UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA BRASILEIRA

JOÃO PAULO BENSE

**NEGAÇA, NEGÓCIO, NEGAÇÃO:
OS CONTOS DE JOÃO ANTÔNIO. ATRAVESSADOS.**

Versão Corrigida

São Paulo

2017

JOÃO PAULO BENSE

**Negaça, negócio, negação:
Os contos de João Antônio. Atravessados.**

Versão Corrigida

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para obtenção de
título de mestre em Letras.

Área de concentração: Literatura Brasileira

Orientador: Prof. Dr. Augusto Massi

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Bense, João Paulo

B474n

Negaça, negócio, negação. Os contos de João Antônio. Atravessados.
/ João Paulo Bense; orientador Augusto Massi. São Paulo, 2017. 176 f.

Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas.
Área de concentração: Literatura Brasileira.

1. Literatura brasileira. 2. Prosa. 3. Conto. 4. João Antônio.

I. Massi, Augusto, orientador. II. Título.

Nome: João Paulo Bense

Título: Negaça, negócio, negação: Os contos de João Antônio. Atravessados.

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo para
obtenção de título de mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. : _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

A Vila Isabel para Noel Rosa. Para o meu lugar, a Nádía.

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Augusto Massi, pelo tempo de convivência e pelo que me ensinou, paciente, generoso. Por falar e ouvir sem tempo, pela confiança e pela orientação integral que deu.

Ao Prof. Dr. Murilo Marcondes pelas conversas, risadas, por me receber sempre tão bem.

Ao Prof. Dr. Edu Otsuka pelas aulas e pelos comentários exatos que deu na qualificação.

Ao escritor Rodrigo Lacerda por trazer João Antônio de volta à literatura. Devemos a ele.

Ao Rodrigo Fukuhara, do Acervo João Antônio da faculdade de Letras da UNESP, Assis.

Às alunas do grupo de estudos a que o Massi deu início, Betina Leme e Francine Polidoro.

Ao meu pai, Seu Jayme, um sério que sabe do jogo. E que me deu a dica do Bar Celestino.

À minha mãe, Dona Lourdes, pelo amor, e aos meus irmãos, Fábio, Adriana, e ao Marlos.

E à Yasmin que, quando juntar as letrinhas, vai gostar do seu nome no texto do Tio Nino.

Ao meu melhor amigo e padrinho de casamento, este que na redação é como um Paulinho da Viola, revisando com sua elegância meus erros, João Paulo Papassoni dos Santos Duro.

E à Nádia Cotrim Sauer Leão, para quem devo estas linhas. Não este pouco: a sua revisão mais difícil – porque sempre cheia de ideias –, os seus comentários e as nossas discussões mais profundas, as verdades mais absolutas e diferentes de cada um. Tudo o mais mesmo:

...

RESUMO

BENSE, João Paulo. *Negaça, negócio, negação. Os contos de João Antônio. Atravessados*. 2017. 190 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

A dissertação elabora a análise de alguns contos de João Antônio com a intenção de traçar o percurso narrativo de sua obra. A seleção de contos se organiza sob o arco histórico da ditadura militar, e as análises buscam se associar a temas da identidade nacional. Partindo de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, trata de seus assuntos mais imanescentes, como a anônima e o negacear do malandro, relacionando-os à sua época e ao empenho inicial do autor. Segue com a análise de “Paulinho Perna Torta”, em que se discute os desdobramentos de um tipo de progresso que a experiência nacional tornou particular. Neles se inserem tanto a violência urbana quanto a nova formação do sujeito. E elabora em seguida as leituras de “Dedo-Duro” e “Toni Roy Show”, contos que servem para a retomada do gênero conto e passam a delinear uma abertura formal e temática que se resolve no conto “Abraçado ao meu rancor”. Em perspectiva, esta dissertação busca apreender da obra do autor uma constante que atravessa o seu fazer literário e seu tempo histórico, nomeada aqui como uma "literatura de negação".

Palavras-chave: João Antônio. Conto brasileiro. Negaceio. Negócio. Negação.

ABSTRACT

BENSE, João Paulo. *The short stories of João Antônio. Crossed*. 2017. 190 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

The dissertation elaborates some analysis of short stories of João Antonio with the intention of tracing the narrative course of his work. The selection of short stories is organized under the historical arc of the Brazilian military dictatorship, and the analyses seek to associate themselves with themes of national identity. Starting with “Malagueta, Perus and Bacanaço”, it deals with its most immanent subjects, such as the anonymous portion of poor people and the flutter of the “malandro”, relating them to his time and to the author's initial commitment. It follows with the analysis of “Paulinho Perna Torta” and the dissertation discusses a type of progress that the national experience made particular in reason of urban violence and the new formation of the subject. And then this work elaborates the readings of “Dedo-Duro” and “Toni Roy Show”, short stories that serve to retake this textual genre and begin to delineate a formal and thematic opening that is resolved in other short story, “Abraçado do meu rancor”. In perspective, this dissertation seeks to understand from the author's work a constant that goes through his literary work and his historical time, named here as a "literature of denial".

Keywords: João Antônio. Brazilian's short stories. Flutter. Business. Denial.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
Nem clássico, nem velhaco: uma síntese difícil	3
 CAPÍTULO I	 8
NEGAÇA: ANÁLISE DE “MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”	8
1.1. Sobre a arte de negacear	8
1.2. A canção cifrada dos nomes	15
1.3. Uma linguagem do meio	22
1.4. A cruz, a sarjeta, o bagaço	28
 CAPÍTULO II	 46
NEGÓCIO: ANÁLISE DE “PAULINHO PERNA TORTA”	46
2.1. A língua geral dos homens	46
2.2. <i>Leão-de-chácara</i> e suas epígrafes	55
2.3. Anjo novo, Perna torta	65
ENTREMEIO	82
LEITURA DE “DEDO-DURO” E “TONI ROY SHOW”	82
3.1. A malandragem no mercado	82
3.2. Quantos nomes têm dois malandros?	94
 CAPÍTULO III	 111
NEGAÇÃO: ANÁLISE DE “ABRAÇADO AO MEU RANCOR”	111
3.3. Depois do breque, a síncope	111
3.4. Aquele que amou a dois senhores	123
CONCLUSÃO	144
Um silêncio não serve de amém	144
 BIBLIOGRAFIA	 148
ICONOGRAFIA	163

INTRODUÇÃO

Nem clássico, nem velhaco: uma síntese difícil

Não só de samba e de choro, como também do tango e da música erudita. Deste gênero, João Antônio mais gostava dos adágios de Mozart, mas ouvia muito, também, os *Concertos de Brandenburgo*, de Bach, principalmente a peça No. 4, em Sol Maior. E, de Grieg, *Peer Gynt*. Nem se limitou apenas aos subúrbios e aos centros de São Paulo e Rio de Janeiro: morou em Londrina, no interior do Paraná. Lá fora, conta ter conhecido New Orleans¹. E escreveu sobre essas cidades. Fato é que, em 1987, recebeu bolsa de estudos para residir em Berlim e, na estadia, deu palestras na Polônia e na Holanda. Há um conto dele sobre Amsterdam, inclusive.

João Antônio é mais conhecido por seu “Malagueta, Perus e Bacanaço”, o clássico extemporâneo do primeiro livro, homônimo, embora os outros contos desse livro, divididos nas partes *Contos Gerais*, *Caserna* e *Sinuca*, compõem de maneira significativa a cadência de altos e baixos necessária para o arranjo de uma obra. Mesmo ritmo seguem os textos de *Três contos do Rio* em relação a “Paulinho Perna Torta”, novela que fecha a primeira parte do livro seguinte, *Leão-de-chácara*. Nesses textos, o escritor não retratou somente o “merduncho”, como ele se referia ao lumpem social: no conto “Três cunhadas – Natal 1960”, desse último livro, o narrador acompanha um sujeito remediado, de uma classe média miúda. Na última fase de sua literatura, a terceira, retratou mais a si mesmo, como no autobiográfico “Abraçado ao meu rancor”. No caminho, enveredou por gêneros como conto, crônica e textos memorialísticos.

Mas, ainda assim, essa familiaridade com o número três, de uma síntese mais elementar, mas que ainda assim nega a busca por “modelos genéricos”, fazendo sua escrita balançar “entre cru e cozido, alto e baixo, frio e quente, claro e escuro”², pareceu não ter sido visível para parte da recepção crítica do escritor. Pois João Antônio não seria somente um “Clássico Velhaco”, “Astro da Literatura Amassada”, “Rabelais da Boca do Lixo”: o escritor parece mais complexo do que mostram essas reduções em seu nome, epítetos chamados por ele como “esvaziantes”.

¹ “Nessas andanças, uma delas me jogou em Nova Orleans e vareei as tardes e noites nos bares. Do cair do sol ao alvorecer do outro dia, só ouvindo os crioulos tirarem o jazz puro. Eles mamavam no saxofone, no pistão ou no clarinete como quem suga a vida. Brincavam no piano, melancólicos ou arteiros [...]. Bem. Tudo isso muito bonito, o jazz é forte. Mas o choro é choro. Sublime”. ANTÔNIO, João. “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”. In: *Dedo-duro*. Contos. Apresentação de Jorge Amado e Paulo Rónai. Orelha de Antonio Candido. RJ: Record, 1982, p. 95.

² Os exemplos de contrastes foram retirados do ensaio “A passagem do dois ao três”, de Antonio Candido. No início dessa análise, o professor reconhece “um traço curioso do Estruturalismo”, “o que se poderia chamar de fixação com o número 2” – esse seria o contexto que parte para sua análise de “O cortiço”. O que se pretende aqui é estabelecer algumas nuances para João Antônio, dado que muitas vezes o escritor recebe um olhar já viciado pela crítica: a de um escritor marginal, que escreve como se reproduzindo as gírias de um submundo urbano. CANDIDO, Antonio. “Duas vezes ‘A passagem do dois ao três’”. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. SP: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 51.

Este estudo analisa três contos do escritor com o propósito de renovar sua leitura e demonstrar que neles há uma posição central: a negatividade. Divide-se em três partes, pois para cada um dos contos selecionados há uma imanência particular de assuntos: a negação, o negócio e a negação. E atravessa um período no qual a história do país e a sociedade sentem ter sofrido um processo de ruptura, um antes e depois: a ditadura militar. Neste primeiro capítulo, em que se debruça sobre o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, o tema assumido tomou forma do movimento típico do malandro, o do negaceio. Mas por meio de uma leitura que buscou ser vertical, outros tópicos foram levantados: a canção popular, a linguagem, a sina, a trinca na camaradagem como reflexo da busca por individuação.

Prossegue-se, no segundo capítulo, para a análise de “Paulinho Perna Torta”, o malandro de maior aderência a um tempo social mais feroz. Como pareceu adequado abordar a violência nas grandes cidades e o efeito de um progresso devastador cuja ação, em prejuízo das relações humanas, privilegia o negócio, esses foram os prismas adotados para a leitura. E da mesma maneira como ocorreu com a análise de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, surgiram novos temas a serem abordados em “Paulinho Perna Torta”, como o condicionamento do sujeito em busca da ascensão rápida como característica de um presente mais imediato, e a religiosidade e o mito como contrapontos a isso. Esses capítulos iniciais se valeram de alguns conceitos teóricos que esclarecem questões intrínsecas ao texto, criando relações entre os comentários externos e os contos, a fim de elaborar uma interpretação original a partir de seus excertos fundamentais.

No meio do caminho, uma transição: nos contos de “Dedo-duro”, o seu terceiro livro em que o gênero conto é protagonista, há uma viragem na obra de João Antônio. Marcam-se não somente um retorno ao conto depois de algumas experimentações formais, como também uma abertura para o texto mais memorialístico. A dissertação irá se deter sobre isso, atendo-se ao tratamento de certas obsessões do escritor que se conservam apesar de nova representação do real, como a anonímia que particulariza seus personagens, a ascensão e a queda como a sina a ser enfrentada, e o submundo por onde subsistem.

O último capítulo tratará sobre a negação dessa mesma realidade por meio da memória. A se considerar “Abraçado ao meu rancor” como texto autobiográfico, este estudo irá levantar hipóteses para a dissensão do escritor em relação a si mesmo, ao seu próprio tempo e inclusive aos pobres, ainda que esses tenham sido a quem sempre deu voz ativa. Isso porque, na época de elaboração final desse conto, se fosse figurado como um dos anti-heróis que o autor retratou, suas idas e vindas, altos e baixos, João Antônio estaria no momento certo do declínio que, desta vez, anteciparia não uma nova ascensão, mas o silêncio: encontrado sobre sua cama, depois de decorrido um mês de total quietude, João Antônio morreu sozinho e, ao que parece, rancoroso.

Uma das interrogações que guiou este estudo partiu dos trabalhos mais recentes sobre o autor. “Como é que alguém com tanto sucesso de crítica nos anos 1960 acabava assim?”³, indaga o escritor Rodrigo Lacerda, em ensaio que remonta os passos de João Antônio e a relação construída entre ambos em dias derradeiros. Para estabelecer diálogo com essa nova crítica – e, ainda assim, se manter original – este estudo dará enfoque ao contexto e à obra de João Antônio de maneira prevalente à biografia do autor, ainda que, por vezes, dela lance mão. E irá procurar algum êxito frente ao privilégio de ter o acúmulo de ensaios clássicos e os mais recentes estudos.

Nota-se que a produção acadêmica sobre João Antônio cresce exponencialmente e esse fato, acredita-se, se deve à organização de seu Acervo, na Faculdade de Letras de Assis (Unesp), à republicação de suas obras e ao consequente aumento do número de seus leitores. Ainda que o mercado, o “dragão de mil bocas, useiro e vezeiro em recuperar toda a sorte de malditos”⁴, esteja por aí subsumindo a própria negação ao monstro, acredita-se que a obra do escritor dê a sua chave para negá-lo duplamente, de novo e de novo. Um esclarecimento para isso, é claro, não caberia nesta introdução e, mesmo no seu desenvolvimento – ao menos aqui se coloca de antemão –, são frustradas as possibilidades que não sejam apenas espelhar a falta de saída, como em uma dialética negativa. O que se quer aqui é colocar esse problema uma vez que ele assume parte da “armadilha literária”, expressão dada pelo próprio João Antônio, em que se encontrava o autor em sua última fase. Uma vez *aceito* como uma antítese, como, então, continuar a sê-lo?

No trajeto percorrido para a sua elaboração, este estudo se deparou com muitos trabalhos que repisam a vocação do escritor como a voz dos marginalizados e, não raro, inserem-no como parte desse objeto tratado. Apesar de verdadeira, essa ideia abre mão de discorrer de modo mais detido sobre análise de textos e, por exemplo, a estilização de sua prosa. Esta, nota-se, busca incorporar uma linguagem culta ao que se recolhe do submundo, criando uma estrutura e ritmo dotados de recursos expressivos. E da mesma forma incorporar uma sintaxe mais autoral ao componente puro da linguagem do pobre urbano, cuja técnica dialoga inclusive com o ritmo da canção popular. Entende-se assim que, não por simplesmente reproduzir o modo de falar dos envolvidos com a malandragem, o jogo, a prostituição e a bandidagem, mas por um “saber ouvir antes de tocar”⁵ este instrumento, a linguagem, João Antônio não avilta aqueles a quem as instituições de poder negam o valor de serem sujeitos.

³ LACERDA, Rodrigo. “A armadilha literária”. In: *Tertúlia: o autor como leitor*. Thiago Novaes (Org.). Edições Sesc São Paulo, 2013.

⁴ BOSI, Alfredo. “Um boêmio entre duas cidades”. In: ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor; contos*. RJ: Guanabara, 1986.

