apontando para a sua mudança de perspectiva no decorrer da narrativa, bem como a sua ambivalência entre o lírico e o jornalístico à luz da crônica e da técnica cinematográfica. Para tanto, usaremos como apoio teórico os conceitos de objetividade e subjetividade da perspectiva do narrador (TODOROV, 1973), além do conceito de “modo”, estabelecido por Genette (1995), como *Distância máxima*, *Distância mediana* e *Distância mínima* em relação ao ponto de vista da narração.

Em “O narrador-cronista como ponto de convergência” mostraremos flagrantes do dia-a-dia registrados pelo olhar do narrador-cronista como verdadeiras fotografias da cidade de São Paulo, levando em conta as duas noções distintas levantadas por Todorov em relação à *quantidade de informação recebida* pelo leitor através do narrador, e ao *grau de ciência do leitor*, ou seja, a noção de *extensão* (ou ângulo) *da visão*, e sua *profundidade*, ou *grau de penetração*. (TODOROV, 1973, p.65)

Para “O leitor no jogo”, a preocupação será com a figura do “tu” da mensagem ou o narratário, cuja função vai além de precisar o quadro da narração, pois este se apresenta como parceiro do jogo narrativo.

Já em Jogo da sinuca. Jogo da vida. Jogo textual será apontada a analogia que se estabelece entre o jogo da vida (modalidade da sinuca) e o jogo textual como metáfora norteadora de toda a composição de “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

Em “Cidade: A intersecção do jogo narrativo” - nos deteremos sobre a convergência das cápsulas-capítulos, os deslocamentos entre os espaços, e a unidade que se dá no capítulo *Cidade*, onde todas as linhas da narrativa se cruzam, apontando para a tacada inicial, a fim de que todas as bolas deslizem no pano verde da mesa da sinuca e se inicie, mais uma vez, o jogo que começou em “Lapa” e terminará em “Lapa”.

Finalmente, nas Considerações Finais – *O jogo da sinuca e o jogo textual* – será retomada a hipótese a fim de avaliar em que medida o processo construtivo-literário de “Malagueta, Perus e Bacanaço” se fundamentou sobre a analogia entre o jogo da sinuca, o jogo da vida e o jogo o textual.

CAPÍTULO I

“MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO” E A CRÍTICA

“MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO” E A CRÍTICA

Um dos objetivos da literatura é melhorar o homem, que deve ser sempre um epicentro das preocupações artísticas. (J.A)

Na história da literatura moderna brasileira, a obra de João Antônio se impôs com relevo, especialmente em seu livro de estréia, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, datado de 1963, o qual ganhou recentemente (2004) uma nova edição pela Cosacnaify, prefaciado pelo crítico Antônio Cândido e encarte com entrevista do autor.

A malandragem aparece em seu livro na astúcia e esperteza dos vadios - Malagueta, Perus e Bacanaço - numa linguagem afinada com o cotidiano da cidade de São Paulo, onde João Antônio encontra um novo perfil de herói-malandro.

Antônio Cândido se refere a João Antônio e Rubem Fonseca como dois representantes de uma das tendências da literatura dos anos 60/70 que poderia ser chamada de “realismo feroz”:

O realismo feroz corresponde à era da violência urbana em todos os níveis do comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado. Um teste interessante é a evolução da censura, que em vinte anos foi obrigada a se abrir cada vez mais à descrição crua da vida sexual, ao palavrão, à crueldade, à obscenidade – no cinema, no teatro, no livro, no jornal – apesar do arrocho do regime militar. (CANDIDO, 1987, pp. 211-12)

Seguindo essa mesma linha de raciocínio, Sussekind (1985) aponta para a forte tendência de a literatura dos anos 70 fazer uma literatura próxima do realismo, levando em conta o critério da verossimilhança com a realidade:

Ora a vida social passa a ser representada como análoga à vida do grande jornal, ora se faz uma literatura parajornalística, como é o caso dos romances-reportagens, no qual se encaixa os “contos-verdades” de João Antônio.

(...)

Esta ficção de mãos dadas com o jornalismo foi a que encontrou maior sucesso popular e a que reuniu talvez o maior número de fiéis praticantes nos últimos dois decênios. Coube a ela retratar um Brasil nem sempre visível a olho nu e inenarrável pela grande imprensa. E criar para o escritor uma imagem que oscila entre marginalidade semelhante à dos personagens que representa e o heroísmo de um “Robin Hood” de classe média que se imagina sempre ao lado “dos fracos e oprimidos. (p. 58)

Situando João Antônio no “mapa” literário da geração de 60/70, em *Tal Brasil, Qual Romance?* Flora Sussekind (1984) coloca João Antônio, ao lado de José Louzeiro e Aguinaldo Silva, como autores de sucesso na linha do *romance-reportagem*, o qual, segundo a crítica:

O trabalho do romancista, como o do repórter, parece ser apenas o de recolher os fatos. Oculta-se do leitor a produção da notícia, da ficção. O que se declara como característica desta ficção é a pouca preocupação com a linguagem, em prol de uma busca obsessiva de “realidade”. (p. 175)

Contrariando tal afirmação, o ensaio de Antônio Cândido “Na noite enxovalhada” (1999), preocupa-se, principalmente, com o estilo adotado por João Antônio para escrever “Malagueta, Perus e Bacanaço”:

João Antônio faz para as esferas malditas da sociedade urbana o que Guimarães Rosa fez para

o mundo do sertão, isto é, elabora uma linguagem que parece brotar espontaneamente do meio em que é usada, mas na verdade se torna língua geral dos homens, por ser fruto de uma estilização eficiente. (p. 88)

O que se percebe, então, é uma visão equivocada da estudiosa, a qual mantém, como outros críticos, a idéia de que a obra do escritor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* está presa apenas aos fatos da realidade, quando, na verdade, como afirma Antônio Cândido, implica um processo de estilização, no qual há uma razão construtiva como nossa investigação procurará demonstrar.

Bosi (1994), quando trata da ficção entre os anos 70 e 90, segue o mesmo procedimento adotado por Antônio Cândido e Flora Sussekind, apontando para o “estilo brutal de narrar” (p. 434), o que segundo o crítico, “difere do ideal de escrita mediado pelo comentário psicológico e pelo gosto das pausas reflexivas ainda vigentes ‘na idade de ouro do romance brasileiro’ entre os anos 30 e 60” e reitera que, “o seu contraponto simbólico veio a ser a literatura-reportagem”. (idem, ibidem, p. 435)

A questão estética e literária, observada a partir da construção de “*Malagueta, Perus e Bacanaço*”, é alvo de um conjunto de críticas alimentadoras desta pesquisa. A primeira delas é a de João Alexandre Barbosa (1963) que, no mesmo ano de lançamento da obra, atenta para alguns aspectos estruturais da narrativa:

O que é muito importante é que este roteiro não é simplesmente descrito ou fotografado, mas relacionado com toda a gama de experiências vitais que carregam os três jogadores. Experiências a que estão presos os locais por eles percorridos – Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros, - em uma interação em que há algo de joyciano, ao mesmo tempo em que funda as suas raízes no esquema picaresco do caminho difícil e áspero, acidentado. De onde resulta uma espécie de mosaico paulistano construído nas horas da noite, por entre mesas de sinuca,

*desafios, cachaças, valentias, ruas desertas
escondendo boêmia, sexo, bebedeira. (pp. 5-6)*

Essa idéia de mosaico se faz não só pelo caminho percorrido pelos três malandros, mas também se completa na estrutura da narrativa, marcadamente construída a partir das cápsulas narrativas, fazendo-nos pensar no quadrado da mesa da sinuca, que se forma a partir dessas partes que são os lugares por onde passaram os três companheiros.

Sobre o processo construtivo da obra de João Antônio, pode-se ressaltar o artigo de Herman José Reipert (1972), que atenta para o processo cinematográfico da escritura, na qual “personagens fechados num mundo estreito movem-se, entretanto, numa dinâmica frenética, ora estando aqui, ora estando acolá, e o estilo também nervoso fá-los dançar a dança do homem e do mundo”. (p. 13)

Esta afirmação reforça o pensamento, defendido nesse trabalho, que aponta para o movimento do jogo da sinuca em consonância com o deslocamento dos três malandros, na madrugada paulistana, em busca do ‘jogo da vida’, na esperança de que o dia nasça diferente de como terminou.

Haroldo Bruno, por sua vez, em *Um Contista entre o Humor e a Dramaticidade* (1980), aponta, justamente, para a representação literária presente em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, posicionando-se contrariamente àquela crítica que insiste na relação mimética entre a vida e a obra do autor:

A obra de João Antônio deverá ser analisada dentro do espaço estilístico, como texto literário transfigurador do real imediato, como ‘mensagem’ de criação onde estão presentes as qualidades poéticas, no sentido em que estas se combinam ou se opõem à verdade objetiva do documentário. (p. 245)

Dessa forma, ao invés da transposição do contexto da marginalidade urbana com a fidelidade passiva do cronista, sua narrativa é marcada pela invenção de um universo ficcional, que se alimenta da cotidianidade das ruas das grandes cidades, à semelhança do cronista, construindo um híbrido entre literatura e jornal.

Jesus Antônio Durigam (1989) e Júlia Marchetti Polinésio (1994) já se fixam sobre o processo narrativo, especialmente as posições assumidas pelo narrador durante o relato:

A criação literária desse escritor se realiza através de um trabalho particular de montagem. O resultado é o seguinte: ao contrário de muitos narradores que falam da pobreza, às vezes do alto da torre de marfim, o narrador de João Antônio assume de fato o ponto de vista do malandro e, com isso, dá voz ao objeto narrado. (DURIGAN, p. 17)

.....

O relato é feito na terceira pessoa, por um narrador onisciente. Mas esse narrador adere tão profundamente ao objeto da representação que não se percebe mais sua voz, tornando-se a terceira pessoa apenas formal. Na realidade é quase uma primeira pessoa que fala, quer pelo uso do discurso indireto livre, quer pela incorporação total do sujeito da enunciação à matéria narrada, não apenas no falar e no pensar, mas, acima de tudo, no “ser”. Assim, a representação é feita de dentro para fora: não parte de um enfoque distanciado, mas emana das estruturas mais profundas do texto, passando o enunciado a constituir-se da mesma matéria. (POLINÉSIO, p. 146)

João Antônio dá vida a um narrador que, ao assumir o discurso de suas personagens, tira a palavra da sua função comunicativa e a traz para dentro da literatura como representação dos menos favorecidos. Assim, narrador e personagem se fundem como numa massa orgânica, onde não sabemos mais distinguir um do outro.

Esse enfoque de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, pelo viés do estético-literário, é a constante no nº 19 da revista *Remate de Males*⁴ inteiramente dedicada à obra de João Antônio. É daí o estudo de Wania Majadas (1999) - *Alegria: Passarela da Malandragem* – no qual afirma que a criação de “Malagueta, Perus e Bacanaço” se dá a partir do jogo da sinuca materializado por “avanços e recuos, paradas bruscas, esperas, silêncio e solidão de quem está criando o jogo e precisa de concentração” (p.144)

Já Fernando Paixão em *As coisas simples de João Antônio* (1999), retoma o aspecto discutido por Wania Majadas, afirmando que os contos de “Malagueta, Perus e Bacanaço”:

ao entrecruzar comentários e descrição ou diálogos com o pensamento dos personagens, traz o modelo da montagem de recortes, enriquecida por uma descrição animada dos salões de sinuca. (...) jogadores distintos, em estilo e personalidade, estabelecem a cada cena um ângulo novo para o antagonismo que os mobiliza. No centro, como num efeito em espiral, prevalece o movimento das bolas de bilhar. (p. 68)

Vilma Areas (1999), por sua vez, em *Chorinhos de um retratista – improviso*, faz uma leitura voltada para os recursos poéticos presentes na prosa de João Antônio, e acredita que o *moto-contínuo*, ao qual se refere o autor de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, seja a técnica que está presente no texto de João Antônio por meio do “círculo das vozes na concentração dos fragmentos que retornam a cada giro dos períodos”. (p. 135)

Fábio Lucas (1999), por sua vez, em *Reflexões sobre a prosa de João Antônio*, assevera haver em “Malagueta, Perus e Bacanaço” “uma coabitação do vulgar com o sublime”.

⁴ A revista *Remate de Males* é uma publicação do Departamento de Teoria Literária da Unicamp e, nesse número, centralizou-se na obra de João Antônio, construindo-se em material crítico fundamental para a elaboração deste capítulo da dissertação.

É nesse, no sublime, que reponta a margem de poesia dos contos de João Antônio. Esta se entremostra em pequenos gestos, em faixas interferentes de calor humano. Os ídolos da mente se chocam com os fatores da experiência. Algumas personagens nutrem quimeras artísticas: a música popular ou a extrema perfeição no jogo da sinuca. Outras sonham situações amorosas duradouras ou reverenciam laços afetivos de família. É por aí que se infiltram os fragmentos de poesia e de transcendência. (p. 92)

Essa afirmação de Fábio Lucas serve como um dos indicadores da base de construção do narrador-cronista, cuja experiência pessoal se marca no relato de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, conforme discutiremos no capítulo IV.

Há ainda outros estudos que caminham na direção da razão literária presente na obra de João Antônio, como é o caso de Massaud Moisés, ao posicionar-se favoravelmente à construção estilística da obra, fruto de um “primitivismo deliberado”.

O autor deixa a realidade descobrir o seu caminho, servindo-se dele como intermediário. Mas um intermediário privilegiado, a ponto de construir a metalinguagem do malandro: o narrador reflete acerca dos rumos da marginalidade, como se suas histórias compusessem uma série de exemplos ou um catecismo do boêmio. Saborosa, fluente, inventiva como uma conversa de botequim, a linguagem de João Antônio traz à luz do dia uma espécie de secreto regionalismo urbano, onde “viver é brabo” e o respeito às normas gramaticais seria o cúmulo do absurdo. (2000, p. 484)

Pode-se dizer, após esse percurso, que a crítica voltada para o aspecto construtivo do texto de João Antônio inquietou-se, já na década da publicação de

“Malagueta, Perus e Bacanaço”, com sua razão construtiva, no que tange à linguagem, à perspectiva do narrador, às incisões da linguagem cinematográfica.