⁵ “É mais difícil ouvir do que tocar”. Retirado do texto autobiográfico “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, pelo que se seria a voz do próprio pai de João Antônio. In: *Dedo-duro*. Op. cit., p. 97.

Contribuíram efetivamente para este estudo os ensaios que incitam uma abordagem estilística e social em João Antônio “Na noite enxovalhada” e “Um boêmio entre duas cidades”, ensaios dos professores Antonio Candido e Alfredo Bosi, respectivamente. Este trabalho parte desses textos e procura dar continuidade para as análises a partir dessa abordagem, valendo-se também dos estudos de Rodrigo Lacerda, Bruno Zeni e Ieda Magri, para ficar apenas em alguns nomes, que reavivaram a obra do autor e trouxeram ânimo para novas leituras.

Porque João Antônio não seria apenas o escritor dos pobres, dos malandros e marginais. Para entendê-lo, é necessário remontar a seu tempo e espaço. E também a si mesmo. Seu nome se liga a “Malagueta, Perus e Bacanaço” de maneira muito forte e, frente ao conto e ao alcance que a estreia proporcionou ao escritor, os demais se colocariam quando muito na altura de seus ombros – o que não é verdade. Desse modo, as demais produções do autor, as que retratam os marginalizados sem a arte do negaceio, caso de “Paulinho Perna Torta”, “Leão de chácara” e “Dedo-duro”, se colocariam em um segundo plano, ainda que mantenham a mesma qualidade estética e literária. Colocar em evidência esses últimos contos é uma forma de resgatá-los como parte relevante da obra do autor. E nisso se enquadraria, ainda, a sua produção final, com “Paulo Melado do Chapéu Manguieira Serralha”, “Abraçado ao meu rancor” e os valores biográficos de identificação de “Toni Roy Show”.

Nesse terceiro momento, de escrita memorialística, haveria alguma certeza de que se está diante de um escritor cuja obra é mais complexa do que quer a simples redução do pobre que fala pelos pobres, ou do autor marginal que trata do submundo. Esta dissertação procura, portanto, oferecer uma análise para os contos de João Antônio a partir de algumas questões: Qual realidade João Antônio está se propondo a narrar? Como se resolvem os impasses dele com a forma e a linguagem para retratar essa mesma realidade? Como estabelecer uma unidade para a obra de João Antônio? Tais questões fizeram com que este estudo se debruçasse sobre uma trajetória, que parte da figuração do malandro aos impasses trazidos pelo neoliberalismo, e que resulta em uma dialética negativa de sua fase final. Analisada a obra em totalidade, dessa espécie de constelação de temas, procurou-se extrair uma frequência: a “literatura de negação”.

Nesse sentido, além de um escritor dos subúrbios do Rio de Janeiro e de São Paulo, e dos infernos desses centros urbanos, João Antônio também é autor da intimidade do sujeito em Maringá ou Amsterdã, rememorando as letras de sambas mais antigos ou de tangos carregados de tragédia. Autor de quando a canção ainda era possível, ao mesmo tempo em que retrata um progresso sem humanidade, que surrupiou as possibilidades da voz e da experiência. Ao dotar de humanidade seus personagens remediados e pobres, abonados e marginalizados, dando voz e linguagem para o outro e para o seu eu literário plural, o autor vai além de um país, porque se concentra também no sujeito, daí a sua universalidade. Mas, ao mesmo tempo em que percorre

um turno social dramático, hoje já consolidado, torna-se também o escritor do particular porque, em seus contos, percebem-se uma trajetória e realidade exteriores que seus contos atravessam.

Por meio desta contribuição e de outras releituras que ainda estão por vir – há a promessa de que suas obras sejam relançadas novamente em conjunto, com acréscimo de outros títulos, por nova editora – acredita-se, assim, que o sujeito de “Abraçado ao meu rancor” estaria, hoje, vivenciando uma ascensão que sentiram os personagens Malagueta, Perus e Bacanaço, lá pelos lados da Santa Efigênia, subindo uma escada comprida de madeira, em uma nova roda-viva, na “fantasia de brincar os degraus de três a três”.

E com algum renome para no primeiro bar da manhã pendurar mais que três cafés fiados.

CAPÍTULO I

NEGAÇA: ANÁLISE DE “MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”

1.1. Sobre a arte de negacear

Antes de entrar na análise do conto homônimo que dá nome à coletânea, é preciso explicar como se caracteriza o artifício da negaça, ação distintiva do pobre que, para não se curvar por completo, encarna um tipo característico da vida social brasileira: o malandro. Em uma de suas acepções, o verbo “negacear” se associa à atividade da pesca. Sabe-se, de antemão, de algumas maneiras de pescar: da mais complexa, com um arrastão e redes de malha, barcos-fábricas que estocam, armazenam e já processam os pescados, até à forma mais simples, com vara, isca e paciência. Das mais simples, negacear é a técnica do ir e vir, do movimentar a linha de um lado para outro, um vaivém, de modo que o peixe seja atraído pela isca do anzol. Uma sagacidade menor, que não requer nem o misticismo e nem o trabalho em grupo como fazem, por exemplo, os negros pescadores de “xaréu” no litoral da Bahia retratados em *Barravento* [1962], de Glauber Rocha: o negaceio é uma ocupação ociosa.

Seria, de certo modo, *coisa nossa* – para utilizar as palavras de Noel Rosa em samba que trata do ardil da malandragem como típica⁶ – esse ritual de fazer oscilar a isca de um lado a outro, como um movimento de dança para o pescado que se quer, sem que sejam empregadas a força, o ímpeto e o sacrifício de um velho Santiago, por exemplo, de *O velho e o mar*, de E. Hemingway, ou os do marinheiro Ismael contra a cachalote branca, em *Moby Dick*, de Herman Melville. Ainda que se trate de uma generalização pobre, é inculcada a imagem de nosso praiano conseguir seu pescado com a *manha*, no *como deu*, talvez porque, já calcado pelo imprevisto, pela sua sina, já conheça a transitoriedade do esforço de antemão. Daí, em uma figuração mais ordinária – inclusive preconceituosa –, a força física ser apenas acessória aos tipos nacionais da exclusão social. E, por isso, sua repulsa ao esforço da lida e objeção ao trabalho formal. Ocorre que também cansa viver a viração.

A pretexto de situar melhor essa terminologia no conto, ainda que se pretenda, por ora, apenas tangenciar um significado mais detido, “negaça” é uma palavra de que o narrador lança mão logo nas primeiras páginas de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, junto a outras de sentido

⁶ ANTÔNIO, João (Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico), in: *Noel Rosa (Literatura Comentada)*. SP: Abril Educação, 1982, p. 42. No samba original, *coisa nossa* é “o malandro que não bebe, / que não come, que não abandona o samba / pois o samba mata a fome...”.

semelhante, como o são “marmelo” ou “trapaça”⁷. Ocorre também na cena final, em que os malandros se veem diante de uma iminente disputa entre um jogo por recreio e por dinheiro, pois o jogo sério, valendo aposta, também “mata a fome”:

A gana picava-lhes, crescia muda, ganhava malícias, ficava sutil, se escondia num disfarce. Reaparecia violenta, numa bola sete difícil. *Ia*, frouxa; *voltava* dobrada em tamanho. Momentos em que lhes parecia uma vontade estúpida, errada, desnecessária. Noutros, à malandra, chegava risonha, cínica, traquinagem natural do jogo.

Egoísmo fatal no jogo, um jogador sabe. E o malvado cresceu-lhes a pouco e pouco, minando, fez *negaças*, manhas, rodeou, rodeou... ficou agressivo, certo, definido, total. E exigiu⁸.

Sem ainda entrar nos pormenores da trama, nessa passagem, o negacear compõe a tensão inerente ao jogo e o estado de ânimo dos malandros. O movimento de *ir* e *vir* de uma “bola sete difícil” é refletido no humor dos jogadores, criando uma alternância entre a picardia inocente do jogo e o duelo valendo o dinheiro do adversário. E também entre o que no conto se chamará por “conluio”, uma união de grupo, e a rixa individual, associação e dissociação do grupo como dois polos: um positivo, o da ação em conjunto; e um negativo, “definido”, “exigente”, o da individualidade que acabará se tornando fatal para o entrecho.

No cânone literário, a negaça parece atender não só ao malandro, mas ao excluído em geral. Guimarães Rosa, por exemplo, faz uso do vaivém do negaceio na última cena de “A hora e a vez de Augusto Matraga”, ainda que esse conto não se detenha sobre o tipo dos subúrbios urbanos. Na cena, o narrador se coloca entre Matraga e Joãozinho Bem-Bem no centro do baile da morte. Perto dos heróis, ele mantém distância dos outros cangaceiros do bando, inertes, “mortos, ou quase, ou fingindo”, e daqueles que não sabem o que se passa, mas se juntam para ver o embate. Sua posição fica em meio ao baile da morte, como se também a voz narrativa prescindisse das armas que matam de longe:

Três dos cabras correram, porque outros três estavam mortos, ou quase ou fingindo. E aí o povo encheu a rua, à distância, para ver. Porque não havia mais balas, e seu Joãozinho Bem-Bem mais o homem do Jumento tinham rodado *cá para fora da casa*, só em sangue e em molambos de roupas pendentes. E eles *negaceavam* e pulavam, numa dança ligeira, de sorriso na boca e de faca na mão.

– Se entregue, mano velho, que eu não quero lhe matar...

– Joga a faca fora, dá viva a Deus, e corre, seu Joaozinho Bem-Bem...

– Mano velho! Agora é que tu vai dizer: quantos palmos é que tem, do calcanhar ao cotovelo!...

⁷ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço: contos/por/João Antônio*. 5ª ed. RJ: Civilização Brasileira, 1977. A respeito do encontro entre Bacanaço e Perus, escreve o narrador: “*Negaça*, marmelo, trapaça, quando iam os dois. Um, o martelo; o outro era o cabo”, p. 102.

⁸ Idem, p. 154. Grifos meus.

- Se arrepende dos pecados, que senão vai sem contrição, e vai direitinho p’ra o inferno, meu parente seu Joãozinho Bem-Bem!
- Úi, estou morto...⁹

Nesse excerto, recolhe-se uma contraposição entre a inércia e a ação, a prostração e o movimento, de modo que a forma narrativa elimine distâncias, assumindo o mesmo corpo que tem a convergência física entre os heróis, figurada na luta. Ao mesmo tempo, oferece como lugar para o leitor o centro da ação, e opera o ir e vir, afirmação e negação, “cá para fora”. Na aproximação e distanciamento – *cá* e *lá* – dados pela voz narrativa, o leitor é levado para o centro da luta, entre os heróis. O termo “negacear” aparece no trecho porque nele se constitui uma “dança ligeira”, o baile da morte. A hora e a vez de Nhô Augusto, a sua redenção, só se faz na hora de uma morte cujo ritual tem como premissa a dança, simbolizada pelo discurso direto, verdadeiro ir e vir no cá para fora. A forma narrativa dá o movimento, e a oscilação de vozes reforça a dança ligeira.

No embate, Matraga tem como par Joãozinho Bem-Bem, opositor e igual na morte, como se ambos pudessem ser um, e dançassem juntos e sozinhos, em movimento marcado por um vaivém próprio, parte constituinte de um “eles” em oposição aos cangaceiros do bando e ao povo. A linguagem faz do leitor um correligionário da ação, e ele é conduzido para o espaço da convergência física entre os heróis, de forma que o enfoque narrativo dê margem para que a ação seja, não só compartilhada, mas vivificada por quem a lê. Se não há mais distância nem mesmo física entre os heróis, e um é morto pelo outro, estão quites, iguais, também se diminui a distância entre opostos, narrador e projeção objetiva, entre leitor e sertanejo, entre mundo e sertão.

A ideia de que a estilização da língua pelo viés da oralidade contribui para diminuir distâncias é, em tempos atuais, amplamente aceita. E se essa aproximação entre narrador e objeto narrado não é propriamente uma inovação, permite pelo menos que se aproxime o canônico a João Antônio, como no elogio que faz Antônio Candido:

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.¹⁰

⁹ ROSA, João Guimarães. “A hora e a vez de Augusto Matraga”. In: *Sagarana*. RJ: Nova Fronteira, 2001, p. 410. Um exemplo do movimento de negacear também se faz em uma das cantilenas recolhidas de *Grande Sertão: Veredas*, de João Guimarães Rosa: “(...) eu ia e não vou mais:/ eu faço / que vou / lá dentro, oh baiana! / e volto do meio pra trás...”. In: ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Ed. Comemorativa. RJ: Nova Fronteira, 2006, p. 59. Grifos meus.

¹⁰ CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”, in: *O albatroz e o chinês*. 2ª edição aumentada. RJ: Ouro sobre Azul, 2010, p. 210.

Grosso modo, essa conquista da literatura brasileira, um modo de escrever próximo da fala, ganha visibilidade na voz narrativa de Lima Barreto – que dizia propositadamente se afastar do formalismo de um, por exemplo, Coelho Neto – para, mais tarde, alcançar na prosa a maturação e o consentimento da crítica na escrita de, por exemplo, Graciliano Ramos, com o personagem Paulo Honório em *São Bernardo* [1936]: “as pessoas que me lerem terão, pois, a bondade de traduzir isto em linguagem literária, se quiserem”¹¹.

Outra ilustração do negaceio na tradição se dá em excerto de “Angústia”, também de Graciliano, no monólogo interior do pobre-diabo Luís da Silva:

Julião Tavares era uma sombra que se arredondava, tomava a forma de um balãozinho de borracha. Este objeto colorido flutuava, seguro por um cordel. O vento arrastava-o *para um lado e para outro*, mas o cordão curto *não o deixava arredar-se muito do café*. Marina era outra sombra que se *balançava* devagar na rede. O rumor dos armadores era interrompido pelo tilintar do telefone. A rede *ia e vinha*, Marina se deslocava *para a direita*, um metro *para a esquerda*, e não podia ir mais longe.¹²

No romance, a passagem antecede imediatamente ao aborto do filho de Marina e se coloca momentos antes do estrangulamento executado pelo protagonista. O “balãozinho de borracha” que flutuava de um lado a outro arrastado pelo vento parece prefigurar uma decisão entre a vida e a morte de Julião Tavares e, da mesma forma, dá um paralelo ao vaivém de Marina balançando na rede, ambos atados ao exíguo limite espacial que é o próprio sufocamento mental de Luís da Silva. Caberá à sua psique subterrânea o desfecho para cada um: a síntese que haveria como remate, em todo o caso, seria tanto a morte do filho quanto do desafeto. Na passagem do estrangulamento de Tavares, apenas duas partes à frente do excerto, lê-se de novo um exemplo de ir e vir: “À direita, à esquerda, volveria à direita, volveria à esquerda, sem procurar saber de onde partia a ordem. Por que à direita? Por que à esquerda? Poderia ser meia volta”¹³.

Sobre os pobres suburbanos, em “Dialética da malandragem”, célebre ensaio sobre *Memórias de um sargento de milícias* [1852-3], o professor Antonio Candido formula, com exatidão, a expressão do malandro como tipo a partir do anti-herói Leonardo filho, personagem “constituído pela dialética da ordem e da desordem”¹⁴. Em certa altura de *Memórias de um Sargento de Milícias*, o anti-herói se torna agregado da casa da personagem Vidinha, de um jeito que mais se assemelha a “quase rei em casa, punha, dispunha, castigava os escravos,

¹¹ RAMOS, Graciliano. *São Bernardo*. RJ: Record, 1977, p. 11.

¹² RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Posfácio de Silviano Santiago. 60ª ed. Rio, SP: Record, 2004, p. 199.

¹³ Idem, p. 228

¹⁴ CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”, in: *O discurso e a cidade*. RJ: Ouro sobre azul, 2006, p. 31.

ralhava com os filhos, intervinha enfim nos mais particulares negócios”¹⁵. Mas mesmo assim, pensa em fugir daquela casa, como manda a “sina de judeu errante”, fato que aos olhos do Major Vidigal resultaria em uma captura certa. Marca de uma estratégia de sobrevivência, Leonardinho tem seu ir e vir palpável pelas suas próprias ações, como uma marca desse trânsito entre dois polos opostos.

Neste trecho, tenta-se estabelecer como a negaça serve, também, para dar corpo ao ir e vir do tipo figurado por Manuel Antônio de Almeida:

Quem estivesse muito atento havia de notar que algumas vezes o Leonardo parecia, ainda que muito ligeiramente, *apressar o passo*, que outras vezes o *retardava*, que seu olhar e sua cabeça voltavam-se de vez em quando, quase imperceptivelmente, para a *esquerda* e para a *direita*. (...) se lhe aparecia à direita ou à esquerda um corredor aberto, pensava consigo: – *Embarafusto* por ali dentro, e *sumo-me*.¹⁶

Para situar a cena no desenrolar da trama, a posição que ocupa o protagonista na casa caceteia de tal modo os primos de Vidinha que, numa patuscada urdida por esses, o Vidigal encontra razão para prendê-lo. Ainda que invicto de fuga pelas suas mãos, é pela malandragem, pelo negaceio de um lado a outro, que Leonardo filho empreende a fuga. Da cena, o que se ressalta é a conciliação dos movimentos contrários entre si, todos praticados por Leonardo filho, de modo que “apressava o passo” para em seguida retardá-lo, como em um marcado ir e vir constitutivo do malandro. Ainda, o anti-herói olha sem que se perceba para a esquerda e para a direita, procurando alguma fresta que nesses polos lhe ensejasse a fuga, um vaivém negaceado próprio do tipo. Mesmo o arremate do trecho dá ideia dessa oposição, o entrar de supetão, o fazer-se ver atropeladamente, e o sumir.

De modo mais geral, não só a falta de oferta do mercado de trabalho, mas suas consequências, o jogo, a exploração do meretrício, e a viração, devem se associar ao símbolo. Entende-se assim que, a esses fatores, para a representação do malandro, estar *no meio de* dois polos no seu ir e vir, encarnado por seu negacear, é também característica desse tipo nacional. É desse modo que João Antônio segue uma “linha da malandragem” na construção desse personagem, dentro de uma tradição do seu retrato. Como colocado por Roberto Schwarz:

Esta vem da Colônia e se manifesta na figura de Pedro Malazarte, em Gregório de Matos, no humorismo popular, na imprensa cômica e satírica da Regência, num veio de nossa literatura culta do século XIX, e culmina no século XX,

¹⁵ ALMEIDA, Manoel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias*. Apresentação, notas e fixação de texto: Mamede Mustafa Jarouche. Ilustrações Marcelo Cipis. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003, p. 258.

¹⁶ Idem, pp. 273/4. Grifos meus.

com *Macunaíma* e *Serafim Ponte-Grande*, onde é estilizada e elevada a símbolo¹⁷.

A inovação de João Antônio não se dá, pois, pela caracterização do malandro, que se insere em uma tradição, mas pelo modo como representa a negaça também por meio da linguagem. Ela é das que mais se emparelham à de seu correlativo, os pobres e marginalizados dos centros urbanos, os malandros retratados na primeira fase do autor, assim como não se exime de efetuar um tratamento estilizado por meio das assonâncias, homofonias, polissemias, pela sintaxe de solavanco e pelo ritmo vertiginoso dos contos iniciais. Um negaceio entre força pura e técnica. Sem prejuízo de matéria literária, o recurso corresponde à expectativa da crítica sem se eximir da sempre urgência popular de denúncia através da troca recíproca entre o pobre suburbano da vida real e aquele representado pelo autor.

Desse modo, o negaceio em “Malagueta, Perus e Bacanaço” está na voz e na linguagem – entre a culta e a popular – e é parte formativa dos anti-heróis. Surge nos códigos e regras típicos do submundo, no “macio rebolado” com que se destacam da multidão da cidade grande, na capoeira – mistura de luta e de dança, que sugere justamente o ir e vir, pois a todo momento o capoeirista oscila de um lado a outro, para golpear e defender-se – e, mais manifesto no escritor, na linguagem entre a voz dos subúrbios e uma peculiar erudição. Um recurso que ganha feição como a de uma recriação de um universo comum a todos.

Publicada em 1963, a primeira coletânea de contos de João Antônio, e que leva o nome de um deles, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, insere-se, pois, nessa tradição literária em particular, de modo que recria sem ideais os pobres dos centros urbanos. O que traz de vicejante é que, desta vez, num jogo de forma e estilização da língua, dá corpo e voz aos malandros de modo que neles se veja um dado nacional e real. No mais, é da negaça que esse tipo nacional extrai as condições para sua subsistência, ao mesmo tempo em que esse artifício permite posição de algum destaque em relação à massa – mas nem inferior, nem superior –, dando ao malandro caráter de enfrentamento social e postura combativa, sobretudo em determinado contexto de exaltação ao mérito, ao esforço, ao trabalho.

Entende-se aqui como negaça, então, o meio possível para o malandro cumprir seu vaivém entre um partir da miséria em direção ao ganho, e deste para o retornar à miséria, marca da literatura de ação circular de João Antônio. Em um primeiro momento, essa miséria se faz material, como em “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Em um segundo momento, ela se faz moral, como na última fase de seus textos. Como uma oposição às características mais típicas do

¹⁷ SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’”. In: *Que horas são?*. SP: Companhia das Letras, 1987, p. 130.

malandro, que a crítica já havia cuidado em seus ensaios mais fecundos¹⁸, a negação é parte constitutiva dos anti-heróis de João Antônio e se difunde em seus contos iniciais quer seja no enredo, quer na linguagem única.

¹⁸ “Figura que enfeixa uma dimensão folclórica (o espertalhão da lenda), uma dimensão de época (...) e um movimento que está transposto um dinamismo histórico de alcance (...) nacional (as idas e vindas entre os hemisférios da ordem e da desordem sociais)”. In: SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’”. In: *Que horas são?*. SP: Companhia das Letras, 1987, p. 138.

1.2. A canção cifrada dos nomes

Ao discorrer sobre a formação do direito dos povos latinos, Marcel Mauss relaciona a noção de *persona* e o reconhecimento pelo uso do nome e do sobrenome. A exceção ao reconhecimento desse direito elementar se manifestava no escravo: “*Servus non habet personam*. Ele não tem personalidade, não possui seu corpo, não tem antepassados, nome, *cognomen*, bens próprios”¹⁹. Para o escravo, não era concedido o direito de ser indivíduo. E isso se fazia inclusive pelo anonimato, pela falta de um nome com que pudessem formar a sua própria identidade.

João Antônio Ferreira Filho é dos poucos escritores brasileiros cujo sobrenome não se imprime na lombada de suas obras. De que se lembre aqui, somente Plínio Marcos – com quem João Antônio partilhou um mesmo assunto literário, o do submundo, dividiu um ideal comum em relação à profissionalização do escritor e, ainda, um mesmo espaço de publicação em revistas literárias²⁰ – detém esse mesmo traço: raros são os escritores sem sobrenome na literatura do país. Essa evidência vai além do dorso de suas obras: João Antônio é um escritor sem sobrenome cujos livros tratam de heróis que, também, não têm sobrenome. Seus pobres têm um mesmo legado dos escravos descritos por Marcel Mauss, são pobres-diabos, ou nomeados pela baixa função – *leão de chácara* e *dedo-duro*, por exemplo –, ou ainda pelo apelido, pelo nome de guerra.

Perus, Malagueta, Bacanaço são três anônimos que, nas suas virações entre periferia e centro de São Paulo, buscam uma estratégia para sobreviver. E a encontram na sinuca. Para isso, se contrapõem no jogo ao inspetor Lima, sobrenome do policial aposentado que gasta o dia na mesa, e o fazem com outros oponentes como, por exemplo, Silveirinha e Robertinho, dois diminutivos de um nome próprio que, no embate contra os anti-heróis, ganham, ou no jogo, ou na vida.

Na composição do nome dos protagonistas, o mais novo, Perus, tem “dezenove anos de idade, morador em Perus com a tia, donde lhe veio o apelido”²¹. O malandro mais velho é Malagueta, aficionado por “cachaça, pão e pimenta malagueta, donde lhe chegara o apelido”²².

¹⁹ MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo Neves. SP: Cosac Naify, 2003, p. 389.

²⁰ Na edição pessoal de João Antônio de *Uma reportagem maldita: Querô*, há dedicatória de Plínio Marcos: “Ao João Antônio um abraço do Plínio”. Esta edição pode ser consultada no acervo pessoal do escritor na CEDAP - Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da Universidade de Assis (Unesp), ou por meio do projeto de iniciação científica de MORAES, Renata Ribeiro de. *Estudo e sistematização das dedicatórias recebidas pelo escritor João Antônio*. Orientação de Ana Maria Domingues de Oliveira. Assis: UNESP, dez. 2001, p. 91. A Revista mencionada é a *Realidade* (SP). Nela, João Antônio publicou entre 1967-75, Plínio Marcos colaborou esporadicamente em 1969 e 1976.

²¹ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço: contos/por/João Antônio*. 5ª ed. RJ: Civilização Brasileira, 1977, p. 110.

²² Idem, p. 118.

Sobre o mulato Bacanaço, sabe-se que é o chefe do conluio por meio do qual eles levantam algum dinheiro no jogo. Mas, da trinca, ele é o único para o qual não há referências diretas sobre o porquê do apelido. Sobre Bacanaço, sabe-se, apenas, que naquele ardil “iria como patrão”²³. É quem chefia porque era “negócio dos bons ser patrão dos dois”²⁴. E era o único que agia como rufião, praticando a exploração de mulheres sob seu julgo:

[Bacanaço] andava agora com uma mina nova, vinte anos, Morena ou ruiva não se sabia, que ficava loira de cabelos oxigenados, porque o mulato preferia as loiras. Fazia a vida num puteiro da rua das Palmeiras, tinha seu nome de guerra – Marli. A mina lhe dava uma diária exigida de mil, mil e quinhentos cruzeiros, que o malandro esbagaçava todos os dias nas vaidades do vestir e do calçar.²⁵

Elemento totalizador, por ser *e* não ser, o malandro mais típico, caso de Bacanaço, detém um páthos difuso, de modo que exprime parcelas sociais contrárias entre si. Ele é um patrão sem posses. E provoca o leitor para também vagar pela rua e compartilhar desse seu ir e seu vir estrutural como se assumisse para si a posição de “estar entre” os opostos, na posição ideal que lhe permite ser *e* não ser pobre e remediado, operário e patrão. Um malandro que é ao mesmo tempo esperto – porque explora – e otário. Um ser basculante.

O tipo encontra representação não só na literatura, mas também na canção popular, o modo de expressão cultural mais notável da parcela pobre da população do país. Porém, para compor o personagem, João Antônio não se limitou apenas a esse dado nacional:

(...) o menino Perus assobiou. Era o “Garufa”, velho tango argentino falando das desventuras de um otário ofertado, inveterado protetor das prostitutas e falso malandro de uma noite num parque japonês... Um incorrigível, um papagaio enfeitado, um malandro de café com leite e pão com manteiga e o resto era engano. O “Garufa” assobiado – um sinal convencionado com que os finos malandros do jogo avisam-se que há otário nas proximidades ou trapaças funcionando e lucro em perspectiva.

Do lado de lá do balcão, Bacanaço também assobiou o “Garufa”.²⁶

Na passagem, juntos, no bairro da Água Branca, num salão chamado Joana D’arc, a trinca arma contra o inspetor Lima, “*tira* aposentado”, que “vivía nas rodas do joguinho e por último, compareceria ao Joana D’arc e ali se *encafuava* enquanto o jogo durasse”²⁷. Nota-se, previamente, que João Antônio detinha familiaridade com um tipo de linguagem próprio de

²³ Idem, p. 111.

²⁴ Idem, p. 118.

²⁵ Idem, p. 146.

²⁶ Idem p. 117.

²⁷ Idem, p. 115. Grifos meus.

uma esfera marginal: nas passagens, ele lança mão de dois termos próprios de um dialeto das ruas cuja origem remonta ao “lunfardo”: *tira* e *cafua*, num mesmo período.

Composto com as gírias do lunfardo, “Garufa” é um tango argentino cuja primeira gravação, um sucesso, data de 1928 na voz do uruguaio Alberto Vila. Foi regravado em 1968, por Tita Merello, cantora de larga carreira no gênero. Narra as noites de “*bacanal*” desse tipo que é capaz de bailar até “A Marselhesa” pelos bordéis e salões de dança. Na canção, descrito pela própria mãe do eu lírico como “*bandido*”, “*un caso perdido*”, faz no refrão o intérprete exclamar: “*¡Pucha!, que sos divertido*”²⁸.

Em geral, define-se “lunfardo” como uma espécie de dialeto rio-platense, utilizado pelas esferas marginalizadas de grandes cidades daquela região, caso de Buenos Aires, e expresso, principalmente, nas manifestações mais populares, de cujo tango é parte. Trata-se de uma linguagem informal utilizada pelos pobres. No lunfardo, a inversão de sílabas de uma palavra, como, por exemplo, “*feca*” por “*café*”, “*gotán*” por “*tango*”, é bastante comum, em um processo semelhante ao que ocorre também no “*verlan*” do francês: “*laisse béton*” (“*deixa pra lá*”) em vez de “*laisse tomber*”²⁹. Outros processos de derivação são também empregados no lunfardo, como *lompa* por *pantalón* (calça), com a inversão e a elipse de uma das sílabas.

Além disso, dentre os procedimentos que conduzem para a formação do lunfardo, a metáfora e a metonímia parecem ser recursos igualmente prezados. É o caso de “*angelito*” para designar a vítima de um roubo, ou “*vaiven*” para significar um “*cuchillo*” (cochilo). Sobre o lunfardo, Vanessa G. I. Castilla [2009] extrai uma definição mais apurada do termo:

Es (...) la expresión del habla coloquial rioplatense, es un conjunto de vocablos y expresiones creados al margen de la lengua general, como lo son otras hablas populares del mundo. (...) El lunfardo es un repertorio léxico que se compone principalmente de términos inmigrados, originarios de las distintas lenguas de las penínsulas itálica e ibérica. En ese sentido, el lunfardo es un fenómeno lingüístico único.³⁰

²⁸ “Garufa”, Música de Juan Antonio Colazzo; Letra de Victor Soliño, Roberto Fontaina. Alberto Vila, 2/Nov/1928, Buenos Aires, RCA-Victor 80987-B. *Del barrio La Mondiola sos el mas rana / Y te llaman Garufa por lo bacan, / Tens mas pretensiones que bataclana / Que hubiera hecho suceso con un gotan. / Durante la semana, meta al laburo / Y el sabado a la noche sos un doctor. Te encajas las polainas y el cuello duro, / Y te venis al centro de rompedor. / Garufa Pucha que sos divertido / Garufa vos sos un caso perdido / Tu vieja... dice que sos un bandido / Porque supo que te vieron, / La otra noche en el Parque Japones. / Caes a la milonga en cuanto empieza / Y sos para las minas el bareador; / Sos capaz de bailarte La Marsellesa / La marcha Garibaldi y El Trovador. / Con un café con leche y una ensaimada / Rematas esa noche de bacanal, / Y al volver a tu casa de madrugada / Decís... "Yo soy un rana fenomenal."*. Garufa...