Esta pesquisa – O Jogo, A forma e a Recepção em “Malagueta, Perus e Bacanaço” –, embora trate também do aspecto composicional da obra de João Antônio, enfocará aspectos novos por meio da reflexão crítico-analítica seja a respeito da hibridização de gêneros (conto, novela e crônica), seja no que se refere à inscrição da metáfora do jogo (sinuca-vida-texto) na narrativa.

1.1. A concepção de João Antônio sobre a própria escrita

Em entrevista publicada no livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1996)⁵, o escritor João Antônio, questionado a respeito da idéia de escrever esta obra, posicionou-se da seguinte forma:

(...) Malagueta foi o último texto que escrevi do meu primeiro livro e eu imaginava nele fazer toda uma demonstração daquele mundo ligado à sinuca, que começa pela bola dois e termina pela bola sete, podendo recomeçar em outra partida. É um moto-contínuo, inteiramente desmontável, como uma partida de sinuca, que, dependendo da habilidade do jogador, poderá se desdobrar em muitas outras. No entanto, a carga humana da história do Malagueta, Perus e Bacanaço abafou este meu aparente cerebralismo. (1996, pp. 5-6)

Desse modo, podemos perceber que tanto o objeto desta pesquisa quanto as interpretações críticas, que apontam para a construção da narrativa a partir do jogo da sinuca, já estavam em gestação no método criativo do próprio escritor, ao deixar claro o seu ideal de composição de “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

Também é possível perceber na fala do escritor, um certo desapontamento em relação àqueles que vêm na sua obra apenas a carga humana em detrimento da composição, como podemos notar em muitas resenhas jornalísticas como as de Sadi

⁵ Entrevista publicada em ANTÔNIO, João Ferreira Filho. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996.

Carnot Santana (1963), Bráulio Pedroso (1963), Fausto Cunha (1963), Duílio Gomes (1970), sem contar os inúmeros textos elogiosos dos jornais, quando do lançamento do livro na sua 2ª edição.

Não obstante João Antônio tenha tido a preocupação de mostrar o aspecto racional da composição do seu texto, em muitas entrevistas, apontava para a relação de sua vida com a dos seus vagabundos, e isso pode ter reforçado os freqüentes desvios interpretativos de sua obra como “documento” da marginalidade.

Bem. O elemento que mais me leva a acreditar em Malagueta, Perus e Bacanaço como coisa viva se arruma exatamente no fato de que vi meus jogadores de sinuca, viradores, vadios, vagabundos, merdunchos do ponto de vista deles mesmos. E não do escritor.

No meu caso particular, até por questões de vida, não poderia enfrentá-los sob nenhuma outra ótica. Eu vivi a aventura de Malagueta, Perus e Bacanaço um pote de vezes. Um tufo de vezes, um derrame, uma profusão de vezes. Sair da Lapa, catar a Barra Funda, desguiar para o centro da cidade, pegar os lados de Pinheiros, procurando jogo e acabar na Lapa, era aventura diária de quem estava naquele fogo. Literalmente, me é desagradável analisar os contos. Afinal, sou o autor. E eles que fiquem de pé sozinhos. Posso dizer, no entanto, que a qualidade mais firme daquele meu livro é o ponto de vista. É o enfoque vindo do lado dos bandidos, dos merdunchos. Não do escritor. Aliás, falando claro e sem alarde, o escritor até atrapalhou enquanto elemento de ótica. De um jeito ou de outro, o líquido é que Malagueta, Perus e Bacanaço é talvez, mais sinuca que literatura. (ANTÔNIO, 1981, pp. 322-3)

É importante perceber, ainda, que, mesmo quando João Antônio faz alusão a questões humanas no seu texto, não deixa de direcionar o leitor para o processo de

análise estilística, o que nos conduz sempre para a técnica de composição de sua obra. É o que se pode comprovar a partir de sua correspondência com Ilka Brunhilde Laurito, publicada na Revista Remate de Males⁶.

24 de março de 1960

- Bato-me na faina de explicar o que se passa na alma de três sujeitos que você conhece pelos nomes: Malagueta, Perus e Bacanaço.

Os safados andam irrequietos na fala, nos gostos chinfrins e teimam sempre em esconder alguma coisa. Vivem fingindo e domá-los é custo. O conto anda pela terceira página datilografada em papel ofício, não sei se trinta páginas darão para obrigar aquele mundo. A fatura é difícil, para o malandro uma palavra tem trezentos significados, porque como nas suas outras coisas a fala prolifera negaças, manhas num intrincado rebolado. Correm por ali perto de dez personagens que aparecem e desaparecem à proporção que isto me interessa. Para que você faça uma idéia da riqueza do tema, das tantas coisas que, parecem-me, preciso cortar, passo-lhe um recorte do conto, história de Sorocabana, que Bacanaço relembra com o menino Perus.

(...)

Ilka, este trecho, como é natural, não é definitivo. O conto está ainda em estado de ebulição. Implorei tratamento mais rigoroso porque a forma atual não me agrada, ainda. Contudo, por este retalho, você poderá sentir o clima do trabalho. Há muitas personagens assim. Personagens de segundo plano, uns dez, que entram e saem da história. Bacalau e Sorocabana são exemplo.

O que acho do fragmento?

23 de abril de 1960

- Malagueta, meu faixa, meu velho engenhoso com encardido, para que tanto me judiar? O que, Malagueta, se esconde nesta sua cabeça, que eu não sei como conto? Que é essa ruga aí no canto da boca, Malagueta?

Ilka, este desgraçado me dá muito trabalho, arisco como ele só.

Perus é tímido, mas genioso com só ele. Coitadinho. Sempre fugindo.

Viva, Bacanaço, que é o mais fácil de todos! Cáften sem vergonha.

⁶ Nossa pesquisa usou como fonte para o estudo da correspondência de João Antônio com a poeta e amiga Ilka B. Laurito não apenas a Revista Remate de Males, que publicou parte dessa correspondência, mas também o "Acervo João Antônio" na Unesp de Assis, onde se encontra essa documentação. No Anexo, selecionamos alguns exemplares nos quais João Antônio revela o seu método de composição.

Mas um pelo outro, são três terríveis. Três piranhas.

Domá-los, João Antônio, domá-los.

26 de maio de 1960

- Tanto lhe tenho falado nestes meus vadios que, a cada etapa, sinto como que um compromisso levar-lhe o resultado. Já devo aborrecê-la...

Assim lhe passo algumas fatias. São dois cortes em que, quer-me parecer, variei um tanto técnica e ritmo – o que é discutível. O importante é que os três estejam vivos, apesar das marés que os fustigam.

(...)

Mas é o diabo um sujeito que se mete em literatura! Inda não acabei “Malagueta, Perus e Bacanaço” e já sinto um negócio totalmente novo começando a bulir. Mas, Ilka, foi uma história que me apanhou e me prendeu de todo.

É a muito pouco conhecida história de Jibóia. Drama de que pouco se fala mesmo na própria malandragem de baixo.

6 de junho de 1960

- Creio em Malagueta, Perus e Bacanaço. Como em tudo o que escrevi, acredito nos meus vagabundos. Mas desta vez é diferente o sentir. Às vezes, zanzando por essas ruas, nas noites de frio e de neblina de minha terra, nos trens de subúrbio ou nos velhos bondes ragedores, para os lados da Alameda Nothaman e Bom Retiro, em especial, locais de meus giros silenciosos, ao ecoar maravilhoso do salto de couro de meus sapatos na calçada, eu penso. Tenho a certeza humilde, quieta e grandiosa que estou diante de uma obra de arte e minhas mãos, meu coração, meu todo pulsar de vida carregam uma enorme responsabilidade.

Muito obrigado, Ilka, por acreditar nos meus vadios.

E contente em Deus, que me deu este coração e que me tem concedido a graça de sofrer pelos caminhos que me indicou. Porque só escrevendo eu sou inteiro. Tudo é meu, então. Resta-me este grande bem – eu seria um homem que escreve ali, além, na Bahia, no Indostão. Se não escrevo eu não sou ninguém. Se não amar o que eu escrevo, não escrevo. É uma a minha vontade e um, o meu propósito – não permitir que nada me afaste da literatura. Nem profissão, nem mulher, nem nada. Eu sou obrigado a fazer aquilo de que gosto. E o dia em que não amar a vida, não querê-la e não retê-la, gostaria

da morte. “Sem aviso prévio” – como canta Carlos Drummond de Andrade. (Remate de Males, 1999, pp. 28-30)

Após tais depoimentos, é difícil pensar na obra de João Antônio, levando em conta apenas a trajetória dos três malandros na viração da noite paulistana, pois corre pelo texto o jogo pensado, o raciocínio de um escritor consciente do papel da arte, da sua construção e do poder mágico do controle de cada movimento do narrador, das personagens, da linguagem, de cada palavra, enfim.

É a arquitetura presente na construção da obra que procura mostrar que “o jogo da vida” deixa de ser apenas uma modalidade da sinuca e cresce como razão construtiva e literária, nas mãos do hábil jogador-escritor João Antônio que, metaforicamente, cria por meio da sinuca e de parceiros vagabundos, uma narrativa em que vida e ficção caminham lado a lado e disputam, cada uma em um canto da mesa do bilhar, a composição elaborada.

Além disso, é importante lembrar que João Antônio considera um erro chamar sua literatura de “anti-intelectualista”. Nessa direção vai esta intervenção do autor no **Diário do Povo de Campinas** (1975), na qual evidencia o seu método de trabalho:

Uma das minhas características principais é a planificação. Todos os livros de conto precisam de projeto. Sou, inclusive, conhecido como um escritor que distribui bem as matérias em meus livros. Se um livro de contos não for planejado, ele poderá conter ótimos assuntos e não prestar. Uma característica muito importante em meus livros é essa distribuição de assuntos. Se alguém pegar um livro meu e tirar os assuntos da ordem que eu lhes dei, a obra estará praticamente invalidada. (J.A.⁷, 1975)

Isso não significa, porém, abrir mão do vínculo entre a criação literária e a matéria que emerge da vida:

⁷ Daqui em diante usaremos a sigla “J.A” sempre que nos referirmos, em citação, ao autor João Antônio.

Não é preciso um grande tema para fazer uma boa literatura. Se tiver um grande tema tanto melhor; mas o marginal, o leão de chácara, o sinuqueiro, o jogador de sinuca, o mendigo, podem ter momentos épicos. Acho que se um homem roubou um alimento em um supermercado, é um momento épico da mais alta poesia, é a própria luta pela sobrevivência! Não se sabe mais se aquele homem seja exatamente um bandido ou um ladrão ou se aquilo seja um ato poético. É assim que vejo a literatura. Eu não consigo ver a literatura divorciada da vida. Não é que eu ache que toda literatura deva ser engajada politicamente. Ela tem que ser engajada com a vida. (...). (J.A, 1997, p. 3)

É o jogo da vida, como matéria estilística, a força composicional desta narrativa que amplifica a voz dos malandros Malagueta, Perus e Bacanaço para além de qualquer tipo de regionalismo ou de “romance-reportagem”.

CAPÍTULO II

**JOÃO ANTÔNIO DIANTE DE SEUS PRECURSORES: LIMA BARRETO E
ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO E A LITERATURA DOS ANOS 70**

JOÃO ANTÔNIO DIANTE DE SEUS PRECURSORES: LIMA BARRETO E ANTÔNIO DE ALCÂNTARA MACHADO E A LITERATURA DOS ANOS 70

A história literária de autores contemporâneos é sempre audaciosa: a ausência de uma perspectiva crítica consolidada; a diversidade de tendências, de temas e de formas, que faz conviverem no mesmo momento histórico, autores inscritos em tempos culturais, estéticos e ideológicos diversos.

Assim, a literatura brasileira encontra, nos nossos dias, um cenário que difere, por exemplo, daquele que serviu de palco para o regionalismo de 30, ou a literatura do primeiro ou segundo decênio, pois outros traços aparecem para dar certa fisionomia comum a realidade atual, como a urbanização acelerada e desumana, devido a um processo industrial com características parecidas, motivando a transformação das populações rurais em massas miseráveis e marginalizadas, despojadas de seus usos estabilizadores e submetidas à neurose do consumo, que é inviável devido à sua penúria econômica.

Neste palco plural, avulta no decênio de 70, a verdadeira legitimação da pluralidade, no que diz respeito ao discurso literário que aponta. Antônio Cândido posiciona-se sobre a nova literatura dizendo que:

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas no desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagem nunca dantes imaginados dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de texto; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte. (1987, p. 209)

Assim, as mudanças e acelerações do mundo moderno delineiam uma nova ficção, que recebe o impacto do *boom* jornalístico moderno e penetra no real graças a técnicas renovadoras.

Flora Sussekind (1985) assegura que:

Esta ficção de mãos dadas com o jornalismo foi a que encontrou maior sucesso popular e a que reuniu talvez o maior número de fiéis praticantes nos últimos dois decênios. Coube a ela retratar um Brasil nem sempre visível a olho nu e inenarrável pela grande imprensa. E criar para o escritor uma imagem que oscila entre marginalidade semelhante à dos personagens que representa e o heroísmo de um “Robin Hood” de classe média que se imagina sempre ao lado ‘dos fracos e oprimidos.’ (p. 58)

(...)

O procedimento por excelência do romance-repotagem é singularizar. Se não dá para fazer uma História, narra-se uma história. O que se faz é um retrato 2x2 da realidade brasileira. E como ‘singularizar’, ‘particularizar’ simplesmente não atraem leitores, foi preciso acrescentar a tal processo um atributo naturalista. É preciso que dêem ao leitor consumidor o que lhe falta. E restaurarem nele a credibilidade na imprensa, na figura jornalística. E na possibilidade de ação histórica. Mesmo que para isso se tenha feito do repórter um herói romântico e da história alegoria. (pp. 174-5)

Essa literatura era, portanto, uma resposta à censura imposta pelo regime militar que proibia a imprensa de noticiar os aspectos negativos do país. Era também uma forma de minar a idéia do milagre econômico, então dominante nos meios de

comunicação, lado a lado do registro dos excluídos, das prostitutas, dos operários, dos camponeses, da gente sem eira nem beira, todos omitidos da visão otimista do governo. Muitas das obras escritas nesse período não passavam de “reportagens ficcionalizadas”, escritas por jornalistas que utilizavam a ficção para driblar a censura.