²⁹ Le Robert Micro. Dictionnaire d'apprentissage de la langue française. Rédaction dirigée par Alain Rey. Paris: Dictionnaires Le Robert, Nouvelle édition, 1998, p. 1400.

³⁰ CASTILLA, Vanesa G. Iribarren. *Investigación de las hablas populares rioplatenses: el lunfardo*. Tese de doutorado. Departamento de Lengua Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Orientação Mariano de Andrés Gutiérrez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid 2009, p. 4.

Esse dialeto detém um léxico particular, influenciado sobremaneira pelo napolitano, toscano, castelhano, e também africano, em razão da constituição histórico-social escrava e imigratória típicas de alguns locais, casos de São Paulo e Buenos Aires. Em relação aos termos listados no estudo, são poucas as palavras brasileiras que compõem o léxico do lunfardo, de modo que a influência tende a ser maior de lá para cá. Mas registra-se, nesse caso, “*tira*” em lugar de policial, “*agente de investigaciones*”³¹, largamente empregado nas dublagens para os filmes de ação norte-americanos, e “*mina*”, cujo registro informal no português consta “mulher jovem, garota, menina”³², palavra que, no lunfardo, detém uma acepção mais próxima da que se aplica em “Paulinho Perna Torta”: “Mulher só serve para dar dinheiro ao seu malandro. Todo o dinheiro. Por isso, entre os malandros da baixa e da alta, as mulheres se chamam *minas*”³³.

Do levantamento feito pela pesquisadora, ainda que sejam poucos os termos do português que influenciaram o dialeto, há a notória influência de idiomas trazidos pelos africanos, também incorporados e utilizados com frequência ainda hoje em nossos registros: “Fulo” é um deles, “*del portugués de Brasil fulo de raiva: pálido de ira. Se dice por la tez pálida de los esclavos fulos*”; “Quilombo”, “*afronegrismo brasileño quilombo: refugio de los negros cimarrones: lupanar, prostíbulo*”; ou ainda “Cafua”, “*del portugués cafua: antro, cueva, cuarto en que se encierra a los alumnos castigados: cárcel*”³⁴, este com emprego recorrente na obra de João Antônio.

O tango foi um gênero pioneiro ao introduzir o lunfardo na lírica. Nos primeiros versos da canção “*Garufa*”, termo próprio do lunfardo que quer dizer tanto festa, farra, armação, quanto um “*individuo divertido aficionado a la juerga*”³⁵, onde se lê “*del barrio ‘La Mondiola’ sos el más rana / y te llaman Garufa por lo bacán*”, há outras duas ocorrências de *lunfardismo* encerrando os dois versos: “*rana*” e “*bacán*”.

Em sua pesquisa, Vanessa G. I. Castilla lista os termos do lunfardo por campos semânticos. Para tanto, utiliza dicionários de duas autoridades no assunto: José Gobello³⁶ e Oscar Conde³⁷. São cinquenta campos semânticos: ofícios, amor, comida, sexo, lupanar, sedução... A palavra “*Rana*” (Adj.), por exemplo, está no campo semântico “Astúcia,

³¹ Idem, p. 32.

³² Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Instituto Antônio Houaiss. Ed. Objetiva, 2001.

³³ ANTONIO, João. Leão-de-Chácara: contos/João Antônio. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 78.

³⁴ CASTILLA, Vanesa G. Iribarren. Investigación de las hablas populares rioplatenses: el lunfardo. Tese de doutorado. Departamento de Lengua Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Orientação Mariano de Andrés Gutiérrez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009, p. 14, p. 26.

³⁵ Idem, *apud* op. cit., p. 1119.

³⁶ José Gobello y Marcelo Héctor Oliveri. *Novísimo Diccionario Lunfardo*, Buenos Aires, 2005, *apud* Castilla (2009), Op. Cit. José Gobello (1919-2013) também publicou ensaios críticos sobre o gênero tango. Importante mencionar que esse dicionário foi amplamente usado por João Antônio. Em seu acervo, aliás, constam três edições do livro de Gobello.

³⁷ Oscar Conde, *Diccionario etimológico del lunfardo*. Buenos Aires, 2004, *apud* Castilla (2009), op. cit.

Habilidade”. Para Gobello significa “persona sagaz e astuta”, e “pícaro, travesso”. Conde tem igual acolhimento: “astuto”, “pícaro”. Castilla pesquisa dicionários normativos da língua espanhola, muitos, do século XV aos tempos atuais, monolíngues, bilíngues, de signos, e trinta dicionários da Real Academia Española. Sobre o termo “rana” informa que “*se registra en numerosos diccionarios de la lengua española, pero ninguno de estos ejemplares ofrece definiciones semánticas equiparables a las dadas en los diccionarios de lunfardo*”³⁸.

“Bacán” (sub.) está no campo semântico de “Lupantar” e tem acepções diversas, ainda que concordantes. A corruptela em português, “bacana”, traz somente duas acepções: a de uma “palavra-ônibus que qualifica pessoas ou coisas com atributos positivos: bonito (um cara b.; uma roupa b.); bom (um pai b.); afável, compreensivo (um chefe b.); interessante (uma ideia b.); correto (uma atitude b.); e a de um indivíduo pertencente às classes altas da sociedade; rico, grã-fino”³⁹.

Sobre o termo, Castilla explica quais as definições mais próximas da acepção dada pelo lunfardo. Então, “Bacán” seria: “1. Dueño, patrón./ 2. Concubino./ 3. Proxenetá./ 4. Hombre que mantiene a una amante./ 5. Individuo de buena posición, adinerado y de hábitos refinados./ 6. Individuo que aparenta una posición socioeconómica elevada que no tiene”⁴⁰. Na definição de Gobello, “Bacán” tem significado semelhante:

Se aplica a la persona adinerada o a la que simula serlo. Fue, simplemente, el compañero de una mujer, su concubino, su dueño, y derivó del genovés baccan, que significa, todo a la vez, patrón, jefe de familia y capitán de nave mercante⁴¹.

É Gobello quem informa sobre uma variação corrente do termo: “Bacanazo”⁴². Assim, o nome Bacanaço tem conotação mais próxima ao espalhamento do lunfardo do que com as predicções formais e dicionarizadas da língua portuguesa: é um cáften, quebrado, mesmo que faça uso de uma camisa limpa por dia, tenha as mãos manicuradas e os sapatos cuidados pelos engraxates, sempre lustrosos, assimilando, desse modo, todas as características do *bacán*, inclusive a de dar a falsa impressão de alguém bem-sucedido.

Desse modo, é possível estabelecer uma correlação entre o personagem Bacanaço e o tipo retratado no tango “Garufa”, cuja figura se perdia em noites em “*bacanal*” e se fazia de “*bacán*”.

³⁸ Op. cit., p. 2582.

³⁹ Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro, Instituto Antônio Houaiss. Ed. Objetiva, 2001.

⁴⁰ Op. cit., apud Castilla (2009), p. 1697.

⁴¹ GOBELLO, José. *Blanqueo etimológico del Lunfardo*⁷³⁵⁴, Buenos Aires, 2005, p. 7354, apud CASTILLA, op. cit., p. 1302.

⁴² José Gobello y Marcelo Héctor Oliveri. *Novísimo Diccionario Lunfardo*, Buenos Aires, 2005, apud Castilla (2009), op. cit., p. 1321.

Com referência aos termos do lunfardo, são várias as razões para se crer que ele teve, de fato, influência no modo de falar da baixa malandragem, seja por causa de uma imigração relativamente comum a Buenos Aires e São Paulo, seja pelas trocas de palavras por aqueles que circulavam pelo porto de Santos, onde o desvio e o contrabando comuns na malandragem eram praticados, ou até mesmo em razão da rádio, pela disseminação da canção popular, do samba e do tango, próprios de um mesmo vocabulário especial, o da oralidade.

De qualquer maneira, isso não passou despercebido por João Antônio. Tanto que a influência desse dialeto portenho na linguagem narrativa do escritor aparece em uma carta datada de março de 1996 [anexo A], poucos meses antes de falecer. Endereçada ao amigo e editor, Fernando Paixão, o escritor comenta ter recebido a visita de uma estudante de Heidelberg, interessada na tradução do conto-título “Leão-de-Chácara”, que o próprio escritor considera “intraduzível” por estas razões. Na tentativa de explicar para a estudante o que considera como “gíria brasileira”, João Antônio vai para além do país ao revelar que:

Há que se descer à Argentina, à Boca de Buenos Aires e frequentar o lunfardo que aprendi, antes de 1960, aí em São Paulo, graças a um amigo, Victor Taphanel e sua mulher, Luzia. Esse Taphanel sacava muito o Brasil, ouvia Noel Rosa e conhecia até Ricardo Coração dos Outros, de Lima Barreto. O argentino passou-me o gosto pelo lunfardo e me deu dois livros de Roberto Arlt, o autor de “Os Sete Loucos”, romance profético, escrito antes de 1948 e que prevê toda a merdalhada que se abateria sobre a Argentina⁴³.

Ademais, ainda sobre a influência portenha em João Antônio, o trecho narrado em “Malagueta, Perus e Bacanaço” é constituído como na trama de um tango trágico, em razão da antecipação da sina dos anti-heróis⁴⁴. E a voz narrativa do conto constrói ações que vão de alto a baixo, dando uma sensação de vertigem semelhante ao ritmo do gênero tango: passagens muito fortes e muito suaves alternadas. A voz narrativa do conto, assim, não se restringe a um dado nacional⁴⁵.

Esse negaceio entre revelar e ocultar as suas fontes de criação se infiltra em várias camadas do conto. E ele exige do leitor um ouvido sensível capaz de captar uma música ao

⁴³ Carta de João Antônio para Fernando Paixão [1], Copacabana, RJ, 13 mar. 1996. O citado Victor Taphanel foi tradutor dos contos “Busca” e de “Afinação na arte de chutar tampinhas” para o espanhol. Os dois contos saíram em datas espaçadas (1965 e 1982, respectivamente), por editoras de Buenos Aires. A redação da carta, na íntegra, pode ser encontrada em PAIXÃO, Fernando. “João Antônio: Cartas de desabafo”, Revista IEB, nº 51, 2010, mar/set, p.157-180.

⁴⁴ Da mesma forma que há correlação entre o personagem do tango e Bacanaço, há uma espécie de caso exemplar lembrado pelo próprio malandro, ainda no salão da Lapa de Baixo. Um jogador de nome Bacalau, tipo de malandro que pouco respeita a conduta desse mundo restrito, tem um final trágico por querer “ser mais malandro que a malandragem”. Por isso, acaba nas mãos dos policiais.

⁴⁵ O vocabulário do narrador lança mão, igualmente, de variações do italiano. Assim, há ocasiões em que Malagueta “parlava”.

fundo, cifrada nas partituras das epígrafes e oculta no lunfardo dos apelidos. Um último exemplo é a cena em que, no salão de sinuca do Edifício Martinelli, os anti-heróis pensam vingar um velho decaído, “mais velho que Malagueta”. Contra ele, repetidas vezes, o caixa do salão de jogos disparava um “xingamento”: *Charutinho!* Contra essa zombaria, o tipo “bêbado, estropiado, engraxate de mãos imundas, estrangeiro”, somente “reboteava à zombaria com uma praga graúda, em italiano”⁴⁶. Mas o caixa insiste com o xingamento:

– Charutinho!

A resposta partia em italiano, pronta, violenta, desesperada, o homem batia os pés no chão, ameaçava socos no ar e ficava no meio do salão, cambaio, atrapalhando-se com o apelido e com as pernas, que se desentendiam. Álcool rondava aquela cabeça branca. Houve um momento em que seu nervosismo cresceu e parecia que ele ia chorar.

– Charutinho!⁴⁷

Personagem de “História das malocas”, difundido entre 1955 e 1966 pela Rádio Record, Charutinho era representado pelo compositor Adoniran Barbosa. Seu “Saudosa Maloca” deu a provável inspiração ao personagem pobre e pitoresco da rádio, a quem o compositor emprestava a voz rouca e o acento italiano, que muitos têm como dialetal⁴⁸.

Entretanto, Adoniran Barbosa faz mais do que apenas dispor a língua estrangeira e o português. É Antonio Candido quem afirma que “da mistura, que é o sal da nossa terra, Adoniran colheu a flor e produziu uma obra radicalmente brasileira”⁴⁹. E assim o faz João Antônio, entre a linguagem culta e a popular, o lunfardo e a voz do subúrbio. Compondo.

⁴⁶ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço: contos/por/João Antônio*. 5ª ed. RJ: Civilização Brasileira, 1977, p. 141.

⁴⁷ Idem, p. 142.

⁴⁸ “Misturando humor e crítica social, *Histórias das Malocas* – no ar desde junho de 1955 e até novembro intitulado *Bangalôs e Malocas* – tem como cenário a favela fictícia do Morro do Piolho, na Rua Tamandaré, no bairro da Liberdade, colado ao centro de São Paulo. O personagem principal é Charutinho, um crioulinho avesso ao trabalho; Adoniran, com seu talento de ator aliado ao timbre de voz cada vez mais carregado devido à cachaça e ao cigarro, era ideal para interpretá-lo (inclusive em música, compondo e gravando o samba “No Morro do Piolho” em 1958). E o programa só deixou de ser um dos campeões de audiência em 1967, com a morte de Oswaldo Molles [produtor do programa, cronista de São Paulo e espécie de discípulo de Antônio de Alcântara Machado], quando decaiu até sair do ar no ano seguinte”. In: MUGNAINI JR., Ayrton. *Adoniran: dá licença de contar...* SP: Editora 34, 2002, pp. 59 a 62.

⁴⁹ CANDIDO, Antonio. “Adoniran Barbosa”. In: *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. SP: Duas Cidades; Ed. 34, 2002, p. 211.

1.3. Uma linguagem do meio

Além das mensagens cifradas, a narrativa de “Malagueta, Perus e Bacanaço” se constrói com algum cuidado para inserir o leitor no espaço marginalizado, o que faz com que o leitor não se torne alguém exterior àquele submundo. Nessa operação, a malandragem parece se aliar a quem lê o conto, criando nesse alguma empatia, ainda que seja ele um de fora⁵⁰.

Quando o narrador faz a apresentação dos heróis, por exemplo, no princípio da narrativa, Perus e Bacanaço são “dois piranhas” que se veem toda tarde. E assim como no excerto de Matraga e Joãozinho Bem-Bem, ao se toparem, também a dança encerra um ritual do qual fazem parte outros códigos e sinais, tais como a própria capoeira, o rebolado, a navalha, o riso pela metade, o assobio do “Garufa” no bilhar, o “anelão” reluzente num dos dedos de Bacanaço, e a própria sina dos malandros que “iam, vinham, atiçavam”. Antes dessas convenções associadas ao tipo, de ordinário na reunião, os dois “se cumprimentavam aos palavrões”, sem que o narrador mencione quais seriam.

Essas “desconsiderações” – o encarar das duas “*piranhas*” querendo comer um ao outro pela perna, e os palavrões com que se dirigiam – são cortadas por frases como para estabelecer um vínculo entre o leitor e o submundo transcrito, exemplo de “quem não soubesse diria que acabariam se atracando”. Do mesmo modo, a repetição de orações explicativas é também um recurso, como “que aquilo era brincar” (por duas vezes), ou ainda do uso do termo “picardia”, isolado, em várias ocasiões, clássico termo aos letrados do “pícaro”:

Mas se cumprimentavam aos palavrões. Quando se topavam, por malandragem ou *negaça* do joguinho, se encaravam. Picardia. E quem não soubesse diria que acabariam se atracando. Um querendo comer o outro pela perna, dizendo desconsiderações.⁵¹

Por isso, nesses primeiros movimentos do conto, nota-se certo cuidado na apresentação dos códigos da malandragem a quem lê, como para instruir o leitor a um espaço que não é propriamente o dele. Assim, o interlocutor é aos poucos inserido ao mundo baixo, sua *praxis* própria, ao mesmo tempo em que nele se opera a aproximação por um registro mais elevado, dotado de alguma erudição. Linguagem menor, gaga, mas ao mesmo tempo instruída, culta. Estilização feita pelo ritmo sincopado, como é o de um gênero muito familiar ao escritor, o

⁵⁰ “Procuro sempre adaptar a linguagem e o ambiente para os meus leitores, pois estes não são certamente versados em ambientes marginais, rodas de malandragem, quartéis, [...] onde transcorre a ação dos meus contos”. Essa declaração de João Antônio pode ser encontrada em: ANTÔNIO, João. *O escritor nas Bibliotecas, diálogos e debates*, 1993-4, Secretaria Municipal de Cultura, SP, 1995, p. 49.