Importante é evidenciar que esse estilo de romance-reportagem, inspirados em episódios verídicos registrados pela crônica jornalística ou policial e transformado em uma ficção, delineia uma tendência da Literatura Brasileira entre as décadas de 60 e 70 na qual se inscrevem muitos escritores como Rubem Fonseca (*O caso Morel, Lúcia Mcartney*); Ivan Ângelo (*A festa*); Roberto Drummond (*D.J. em Paris*); Antonio Torres (*Os homens de pés redondos, Um cão uivando para a lua e Essa terra*); Lygia Fagundes Telles (*As meninas*); Márcio Souza (*Galvez, o Imperador do Acre*); Sergio Sant’Ana (*Confissões de Ralfo*) e Ignácio de Loyola Brandão com o polêmico romance *Zero*. Cada um deles, respeitadas as suas diferenças, acabam denunciando as mazelas da sociedade contemporânea como a violência urbana e a marginalidade nas grandes cidades, porém, sem desprezar a elaboração estética-literária.

Quando situamos João Antônio nesse panorama da literatura dos anos 70, ladeado por seus contemporâneos, não podemos nos esquecer de que esse estilo narrativo ligado à reportagem e ao cotidiano tem como antecessores Lima Barreto com sua literatura militante ou Antônio de Alcântara Machado com uma literatura contaminada pela força do jornal.

De Lima Barreto, a obra de João Antônio guarda as marcas da crônica do cotidiano miserável dos subúrbios, associada à solidariedade com os despossuídos. Quanto a este veio de convergência aponta o crítico Antonio Arnoni Prado (1999):

*Se é inegável, uma espécie de roteiro temático descoberto por João Antônio na crônica e no conto de Lima Barreto, não é menos verdade - malgrado o corte desigual da elocução- que a tópica da memória, do delírio e da biografia, centrais no romance de Lima Barreto (respectivamente em *Isaías Caminha*, em *Policarpo Quaresma* e no *Gonzaga de Sá*), reaparecem degradadas no que tem de anedótico e de suburbano nas histórias dos heróis anônimos de João Antônio, em particular nos tipos que ele recolhe das transformações da*

cidade devastada pela especulação do capital para situá-los no pólo extremo de um passado ideal que os alimenta enquanto artífices de sua própria inutilidade, como é o caso da arte ingênua e socialmente irrelevante dos malogrados parceiros Malagueta, Perus e Bacanaço. (p. 152)

Assim, na crônica de Lima Barreto, João Antônio faz um recorte triste do subúrbio e, com sarcasmo, evidencia a luta de classes pondo em primeiro plano a sobrevivência difícil dos “sem eira nem beira” investigados a fundo nos corredores da miséria.

Ainda, segundo Arnoni Prado, há um segundo ponto de convergência, que aproxima João Antônio de Lima Barreto:

Mas um segundo ponto de convergência aproxima os processos e os temas de João Antônio da mobilidade quase linear das personagens e da circularidade do espaço, presentes na crônica e nos contos de Lima Barreto. Malagueta, Perus e Bacanaço vão e vem nos intervalos entre Lapa, Água Branca, Pompéia e Barra Funda, lugares em que a mobilidade contrasta com os limites cada vez mais estreitos do destino de cada um, confinado entre a rua e a mesa de bilhar, do mesmo modo como a circularidade dos morros e dos subúrbios contrastava, nos personagens de Lima Barreto, com a limitação do destino ao trajeto entre o bar e a estação de trem, entre o barraco e a rua mais próxima. Um traço expressivo dessa convergência é o da lógica das ações a partir de uma espécie de arte da sobrevivência do despossuído e do marginalizado. (p. 157)

Aí está, talvez, uma das razões de João Antônio transformar Lima Barreto em modelo de seus anti-heróis, e trazer em seus textos sempre a perspectiva dos excluídos e

marginalizados, bem como tributar a Lima Barreto admiração incondicional que o leva a dedicar a ele a maioria de seus livros, além de transformá-lo em personagem de uma de suas obras – *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977).

Do mesmo modo, podemos associar a obra de João Antônio com a do modernista Antônio de Alcântara Machado, especialmente o livro *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1928), cujo título traça claro paralelismo com *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Ambos se aproximam, ainda, pelo ritmo ágil e cinematográfico, entre o jornalismo e a ficção

Segundo Oliveira (1998), na obra de Alcântara Machado:

(...) a postura do autor é de quem vê. Se seu estilo, literariamente, lembra o impressionismo, é porque o seu procedimento é o do pintor que, saindo do atelier, vem fora, na vida, buscar os motivos de sua arte com a nova técnica de registrar. Assim, como os impressionistas, ele fala do que vê e não do que sente. (p. 67)

O tom de reportagem presente em *Brás, Bexiga e Barra Funda* implica um olhar de cronista, que representa o cotidiano por meio de cenas condensadas e móveis, à semelhança de “tomadas” cinematográficas.

Enfim, podemos perceber que tanto na obra de Lima Barreto, como na de Antônio de Alcântara Machado surge uma perspectiva narrativa atravessada pela linguagem jornalística que, mais tarde, reaparecerá na obra de João Antônio.

CAPÍTULO III

**O PROCESSO DE HIBRIDIZAÇÃO DOS GÊNEROS EM “MALAGUETA,
PERUS E BACANAÇO”.**

O PROCESSO DE HIBRIDIZAÇÃO DOS GÊNEROS EM “MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”.

Não se julga um escritor somente pelo tema de seus contos, mas sim, por sua presença viva no seio da coletividade. (CORTÁZAR, 1974, p. 161)

“Malagueta, Perus e Bacanaço”, narrativa que se compõe sob o modelo do jogo da sinuca, aponta também para o jogo textual, identificado pelo movimento entre os capítulos ou cápsulas narrativas que, como bolas coloridas na mesa de sinuca, traçam a linha do ritmo narrativo do texto como um todo.

Querer classificar, no entanto, as cenas desta obra, distribuídas em Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros, Lapa, quanto ao gênero literário, não é tarefa das mais fáceis.

Anatol Rosenfeld (1986) afirma que a teoria dos gêneros não deve:

Ser entendida como um sistema de normas a que os autores teriam de ajustar a sua atividade a fim de produzirem obras líricas puras, obras épicas puras ou obras dramáticas puras. A pureza em matéria de literatura não é necessariamente um valor positivo. Ademais, não existe pureza de gêneros em sentido absoluto.(...) Assim sendo, no fundo, toda obra literária de certo gênero conterà, além dos traços estilísticos em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros. (pp. 4-7)

Este é o caso de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, narrativa fronteira entre o conto, a novela e a crônica. Do conto ela traz, se não a brevidade exigida pela teoria do efeito de Poe (1985), ao menos o recorte sugerido por Cortázar (1974), se considerarmos cada uma das células narrativas como autônomas em si mesmas e em cujo interior, narrador, personagens e leitor se encontram irmanados.

Segundo Cortázar (1974):

O conto se assemelha à arte fotográfica, que tem o papel de recortar um fragmento da realidade, fixando-lhe determinados limites, mas de tal modo que esse recorte atue como explosão que abra de par em par uma realidade muito mais ampla, como uma visão dinâmica que transcende espiritualmente o campo abrangido pela câmara.
(p. 151)

Desse modo, cada capítulo de *Malagueta, Perus e Bacanaço* é como um recorte de cada bairro, de cada espaço, de cada jogada que, secretamente, como diria Piglia (1998), conta uma outra história: aquela da composição da narrativa, pois ao valer-se da metalinguagem, inscreve o jogo da sinuca – na modalidade “jogo da vida”- no jogo textual.

Nessa narrativa é possível pensar que cada capítulo possui em si mesmo um núcleo, uma história, um enredo. Em cada uma dessas cenas narrativas encontramos diversos desenvolvimentos: O primeiro, “Lapa”, marcado pelo encontro dos três malandros e o início da trajetória em busca de jogo fácil. “Água Branca” é assinalada pela esperança de joguinho bom, é onde Malagueta e Perus travam jogo com Lima e a fatura é de três mil cruzeiros. “Barra Funda” traz a reflexão das personagens e, diante daqueles que tinham vida fácil, um sentimento une os três malandros: o de que eles não eram dali e precisavam seguir. “Cidade” é um vai e vem dos merdunchos em busca de um bar aberto, o Paratodos, onde se firma o encontro com Silveirinha, para quem perdem quinhentos cruzeiros. “Pinheiros” marca a desgraça de Malagueta, Perus e Bacanaço, pois o jogo com Robertinho os deixa de cabeça baixa e sem “nenhum”. O retorno à “Lapa”, por sua vez, é definido pela humilhação que sofrem os três companheiros, os quais pedem três cafés fiados.

A ausência de final surpreendente vincula a narrativa de João Antônio a um novo traçado de conto, fugindo à matriz clássica do gênero no sentido de Poe, segundo a qual é a partir do final surpreendente que se erige todo o sistema de causalidade da narrativa, na qual há um princípio de composição rigoroso.

Em “Malagueta, Perus e Bacanaço” o que poderíamos então chamar de conto deixa o final aberto dando passagem para a próxima cena narrativa que tem a mesma moldura, isto é, as andanças dos três parceiros em busca do “jogo da vida” (sinuca). Nesse momento, é possível caracterizar a narrativa como novela.

Segundo V. Chklovski (1976) em *A construção da Novela e do Romance*: “a novela é uma combinação das construções em cadeia e em plataformas e ainda complicadas por diversos desenvolvimentos” (p.211). Afirmção bastante apropriada para explicar a obra de João Antônio, pois “Malagueta Perus e Bacanaço” se compõe a partir do encadeamento de cápsulas narrativas – “Lapa”, “Água Branca”, “Barra Funda”, “Cidade”, “Pinheiros” e “Lapa” -, e em cada uma dessas cenas narrativas, há diversos desenvolvimentos.

Outro aspecto que aproxima a obra de João Antônio da condição de novela é o que Chklovski chama de “paralelismo”, que pode ser percebido na relação estabelecida entre as cápsulas narrativas, como por exemplo: em Lapa (início) e Lapa (final). Ou seja, a disposição das cápsulas narrativas no espaço da narrativa cria uma seqüência entre a história de Malagueta, Perus e Bacanaço marcada pela esperança no início do texto e suas histórias, no final da narrativa, determinada pela humilhação dos três parceiros.

Paralelamente estão as cápsulas narrativas – “Água Branca”, “Barra Funda”, “Cidade”, “Pinheiros” – as quais vão traçando o percurso e a história dos três vagabundos, “sem-eira-nem-beira” pelos botecos da cidade de São Paulo, em busca do “joguinho morfético”, o jogo da sinuca. Os mesmos sonhos, as mesmas esperanças, as mesmas derrotas, um só destino, a busca incessante do jogo.

E, por fim, temos Lapa 2, onde os três parceiros, flagrados pelos olhos da curriola, os mesmos que os viu sair em Lapa 1, quando movidos pela sede do jogo, vêm-nos, agora, chegar arrasados, pedindo três cafés fiados.

Segundo o formalista russo, “as oposições entre certos personagens (...) são um exemplo mais complexo do paralelismo”. (CHKLOVSKI, 1976, p. 219) e é isso que também podemos observar em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, pois tanto nossos malandros são parceiros nessa corrida pela vida através das armações no jogo da sinuca, como, de repente, tornam-se adversários.

- *Vamos brincar? Bacanaço chamava.*

(...)

- *Ei, vamos brincar!*

O menino se voltou.

(...)

No finzinho daquela partida de brinquedo, houve necessidade de Perus aplicar um golpe de vinte pontos. (...)

Agora, não se brincava, sérios iam ao jogo. Malagueta espetava, aplicava sinucas repetidas em Bacanaço. O mulato se defendia, hábil, deixava péssima a situação de jogo para Perus e o menino tentava uma bola de valor, caprichava, não queria erradas.

E naquele leite-de-pato que deu em joguinho sério, um começava a medir o outro com intenções, e safadezas no pensamento começava a bailar, tímidas, nascendo, roendo, devagar. (MPB, pp. 211-12)

Isso sem contar o paralelismo estabelecido entre Malagueta, Perus, Bacanaço de um lado e Lima, Silveirinha e Robertinho, de outro. São disputas e oposições que promovem a tensão permanente na narrativa, além da inscrição de uma consciência de luta de classes determinada pela contraposição constante entre os “otários”, aqueles que se deram bem na vida, e os três vagabundos.

Outra marca da novela que cria uma correspondência perfeita com a narrativa de João Antônio é o que Chklovski chama de “fim ilusório”: “Temos a impressão de que a novela não está terminada. Às vezes, junta-se a essas novelas-painel o que eu chamaria um fim ilusório.” (1976, p. 210)

É isso, exatamente, o que ocorre com os finais de cada cápsula narrativa, como poderemos constatar com os exemplos que se seguem:

Lapa: “- Esta Lapa não dá pé!” (MPB, p.163)

Água Branca: “- Vai tocando, chefe.” (MPB, p.175)

Barra Funda: “Assim parado, se vendo pelo avesso e fantasiando coisas, Malagueta, piranha rápida, professor de encabulação e desacato, velho de muito traquejo, que debaixo de seu quieto muita muamba aprontava, era apenas um velho encolhido.” (MPB, p.181)

Cidade: “(...) A subida era dura, mas a marcha era batida, confiante. Iam a pinheiros.” (MPB, p. 201)

Pinheiros: “Lentos, nas ruas. As cabeças pesavam, seguiam baixas.” (MPB, p.221)

Lapa: “Falou-se que naquela manhã por ali passaram três malandros, murchos, sonados, pedindo três cafés fiados.” (MPB, p.222).

É como se o leitor pudesse visualizar a história de Malagueta, Perus e Bacanaço, sem que, necessariamente, houvesse um final para a trajetória dos três malandros, mas, ao contrário, conseguisse com eles caminhar para mais uma aventura em busca de bar vazio e do joguinho fácil. É, portanto, o “fim ilusório” que, segundo Chklovski, aparece nas novelas de Gogol, e com bastante frequência nas de Maupassant.

Por fim, outra característica da novela que também pode ser encontrada na obra de João Antônio, é o que Chklovski denomina de “compilação”:

Colocamos novelas particulares no interior de outra novela, dentro da qual devem representar determinadas partes. (...)

(...) O meio mais divulgado é o de contar as novelas ou contos para retardar a conclusão de uma ação qualquer. (1976, p. 220)

O narrador de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, muitas vezes, interrompe a narrativa linear, marcada pela incansável andança dos três malandros, ou das jogadas em volta da mesa de sinuca, para contar, por exemplo, a história da vida de Malagueta, de Perus e de Bacanaço, ou ainda, a história de Sorocabana, que perde o que tem para Bacalau; a de Caloi, jogador astuto, mas que viciado na maconha, acabou seus dias no Juqueri; a de Lima; a de Carne Frita etc.

Aliás, Carne Frita é personagem da vida real que, assim como Sorocabana, Lincoln, Praça, Detefon, Tiririca eram jogadores de sinuca da vida real que passam a ser ficcionalizados em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, bem como o escritor Lima Barreto, personagem principal da obra de João Antônio, *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), fato que aponta para a inscrição de outro gênero – a crônica – na narrativa, contribuindo para o aspecto de hibridização de “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

Para Jorge de Sá, acrescida de “uma roupagem mais literária”, a crônica torna-se:

em vez do simples registro formal, o comentário de acontecimentos que tanto poderiam ser do conhecimento público como apenas do imaginário do cronista, tudo examinado pelo ângulo subjetivo da interpretação, ou melhor, pelo ângulo da recriação do real. (1985, p. 9)

É a vida pulsando, é a realidade que brota da energia artística e transforma as peripécias de Malagueta, Perus e Bacanaço em acontecimento flagrado pelo ângulo da recriação do real.

Na maioria das vezes, o narrador se comporta como o cronista, isto é, aquele que espia e se imiscui na vida de suas personagens, numa atitude próxima à do *flâneur*, o qual, segundo Benjamin, tem por moradia a rua:

A rua se torna moradia para o flâneur que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes. Para ele, os letreiros esmaltados e brilhantes das firmas são um adorno de parede tão bom ou melhor que a pintura a óleo no salão do burguês; muros são a escrivantina onde apóia o bloco de apontamentos; bancas de jornais são suas bibliotecas, e os terraços dos cafés e as sacadas de onde, após o trabalho, observa o ambiente. (1989, p. 35)

Como “o homem da multidão”, o narrador de João Antônio, ora se mostra, ora se esconde por detrás de suas personagens, conduzindo-nos para as seis pontas da cidade de São Paulo – Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros e Lapa – deixando na narrativa as marcas da sua individualidade travestidas nas de Malagueta, Perus e Bacanaço, pois sua perspectiva não é a dos que olham do alto da montanha, mas daqueles que “espiam” e, obliquamente, como testemunhas, juntam-se à visão daquilo que observam.

É nesse sentido que Davi Arrigucci Jr refere-se à crônica como “fato moderno”:

(...) a crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos. (...). Não raro ela adquire assim, entre nós, a espessura de texto literário, tornando-se, pela elaboração da linguagem, pela complexidade interna, pela penetração psicológica e social, pela força poética ou pelo humor, uma forma de conhecimento de meandros sutis de nossa realidade e de nossa história. (1987, pp. 51-3)

Reconhecemos facilmente, em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, todo aquele mundo da sinuca e dos três malandros marcado pela modernidade das grandes metrópoles. É como se fosse um registro vivo da madrugada paulistana e da malandragem que corre por dentro da cidade e se espalha pelos bairros da grande São Paulo.

Fica claro então que, para além da carga humana, o texto de João Antônio é, antes de tudo, composição articulada, que combina num só texto as características mais significativas do conto, da novela e da crônica, o que denota mais uma jogada textual – a hibridização – estratégia de um narrador-jogador astuto, que mergulha na vida e retira dela matéria expressiva da mais alta literatura.

CAPÍTULO IV

**A SINUCA COMO MODALIDADE DO JOGO CONSTRUTIVO EM
“MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”**

A SINUCA COMO MODALIDADE DO JOGO CONSTRUTIVO EM “MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”

Como vimos na introdução dessa pesquisa, *Malagueta, Perus e Bacanaço* é um livro composto por três partes: Contos Gerais, onde estão os contos *Busca*, *Afinação da Arte de Chutar Tampinhas e Fugie*. Caserna, *Retalhos de Fome numa Tarde de G. C.*, *Natal na Cafua*, e Sinuca, onde se encontram *Frio*, *Visita*, *Meninão do Caixote*, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, conto que dá título a obra de João Antônio.

Os contos que compõem *Malagueta, Perus e Bacanaço*, guardam, da narrativa que dá título à obra, o mundo dos menos favorecidos. Ainda conserva os traços narrativos que fundamentam o texto de João Antônio, principalmente, o olhar de cronista urbano, voltado para os pontos da cidade: um acontecimento, uma jogada especial de sinuca.

Além disso, outro traço marcante que percorre vários contos do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* é o ritmo, figura significativa em “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” e em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, especialmente na cápsula narrativa *Pinheiros*.

Em *Pinheiros*, a harmonia do jogo é favorecida pelo movimento do jogador, dos tacos, das bolas, ora silenciosa e lenta, ora apressada e ruidosa, o que nos garante o mais decisivo dos elementos expressivos trabalhado nessa narrativa: o ritmo.

Segundo afirma o formalista russo O. Brik (1976):

Geralmente, chama-se ritmo toda alternância regular; e não nos interessa a natureza do que o alterna. O ritmo musical é a alternância dos sons no tempo. O ritmo poético é a alternância das sílabas no tempo. O ritmo coreográfico, a alternância dos movimentos no tempo. (p. 131)

Aliás, o ritmo percorre todo o texto, desde o início de *Pinheiros*, quando *Malagueta, Perus e Bacanaço*, vindos da Cidade, chegam no bairro *Pinheiros*: “Na rua comprida, parada, dormida – vento frio, cemitério, hospital, trilhos de bonde; bar vazio, bar fechado, bar vazio... (...) *Pinheiros* dormia de todo.” (MPB, p. 202) São os signos

verbais materializando o movimento do olhar e dos passos das personagens numa integração com o próprio lugar por onde caminham.

Em “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” é similar essa elaboração ritmo-poética na prosa:

Necessário valorizá-las como merecem, ir trabalhando os pontapés com cautela, até que a borracha se aproxime de leve e atinja a tampinha e a faça subir, voar, pequenas distâncias atravessando na noite. Só o barulho da borracha no chute e depois o barulho da tampinha aterrissando. E um depois do outro, os dois se procuram, os dois se encontram, se juntam os dois, se prendem, se integram, amorosamente. É preciso sentir a beleza de uma tampinha na noite estirada na calçada. Sem o que, impossível entender meu trabalho. (MPB, p. 43)

O discurso narrativo se deixa contaminar pelo ritmo do movimento que vai e vem, que sobe e desce, sugerindo a dança da tampinha no vento, combinada com o bico do sapato daquele que chuta. É, enfim, a transformação de um ato corriqueiro em literatura.

Ainda é preciso lembrar que o ritmo é um movimento do discurso em que as leis da combinação de palavras são também as leis do ritmo. Como podemos perceber em:

Natal na Cafua

Meto-me em forma, meto o coturno nos paralelepípedos. Batida seca dos calcanhares. As pernas andam frouxas, mas as batidas ainda são secas, duras. Vamos marchando, contentes, seguindo. É um sol, um ar, um dia tão leve... (MPB, p. 85)

Aqui, além do ritmo rápido e entrecortado, pode se notar, ainda, que pela seleção dos vocábulos, é possível constatar a aspereza da batida do coturno nos paralelepípedos, marcado pela aliteração em ss.

Mas é no último conto do livro, que não por acaso nomeia também a obra “Malagueta, Perus e Bacanaço”, que o leitor é dominado pelo *efeito de estranheza* (CHKLOVSKI, 1976), já na primeira cena de “Lapa”. O estranhamento está no fato de a narrativa não apresentar ao leitor, de imediato, as personagens Malagueta, Perus e Bacanaço, ou a caracterização do espaço onde se desenrolará a ação, ao contrário, focaliza um engraxate, que não fará parte da história:

O engraxate batucou na caixa mostrando que era o fim.

Bacanaço se levantou, estirou uma nota ao menino. Os olhos dançaram no brilho dos sapatos, foram para as cortinas verdes.

Vestido de branco, com macio rebolado, Bacanaço se chegou:

- Olá, meu parceirinho! Está a jogo ou está a passeio?

O menino Perus encolheu-se no blusão de couro. Os dedos de Bacanaço indo, vindo, atijando. Desafiavam.

Está a jogo ou a passeio? (MPB, p. 149)

Assim, o olhar do narrador sai do engraxate para Bacanaço, deste para o brilho dos sapatos, as cortinas verdes e daí, para o menino Perus, que se aproxima calado, encolhendo-se diante das provocações de Bacanaço e de seu anelão reluzente capaz de apequenar Perus.

Percebe-se que há um ritmo, um movimento, uma dança do olhar, que mobiliza o leitor-jogador-adversário, deixando-o surpreso diante da habilidade que possui o narrador que, com pinceladas seguras, apresenta-nos um universo de tensão por meio do ziguezague narrativo, o qual se completará diante da mesa de sinuca.

4.1. Os deslocamentos do narrador e a arte do jogo

A análise do comportamento do narrador em “Malagueta, Perus e Bacanaço” levará em conta o posicionamento e as distâncias assumidas por ele em relação ao objeto da narração, bem como os efeitos sobre o leitor.

Segundo Genette (1995), “*Distância*” e “*perspectiva*” são as duas modalidades essenciais da “regulação da informação narrativa, que é o modo, a visão que tenho de um quadro, a qual depende, tanto da distância que me separa dele, quanto da amplitude da minha posição em relação a certo obstáculo parcial que mais ou menos o esconde.” (p.160).

Na narrativa em questão, há, constantemente, uma alternância entre três graus de distanciamento, isto é:

- a) *Distância Máxima*: aquela por meio da qual o narrador imprime maior objetividade; é uma visão de “fora”, panorâmica.
- b) *Distância Média*: proposta pelo discurso indireto livre, sugere um jogo de transferência entre 3ª pessoa e 1ª pessoas do discurso. Há um efeito de ambigüidade, que se estabelece na fronteira entre narrador/personagem, ou seja, o narrador se oculta por trás da personagem, de modo que divide com esta a responsabilidade pelo discurso. Nesse caso, a subjetividade do narrador é marcada de forma indireta, o que faz dele um jogador e estrategista.
- c) *Distância Mínima*: é aquela na qual o narrador está envolvido diretamente com a cena narrada e chega até mesmo a assumir o tom e as marcas da oralidade de suas personagens, cuja linguagem se torna também sua.

“Malagueta, Perus e Bacanaço”, conforme afirma João Antônio, é uma narrativa pensada a partir do jogo da sinuca e, como tal, organizada de modo ardiloso por um narrador-jogador que, com sutileza, ora se aproxima, ora se distancia, ora se mistura com a matéria narrada com o intuito de mostrar que é preciso manha, picardia, tanto para ser um bom jogador, como para ser um narrador, que se posiciona diante da narrativa de modo a ludibriar o leitor menos atento. Por isso, em cada cápsula narrativa, não há uma “separação” entre os graus de distanciamento do narrador, mas um deslizamento de uma perspectiva para outra, num jogo armado com minúcia:

Lusco-fusco. A rua parece inchar.

Bacanaço sorri. O pedido gritado da cega que pede esmolas. Gritado, exigido. A menina chora, quer sorvete de palito, não quer saber se a mãe ofega entre pacotes. Bacanaço sorri.

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

(...) Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de quinquilharias se amontoam. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri.

Do lado de lá da rua, junto ao anúncio de venda de terrenos, um casal desajeitado. A moça é novinha e uma distância de três-quatro corpos entre eles... (...)

Há espaços em que o grito da cega esmoleira domina. Aquela, no entanto, se defende com inteligência, como fazem os meninos jornalheiros, os engraxates e os mascates. Com inteligência. (...).

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

A Lapa trocava de cor. (MPB, pp. 155-7)

É possível observar, nesse fragmento, como o narrador, à semelhança do cronista, participa da cena como “testemunha” e vai pontuando sua subjetividade nas impressões que a cena urbana lhe provoca: “a rua parece inchar” / “golpe de luzes brotando” / “a Lapa trocava de cor”. Em todo o percurso, o narrador divide a sua visão com a de Bacanaço, de modo que praticamente não se pode falar em distância máxima nesse fragmento, mas numa alternância entre média e mínima.

Nessa primeira cápsula narrativa selecionada já é possível perceber uma narração contaminada pela informação. O narrador, como se estivesse por detrás de uma câmera cinematográfica, conduz nossos olhares para cenas da realidade urbana, flagrada

no fim de tarde. Esse comportamento do narrador se assemelha muito ao do cronista, já que:

A crônica é ela própria um fato moderno, submetendo-se aos choques da novidade, ao consumo imediato, às inquietações de um desejo sempre insatisfeito, à rápida transformação e à fugacidade da vida moderna, tal como esta se reproduz nas grandes metrópoles do capitalismo industrial e em seus espaços periféricos.
(ARRIGUCCI, 1987, p. 52)

E o cronista, estando muito próximo do evento miúdo do cotidiano, aparentemente narrando de forma despretensiosa, vai criando suas estratégias de jogo narrativo, enredando-nos no modo como se posiciona frente ao narrado. É isso que ocorre, também, neste fragmento de “Cidade”.