⁵¹ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço: contos*. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 102. Grifo meu.

chorinho, oscilante entre o padrão formal e o seu desvio, e corporificada pela voz que irmana o discurso ao dos malandros. Sempre um negaceio.

Como por exemplo na apresentação do malandro mais velho, Malagueta. A pretexto de relacionar os tipos excluídos, e para reforçar a influência de Graciliano Ramos nas construções do autor – que a crítica trata de modo geral, sem aferi-los diretamente por meio do estilo –, cabe o modo como se apresenta o personagem Ivo, na obra já mencionada, *Angústia*: “Seu Ivo apareceu aqui em casa faminto, meio nu e meio bêbado, como sempre”⁵². Ao trecho, João Antônio insere seu ritmo peculiar⁵³:

- a) “Capiongo e meio *nu* (I), como *sempre* meio *bêbado* (II), Malagueta *apareceu...*” (III).
- b) “Os dois iam à frente, quase correndo. O *velho* Malagueta, *capenga*, se arrastava na retaguarda, tropicando nas calçadas, estalando os *dedos* e largando *pragas*. Tripudiava”.

Malagueta surge na prosa em ritmo fortemente acentuado – daí a sua originalidade – como num “samba de breque” da canção popular, se equilibrando na terceira sílaba da redondilha maior [a], metro mais popular, pisando em um “verso” agudo [I], um esdrúxulo [II] terminando num grave [III], para então, mais adiante, coxear distintamente entre as rimas toantes [b], reforçando o ziguezaguear da personagem.

O andar de Malagueta [a] é representado não só pela sua descrição, mas pela forma com a qual se narra. A imagem expressiva do coxear é construída também pela alternância de sílabas fortes (ímpares) e fracas (pares), os próprios pés como unidade rítmica da frase. Assim como o anti-herói, também o período parece cambaleante, equilibrando-se em um só dos pés. A firmeza se constrói pela estabilidade de acento na terceira e sétima sílabas do período – *Capiongo* (3ª) / *nu* (7ª) / *Como sempre* (3ª) / *bêbado* (7ª) / *Malagueta* (3ª) / *apareceu* (7ª) –, mas a instabilidade no andar, e da própria sina do malandro, se dá pela alternância de acento da proparoxítona [*bêbado*] entre duas oxítonas [*nu/apareceu*], como para imitar o andar do bêbado.

Nessa mesma construção, as tônicas em “ê” de “*sempre*”, “*bêbado*”, “*Malagueta*” e “*apareceu*” fecham o período que teve como início tônicas em “ô” nasal – *capiongo* – e “u”ônico – *nu* – como num jogo de contrastes cuja forma nega e afirma o precedente: não forma uma unidade pura, porque não se repete uma mesma e única vogal, ainda que haja uma incidência absoluta de tônicas fechadas no período. Dessa forma, o trato com o texto ultrapassa a mera catalogação de palavras do meio da malandragem. Do universal ao particular, há na

⁵² RAMOS, Graciliano. *Angústia*: posfácio de Silviano Santiago. 60ª ed. Rio, SP: Record, 2004, p. 177.

⁵³ Op. cit., pp. 109/113.

linguagem de João Antônio um processo de estilização capaz de criar, a partir de uma língua geral, uma literatura original, uma linguagem do meio – ainda que haja notável equivalência deste com Seu Ivo, de Graciliano Ramos.

Tipo de trejeito que se torna constituinte nos malandros do escritor, esse mesmo puxar de uma perna se torna mais expressivo na segunda construção [b]. As pausas (em itálico no excerto) parecem prolongar o próprio andar arrastado de Malagueta. Nelas, há alternância seguidas em “e” aberto [velho], fechado [Malagueta], e nasalado [capenga]. Em seguida, paralelas em “a” aberto” [arrastava / retaguarda/ calçadas], entre uma nasal [tropicando]. No remate, as assonâncias aparecem todas juntas, numa variação de tons [estalando / dedos / largando / pragas / tripudiava], como se partindo dessa acentuação métrica fosse possível fazer uma figura do próprio tripudiar de Malagueta, andar lento de início, representado pelos acentos afins, para depois dos primeiros passos, no atropelo, capengante, atropelado pela própria euforia, rumar em direção à própria sina e alcançar os mais novos, revivendo-os em si. O ritmo, nesse caso, opera junto à reprodução da fala e às ações da personagem⁵⁴.

Também o uso das rimas internas é figura recorrente nessa narrativa. Ainda em seu início, muitos momentos são marcados com construções em “a” aberto [c] ou nasalado [d], como numa procura de marcar um ritmo para a narrativa:

- c) Então, conluiados, nem queriam saber se estavam certos ou errados.
- d) Piranhas. Lapa, Pompeia, Pinheiros, Água Branca...

Em outro parágrafo [e], retirado ainda dos movimentos iniciais da narrativa, além de nova rima toante, em “u” dessa vez [nenhuma / sinuca, em itálico, abaixo], outro recurso, a paronomásia [gana / grana], se faz presente em uma construção marcada pela fraqueza de ânimo da atmosfera “do velho Celestino”, salão de sinuca na Lapa de baixo⁵⁵. No enredo, à espera de bons jogos, Perus e Bacanaço sentem a escassez de dinheiro no salão de sinuca:

- e) A curriola parada naquele salão da Lapa. Jogo nenhum. Safados por todos os cantos. Magros, encardidos, amarelos, sonolentos, vagabundos, erradios, viradores. Tanto sono,

⁵⁴ “O meu texto não é tão simples assim, tem uma elaboração [...]. Sofro muito quando estou construindo um texto, mas também para mim é um jogo lúdico. Leio autores que me divertem, como Machado de Assis. Leio como se pelo seu ritmo estivesse ouvindo música ou assistindo a um bailado”. In: ANTÔNIO, João. *O escritor nas Bibliotecas, diálogos e debates*, 1993-4, Secretaria Municipal de Cultura, SP, 1995, p. 50.

⁵⁵ O Bar Celestino existiu de fato. Ficava ao lado do Cine Carlos Gomes, local onde atualmente se encontra uma franquia das Lojas Americanas, na hoje rua comercial Doze de Outubro, nº 92. O Celestino tinha dois andares, o segundo destinado às mesas de bilhar.

muita *gana*, *grana* pouca ou *nenhuma* naquela roda de *sinuca*. A roda fica mais triste sem o jogo. Magros, magros. Pescoços de galinha.⁵⁶

Essa mesma imobilidade faz com que o narrador lance mão das frases nominais no plano da forma [e], sem verbos de ação (há somente um de ligação, “ficar”, no final do parágrafo), o que acentua, para o leitor, a falta de movimento, além de reforçar como o dinheiro concorre crucialmente para a realização de qualquer coisa na miséria. Nota-se, ainda, o eco de ideia difundida ainda nos idos da constituição republicana, o “muita saúva e pouca saúde os males do Brasil são”, como ecoando na realização do escritor: “muita gana, grana pouca...”.

Sobre a estilização narrativa em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, a semelhança de registro verbal entre narrador e personagem, associada ao uso do discurso indireto livre, contribui para que se dilua a distância entre narrador e objeto narrado, como se se tratasse de um caso específico de registro oral, espontâneo, porque extraído do léxico do meio, ao mesmo tempo em que essa voz passa por um processo de estilização da forma, criando e reproduzindo a língua, de modo que narrador e anti-herói sejam feitos da mesma matéria, como se pudesse o objeto narrado descrever a si mesmo por uma diluição discursiva.

Na passagem seguinte [f], ainda no bar do Celestino, um grupo de estudantes enche o salão com jogos a “leite-de-pato”, ou seja, que não vale dinheiro, sem apostas, sem serventia para os malandros, portanto. São estudantes que trabalham de dia e estudam à noite, mais identificados com o plano da ordem, portanto, ainda que se perdessem um pouquinho no pano verde. Quem se dirige a eles é Bacanaço:

- f) – Vocês são é de coisa nenhuma. Fica aí toda a curriola nesse pé-pé-pé... pé-ré-pé-pé, fazendo o quê? *Punheta*? Um chove não molha do *capeta*! Vamos lá no jogo valendo uma nota.

À parte a rima mais evidente do trecho, em itálico, a construção é toda ela permeada pelos dos dois tipos de acentuação em “e”, como faz o narrador em outras passagens com o discurso indireto, seguida uma da outra: pé-ré-pé-pé / *quê*, *punheta*, *capeta*. Da mesma forma, no período seguinte, lança mão de provérbio marcado pelo “ó” aberto, “um *chove* não *molha*”, cortado pelo “ô” fechado, de “*no jogo*”, e retomado no fecho desse parágrafo: “*nota*”. São recursos que estão na voz no narrador e da personagem, aproximando-os, ao mesmo tempo em que iguala ao discurso da própria narrativa, tornando-a difusa entre o estilizado e o espontâneo.

⁵⁶ Op. cit., p 102.

Mesmo que narrado em terceira pessoa, a intermediação da voz narrativa se sujeita ao registro de fala dos anti-heróis, diluindo-se a ele, num processo de irmanação da voz narrativa. Esse processo tende a desaparecer no percurso narrativo do autor, haja vista a mudança de perspectiva para descrever o objeto narrado, que parte dos malandros do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, passa por “Paulinho Perna Torta”, de *Leão de Chácara*, livro que prima exclusivamente por contos em primeira pessoa, que retrata um malandro feroz, carregado agora de violência, até chegar a uma espécie de radicalização da forma em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, de *Dedo-duro* [1982], e o “Abraçado ao meu rancor” [1986]. Isso porque, nesses últimos, o narrador se torna o próprio objeto narrado.

Essa a linguagem que dá o tom ao conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”: narrativa tanto amaneirada quanto espontânea que lança mão de recursos engenhosos, negaceando entre técnica e diletantismo. Nela, norma culta e popular, escrita e oralidade, como um “embiocar” e “boquejar”, que aparecem ao lado de gírias e expressões como “coiós sem sorte” e “grande estrepe”⁵⁷.

Tribulações e enfrentamento de que trata o escritor no curto itinerário e espécie de balanço da própria literatura que é o ensaio “Corpo-a-corpo com a vida”. Nesse texto, uma “tomada de posição”, como escreve Mário da Silva Brito, o escritor registra ter visto seus “jogadores de sinuca, viradores, vadios, vagabundos, merdunchos do ponto de vista deles mesmos. E não do escritor”. E, em um *mea-culpa* que nega o próprio estilo, afirma que “falando claro e sem alarde, o escritor até que atrapalhou” – ainda que não o sê-lo atrapalharia da mesma forma⁵⁸.

No entanto, a malandragem de *Malagueta, Perus e Bacanaço* não se faz somente por essa voz estilizada, mas também pela descrição de um mundo descerrado por dentro, pela capoeira com que os corpos “de leve se tocavam e se afastavam, não se entrelaçando nunca”. A luta, a dança e o jogo próprios da capoeira fazem com que os heróis, ainda que sem nome, se reconheçam como pessoas e ganhem destaque dos que não partilham desse código, dos que não veem na malandragem um tipo de enfrentamento composto pelas expressões verbais e físicas: “com a boca e com as pernas, indo e vindo e requebrando”.

Há, mesmo no “macio rebolado” de Bacanaço, uma tentativa de afirmação de si em relação aos não iniciados, “otários”, “trouxas”, esta última uma palavra escolhida pela personagem para se dirigir aos que incham as ruas e se apertam “se peitando” e regateando preços, comprando e “descomprando”, num desfile que se faz pelo discurso indireto livre, na porta de um bar de sinuca, na Lapa de baixo. São esses os que não detém um linguajar cuja

⁵⁷ Op. cit., p. 109.

⁵⁸ ANTÔNIO, João. “Corpo-a-corpo com a Vida”. In *Malhação do Judas carioca*. Orelha de Mário de Silva Brito. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 150.

diferença em relação ao padrão se estabelece com um objetivo definido – o de uma tentativa de individuação dessa massa – e não veem que um jogar capoeira, entre a briga e a dança, pode se configurar como um ato de resistência cultural.

O leitor, convidado a sair da massa e se misturar àquele mundo, é seduzido por essa dança de linguagem oculta por intermédio de um processo ardiloso do narrador. Por isso a identificação e a universalização de um meio-dia na vida de três malandros. Ao partirem de um bar da Lapa de baixo para o centro, eles representam o todo de um lado social que o mundo administrado rejeita. O leitor, ao ser iniciado nessa linguagem indissolúvel feita de recursos de estilo e de registro dos pobres, é provocado a adotar um ponto de vista que não é propriamente o dele. Uma só perspectiva: a da alteridade.

1.4. A cruz, a sarjeta, o bagaço

Crítica estética sobre os meus livros no meu país, então...

João Antônio, carta a Mylton Severiano datada de 17/9/86

A coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço* [1963] tem estrutura tripartida: “Contos gerais”, “Caserna” e “Sinuca”. Em cada uma das partes, os contos revelam temas afins; na primeira seção, por exemplo, *Contos Gerais*, um tema que dele se depreende é o limiar: os narradores em primeira pessoa, masculinos, que partem à procura de algo quase sempre inominado, estão quase sempre entre dois momentos de escolha na vida.

“Busca” narra a andança digressiva de Vicente, sua renúncia ao boxe, vontade de criança, e o processo pelo qual ele passa a não mais se reconhecer como os moleques de sua rua – “o que eu adoro nesses meninos são os cabelos despenteados”⁵⁹. No retorno à casa da mãe naquela mesma tarde, essa resolução indica a fase da vida: “preciso cortar à escovinha. Assim escondo os começos de cabelo branco...”⁶⁰. “Busca” é permeado pela atmosfera de “tristeza leve”, sentimento que domina o personagem, rememorando os feitos passados frente ao presente sem ação.

“Afinação na arte de chutar tampinhas”, de um lirismo impressionante, conta com um narrador em situação semelhante, entre o talento improdutivo de chutar tampas de garrafa pela rua e o mundo que exige dele alguma ação mais útil. Nesse conto, surge um primeiro dado de realidade, uma influência não-literária que permeia a obra do escritor: Noel Rosa. Nessa vida sem propósito do protagonista – “um cara que trabalha muito mal”, mas cuja especialidade de “chutador fino” de tampinhas lhe dá algum amor-próprio –, ele entende seu talento como algo comparável ao samba “Feitio de oração”, de Noel Rosa.

Em “Fujie”, que encerra essa parte, a primeira pessoa narra a traição ao amigo Toshi. O narrador se encontra envolvido pela cultura japonesa do bairro da Liberdade, em São Paulo – todas os contos têm essa cidade como cenário de ação. Nas cenas finais, o narrador se encontra no limiar de uma fruição amorosa, entre consumir ou não o amor sentido pela personagem que dá nome ao conto – e que lhe corresponde no amor –, e assim trair Toshi.