O velho Viaduto Santa Efigênia ficava solene na sua velhice de construção antiga e mais velho, àquela hora de calma. O Viaduto velho, os prédios novos, muitos, enormes, se atirando em vertical, dormidos agora. Visto de cima, o Vale do Anhangabaú era um silêncio grande de duas tiras pretas de asfalto. O menino Perus olhou. Lindo, o Vale, aquele silêncio de motonetas paradas, de árvores e de carros em solidão. Lua lá em cima, o menino olhou. Já se percebia, à frente, o contorno do Mosteiro de São Bento, também sossegado no seu jeito antigo. Luz elétrica dos postes jogava uma calma... (MPB, p. 197)

O que podemos notar aí é um narrador que, embora ofereça uma visão panorâmica do Viaduto Santa Efigênia, do Vale do Anhangabaú e do Mosteiro de São Bento, pretendendo criar uma *Distância Máxima* daquilo que é narrado, na verdade, logo se coloca expressivamente na cena, atingindo graus de poeticidade cada vez mais

intensos, como nas analogias e contrastes entre o viaduto, na antiguidade solene de sua presença, e os prédios novos; ou ainda, nessa imagem que impressiona a retina: “O Vale do Anhangabaú era um silêncio grande de duas tiras pretas de asfalto”.

Esses instantâneos que flagram o envolvimento e a distância mínima do narrador são, no entanto, logo partilhados com a personagem Perus, e pelo discurso indireto livre produz uma *Distância Média*: “O menino Perus olhou. Lindo, o Vale, aquele silêncio de motonetas paradas, de árvores e de carros em solidão. Lua lá em cima, o menino olhou” (MPB, p. 197)

A voz é do narrador, mas o ponto de vista e a subjetividade parecem ser do menino Perus, criando o efeito de ambigüidade e, desse modo, constitui-se numa maneira engenhosa de compor o discurso narrativo. Nesse sentido, a *Distância Média* propicia a elaboração do discurso com dupla orientação: é da personagem, que é o sujeito da visão, que está sendo focalizada pelo narrador, mas é dito pela voz de outro – o narrador – que se confunde intencionalmente com a visão da personagem⁸.

E esse comportamento do narrador é constante na narrativa como um todo; elencaremos, a seguir, alguns fragmentos significativos que articulam a parceria entre o narrador e as personagens, sejam elas centrais como Malagueta, Perus e Bacanaço, sejam periféricas, como é o caso de Lima.

a) Narrador – Bacanaço

Trouxas. Não era inteligência se apertar naquela afobação da rua. Mais um pouco, acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes. A Lapa ferveria. Trouxas. Do moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de... do diabo. Autos berrariam mais, misturação cresceria, gente feia, otários. Corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas. (“Lapa”, p.156)

⁸ “Aquilo a que, por ora e por metáfora, chamamos perspectiva — isto é, o segundo modo de regulação da informação, que procede da escolha ou (não) de um ponto de vista restritivo — (...) chamo aqui modo e voz, ou seja, entre a pergunta *qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?* - ou, para adiantar a questão, entre a pergunta *quem vê?* E a pergunta *quem fala?*” (GENETTE, 1995, p. 183-4)

b) Narrador – Lima

Lima, inconformado, virando o taco na mão. Como não percebera antes? A safadeza já era velha, os dois funcionando à vontade, engolindo as bolas. Como não flagrara, trinta anos de polícia e um tempão no joguinho... que boa-fé fora aquela? Agora não poderia abrir o bico, que os dois não se deixaram pilhar. Os safados. (“Água Branca”, p. 174)

c) Narrador – Malagueta

(...) A maré castigava com uma crepe dos diabos. Jogo? Adiantava ser um taco, galo-de-briga, tinindo para as grandes paradas, adiantava? Não havendo capital, sofredor algum tira o pé do buraco. Vida torta, tortinha, feito vida de cachorro escorraçado. Almoço — foram aquelas coisas engolidas com cachaça, lá no Joana d’ Arc, dez e tanto da noite. (“Barra Funda”, p. 180)

d) Narrador – Perus

Diabo. Bacanaço agora propusera jogo; Malagueta, a seu mando, se bateria com Robertinho. O velho se espatifaria depressinha, perderia uma, duas, dez, vinte partidas, todas. Cairia de quatro. Robertinho jogava três vezes mais que o velho, na lógica natural do jogo. Ô estrepe! E perus não podia evitar o encontro... (“Pinheiros”, p. 216)

Essa constante estratégia do narrador em se posicionar dentro-fora da personagem, cria um jogo ambivalente que tem no discurso indireto livre sua força matriz.

Durante todo o percurso narrativo, observamos um narrador que divide ora com Malagueta, ora com Perus, ora com Bacanaço, e até com Lima, as suas impressões pessoais.

Em todos esses exemplos, a duplicidade entre 1ª e 3ª pessoas é a constante. Desse modo, se, por um lado a “visão” é da personagem e a voz do narrador, pensando na diferenciação que faz Genette; por outro, a “voz” é e não é do narrador, pois é possível perceber o confronto entre a oralidade (da personagem – “Diabo / ô estrepe”) e a escrita (do narrador – “Perus não podia evitar o encontro”). Esse embate entre a 3ª e a 1ª pessoas do discurso, por meio do discurso indireto livre, gera uma linha tênue entre “voz” e “visão”.

Mais uma vez, percebemos a astúcia desse narrador-jogador, que não deixa que tenhamos uma visão direta de sua narrativa e do seu jogo textual, mas inventa estratégias para nos confundir e, com isso, compõe um texto no qual a metalinguagem se consubstancia pelas regras do jogo da sinuca materializadas nos deslocamentos do narrador e das personagens. Picardia, manha, malandragem, portanto, passam a ser sinônimos da duplicidade, da ambigüidade e da subjetividade de um narrador que manipula a focalização como estratégia de jogada narrativa para a arte da composição. Interessante, ainda, é observar o modo como o narrador se apropria da linguagem das personagens, unindo-se a elas, agora em “distância mínima”, em passagens como estas:

a) Em “Lapa”:

A curriola parada naquele salão da Lapa. Jogo nenhum. Safados por todos os cantos. Magros, encardidos, amarelos, sonolentos, vagabundos, erradios, viradores. Tanto sono, muita gana, grana pouca ou nenhuma naquela roda de sinuca. A roda fica mais triste sem o jogo. Magros, magros. Pescoços de galinha. (MPB, p. 150)

Ali, de ordinário, pingava um ou outro joguinho bom. Mas onde há jogo bom piranha vem morder. Naquele salão da Lapa faziam ponto malandros finos de sinuca, escorregados de outros lados da cidade. Então, safados infestavam o salão e aquela

boca do inferno virava um poço de piranhas.
(MPB, p. 157)

b) Em “Barra Funda”:

(...) O velho olhando o cachorro. Engraçado — também ele era um virador. Um sofredor, um pé-de-chinelo, como o cachorro. Iguaizinhos. Seu dia de viração e de procura. Nenhuma facilidade, ninguém que lhe desse a menor colher de chá. Tentou golpe, tentou furto, esmola tentou, que mendigar era a última das virações em que o velho se defendia. (MPB, p. 179)

c) Em “Cidade”:

(...) nem era à toa que aquela dona, criaturinha magra, mina bem nova ainda, se apagou no tamborete do canto e trazia nos olhos uma tristeza de cadela mansa... Quando a justa, perua preta e branca dos homens da polícia roncava no asfalto, a verdade geral se punha na maioria dos olhos. Lugar de vagabundo é a Casa de Detenção. (MPB, p. 184)

d) Em “Pinheiros”:

No finzinho daquela partida de brinquedo, houve necessidade de perus aplicar um golpe de vinte pontos. Embocar de estalo a bola seis na caçapa do canto foi tarefa de um golpe, e a bola branca correu, mansinha, por toda a mesa, fez colocação natural na bola sete, a preta de muito valor. Firme, um atirador que era, Perus embocou o sete duas vezes. (MPB, p. 212)

Nesse sentido, podemos compreender, a partir dos trechos selecionados, que o narrador de “Malagueta, Perus e Bacanaço” é como se fosse mais um dos três parceiros que, na viração da madrugada paulistana, procura um bar vazio para matar a sede de jogo.

O crítico Antônio Cândido, a respeito desse processo estilístico adotado pelo narrador de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, afirma:

(...) narrador e personagem se fundem nos seus contos pela unificação do estilo, que forma um lençol homogêneo e com isso define um mundo próprio.(...) Não se trata, portanto, de mais um narrador que usa como pitoresco, como coisa exterior a si próprio, a fala peculiar dos incultos. Trata-se de um narrador culto que usa a sua cultura para diminuir as distâncias, irmanando a sua voz à dos marginais que povoam a noite cheia de angústias e transgressão, numa cidade documentariamente real, e que no entanto ganha uma segunda natureza no reino da transfiguração criadora. (1999, p. 87)

De tal modo, a oralidade ganha razão expressiva; que a palavra sai como conversa do dia-a-dia de modo que o discurso direto e o indireto parecem brotar da mesma nascente. Nesses momentos, o narrador mostra sua “subjetividade” sem usar uma personagem de “anteparo”, emitindo julgamentos de valor sobre a matéria narrada, como podemos notar em “Lapa”, quando o narrador descreve a curriola dos salões da Lapa, quando compara Malagueta a um cão na cápsula narrativa “Barra Funda”, ou mesmo, quando descreve a mulher cujo olhar é associado ao de uma cadela mansa em “Cidade”.

Mas o narrador, além de freqüentemente imprimir o seu julgamento sobre o objeto da narração, ainda sabe o que vai pelo pensamento das personagens e sofre o drama dos três companheiros, posicionando-se do lado de dentro da ação, de modo a acompanhar as personagens no corpo-a-corpo com a vida, em momentos como estes:

a) Narrador – Perus:

O menino tinha um bolo na garganta, feito espeto atravessado. Queria pensar em coisas diferentes, longínquas, estupidamente caçava atar um fio que começava pela mesma idéia e se estraçalhava logo e tornava ao começo.(...) Perdia o pensamento. O bolo na garganta. Enviava os olhos suplicantes para Bacanaço, mudamente pedia socorro, as mãos paradas, os músculos da cara parados, a coisa na garganta engordando. Adoraria falar! Mas naquele seu quieto humilhado não engrolava nada. Entrevado. (MPA, p. 49)

b) Narrador – Bacanaço:

Bacanaço imaginava-o de boca aberta, estirado naquele soalho, a língua de fora, se torcendo feito minhoca partida em duas. Ou um rato abatido a ferro. Seria só dar a navalha. Sangrar. E fim.

Mas dever, não devia. Era um vagabundo — calasse, engolisse o seco da garganta, aturasse e fosse se rebaixar feito cachorrinho. Pedisse jeitosamente: “faz favor”, e desse o dinheiro, entregasse o mocó, o arrego para livrar a cara de Perus. Vontade de cortar, essa era muita. Era um vagabundo, entretanto, e se calou. (MPB, p. 51)

c) Narrador – Malagueta:

Malagueta se continha mal e mal. A perturbação que o menino sofria era muito comprida, larga e pesada. Uma purgação do capeta. Em que buraco caíra o coitado... E estava apagado, apagadinho, não falava um a. Chumbado no chão feito poste de iluminação. Silveirinha? Um cadelo. Esperava um

gesto só de Bacanaço e já partiria e desempenharia seu papel e iria apanhar ou surrar muito — pensou. Cachorrada tem limite. Imaginava correr o pé por baixo, partiria para Silveirinha já com o taco na mão. Chutaria os rins, o sexo, depois chutaria a cara balofa. Usaria o bico dos sapatos, os chutes valendo. Estes e outros pensamentos, entretanto, esbarraram com uma realidade e se esfriaram depressinha. (MPB, p. 52)

A subjetividade do relato é marcada pela visão de *profundidade* da perspectiva do narrador em relação ao que se passa na alma de Malagueta, Perus e Bacanaço. Segundo Todorov (1973) a *profundidade* é o grau de penetração nas intenções inconscientes das personagens, mostrando uma dissecação de seu espírito.

Assim, a jogada textual se confirma através de uma linha estreita presente na narrativa, na qual não sabemos ao certo se quem nos fala é o narrador ou as suas personagens.

Nesse ponto, a narrativa adquire, em contraste com o meio impresso em que situa, forma artesanal, aquela que segundo Benjamin (1986)

não está interessada em transmitir o ‘puro em si’ da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a narração na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, “como a mão do oleiro na argila do vaso. (p. 205)

É isso que acontece com o narrador de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, o qual, por meio dos indicadores de subjetividade, deixa sua presença no relato, bem como “marca” as personagens, fazendo com que o leitor se enrede numa teia sem ter a certeza de onde começa o ponto de vista de um e termina o do outro.

Essa ambivalência é também a do cronista que, apesar de um ambiente jornalístico, fundado sobre a informação, não deixa de inscrever no relato, as marcas de sua personalidade.

4.2. O narrador-cronista como ponto de convergência

Em “Malagueta, Perus e Bacanaço” o dinamismo da narrativa se explica pela perspectiva de um narrador, que se desloca em função de flagrantes da realidade urbana, à semelhança do cronista.

Em “Lapa”, por exemplo, o narrador nos conduz para a porta do bar, junto a Bacanaço e seu olhar, mediado pela câmera, oferecendo-nos uma visão panorâmica da cidade:

Os meninos vendedores de jornal gritavam mais aproveitando a hora.

Gente. Gente mais gente. Gente se apertava.

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

Lusco-fusco. A rua parece inchar.

Bacanaço sorri. O pedido gritado da cega que pede esmolas. Gritado, exigindo. A menina chora, quer sorvete de palito, não quer saber se a mãe ofega entre pacotes. Bacanaço sorri.

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

Gente regateia preços, escolhe, descompra e torna a escolher nas carrocinhas dos mascates, numerosas. Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de

quinquilharias se amontoam. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri.

Do lado de lá da rua, junto ao anúncio de venda de terrenos, um casal desajeitado. A moça novinha aperta um guarda-chuva, esfrega qualquer coisa com os pés, os olhos nos sapatos, encabulados. Bacanaço sorri. (MPB, pp. 155-6)

É importante perceber que nesse trecho temos um discurso que incorpora tanto a linguagem do cinema quanto a do jornal, em especial a da crônica, descrevendo a simultaneidade do flagrante – o movimento das pessoas, a cega que pede esmola, a menina que chora pelo sorvete, o sinal que se abre, gente que regateia preço, os vendedores de quinquilharias.

Para além disso, ainda é importante registrar nesse capítulo, a chegada de Malagueta, o olhar que estava do lado de fora, junto à multidão urbana, volta-se para dentro do bar, quando o narrador parece acompanhar Malagueta para o último banco do salão, sentar-se com ele e ainda espiar, de soslaio, desconfiando de tudo.

Sete horas.

Capiongo e meio nu, como sempre meio bêbado, Malagueta apareceu. (...)

O velho se escapuliu, foi procurar o último banco do salão, o seu lugar e se sentou. Era um velho acordado e gostava de explicações. Dali tudo via, pernas cruzada, na dissimulada, como quem não visse nada. E ali embiocado não o enxergavam bem. (MPB, pp. 158-9)

Aqui podemos notar mais uma vez a relação entre *Voz* e *focalização*. A perspectiva é de Bacanaço, mas quem fala é o narrador, embora o narrador, também possa ser o dono da *visão*, o que faz com que ele manipule estrategicamente o discurso.

Ainda temos a intersecção entre a *Distância Máxima* e *Distância Média e Mínima*, pois mesmo nos dando uma visão panorâmica da Lapa num final de tarde, o narrador emite a sua noção de valor sobre o que está narrando, ao deixar marcas da sua *subjetividade*, pela linguagem que se mistura com a dos seus personagens.

O olhar do narrador prevê uma extensão mecânica, de longo alcance como uma câmera de fotografia ou de cinema capaz de mediar a captação da paisagem urbana à sua frente – a cidade de São Paulo – a extensão de seus ângulos, bem como o grau de penetração do narrador em relação às andanças e sentimentos de suas personagens: São cenas vivas que surgem selecionadas por um olhar que carrega nos seus registros as marcas da experiência individual.

No cronista, o embate entre a linguagem técnica e a artesanal, vinculada à tradição dos narradores orais, é a efetivação da crise que Benjamim prevê na arte de narrar frente ao seu outro: a informação.

O grande narrador tem sempre suas raízes no povo, principalmente nas camadas artesanais. Contudo, assim como essas camadas abrangem o estrato camponês, marítimo e urbano, nos múltiplos estágios do seu desenvolvimento econômico e técnico, assim também se estratificam de múltiplas maneiras os conceitos em que o acervo de experiências dessas camadas se manifesta para nós. (1986, p. 214)

O narrador de João Antônio, desse modo, apresenta-nos a cidade de São Paulo como um cronista que flagra o melhor ângulo e sua *extensão*. O que pode ser percebido, então, é que existe em “Malagueta, Perus e Bacanaço” um tom de reportagem, que confia ao texto uma aproximação com o jornal, na captação com o instantâneo, no registro da observação diária, na brevidade do pensamento, enfim, na reportagem do tumulto da vida, revelando personagens e situações possíveis de serem encontradas. É, finalmente, a verossimilhança do ficcional.

O velho Viaduto Santa Efigênia ficava solene na sua velhice de construção antiga e mais velho, àquela hora de calma. O Viaduto velho, os prédios novos, muitos, enormes, se atirando em vertical, dormidos agora. Visto de cima, o Vale do Anhangabaú era um silêncio muito grande de duas tiras pretas de asfalto. O menino Perus olhou.

Lindo, o Vale, aquele silêncio de motonetas paradas, de árvores e de carros em solidão. Lua lá em cima, o menino olhou. Já se percebia, à frente, o contorno do Mosteiro de São Bento, também sossegado no seu jeito antigo. Luz elétrica dos postes jogava uma calma... (MPB, p. 193)

O que dizer sobre isso? Parece, na verdade, um roteiro para filmagem. Perus percorre o olho pelo viaduto, aí nós penetramos no olhar dele e acompanhamos a composição detalhada da imagem. É a câmera subjetiva que deflagra um processo, por meio do qual o olhar da câmera se identifica com o olhar do espectador. Assim, de um quadro estático, em plano geral, desprende-se a ação, num primeiro plano e os elementos dele vão sendo revelados por meio de um passeio da câmera.

É importante perceber, ainda, como o narrador-cronista nos conduz para a visão da região central da cidade de São Paulo, que se estende num amplo reconhecimento do espaço em panorâmica, ao mesmo tempo em que nos deparamos com uma linha muito tênue entre as fronteiras de pontos de vista, já que a *subjetividade* do narrador se oculta por meio de um anteparo: a apreciação do menino Perus diante da paisagem urbana. Nesse sentido, mais uma vez, o narrador se mistura à personagem lado a lado ao discurso indireto livre, deixando-nos na incerteza sobre quem olha e registra o Viaduto Santa Efigênia, o Vale do Anhangabaú, o Mosteiro de São Bento: o narrador ou o menino Perus?

Ainda podemos pensar, em relação à narrativa de João Antônio num outro ponto de vista adotado pelo narrador, que se posiciona como um cronista avaliador:

No Paratodos, o homem da caixa media os homens, atrás dos óculos de aros de ouro. Mesas esquecidas, luz só no balcão. Nada fazia o homem da caixa senão espiar. Assim eram todas as madrugadas do Paratodos, ponto de Silveirinha. Surgisse malandro desconhecido, cara ignorada, o tira ia ao ataque, exigia com firmeza. Fácil, fácil. Era o comum das noites e o homem da caixa apenas olhava. Assim era o natural. (MPB, p. 192)

O narrador, embora flagre um momento sob o ponto de vista da 3ª pessoa, acaba se posicionando por trás dos aros de ouro dos óculos do homem da caixa, espiando a cena por meio de sutis intervenções: “mesas esquecidas”, nesse momento, que, como em tantos outros, adotou a perspectiva de quem conjuga “a sua voz à dos marginais que povoam a noite cheia de angústia e transgressão, numa cidade documentariamente real, e que no entanto ganha uma segunda natureza no reino da transfiguração criadora” (CANDIDO, 1999, p. 87).

Se pensarmos que o objeto da crônica, sua matéria-prima, é o cotidiano construído pelo cronista a partir da sua seleção, da sua focalização, podemos constatar que a presença do narrador-cronista em “Malagueta, Perus e Bacanaço” está, sem dúvida, aliada à riqueza do comentário imediato sobre a vida da cidade, através de um olhar de câmera que registra cenas da vida urbana por meio da aproximação ou do distanciamento de uma mediação técnica. No entanto, é preciso lembrar que essa perspectiva não é simplesmente mecânica, pois o narrador imprime na narrativa a sua subjetividade, deixando, assim, a sua marca no relato.

O narrador-jogador estrategista de “Malagueta, Perus e Bacanaço” recorta, dessa forma, fragmentos da realidade, de modo que cada cena registrada seja uma abertura para uma realidade mais ampla, por meio de uma visão dinâmica entre *Distância Máxima, Média e Mínima*. Esse é o jogo narrativo que se materializa em “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

4.3. O leitor no jogo

Identificado o papel do narrador, precisamos reconhecer, também, a presença de seu parceiro, aquele a quem se dirige o discurso – o narratário – conceito que, segundo Todorov (1973), se refere não ao leitor real, mas àquele inscrito no texto como o “tu” da mensagem:

O narratário não é o leitor real, assim como o narrador não é o autor: não devemos confundir o papel com o autor que o assume. Esse aparecimento simultâneo nada mais é do que uma instância da lei semiótica geral, segundo a qual “eu” e “tu” (ou antes: o emissor e o receptor de

um enunciado) são sempre solidários. As funções do narratário são múltiplas: “ele constitui um intermediário entre narrador e leitor, ajuda a precisar o quadro da narração, serve para caracterizar o narrador, põe em relevo certos temas, faz progredir a intriga, torna-se o porta-voz da moral da obra. (PRINCE, 1973, p. 178-196). Seu estudo é tão necessário para o conhecimento da narrativa como o estudo do narrador. (TODOROV, 1973, p. 73)

Eco (2002), por sua vez, posiciona-se a respeito da cumplicidade entre o leitor e o texto ficcional da seguinte maneira:

Na ficção, as referências precisas ao mundo real são tão intimamente ligadas que, depois de passar algum tempo no mundo do romance e de misturar elementos ficcionais com referências à realidade, como se deve, o leitor já não sabe muito bem onde está. Tal situação dá origem a alguns fenômenos bastante conhecidos. O mais comum é o leitor projetar o modelo ficcional na realidade – em outras palavras, o leitor passa a acreditar na existência real de personagens e acontecimentos ficcionais. (p. 131)

Isso implica o conceito de verossimilhança elaborado por Aristóteles na sua Poética. A verossimilhança é a lógica interna do texto literário, que o torna verdadeiro para o leitor, é, pois, a essência da construção ficcional. Os fatos de uma história não precisam ser verdadeiros, no sentido de corresponderem exatamente a fatos ocorridos no universo exterior ao texto, mas devem ser verossímeis, isto quer dizer que, mesmo sendo inventados, o leitor deve acreditar no que lê. É por isso que “a obra de ficção nos encerra nas fronteiras de seu mundo e, de uma forma ou de outra, nos faz levá-la a sério”. (idem, ibidem, p.84)

Em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, o “tu” da mensagem é envolvido na trama de tal modo que passa a não só “ajudar a precisar o quadro da narração, servindo para caracterizar o narrador, pôr em relevo certos temas, fazer progredir a intriga, tornando-se o porta-voz da moral da obra” (PRINCE, 1973, p. 178-196), mas também passa a constituir-se enquanto parceiro do jogo, no corpo a corpo com narrador e personagens. Sabemos que há em “Malagueta, Perus e Bacanaço” um narrador-jogador. Se reconhecermos que jogar é uma habilidade de transferência, é preciso que se preveja o que o outro vai fazer antes que ele jogue: É justamente isso que ocorre no texto de João Antônio por meio da fusão entre narrador, personagem e leitor. Trata-se de verdadeiro “seqüestro do leitor”, como diz Cortázar ao se referir às estratégias do gênero conto:

Conseguir esse clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo o que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela. (1974, p. 157)

É possível identificar em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, o que Cortázar identifica como “esfericidade” do conto, ou seja, a concentração, num mesmo espaço narrativo, de narrador-acontecimento-personagem-leitor, de tal forma amalgamados que o narrador poderia ter sido uma das personagens:

(...) o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica. (idem, ibidem, p. 228)

É por esse motivo que o narrador de “Malagueta, Perus e Bacanaço” envolve o “tu” nas suas jogadas narrativas, de modo a seqüestrá-lo para o interior do texto por meio de interrogações duplamente endereçadas: seja ao “tu” da mensagem, seja à

própria personagem, numa espécie de monólogo mediado pelo narrador. Isso é o que ocorre em diferentes momentos da narrativa, como os que selecionamos a seguir:

Esperar maré de sorte? A sorte não gosta de ver ninguém bem. (MPB, p. 150);

Que malandro era aquele? Aquilo era um safado precisando de lição. (MPB, p. 153);

*Um pensamento bateu-lhe de repente
- E Malagueta?*

Em que presepada ter-se-ia enfiado o velho sem-vergonha, esmoleiro, cara-de-pau? (MPB, p. 157);

Perus, encabulado. Onde andariam os trouxas, os coiós sem sorte, que o salão não tinha jogo? Por que eram assim, assim, sempre? (MPB, p. 158)

Podemos notar que nessa primeira estratégia do narrador sobre o “tu” há uma ambigüidade no endereçamento ao narratário porque as questões feitas estão perpassadas pelo discurso indireto livre. Narrador e personagem se fundem numa massa orgânica, de modo que não temos a certeza de quem se dirige ao “tu”, se são as personagens ou o narrador, que as conduz por meio de seu discurso, de seu ponto de vista.

Há, no entanto, outros momentos de endereçamento ao “tu” da mensagem por meio de um discurso que oscila entre informação e julgamento. Essa é a segunda estratégia de ação do narrador sobre o narratário, como podemos perceber em:

Quem visse aquela roda e não soubesse, diria que era aquele o natural do jogo. Para quem está do lado de fora, como para os otários do jogo, as muitas coincidências do joguinho são predestinações. Como se não houvesse tabelas, efeitos, puxadas, trucagens e outros recursos que em sinuca se chamam picardia. Assim falam os trouxas e os coiós e os papagaios enfeitados e os mocosongos e os cavalos-de-teta:

- *Joguinho ladrão, ganha aqui quem der mais sorte.* (MPB, p. 170)

.....

Muitas falas daquela gente parda e pálida no Americano, famoso ponto de aponto. Um reduto em que batedores de carteira, rufiões, jogadores e o geral da malanragem se promiscuíam com tiras e negociantes de virações graúdas e miúdas. Quando se pretendia um encontro, era o Americano para todas as espécies de múltiplas arrumações. Mil e um conchavos. Ali funcionavam tipos de muitos naipes, desde a malandragem das beiradas das estações até os comerciantes da rua 25 de março. (MPB, pp. 187-8)

Nessa estratégia é possível perceber, também, a duplicidade, porém, agora, entre a *Distância Máxima* (objetividade – informação do relato) e *Distância Mínima* (julgamento e avaliação do narrador), o que implica mais uma jogada narrativa, no sentido de iludir o leitor, o qual já não sabe quem é o seu parceiro nesse jogo narrativo – Malagueta, Perus e Bacanaço, ou o narrador, ou ambos, ou nenhum – e, então, o leitor seria um suposto adversário ludibriado por essa trama.

O narrador de João Antônio, desse modo, tem a capacidade de nos conduzir para dentro do texto, direcionar o nosso ponto de vista, de modo que já não sabemos se estamos do lado de fora ou do lado de dentro, materializando o seqüestro do leitor apontado por Cortázar, bem como a “esfericidade” responsável pela condensação das cenas narrativas.