“Retalhos de fome numa tarde de G.C.” e “Natal na Cafua” são contos de *Caserna*. Ambientados no universo da ordem militar, os contos retratam as possibilidades do que seria a sensibilidade sem sentimentalismos dentro do ambiente reificado que é o de dentro do quartel. *Sinuca*, última parte, se compõe pelos contos: “Frio”, “Visita”, “Meninão do caixote” e

⁵⁹ Idem, p. 13.

⁶⁰ Idem, p. 16.

“Malagueta, Perus e Bacanaço”. Sua epígrafe, na verdade uma “definição” de “Bola Livre, um vagabundo da Lapa de baixo”, antecipa a malsinação que regerá todos os anti-heróis da seção: “a mesa é triste, dolorida como uma branca que cai”.

“Frio” é narrado em terceira pessoa, mas há monólogos interiores do protagonista, um menino muito pobre de dez anos que deve entregar um pacote – no curso de toda a narrativa, inviolável – a pedido de seu preceptor, um diletante do jogo. “Visita” gira em torno de um narrador em primeira pessoa, digressivo, ocupando-se do jogo de bilhar nas passagens finais. E “Meninão do Caixote” mostra a iniciação na sinuca do protagonista no limiar da idade adulta, entre o universo familiar e o da malandragem.

“Malagueta, Perus e Bacanaço” é o fecho da obra. O último e mais longo conto do livro de certo modo reúne os assuntos tratados em cada seção do livro. Nele, mesmo no círculo embrutecido, o da marginalidade dos grandes centros urbanos, se insinua uma humanidade que, salvo a tensão pela rixa, se representa na união e amizade entre os três personagens. Ao mesmo tempo, apresenta os anti-heróis num limiar etário, caso de Perus, entre sua adolescência e fase adulta, e também social, entre a pobreza e o poder do dinheiro, porque essa é a feição própria do tipo marginalizado cuja condição essencial seria não ultrapassar a linha dos inseridos em seus direitos civis.

Esse sujeito “no meio das coisas” é notado inclusive pela constituição física dos anti-heróis, e o *estar entre* faz figuração seja pelo coxear de Malagueta, pelo “risinho canalha com que os malandros se entendem” por ele proferido, “risonho meio parado, metade na boca, metade nos olhos”⁶¹, pelo andar de Bacanaço e dos demais malandros, “indo e vindo e rebolando”⁶², ou mesmo pelo menino Perus, que entre os mais maduros reforça ainda a posição típica de um *entre*: “meio torto, como quem vai e não vai”⁶³.

Os assuntos característicos do conto, jogo, malandragem e prostituição, formam um movimento típico cujo sentido é circular. E é a partir desse circuito que se extrai a forma literária do retorno sem início ou fim, reflexo da estrutura social do país cuja característica tem a volta-face para o já instaurado, para uma ação contraproducente. Esse o eterno dano sofrido pelos marginalizados desse círculo, também ele social, que tentam, fora dos meios legais – por ser o único modo –, abrir caminhos pelo seu entorno, ou se deslocarem rumo ao seu eixo, uma marca da anelada inserção civil, ou mesmo de procurarem evasão por qualquer meio.

Mas se aquela própria vida tenta amputar seus instantes de graça, os olhos do narrador não se fecham para eles, mesmo que durem muito pouco. Nisso, nessa leveza, João Antônio se

⁶¹ Idem, p. 110.

⁶² Idem, p. 124.

⁶³ Idem, p. 115.

destaca. Tendo ganhado certo capital no joguinho do subúrbio, por exemplo, Malagueta, Perus e Bacanaço partem para o Centro de São Paulo, onde se deparam em pessoa com a figura de Carne Frita⁶⁴, “maior taco dos últimos anos”, para quem inclusive é dedicada a seção “Sinuca”, e que dá autenticidade para a representação do real naquele mundo. Por respeito à figura e ao código da malandragem, atribuem a ele “respeito, sentido, e distância com silêncio e consideração”. A cena posterior apresenta uma leve picardia dos três, e um outro ir e vir, pois eles ascendem a escadaria pública que antecede o corte abrupto, a queda, “piranha espera comida”, a diatribe baixa da voz policial, sem passagem de um tom a outro, reforçando as ondulações derreadas da sina dos malandros:

Os sapatos fizeram um barulhão na escada comprida de madeira. Rápidos, subiam. Veio-lhes, num átimo, a fantasia de brincarem degraus três a três. Perus e Bacanaço iam, lépidos. Malagueta capengou, aguentou-se mal e mal no corrimão, apertou os beijos num esforço. Os companheiros pararam mais acima. Riram:
 – Tá caindo do cavalo, velho?
 A escada deu-lhes enfim, o salão.
 – Vem cá, moleque!
 Piranha esperava comida⁶⁵.

Essa circularidade igualmente se faz pela estrutura, dividida segundo um roteiro de bairros, “Lapa”, “Água Branca”, “Barra Funda”, “Cidade”, “Pinheiros”. Um último capítulo, a “Lapa”, encerra o conto, curta seção que repete o espaço de início e fecha o círculo. Na viração da faixa oeste da cidade ao Centro se dá a evolução da trama, e, nesse percurso, a localização do espaço percorrido irá se estabelecer de maneira inversa frente à própria situação capital dos anti-heróis⁶⁶:

⁶⁴ Nome de guerra de Walfrido Rodrigues dos Santos. A opinião geral dos dirigentes da FPSB (Federação Paulista de sinuca e bilhar) é de que “Carne Frita” foi o melhor e mais completo jogador de sinuca do Brasil. Nascido em Propriá, SE, mudou-se para São Paulo em 1958. Antes disso, seu nome já circulava nas mesas do Rio de Janeiro: http://fpsb.com.br/grandes_atletas_detalhes.php?atleta=6, último acesso em 7/2/2017.

⁶⁵ Idem pp. 133-4.

⁶⁶ Ainda que objeto de desdém da crítica que aqui mais se celebra ([...]“use um gráfico se houver espaço”, escreve com ironia R. Schwarz em “19 princípios para a crítica literária”), o mesmo recurso em “Dialética da malandragem” teve do ensaísta esta ressalva: “Quanto ao estruturalismo, a maneira exaustiva de levantar os passos da intriga, apoiada até num bonito gráfico, é talvez uma homenagem de Antonio Candido às suas exigências, que por esta via são incorporadas produtivamente”. Registra-se a ciência de que seu uso poderá configurar uma abertura brusca ao tipo de abordagem que não se pretende aqui. Mas, valendo-se do gráfico, esta dissertação dá devida deferência aos princípios exigentes do professor Antônio Cândido. A passagem transcrita de Roberto Schwarz está no “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’”, in: *Que horas são?*. SP: Companhia das Letras, 1987, p. 147.

Essa ilustração procura mostrar de modos gerais como se dá a relação entre os anti-heróis e os bairros por eles percorridos dentro do eixo proposto pela organização do conto. Isso porque eles perdem dinheiro à proporção que percorrem as regiões ricas da cidade, em uma relação estritamente inversa ao cartograma paulistano, cuja concentração de renda se dá nas regiões centrais e bairros nobres, locais onde maiores serão o valor da propriedade e os indícios pecuniários de seus moradores.

Na Lapa de baixo (A), o ponto inicial da ação, os anti-heróis estão zerados. Saem do bairro com quinhentos cruzeiros com a penhora de um relógio com um chofer de praça. Ganham um lucro sobre esse capital no “jogo da vida” da Água Branca (B), os três contra Lima, ex-inspetor, e mais alguns trocados nos jogos entre esse bairro e a Barra Funda (C). A partir daí, perdem pouco a pouco todo o capital em direção ao centro da cidade (D), de modo que parte do dinheiro paga uma dívida com algum conhecido, outra é extorquida pela força institucional da polícia, representada por Silveirinha, tipo de “tira” e malandro, que faz as curvas dos marginais e a institucional se cruzarem no gráfico em X.

Os malandros chegam então ao bairro de Pinheiros (E), fartam-se no almoço tardio, e, na sinuca contra Robertinho, tipo malandro mais profissional – e por isso mais institucionalizado – perdem enfim todo o capital. Arruinados, voltam para a Lapa (A) de ônibus, só porque um deles encontra uma quina no bolso da calça. Como quando partiram, estão “quebrados, quebradinhos”. Sabe-se apenas que pediram no bar de origem da ação três cafés fiados. O movimento de ascensão e queda das curvas, grosso modo, forma um ∞ , símbolo do eterno retorno que orienta um mundo em Malagueta, Perus e Bacanaço:

Quanto mais tentam se fixar pelos lados centrais da cidade, maior o rechaço dirigido aos próprios malandros, ou seja, à medida que se distanciam do seu lugar de origem, mais são forçados a retornar para a situação e local iniciais. O conto retrata uma estrutura social estática que se contrapõe à possibilidade de ascensão social sendo que a estrutura do conto permite que

os malandros se relacionem com os bairros de São Paulo de acordo com uma proximidade e distância próprias da dialética.

Na equiparação de poder financeiro entre malandros e bairros, como na Lapa de Baixo (A), não se satisfazem as chances de ganho financeiro por qualquer lado, de modo que não haja resultante alguma, e nem mesmo qualquer superação como possibilidade de mudança, ainda que transitória, na situação de pobreza, isso em razão da falta dos polos opostos. Se, no entanto, há disparidade entre os campos de oposição, entre malandros e os bairros como Água Branca (B) e Pinheiros (E), a tendência é que o lado mais forte sempre tenha êxito.

Na Água Branca, por exemplo, o conluio dos anti-heróis vence na mesa porque, juntos, encarnam o malandro em completude: são como “o cabo e o martelo”, funcionam “direitinhos como relógios”. Como são mais fortes em conluio, eles enfrentam e têm êxito contra os que se inclinam para o logro, os que não são de todo parte daquele mundo, caso do ex-policial Lima. Fracassam, porém, em Pinheiros. Isso porque no jogo da vida, mais uma vez, o ganho se inclina sempre para o lado do mais equipado. A individuação age sobre os pobres malandros que, lá, cometem o excesso, se fartam de comida, e, pouco a pouco, se dissociam, e perdem tudo: o conluio não funciona mais, e vence a individuação.

Quanto às influências que cada bairro exerce sobre os anti-heróis, na descrição que faz “dos lados da Lapa de baixo”, o narrador cria um ambiente de comércio popular, constituído por mascates e consumidores pobres, pedintes e operários. Todos são pobres, inclusive os malandros. Desse modo, não há oposição antitética: se todos se encontram à míngua, não há sobre quem tirar vantagem, daí a falta de viração nos bairros de menor prestígio. No mais, a narrativa faz uma diferença nos modos distintos de encarar a dureza da vida, relação de oposição entre o pobre curvado, sujeito passivo da fisiologia social, e o outro pobre, o malandro altivo. Há o pobre de uma massa disforme de gente; há o pobre, malandro em potencial, na pachorra de Bacanaço:

Gente. Gente mais gente. Gente se apertava.

A rua suja e pequena. Para os lados do mercado e à beira dos trilhos de 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 de fábricas. Bicicleta, motoneta, caminhão, apertando-se na rua. Para a cidade ou para as vilas, gente que vem ou que vai.⁶⁷

⁶⁷ Idem p. 106.

Os períodos são curtos, gogos, sincopados. Neles, notam-se repetições e elipses verbais: “Gente. Gente mais gente. (...) A rua suja e pequena. Para os lados do mercado e à beira dos trilhos de trem – porteira fechada, profusão de barulhos, confusão, gente”. A repetição do termo “gente” reforça o corpo de pessoas em quantidade; ao mesmo tempo, as ações dessa gente são limitadas pela falta de verbos. Não há espaço para a ação daqueles que disputam o espaço no corpo a corpo com a vida, porque são os bondes que rangem, catam, depositam. E quem come o ar e exige passagem é a buzina, não a massa. Por isso, também a partir da estilização do texto nada se move, tudo continua fechado, e o único movimento possível é um ir e vir difuso, ou gente que vem ou que vai.

É olhando para essa gente, na porta de um bar, que Bacanaço sorri e dela se difere, porque é ele quem tenta ser, afinal, o malandro que vem *e* vai por entre estruturas e grupos formativos da sociedade. A utilização do discurso indireto livre faz o narrador, confundindo a sua com a voz do anti-herói, denominar a massa como se formada por “trouxas”, repetidas vezes. Se por um lado cria a massificação da arraia-miúda, por outro irmana a sua voz na de Bacanaço, que pensa não ser “inteligência se apertar naquela afobação da rua”, porque “corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas”⁶⁸. Malagueta, Perus e Bacanaço então se arranjam, formam um grupo para tentar cavar seu espaço, nem que seja pela trapaça, pelo marmelo, pela negaça:

Desse modo, se a modalidade que opera sobre as ações desses atores discriminados aponta em direção da categoria do não ter, da falta, seu fazer se desenvolve sempre no sentido da busca para tentar suprir essa falta; suas ações, todas ligadas à necessidade de sobrevivência em uma realidade adversa, se apresentam duplamente modalizadas por um querer sobreviver e um saber sobreviver. Quando em busca da sobrevivência cotidiana, o “malandro” supre a sua carência e tenta sanar suas dificuldades através da sabedoria. Torna-se, assim, por necessidade, uma espécie de herói às avessas. Seu fazer é pautado por uma picardia imprescindível.⁶⁹

Mas essa malandragem exige um código de conduta que nem sempre é seguido ao longo do conto. É válida a dissimulação no jogo, o jogar menos do que se sabe mesmo, apenas para iludir o adversário, de modo que a ocorrência de trapaças alcance até os furtos de pontos no marcador. O código dos malandros não permite, no entanto, humilhar o parceiro, por exemplo. Ou seja, há uma ética na malandragem que inclui, inclusive, discrição, não contar vantagem da própria conquista, e não ser um alcaguete de seus pares.

⁶⁸ Idem, p. 107.

⁶⁹ DURINGAN, José Antônio. João Antônio e a ciranda da malandragem”, in: *Os pobres na literatura brasileira*. Organização e apresentação de Roberto Schwarz, SP: Editora Brasiliense, 1983, p. 216.

Bacalau, malandro lembrado por Bacanaço ainda na Lapa, é um que infringe as regras desse mundo e é castigado por isso. Um otário de nome Sorocabana, personagem cujo nome alude à linha ferroviária que passava pela Lapa de baixo, “andava esbagaçando um salário-prêmio recebido pelos vinte anos de trabalho efetivo na lida brava da estrada de ferro” na sinuca. E na mesa, negaceando, Bacalau “com aquele seu jeito de sono, na batida velha de quem não quer nada e joga só por jogar”, não só logra esse operário, deixando-o sem dinheiro algum, como também agrava demais o seu feito:

Por último, dando alarde ao desacato, manjava o taco com uma mão só e dava uma lambujem, um partido de quinze pontos na bola dois. Era escandaloso. Bacalau estava perdendo a linha que todo malandro tem. Não se faz aquilo na sinuca. Vá que se faça dissimulada, trapaça, até furtos de pontos no marcador. Certo, que é tudo malandragem. Mas desrespeitar parceiro, não. A própria curriola se assanhou (...) ⁷⁰.

Esse mesmo Bacalau encarna uma descompostura que é exercida pelos próprios protagonistas ao longo do conto: o excesso. Por isso, o caráter de “narrativa em abismo” da prosa: Bacanaço, Bacalau e o tipo que faz o *bacán* no tango *Garufa*⁷¹ sofrem suas quedas exatamente por transgredir o que se configura como um comportamento esperado mesmo que pela desordem. Todos que caem cometem, antes, um excesso. O que acomete até mesmo Caloi, um malandro secundário na trama, pivô de uma curta história exemplar. Ele “deu trabalho a muitos tacos, era um artista, era um cérebro, um atirador”, mas tanto se excedeu com mulheres e maconha, que “acabou falando sozinho, feito tantã de muita zonzeira lá num pavilhão do Juqueri” ⁷².