Outra estratégia de diálogo narrador-narratário se faz pela mediação da câmera, das panorâmicas próprias do discurso de um cronista, como se pode notar em:

Com suas ruas limpas, iluminadas e carros de preço e namorados namorando-se, roupas tododia domingueiras - aquela gente bem dormida, bem-vestida e tranqüila dos lados bons das

residências da Água Branca e dos começos das Perdizes. (...) Quando em quando, saltitava o bulício dos meninos com patins, bicicletas, brinquedos caros e coloridos. (MPB, pp. 177-8)

.....

Travessia da Avenida São João, seguimento da avenida Ipiranga. Entraram pela Amador Bueno. A rua estreita, escura. De um lado e do outro, falhas no calçamento, basbaques espiavam e malandros iam a perambular. (MPB, p. 187)

.....

Ao Martinelli, sem entusiasmo. Tomaram a Libero Badaró. O velho salão do Martinelli com seus grandes espelhos laterais do tamanho de um homem, refletindo as luzes brancas, brancas; as paredes trabalhadas à antiga, o ar úmido, o mofo do maior bilhar da cidade. (MPB, p. 199)

O que se observa nessas passagens é um narrador que, por meio de extensões técnicas de seu olhar (a câmera de cinema ou de fotografia), direciona o narratário de forma a mediar o trajeto do olhar do leitor para cada espaço, para cada quadro da cidade de São Paulo. Essas são as estratégias fundamentais de controle da atividade do leitor pelo texto, o que faz dele, também, um parceiro na mesa da sinuca.

4.4. Jogo da sinuca. Jogo da vida. Jogo textual

O jogo da vida é o motivo da segunda cápsula narrativa, Água Branca. Nela, João Antônio, traduz para o leitor, as regras do *joguinho morfético*, como ele costumava chamar o jogo da sinuca. Esse capítulo parece concentrar toda a razão metalingüística

do texto. É nele que o narrador mostra as regras de uma modalidade da sinuca; o jogo da vida:

Cada um tem sua bola que é numerada e que não pode ser embocada. Cada um defende a sua e atira na do outro. Aquele se defende e atira na do outro. Assim, vão os homens nas bolas. (...). Então o jogo exige porque diferente o jogo fica. Paciência, picardia, malandragem. Quem não tem, tivesse... Uma sujeira do diabo, que costuma enviar o dinheiro do parceiro para a casa onde o diabo mora. Um taco é um taco quando é amarrador, no jogo de vida. Se o parceirinho se encabula, tropica. Perde vida, se perde, vai lá e tropica mais e cai do cavalo. Fica quebrado, quebradinho, igualzinho à coruja, feio e no escuro.
(MPB, pp. 164-5)

Isso pode explicar as jogadas do narrador no texto. Malandragem, picardia. Ora está com a bola-perspectiva, o seu ponto de vista; ora a lança para o seu adversário-leitor; ora deixa para o seu parceiro-personagem. Aí está o cerne da metáfora pela equivalência entre jogo da “vida” (na sinuca) e a própria existência daqueles que lutam para sobreviver, sujeitos ao acaso e ao azar.

Esta instabilidade confere à narrativa o seu caráter de dinamismo e tensão, num ritmo vibrante e vívido, tal como o da vida. E é justamente essa mobilidade que faz com que uma mesma posição seja ocupada por vários participantes no jogo textual, ora pelo narrador, ora por um de seus personagens, ora pelo próprio narratário-leitor.

Assim como vão os homens nas bolas, no jogo da sinuca, posiciona-se narrador-personagem-leitor na narrativa, porém, quem comanda o jogo é o narrador que, como a bola branca, é o único que não é encaçapado e inicia o jogo com a dispersão de todas as bolas – as quais poderiam ser comparadas às cápsulas narrativas – além de concentrar cada bola, direcionando-a para a tacada certa: a composição do enredo.

O narrador seria, então, metaforicamente falando, a bola branca, já que por meio do discurso indireto livre comporta-se na narrativa sempre “batendo” indiretamente nas personagens, como a bola branca, que é aquela que tem uma função mediadora na

sinuca, pois é só através dela que o jogador pode tocar nas bolas coloridas, encaçapando-as.

Desse modo, percebemos que o “jogo da vida” (modalidade da sinuca) equivale ao jogo narrativo e, o discurso do narrador, atravessado pelo das personagens, vai deslizando pelo texto como as bolas no pano verde da mesa da sinuca.

Em “Pinheiros”, por exemplo, o ritmo do discurso narrativo passa a acompanhar os passos dos três malandros que, após caminhar a metrópole paulistana, virar a madrugada, sonados, buscam ainda um salão aberto para o joguinho ladrão, a sinuca:

Na rua comprida, parada, dormida – vento frio, cemitério, hospital, trilhos de bonde; bar vazio, bar fechado, bar vazio...

Malagueta arriava a cabeça no peito, lesa, mão nos bolsos. Bacanaço à frente vestira o paletó e ia como esquecido dos companheiros. E nem o menino Perus falava.

E caminhavam. Topavam cachorros silenciosos, chutavam gatos quizilentos, urinavam nos tapumes, nos escuros.

Andaram muito, magros e pálidos. E sentiram-se cansados e com fome e sonados. Não lhes apetecia nada. Nenhum boteco aberto. Como aquele silêncio os calava... Não falavam, não assobiavam, um não olhava para o outro. (MPB, p. 202)

É importante perceber, que as enumerações, como “na rua comprida, parada, dormida – vento frio, cemitério, hospital, trilhos de bonde; bar vazio, bar fechado, bar vazio...”, assim como as frases curtas – “Andaram muito, magros e pálidos. E sentiram-se cansados e com fome e sonados. Não lhes apetecia nada. Nenhum boteco aberto. Como aquele silêncio os calava... Não falavam, não assobiavam, um não olhava para o outro – denunciam um discurso ágil, acompanhado pelo caminhar das personagens em busca do jogo, ainda podendo ser reflexo do estado de espírito dos três malandros, que entram na Rua Teodoro Sampaio carregando dentro de si, tanto a angústia da perda do jogo com Silveirinha, que os deixaram sem “nenhum”, como a esperança de quem ainda se fia na última tacada, de quem ainda tem na mesa a bola sete.

Nesse ritmo rápido, caminha o narrador de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, saindo de Pinheiros carregando três malandros arrasados pelo taco Robertinho, “jogador terrível”, “piranha”, “um atirador como poucos”, “um osso duro de roer”, “um professor”, que lhes tirou mesmo aquilo que não tinham, e parte para a Lapa. Mais um ciclo se completa, é dia. É como se o narrador tivesse, junto com seus parceiros, rodado a cidade paulistana, como quem roda a mesa da sinuca e participasse da tacada da última bola, aquela que marca que é o fim do jogo e que tudo está perdido, restando apenas pedir “três cafés fiados”, na fala do narrador, que ouviu contar. Mas onde estava o narrador, que contou o que ouviu dos casos que contava a curriola formada no Velho Celestino? Embrenhado, talvez, na alma triste dos três malandros.

Já “Água Branca” é narrada de forma engenhosa por meio de um ritmo mais próximo da poesia do que da prosa.

O texto inicia com a afirmação:

“Corria no Joana d’Arc a roda do jogo de vida, o joguinho mais ladrão de quantas há na sinuca”. (MPB, p.164)

E mais adiante:

“Corria no Joana d’Arc o triste jogo de vida”. (MPB, p.165)

Desse modo, o paralelismo continua:

“Lima, tira aposentado...” (MPB, p.166)

E depois:

“Lima, tira aposentado, vivia nas rodas do joguinho (...)”. (MPB, p.166)

Logo adiante:

“As bolas corriam. E Bacanaço sorria”. (MPB, p.168)

Paralelamente:

“Bacanaço sorria”. (MPB, p.169)

E ainda, fala de malagueta:

“- Tem nada não. Eu estou demais nesta roda?” (MPB, p.173)

E repete:

“- Tem nada não. Esta partida acaba e eu caio fora, me espanto”. (MPB, p.173)

E Lima:

“- Não sei não”. (MPB, p.173)

E por último, feliz pela sorte no jogo contra Lima, exclama:

“- Boas meus”. (MPB, p.174)

E reitera Bacanaço, apontando para a parcela mais gorda do jogo:

“- O que é meu -” (MPB, p.174)

O paralelismo dá ginga ao discurso, a narração vai pra lá, volta, como que escolhendo o melhor ângulo, para executar a jogada. O narrador desliza como as bolas na mesa da sinuca, e o discurso é taco perfeito.

Água Branca é toda sinuca. Conteúdo e forma se explicam pelo *joguinho ladrão*. O jogo da sinuca, o jogo da vida.

A vida é como uma corda bamba, uma linha tênue, da mesma forma que o jogo da sinuca – esperteza, manha e malandragem comandam o ritmo – assim como o jogo da narrativa.

4.5. “Cidade”: a intersecção do jogo narrativo

Em entrevista publicada no livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*⁹, o escritor João Antônio, questionado a respeito da idéia de escrever *Malagueta, Perus e Bacanaço*, fala o seguinte:

(...) Malagueta foi o último texto que escrevi do meu primeiro livro e eu imaginava nele fazer toda uma demonstração daquele mundo ligado à sinuca, que começa pela bola dois e termina pela bola sete, podendo recomeçar em outra partida. É um moto-contínuo, inteiramente desmontável, como uma partida de sinuca, que, dependendo da habilidade do jogador, poderá se desdobrar em muitas outras. No entanto, a carga humana da história do Malagueta, Perus e Bacanaço abafou este meu aparente cerebralismo .(João Antônio, 1996, pp. 5-6)

É importante perceber que o jogo determina o seu começo na bola dois e termina na bola sete, sendo, portanto, seis bolas envolvidas em cada rodada da sinuca, assim como a narrativa se divide: seis cápsulas narrativas distribuídas entre Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros e Lapa.

Ainda não podemos desconsiderar a distribuição das caçapas em volta da mesa de sinuca: são seis aberturas esperando as coloridas que por elas passam em cada tacada de mestre. Desse modo, não parece sem propósito a razão defendida por João Antônio quanto à construção de um texto, cujo conteúdo se finca no jogo da sinuca, e que foi escrito a partir das regras determinadas.

Se pensarmos dessa forma, percebemos que cada cápsula narrativa tem sua história própria, realizada pela passagem em cada bairro e com sua intriga particular, resumida na busca pelo jogo, assim como cada bola traz sua numeração, sua pontuação e importância em cada jogada.

⁹ ANTÔNIO, João Ferreira Filho. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996.

Entretanto, é na totalidade de cada bola encaçapada, que está o resumo do jogo, a vitória ou a derrota, a conclusão, a mesma que se dá na narrativa “Malagueta, Perus e Bacanaço”: cada cápsula narrativa é responsável pelo conjunto das peripécias dos três malandros pelas virações na madrugada paulistana.

É possível alimentar a idéia da técnica cinematográfica presente na narrativa de João Antônio, aquela que envolve necessariamente a técnica da montagem de fragmentos, ou seja, são como partes móveis, que se cortam e se confrontam, interpenetram-se e se desdobram.

“Lapa”, no início da narrativa, está contido em “Lapa” que a encerra, como o *moto-contínuo* apontado pelo escritor, na proporção do desdobramento da narrativa, semelhante ao do jogo, visto como partes móveis de um mosaico.

A partir dessa descoberta, é possível outra inferência, a de que “Cidade” é a cápsula narrativa que se assemelha à bola branca na sinuca. Nela está toda a concentração e dispersão do jogo, o fluxo e o refluxo da narrativa, sua tensão e distensão.

A bola branca ou bolão, não é bola numerada, aquela responsável por pontuação no jogo, é aquela que tocada pelo taco do jogador aciona as bolas coloridas ao seu destino, a caçapa ou a intersecção do jogo do adversário. Ou seja, é a partir dela que nascem todas as jogadas, todas as decisões. No início do jogo ela é bola central, aquela que vai dispersar todas as outras bolas para o início das jogadas, mas é ela também responsável pela concentração de cada bola durante o jogo, no sentido de encaminhá-las para a caçapa e, conseqüentemente, ir se efetuando o placar na sinuca.

“Cidade”, portanto, é a cápsula narrativa, que recolhe os três malandros depois de passarem por Lapa, Água Branca e Barra Funda, vindos do jogo com Lima, trazendo dinheiro que ganhou naquele joguinho ladrão. Eles saem dos bairros e se concentram no centro de São Paulo. Mas é ela também responsável pela dispersão de Malagueta, Perus e Bacanaço. As andanças começam na travessia da Avenida São João, daí seguem para Avenida Ipiranga, entrando pela Rua Amador Bueno, voltam à Ipiranga, entram pela Santa Efigênia, alcançam o Largo Santa Efigênia, entram no Paratodos, lugar de sinuca, e perdem uma nota de quinhentos cruzeiros para Silveirinha. De lá, atravessam o Viaduto Santa Efigênia e depois a Líbero Badaró. Ganham o Vale do Anhangabaú e vão para a rampa íngreme da Praça Ramos de Azevedo, onde catariam uma condução e seguiriam para Pinheiros.

Mais uma vez, “Cidade” conduz os parceiros para os Bairros, é de novo a concentração. Agora é a vez de Pinheiros e, de lá, para a Lapa.

Também “Cidade” guia os três viradores para a tacada final, aquela travada com Robertinho, a qual determinará a derrota de Malagueta, Perus e Bacanaço. É como se “Cidade”, a bola branca, tocasse na bola sete – última bola, e a decisiva – pelo taco do astuto Robertinho e tirasse dos três malandros, como numa fatalidade, suas vidas, deixando-os sem “nenhum”, tendo que esmolar três cafés, consolo quente para a manhã que mais uma vez despontava.