As passagens mais descritivas do conto, assim, se ocupam de revelar certa regulação do submundo, regras assim como em qualquer jogo, com prerrogativas e modos de disputa. Esse enfrentamento pela via da malandragem se figura no conluio cuja finalidade é o logro armado pelos protagonistas contra os, de certa forma, integrados, os “otários”, segundo eles próprios afirmam. A combinação feita na Lapa, grupo formado que deveria funcionar direitinho como relógio – três ponteiros cumprindo uma certa e única função – tem como prerrogativa essa integridade do grupo. Regra do conluio, a disjunção seria fatal, porque agora “os três iriam firmes, à grande e de enfiada, afiados como piranhas” ⁷³.

Com algum dinheiro penhorado em troca de um relógio de Bacanaço, os anti-heróis tiram proveito no interior do Joana D’arc, salão na Água Branca, num tipo de modalidade de sinuca

⁷⁰ ANTONIO, João. Op. cit., pp. 104-5.

⁷¹ Sobre essa canção na obra, ritmo e análise formal se deteve o capítulo anterior “Uma linguagem do meio”.

⁷² Idem, p. 116.

⁷³ Idem, p. 113.

de nome “Jogo da Vida”. Lá, enfrentam o ex-policial Lima e toda a mesa ao redor dele. Ali, a armação é exitosa. Mas, em seguida – e esses altos e baixos perfazem todo o entrecho narrativo – eles se deparam com outro retrato social, próximo do da classe média da cidade, e a disjunção começa a surgir na oposição entre os anti-heróis e as pessoas do bairro, para depois agir sobre os próprios malandros, como fosse mote do enredo a oscilação entre o grupamento e a rixa individual.

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

Vai e vem gostoso dos chinelos bons de pessoas sentadas balançavam-se nas calçadas, descansando.

Com suas ruas limpas e iluminadas e carros de preço e namorados namorando-se, roupas todo-dia domingueiras – aquela gente bem-dormida, bem-vestida e tranquila dos lados bons das residências da Água Branca e dos começos das Perdizes. Moços passavam sorrindo, fortes e limpos nos bate-papos da noite quente. Quando em quando, saltitava o bulício dos meninos com patins, bicicletas, brinquedos caros e coloridos⁷⁴.

Para descrever os “lados bons das residências da Água Branca e dos começos das Perdizes”, o narrador usa períodos longos de maior fôlego, e nele há ainda uma profusão de verbos relacionados, não mais às máquinas, objetos humanizados, aos bondes e às buzinas, mas sim às pessoas que, sentadas, se balançavam em um “vai e vem gostoso” – e não à cata de sua subsistência. Elas estão descansando. O que ecoa nos pensamentos dos anti-heróis é que, na “Barra Funda”, “aqueles viviam”. E dada essa diferença, os anti-heróis ali “se embaraçavam”, “desencontrados”. Por isso “não pertenciam àquela gente banhada e distraída”⁷⁵.

Nesse espaço começa a se delinear uma contraposição não somente entre os malandros e as pessoas daquele meio – aqueles vão “apequenados e tristes”, estes são “aquela gente bem-dormida, bem-vestida e tranquila” – mas também entre os próprios malandros, dissociando o conluio em que um ao outro se completaria, como se naquela parte da cidade se operasse a singularidade fatal para o revés da ação de levantar algum capital no jogo. Reflexo das pessoas individualizadas da Barra Funda, Malagueta, Perus e Bacanaço começam a não mais se verem “direitinhos como relógio”, como só um corpo. A partir disso, eles começam a decair:

(...) picava-lhes em silêncio, quieto mas roendo, um sentimento preso, e crispados, um já media o outro. Iam juntos, mas de conduta mudada e bem dizendo, já não marchavam em conluio. Bacanaço, mais patife, resmungava aporrinhações, lacrava-lhes na cara que a vida na Água Branca poderia ter rendido mais. Espezinhava. E aquela tensão ia ficando grande. Não cuidassem, viria provocação séria, acabariam se atracando e se pegariam no joguinho –

⁷⁴ Idem, p. 124.

⁷⁵ Idem, p. 124. O gráfico que ilustra esse subcapítulo também reforça essa diferença de classe.

um correndo por dentro do outro – na continuação um comeria o outro pela perna⁷⁶.

Individuação que Malagueta, o mais velho, conhecia “como a palma de sua mão”, e por isso procura exortá-la de lá alertando, pela voz do próprio narrador, “que era bom o conluio”, mas que só se resolveria se se tocassem da Barra Funda porque só teriam “o de comer e o de vestir no dia seguinte” se mantivessem a condição itinerante, típica, se “gramassem atrás do dinheiro, indo e vindo e rebolando, se enfrentassem o fogo do joguinho, se evoluíssem malandragens”.

Circulando entre pares opostos, como ocorre com os anti-heróis e as gentes da Água Branca e Pinheiros, os malandros notam a falta de se verem refletidos nas estruturas com as quais interagem, daí sua condição de estar sempre em um ir e vir, o que permite como síntese ou o ganho ou a perda de dinheiro. É, no entanto, na “Cidade” – modo como a gente do subúrbio (ainda) se refere ao centro de São Paulo –, que há um espelhamento entre os indivíduos do local. E isso logo de início, cifrado pela “curriola” que se forma em um número de “sete mais uma mulher”, disposição que se relaciona à própria sinuca, sete bolas coloridas mais uma, a branca. Dessa arrumação em forma de jogo, saem refletidos nos outros que perfazem a noite da cidade:

Pálidos, acordados há bem pouco, saem a campo rufiões de olhos sombreados, vadios erradios, inveterados, otários, caras de amargura, rugas e problemas... passavam tipos discutindo mulher e futebol e turfe, gente dos salões de dança, a mulher lindíssima de vestido de roda, passos pequenos, berra erotismo na avenida e tem os olhos pintados de verde... “nem é tanto” diz um, para justificar-se de não tê-la... mas os olhos famintos vão nas ancas... malandros pés de chinelo promiscuídos com finos malandros de turfe, ou gente bem-ajambrada que caftinava alto e parecia deputado, senador...⁷⁷

Mesmo que a enumeração construa uma hierarquização de poder entre os do mundo ilícito, as atividades listadas por último evocam certo baralhamento entre os campos de ordem e desordem, mesmo que não haja indistinção entre planos – pois os tipos descritos e tudo o mais ali se inserem na perturbação da ordem. Mas, ainda assim, o trecho permite que se admita a transigência em relação à “gente bem-ajambrada”, próxima de uma representação regular do “deputado”, “senador”, e próprio de um “traço saboroso que funde no terreno do símbolo essas confusões de hemisférios e essa subversão final de valores”⁷⁸.

⁷⁶ Idem, p.123.

⁷⁷ Idem, p. 128.

⁷⁸ Com mais propriedade, essa formulação sobre a mistura de ordem e desordem é de Antonio Candido em “Dialética da malandragem”, in: *O discurso e a cidade*. RJ: Ouro sobre Azul, 2004, p. 37.

Ainda que sem o peso, por exemplo, da ordem representada pelo Major Vidigal de *Memórias de um sargento de milícias*, João Antônio já havia explorado esse mesmo recurso, o do baralhamento, entre as figuras integradas socialmente. Na Lapa, por exemplo, quando jogavam capoeira Bacanaço e o menino Perus, o empregado do dono do bar, um de nome Durão, “na sua vontade frouxa de ordem”⁷⁹, diz para pararem com a dança. Aqui, juntas, na agudeza de uma mesma frase, rigidez e frouxidão.

Outro exemplo se configura quando os malandros ganham na sinuca ainda na Água Branca: o conluio vence contra quem representa uma corporação, o inspetor Lima, “gordo polícia aposentado, dono daquela roda (...) desses tipos encabuladores que ficam entre os malandros e são o quê? Viradores, curiosos?”⁸⁰. Mistura também figurada na seção “Cidade”, na descrição dos que preenchem a alta noite da rua Amador Bueno, grupo formado por “vagabundos nos bancos laterais”, “tiras decaídos, tiras atuantes, gente da Força Pública compareciam *contemporizados* à malandragem”⁸¹.

Agora, na seção “Cidade”, quando extorquidos pelo policial Silveirinha, fato que faz com que parte dos ganhos na Água Branca corra para outras mãos, a narrativa figura essa contemporização de parte a parte, como para baralhar a relação dos planos⁸². Assim se dá a interseção entre o malandro-patrão e o policial-malandro, como iguais entre eles:

(Silveirinha) pediu bebida com desplante, indicou o tamborete, sentaram-se como iguais. Como colegas. O malandro e o tira eram em semelhantes – dois bem-ajambrados, ambos os sapatos brilhavam, mesmo rebolado macio na fala e quem visse e não soubesse, saber não saberia quem ali era polícia, quem ali era malandro. Neles tudo sintonizava.⁸³

O espelhamento entre personagens não permite singularidade entre os dois, policial e malandro, pois ambos partilham um mesmo sinal nas ações, “sentaram-se como iguais”, e nos objetos, tanto que seus “sapatos brilhavam”. E ainda o que na prosa de João Antônio seria dos indicativos de maior diferenciação entre os dois polos, híbrido de ação e modo de oralidade típicos, aparece na expressão: “mesmo rebolado macio na fala”. Mesmo que essas figurações sejam dispostas sempre na irregularidade, na infração, forma-se aqui um símbolo em X, como na ilustração, em que duas curvas distintas que se encontram num mesmo ponto.

O poder de mando de Bacanaço em relação aos outros, “chefiando como um patrão”, que indivisamente reforça esse quiasma, será, contudo, fatal para a sua própria sina. Mas se nesse

⁷⁹ ANTÔNIO, João. Op. cit., p. 103.

⁸⁰ Idem, p. 115

⁸¹ Idem, p. 157. Grifo meu.

⁸² CANDIDO, A. Op. cit., p. 41.

⁸³ ANTONIO, J. Op. cit., p. 138.

“mundo sem culpa” tudo é permitido sem uma linha “delimitando os comportamentos”⁸⁴, também os vadios podem se beneficiar por circunstâncias alheias, e é o jogo quem opera para uma nova chance de êxito. Por isso se dá uma aparente mudança da sina dos malandros quando, no último salão percorrido no Centro, recebem “notícia toda boa” de que uma diligência da polícia com a qual “não havia conversas, arregos ou arrumações” tinha saído dali a pouco. Tinham “escapado por uma asa de barata”⁸⁵, e por isso partiriam para “Pinheiros”.

Entretanto, é nesse mesmo bairro que enfrentam uma nova representação local com a qual não se familiarizam, e a diferenciação começa a agir de novo, ciclicamente, sendo mais uma vez capaz de dissolver o conluio entre os malandros:

Na rua comprida, parada, dormida – vento frio, cemitério, hospital, trilhos de bonde; bar vazio, bar fechado, bar vazio...
Malagueta arriava a cabeça no peito, leso, mãos nos bolsos. Bacanaço à frente, vestira o paletó e ia como esquecido dos companheiros. E nem o menino Perus falava.⁸⁶

Pinheiros faz com que os malandros sejam novamente tomados pela individuação e, em razão do excesso, de uma última fartura em um banquete, eles percam tudo e voltem para o ponto em que estavam na partida, sem dinheiro, na Lapa de baixo. Por isso, a curva que marca a trajetória dos malandros do conto tem qualidade circular, do retorno, que se pode prever por sua própria estrutura narrativa. Essa mesma curva tem como eixo aqueles que se beneficiam dessa marginalização, e por isso enjeitam os malandros, uma vez que nesse sistema já estão inseridos e gozam as vantagens desse logro social.

A forma cíclica em que se sustenta a narrativa reproduz com realidade o modo de vida dos pobres que, pela malandragem, caminham para o centro de uma civilidade da qual serão sempre expelidos. Dentro dessa perspectiva, os aspectos que rondam a vida dos marginalizados, como as instituições de poder na figura de seus representantes simbólicos, agem sobre eles de modo a operar o movimento cíclico. E sejam os que mais se empenham para que, essencialmente, nada mude naquela condição marginal.

Esse movimento cíclico se faz notar por outras linhas de observação no conto, pois há nele outras aberturas que transmitem essa volta circular, o ir e vir da ascensão e queda. No recorte de tempo, figurado pelo acender e apagar da luz elétrica na cidade, no relógio com que se representa uma união entre os malandros, três ponteiros circulares, representação dos que estão à margem dos direitos civis, vagando ao largo de um centro, sem sair do lugar, apreende-se que há

⁸⁴ CANDIDO, A. Op. cit., p. 43.

⁸⁵ ANTONIO, J. Op cit., p. 143.

⁸⁶ Idem, pp. 143-4.

no conto uma matéria totalizante da vida dos pobres, ainda que no espaço limitado e no curto período de ação: uma noite, um meio-dia. O eterno retorno, essa estrutura de partir e retornar, ascender, cair, se promove ainda mais: na correlação entre os próprios anti-heróis, como representassem em si mesmos a continuidade natural do tempo.

Na descrição dos protagonistas, o conto percorre, como alegoria, três momentos da vida do malandro. Malagueta é “um velho acordado”, em Perus “ia bem o peito largo se afinando com a altura boa, corpo maneiro de atitude rápida, um modelo novinho”. Tipo de malandro em flor dos anos, Bacanaço está no apogeu da idade, “vestido de branco, com macio rebolado”. O que se reforça aqui é que a continuidade de Perus seria Bacanaço, cuja projeção por sua vez se daria em Malagueta. O conluio do trio, a marmelada, denota essa mesma unidade. Ela permite que um jogador simule estar perdendo quando na verdade está garantindo a vitória de um dos parceiros. No jogo, funcionam como só um, e é nessa unidade que garantem o ganho do jogo, porque impede o embaraço, a sinuca como situação difícil de ser resolvida, e possibilita a tacada direta, linear, rumo à bola-alvo.

Não seria à toa que, para o plano de levantar algum dinheiro, os três deveriam jogar juntos: três tacos, “direitinho como relógios”, como três ponteiros que cumprem uma única função, todos no mesmo compasso, cada um marcando um ritmo. Nos movimentos de ascensão da trajetória dos anti-heróis, eles jogam como se compartilhassem, juntos, de uma só formação progressiva. Quando unidos, o movimento de cada um, cada ponteiro, dá sentido ao todo, com ganho de experiência, como no relógio que marca horas, minutos e segundos. Dissociados, os ponteiros parecem girar em falso, sem sentido, sem progressão, e o relógio volta aos seus movimentos circulares de eterno retorno, sem acréscimo qualquer, contra o que não há saída: e sempre retornará, mecanicamente, para uma mesma situação.

Se Malagueta é o mais velho, e Perus é ainda um menino, Bacanaço é jovem, apolíneo. Como está a meio, os seus passos afirmam e negam a própria malandragem. Por um lado, sustenta uma malandragem de tempos idos, e até mesmo admirável nas roupas e nos adereços que veste, perambulando meio quixotesco, fora de seu tempo. Por outro lado, os negócios com “aqueles que vendiam quinquilharias e penduricalhos nas beiradas da Lapa-de-Baixo”, a maneira patronal com que conduz a vida dos outros, e a violência empregada contra Marli, a sua *mina*, exigindo produção, queimando a pobre sobre tortura física, moral, “chefiando” e levando a “parte mais gorda”, aproxima-o de quem detém o mando sem lei do regime de exceção:

Se a desobediência se repetia, o cacete se dobrava. Bacanaço se atilava em crueldades mais duras. Para começo a trancafiava no quarto e partia para a rua, onde se demorava horas. Ia à sinuca, ia andar a fim de pensar bem

pensado; a mulher que lá ficasse aguentando fome e vontades. Voltava tarde, bebido e abespinhado, usava o cabo de aço e agia como se Marli fosse um homem. Proibia-a de gritar. Malhava aquele corpo contra as paredes, dava-lhe nos rins, nos nós e nas pontas dos dedos. Encostava-lhe o cigarro aceso nos seios às vezes, Marli urinava.