Assim, se afirmamos que o narrador é na função do texto a bola branca e que “Cidade” é a bola branca no espaço da narrativa, na disposição do texto, estamos diante de mais uma duplicidade, mais uma jogada narrativa, numa composição que cria um jogo textual para falar do jogo da sinuca como forma de sobrevivência no jogo da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O JOGO DA SINUCA E O JOGO TEXTUAL

O JOGO DA SINUCA E O JOGO TEXTUAL

O trabalho – *O jogo, a forma e a recepção em “Malagueta, Perus e Bacanaço”* – partiu do pressuposto de que há uma correlação entre o jogo da sinuca, na modalidade “jogo da vida” e o jogo textual nessa narrativa de João Antônio. Acreditando na razão como elemento construtivo, procurou-se desmistificar a insistente relação que boa parte da crítica tem feito no sentido de criar entre a vida do escritor e a sua obra uma relação de dependência e subordinação.

Esta pesquisa buscou, então, contribuir para a interpretação dessa obra de João Antônio do ponto de vista artístico-literário, por intermédio de uma análise mais detida sobre sua composição. Nesse contexto, a metáfora – jogo da sinuca / jogo da vida / jogo textual – teve papel significativo, bem como a hibridização entre os gêneros conto, novela e crônica.

João Antônio dá vida a um narrador que, ao assumir o discurso de suas personagens, tira a palavra da sua função comunicativa e a traz para dentro da literatura como representação das esferas dos menos favorecidos.

O narrador-jogador de “Malagueta, Perus e Bacanaço” é o responsável pela linha frágil que compõe a tessitura narrativa desse texto. A ambivalência do discurso se instaura por meio da ambigüidade entre o ponto de vista do narrador e o de suas personagens que, como vimos, interpenetram-se de modo a confundir o interlocutor quanto ao ângulo de visão no discurso.

Essa estratégia narrativa não deixa de ser uma jogada textual de forma a estabelecer uma relação de equivalência entre o jogo textual e o jogo da sinuca, na modalidade “jogo da vida”.

É importante lembrar que, segundo o próprio autor, o jogo determina o seu começo na bola dois e termina na bola sete, sendo, portanto, seis bolas envolvidas em cada rodada da sinuca, assim como a narrativa se divide: seis cápsulas narrativas distribuídas entre Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros e Lapa.

Como vimos, ainda não podemos desconsiderar a distribuição das caçapas em volta da mesa de sinuca: são seis aberturas esperando as coloridas que por elas passam em cada tacada de mestre. Desse modo, não parece sem propósito a razão defendida por João Antônio quanto à construção de um texto, cujo conteúdo se finca no jogo da sinuca, e que foi escrito a partir das regras determinadas.

Se pensarmos assim, perceberemos que cada cápsula narrativa tem sua história própria, realizada pela passagem em cada bairro e com sua intriga particular, resumida na busca pelo jogo, bem como cada bola traz sua numeração, sua pontuação e importância em cada jogada.

Entretanto, é na totalidade de cada bola encaçapada, que está o resumo do jogo, a vitória ou a derrota, a conclusão, a mesma que se dá na narrativa “Malagueta, Perus e Bacanaço”: cada cápsula narrativa é responsável pelo conjunto das peripécias dos três malandros pelas virações na madrugada paulistana.

Ainda é preciso recordar que, do mesmo modo que temos personagens que precisam de muita manha e cautela diante do jogo da sinuca, buscando a sobrevivência no “jogo da vida” e, principalmente, diante de seu adversário, temos também um narrador-jogador ardiloso e astuto, que se mistura ao discurso de suas personagens por meio do discurso indireto livre, direcionando os passos do leitor, que é “seqüestrado” para dentro da mesa de sinuca configurada pelo texto.

A faceta metalingüística, por sua vez, torna-se visível, portanto, na correlação entre as seis cápsulas narrativas – Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros e Lapa – e a mesa retangular da sinuca com suas seis aberturas laterais. As bolas, ao deslizarem pela mesa num vai-e-vem, delineiam um traçado que faz lembrar tanto as perambulações de Malagueta, Perus e Bacanaço, quanto o percurso do narrador deslocando-se entre as distâncias máxima, mediana e mínima.

Isso sem contar o ritmo impresso ao texto, o qual, segundo o próprio João Antônio, foi elemento básico de construção-reconstrução de “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

(...) Aprendi um pouco do processo mnemônico, o que me favoreceu a lembrança de trechos inteiros de malagueta, porque todo o texto é ritmado e tem um movimento para cada capítulo; por exemplo, Barra Funda é assim: “O boteco era um de uma fileira de botecos”. Isso me ajudou muito na recomposição, porque, talvez, empiricamente, eu escrevia por música. (...) (João Antônio, In: STEEN, 1981, p. 136)

É, portanto, o ritmo – as repetições, os paralelismos, as inúmeras aliterações e enumerações – um elemento-chave para a construção de uma narrativa ágil, que materializa o jogo tenso, rápido e agressivo da sinuca, no qual os tacos batem nas bolas, que deslizam chocando-se umas com as outras ou sendo encaçapadas.

“Malagueta, Perus e Bacanaço” se configura como jogo, onde quem joga é quem não deixa o outro jogar, ou seja, quem coloca seu adversário na chamada “sinuca de bico”, preso, sem alternativa para desenvolver o seu jogo. Só quem racionalmente joga o jogo da sinuca é capaz de, estrategicamente, pôr seu adversário em cheque, assim como o narrador-jogador de João Antônio nos deixa, com pouca chance de conhecer verdadeiramente o seu jogo narrativo, o que faz com que nos tornemos jogadores “patos”, passíveis de sermos vencidos.

Com engenho, manha e muita malandragem, narrador-personagem-leitor vivificam um jogo narrativo que, no corpo a corpo com a vida, fazem brotar um texto literário pela força de sua estilização.

ANEXOS

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA DO AUTOR

ACERVO João Antônio. **Cartas de João Antônio depositadas no Cedap** – Unesp – Campus.

ANTÔNIO, João Ferreira Filho. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. 2. ed. São Paulo: Ática, 1996.

ANTÔNIO, João Ferreira Filho. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. 4 ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

ANTÔNIO, João Ferreira Filho. **Malagueta, Perus e Bacanaço & Malhação do Judas Carioca**. São Paulo: Clube do Livro, 1981.

ANTÔNIO, João Ferreira Filho. **Ô Copacabana!**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

ANTÔNIO, João Ferreira Filho. **Os Melhores Contos**. Seleção de Antônio Hohlfeldt. São Paulo: Global editora, 1986.

ANTÔNIO, João Ferreira Filho. **10 contos escolhidos**. Brasília: Horizonte Editora Limitada, 1983.

ANTÔNIO, João Ferreira Filho. *A Censura é ridícula e inútil*. **Diário do Povo**, Campinas, 27/10/1975.

ANTÔNIO, João Ferreira Filho. **A Literatura é um ato de humildade**. Proleitura: Unesp – Assis, dez. 1997, ano 4, nº 17.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O AUTOR

- AREAS, Vilma. *Chorinhos de um Retratista: Improviso*. In: **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Campinas: 1999, nº 19.
- BARBOSA, João Alexandre. *João Antônio: A Prosa de uma consciência*. Ateliê Editorial. São Paulo: In **Entrelivros**. 1999.
- BARBOSA, João Alexandre. **Malagueta, Perus e Bacanaço** em *Opus 60 – Ensaio de Crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- BARBOSA, João Alexandre. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. **Jornal do Comércio**: Recife, 17/11/1963.
- BRUNO, Haroldo. **Um contista entre o humor e a dramaticidade**. **Novos estudos de Literatura Brasileira**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.
- CANDIDO, Antonio. *A Nova Narrativa*. In: **A Educação pela Noite e Outros Ensaio**. São Paulo: Ática, 1987.
- CANDIDO, Antonio. *Na Noite Enxovalhada*. In: **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Campinas: 1999, n. 19.
- CANDIDO, Antonio. **O Estudo Analítico do Poema**. 4ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.
- DURIGAN, Jesus Antônio. *Prefácio - João Antônio, o leão e a estrela*. In: ANTÔNIO, João. **Leão de Chácara**. 7ed. São Paulo: Estação Liberdade.
- LAURITO, Ilka Brunhilde. *João Antônio: o inédito*. In: **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Campinas: 1999, n. 19.
- LUCAS, Fábio. *Reflexões sobre a Prosa de João Antônio*. In: **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Campinas: 1999, n. 19.
- NUNES, Cassiano. *Estudo Introdutório – Releitura de João Antônio*. In: **10 contos escolhidos – João Antônio**. Brasília-DF: Horizonte, 1983.
- PAES, José Paulo. *Ilustração e defesa do rancor [sobre Abraçado ao meu rancor de João Antônio]*. In: **A Aventura Literária – Ensaio sobre ficção e ficções**. São Paulo: Cia das Letras, 1990.
- PAIXÃO, Fernando. *As Coisas Simples de João Antônio*. In: **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Campinas: 1999, n. 19.

- PEREIRA, J. C. **Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963 - 1976)**.
Dissertação (Mestrado). Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.
- REIPERT, Herman José. *Gente Nova de São Paulo*. In: **Cogumelos do Cotidiano** (Impressões de leitura) – Conselho Estadual de Cultura – Coleção Ensaio – São Paulo: 31/10/1972.
- MAJADAS, Wania. *Alegria: Passarela da Malandragem*. In: **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Campinas: 1999, n. 19.
- NUNES, Cassiano. *Estudo Introdutório – Releitura de João Antônio*. In: **10 contos escolhidos – João Antônio**. Brasília-DF: Horizonte ed., 1983.
- POLINÉSIO, Júlia Marchetti. **O Conto e as Classes Subalternas**. São Paulo: Annablume, 1994.
- PRADO, Antonio Arnoni. *Lima Barreto Personagem de João Antônio*. In: **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Campinas: 1999, n. 19.
- STEEN, Edlavan. **Viver & escrever**. Porto Alegre: L&PM, 1981.

BIBLIOGRAFIA GERAL

- ARRIGUCCI, Davi Jr. *Fragmentos sobre a crônica*. In: **Enigma e Comentário – Ensaaios sobre Literatura e Experiência**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- BENJAMIN, Walter. *O narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*. In: **Walter Benjamin – Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire – Um Lírico no Auge do Capitalismo – Obras Escolhidas III**. São Paulo: Editora 34, 1989.
- BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BRIK, O. *Ritmo e Sintaxe*. In: **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1976.
- BRITO, Antônio Carlos de. **O Misere**. Movimento, 22 de set. 1975, nº 12.
- CANDIDO, Antonio. *A Vida ao Réis-Do-Chão*. In: **A Crônica: O Gênero e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP, 1992.
- CHKLOVSKI, V. *A Construção da Novela e do Romance*. In: **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1976.
- CORTÁZAR, Júlio. *Alguns Aspectos do Conto*. In: **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- ECO, Umberto. **Seis Passeios pelos Bosques da Ficção**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- GENETTE, Gerard. *Modo*. In: **Discurso da narrativa**. Trad. Fernando Cabral Martins. 3. ed. Lisboa: Ed. Vega, 1995.
- ISER, Wolfgang. **O Ato da Leitura: Uma Teoria do Efeito Estético**. V.2. São Paulo: Editora 34, 1999.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Poética*. In: **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- LEITE, Lígia Chiappini Morais. **O Foco Narrativo**. São Paulo: Ática, 1985.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. **Brás, Bexiga e Barra Funda**. São Paulo: IMESP/DAESP, 1982.
- MARTIM, Marcel. **A Linguagem cinematográfica**. Lisboa: Prelo, 1971.
- MOISÉS, Massaud. **História da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2000.
- _____. **A criação literária – prosa I**. 15ed. São Paulo: Cultrix, 1989.

- OLIVEIRA, Valdevino Soares de. **Literatura, esse cinema com cheiro**. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.
- PIGLIA, R. **Tesis sobre el cuento e Nuevas tesis sobre el cuento**. Buenos Aires, 1998.
- POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Trad. Oscar Mendes & Milton Amado. Rio de Janeiro, Globo, 1985.
- PÓLVORA, Hélio. *Fundamentos do Moderno Conto Brasileiro*. In: **A Força da Ficção**. Petrópolis: Vozes, 1971.
- PORTELLA, Eduardo. *Visão prospectiva da literatura brasileira*. In: **Vocabulário técnico da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Tecnoprint (Ed. Ouro), 1979.
- PRINCE, Gerald. **Introduction à l' etude du narrataire**, Poétique, 14, 1973.
- ROSENFELD, Anatol. *Gêneros e Traços Estilísticos*. In: **O Teatro Épico**. São Paulo: Perspectiva, 1986.
- SÁ, Jorge de. **A Crônica**. São Paulo, Ática, 1895.
- SUSSEKIND, Flora. **A literatura do “eu” em Literatura e Vida Literária Polêmicas, diários & retratos**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- SUSSEKIND, Flora. *A Informação: Quatro Olhos ou uma Câmera?* In: **Tal Brasil, Qual Romance?**. Rio de Janeiro: Edições Achiamé Ltda, 1984.
- TODOROV, Tzvetan. **Estruturalismo e Poética**. São Paulo. São Paulo: 4ed., Cultrix, 1976.
- TYNIANOV, J. *A Noção de Construção*. In: **Teoria da Literatura: Formalistas Russos**. Porto Alegre: Ed. Globo, 1976.
- YVANCOS, José Maria Pozuelo. *El Pacto Narrativo*. In: **La Teoría del Lenguaje Literario**. 4.ed. Cátedra, 1994.

PERIÓDICOS CONSULTADOS

A ARRAIA miúda de João Antônio. **Jornal de Minas**, 10/04/1976.

CUNHA, Fausto. *Um estreante*. **Correio da Manhã**, Rio de Janeiro, 12/10/1963.

GOMES, Duílio. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. **Suplemento Literário**, Belo Horizonte, 19/09/1970.

OS MARGINAIS de João Antônio. **Jornal de Osasco**, Osasco, 17/10/1975.

PEDROSO, Bráulio. *São Paulo tem o seu romancista*. **O Estado de São Paulo**, São Paulo, 16/08/1963.

SANTANA, Sadi Carnot. **Vagabundagem ganha três reis**. Edição Extra, São Paulo, 6/7/1963. p. 24.