Na outra noite a mulher seguia para o bordel, dolorosa, pisada. Na cama, os fregueses costumavam perguntar o que eram aquelas marcas pretas no corpo. – É o amor – e olhava para o teto – vamos logo.

E retomava a linha de produção, cadelinha obediente, pronta a entregar o que ganhava. Tudo. Mulher de malandro. Se preguiçasse, de novo era trancafiada e batida.⁸⁷

Quando pende para o lado abjeto da infração, essa malandragem traz em si o traço de uma São Paulo irremediavelmente industrial, figura em contraposição com o arquétipo cordial da malandragem. Ainda que profundamente estereotipadas, essas concepções ajudam a estabelecer uma diferença em relação ao *tipo* de que a tradição da “antiga Capital Federal se gloriava pelo menos desde os tempos do Rei Velho, quando os capoeiristas já davam o que fazer aos esbirros do Major Vidigal, conforme se pode ler nas Memórias de um Sargento de Milícias”⁸⁸. Em relação a essa malandragem carioca, o *tipo* nos subúrbios paulistas sublima uma “religião do trabalho” da cidade por uma vontade de legalismo na desordem. Disso, não se furta o desejo do malandro Bacanaço.

Como linha de produção, a ideia de um relógio pontual por se guiar no conluio e no “amor”, cujo ponteiro Bacanaço entende representar o que fosse um principal, é ideia que reforça essa dimensão do trabalho. Junto à imagem de *bon vivant* de Bacanaço, portanto, converge também a figuração do patrão cordial, ainda que dentro do universo da infração. No que toca à sua relação com a prostituta, ele pensava nas “coisas boas, numerosas, que dava àquela mulher”, entendia-se como “protetor” quando “sacou-a da cadeia várias vezes, arranjou-lhe habeas-corpus, negociou com tiras do setor de Costumes, tratou com este e com aquele”. Das “mil e uma trapalhadas” de sua *mina*, “obteve-lhe um quarto de bordel, entendeu-se com os policias do trottoir, deu-lhe um lugar da malandragem”. Tal um investimento, “gastara muito dinheiro com aquela Marli”, e exigia o retorno capital⁸⁹.

Perus, ao contrário, triste pelos desencontros do modo de vida, pensa em “se apagar” e, em certos momentos, até mesmo abandonar a malandragem: “aturaria a tia, o amásio bêbado, a vidinha estúpida e sem jogo, a enorme fábrica de cimento de um lado, o casario mesquinho do outro”, ainda que o custo dessa vida regular seria “se fanar com uma ocupação na fábrica, com

⁸⁷ ANTONIO, J. Op cit., p. 146.

⁸⁸ PAES, José Paulo. “Samba, estereótipos, desforra”. In: *Os pobres na literatura brasileira*, vários autores, com organização de Roberto Schwarz. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, p. 176.

⁸⁹ Idem, p. 147.

uma enxada, com o diabo”⁹⁰. Mesmo Malagueta, com o capital do jogo, idealizava acertar as contas do mercado. Assim, “apenas um velho encolhido”, daria uma porção de coisas para “sua preta”, porque “davam-se como crianças”⁹¹.

É Bacanaço quem age como chefe e, às vezes, se beneficia da estrutura de rixas, da individuação, ferindo desse modo a própria regra do conluio estabelecida como condição para êxito das ações. Mas por não ter como escapar da própria sorte, é quem leva prejuízo maior. Antes da bancarrota total, é dele que parte o desafio, dirigido ao menino Perus, na sinuca em Pinheiros, de um singelo convite para “vamos brincar”, até uma insistência ordenada para a própria brincadeira: “agora, não se brincava, sérios iam no jogo”, ao mesmo tempo, tão contrários e iguais entre si.

Ainda que fora de tempo e espaço, e por acreditar que na malandragem possa obter qualquer ganho individual, Bacanaço, jovem e apolíneo, encarna no malandro dos subúrbios paulista a desordem criativa do passado. Mas no momento presente da ação do conto – que se acredita situar-se em finais de 1950 – o malandro daria em um velho Malagueta, que é quem poderia, de fato, ter vivido uma áurea malandragem, se é que houve mesmo esse instante real em que se cristaliza a oposição entre o trabalho e a opção pela vadiagem.

Essa delimitação bem marcada das etapas da vida abre chances para que dentre eles seja refletida uma única trajetória, de modo a tornar possível prefigurar no menino um malandro de mais alto grau, e antever nele um projetado pobre-diabo: Perus, Bacanaço e Malagueta, menino, adulto, velho. A disposição dos nomes no título, aleatória à primeira vista, “Malagueta, Perus e Bacanaço”, pode indicar, porém, que é o menino Perus quem guarda a posição característica do malandro: como se negaceasse entre um ir e vir, entre a queda, figurada em Malagueta, e a ascensão ideal de um Bacanaço.

Perus assume, no título e no trecho narrativo, a posição mais característica do malandro, a do *entre*. Está de acordo, inclusive, com a organização do próprio livro, cujo protagonismo de meninos em contos imediatamente anteriores, “Meninão do caixote” e “Frio”, lança luz sobre a vida infantil nos subúrbios. Talvez por isso as ações que encerram o conto, em Pinheiros, mais se detenham no íntimo do menino. No limiar dessa reprodução da vida, restará ao menino Perus a situação crítica de ser um dia Bacanaço, para ser Malagueta no fim. Da corrida infantil, ao macio rebolado, e desse mesmo gingado para o puxar duma perna. Sem abrir vias de saída para quem está em seu entorno, o círculo se fecha.

Outro sinal desse eterno retorno, na última cena, a luz elétrica se apaga. Do “lusco-fusco” de final de tarde – Bacanaço dá com a primeira luz elétrica ainda no bairro da Lapa, que “trocava

⁹⁰ ANTONIO, J. Op cit., p. 145

⁹¹ Idem, p. 126-7.

de cor”⁹² –, ela tem seu apogeu na abertura da seção “Cidade”, com “uma, duas, três mil luzes na Avenida São João”, fato que, aos olhos de Perus, menino de uma periferia cuja eletricidade ainda principiava em meados de 40, ainda o impressiona. E como não poderia deixar de ser, o apagar final da luz elétrica se daria na seção seguinte, “Pinheiros”, em um dos trechos de maior lirismo do conto: o nascer do dia em um salão de sinuca daquele bairro. O acontecimento é visto desse modo pelo menino Perus:

Perus olhava. Agora a lua, só meia-lua e muito branca, bem no meio do céu. Marchava para o seu fim. Mas à direita, aparecia um toque sanguíneo. Era de um rosado impreciso, embaçado, inquieto, que entre duas cores se enlaçava e dolorosamente se mexia, se misturava entre o cinza e o branco do céu, buscava um tom definido, revolvía aqueles lados, pesadamente. Parecia um movimento doloroso, coisa querendo arrebentar, livre, forte, gritando cor naquele céu.⁹³

A construção dessa cena, dotada de um lirismo contrastante em relação ao submundo, lembra os versos finais do poema “Morte do leiteiro”, de Carlos Drummond de Andrade. Duas cores são aqui dispostas lado a lado, no branco da lua em um lado oposto, e no toque sanguíneo, o vermelho irrompendo no céu, na margem oposta. São elas que parecem criar a tensão de um novo dia e a nova chance para Perus. O vermelho e o branco ainda sem uma síntese, porque dessas cores ainda não despontam uma outra “formando um terceiro tom a que chamamos aurora”⁹⁴. Esse momento de um dia insurgente parece se configurar como um modo de evasão da malandragem a Perus, como se enfim ele pudesse se voltar aos seus caracteres de menino. Antes do retorno à Lapa, e da queda em Pinheiros, o menino enxerga uma chance de saída do movimento cíclico: o nascer do dia nele se faz acompanhar por um sentimento sem nome, “uma coisa esquisita arranhando o peito”, “que arrepiava”.

Assim, a perturbação na organização social que o enjeita estaria, talvez, como faz a voz narrativa do conto, na ação de dar um nome a esse mundo, agora por meio mesmo de uma língua menor, que, ainda que gaga, não tenha como marca a circularidade, linguagem que constrói um sentido de união para quem dela faz uso, os pobres. E, como chance de enfrentamento, um novo negaceio contra os que não detêm seu código: só uma nova linguagem

⁹² Idem, p. 108.

⁹³ Idem p. 150.

⁹⁴ ANDRADE, Carlos Drummond. *Poesia 1930-1962: de Alguma poesia a Lição de coisas*. Edição crítica preparada por Júlio Castañon Guimarães. SP: Cosac Naify, 2012, p. 407. Há também uma correlação do mesmo poema com passagem do conto “Natal da cafua”, no mesmo livro, na descrição do acidente que levou o narrador para a prisão: “*Escorria uma coisa fina* do braço do sub Moraes, o braço que sempre brincava fora, nos contornos da janela. Escorria uma mistura por entre a manga arregaçada da camisa de instrução. Era *sangue*, garoa, lama, *não sei*” (Op. cit., p. 49. Grifos meus, nas passagens em que há coincidência de termos. O poema de Drummond tem na última estrofe o verso: “*Escorre uma coisa espessa*”...).

permitiria o arremate para o movimento basculante, o eterno ir e vir, inexcedível. Acima da representação, porque permite inclusive uma superação do mundo, essa nova língua é uma terceira margem. Mas ao nomear aquilo “a que chamamos aurora”, o menino hesita:

Sabia que aquele momento tinha vários nomes e se ria por dentro e desprezava quando lhe diziam “é o nascimento do dia”. Os outros nomes também eram frouxos. Gostava um pouco de aurora, um pouco só, quando se falava baixo e sério. Sabia o que tinha de lindo aquele momento e mesmo querendo contar a alguém não conseguiria. Não haveria jeito, com palavras difíceis ou escolhidas ou modo arrumado, que reproduzisse aquele vermelho. Não era coisa de contar. Era de ficar vendo, quieto, parado, esquecido. E bobo.⁹⁵

Dar voz aos marginalizados é fazê-los insurgir num mundo real que tenta esquecê-los em nome de um progresso ideal. Mas dar a voz ao outro, ação própria do fazer literário, nomear de novo as coisas do mundo, dar novo nome para o que conhece como aurora, por exemplo, é o que tenta fazer o menino na sua tentativa de evasão, e é essa a proposta de estilização da voz narrativa em “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Para descrever a aurora, e o que dela pode absorver o menino, o narrador parte de um referencial externo, as luzes que se apagam nas ruas de Pinheiros, até que esse referencial se incorpore a Perus, fundindo-o ao próprio espaço, à cidade, ambos agora numa “palpitação diferente” em relação aos outros, “um movimento que acorda”, como tomasse consciência de si.

Ali, os primeiros pardais aparecem e deixam para segundo plano o interior do salão de jogos, porque a narrativa se encaminha para o interior de Perus. E no ponto mais alto do salão de Pinheiros, o olhar do engraxate, do menino que vê o mundo por baixo fica, por um instante, “num quieto demorado”, e seu olhar se eleva por completo. Aquele estado de coisas, anônimo, como são os três, parece não aderir a nenhum de seus vários nomes. Na perspectiva do menino, todos os nomes que se ligassem àquele momento pareceriam “frouxos”. Ele desprezava dizer tratar-se só do “nascimento do dia”. E o próprio narrador, diluindo sua voz, oscila numa definição feita “com palavras difíceis ou escolhidas ou modo arrumado”, porque aquele vermelho “não era coisa de contar”. A “aurora”, opção do eu lírico de “Morte do leiteiro”, é nome que o menino gostava “um pouco só”, apenas se falado “baixo e sério”.

De qualquer forma, o estado das coisas parece seduzi-lo a evadir-se do círculo. Esse tipo de busca por redenção social era uma evasão “livre”, “forte”, “um movimento doloroso de coisa querendo arrebentar”, e que “doía na alma”, “gritando”. E o menino se deixa escapar por esse momento. Desse outro ponto de vista, direciona os olhos para as cores das formas da manhã. Reflexivo, parece encontrar chance de passagem se criasse um novo nome, como se abrir novas perspectivas a Perus passasse, antes, pela recriação do mundo. Um contraponto entre as luzes do

⁹⁵ ANTÔNIO, João. *Op. cit.*, p. 151.

Centro, com luminosos que “se apagavam, se acendiam, se apagavam, um, dois, um...”⁹⁶, distraindo e hipnotizando o jovem, num jogo que simboliza o progresso das grandes cidades, e a possibilidade de vencer a noite, e seu arrefecimento, a luz natural da manhã.

Mas das antíteses de cores que formam o dia, a de “um toque sanguíneo” é que parece simbolizar o caminho do novo. Aquela malandragem “não deu pé”, o mercado formal só o acanalha, e a condição para seguir a subsistência passaria agora pela transformação do malandro: aquele do auge, que Bacanaço representa para Perus, será, na queda, o mesmo tipo claudicante que é Malagueta. O malandro ou morreu ou, pior, virou suco, ficará, como o mais velho, na sarjeta. E a cruz que o jovem terá de carregar se encontra no toque sanguíneo da aurora, é ela quem irá anunciar agora a violência como chance de enfrentamento, tal como em “Paulinho Perna Torta”, que se deterá sobre a ferocidade desse novo malandro.

Três convites diretos de Bacanaço, e que evocam a mais inocente mocidade – *vamos brincar?* – são necessários para Perus voltar de si para o mundo exterior. Daí para o futuro, como sua projeção futura, o menino não mais terá uma prefiguração em Malagueta, ou do malandro fora de seu tempo, a imagem do bagaço⁹⁷, mas um outro, “malandro feroz”, que refletirá a continuidade para a criança. Não mais a epifania de estar fora, mas o “tom sanguíneo” de uma mudança de dia, será possibilidade para evasão do ciclo.

No trecho seguinte eles jogam sem valer, brincadeira que se estende para daí parecer tornar-se coisa séria, tomando corpo de sinuca adulta e, aos poucos, na intenção de rompimento da parceria, do cada um por si, em jogo valendo capital, é a própria roda do jogo da vida quem os furta. No jogo, o malandro de fora, mais profissional, chamado de “ventana” na roda do jogo – “ave noturna [que costuma] agir nas horas cansadas ou neutras da madrugada”⁹⁸ –, extrai-lhes todo o dinheiro, e eles retornam ao lugar social de início. A ruptura do conluio se dá com Perus, que “sofria” por não quebrar uma “velha regra na sinuca”, fazendo não reconhecer Robertinho. Para daí testemunhar um jogo que “ia e vinha, vinha e ia e daquilo não saía”⁹⁹. Mas ali há síntese: o fecho, na Lapa, é curto: três cafés fiados, ao mesmo tempo um fim e um começo.

Mas a superação da pobreza pela ascensão material ainda não seria uma solução na narrativa de João Antônio. O retorno proporcionado pela violência, o capital circulante no “realismo feroz” do conto “Paulinho Perna Torta”, cujo protagonista encarnará a via de evasão do menino Perus pela brutalidade, irá concorrer sempre para uma outra, nova e eterna miséria,

⁹⁶ Idem, p. 128.

⁹⁷ A passagem traz termos da canção “Tabelas”, de João Bosco e Aldir Blanc: “Carregar nossa cruz feito o menino Perus, / cair na sarjeta que nem Malagueta / ou virar bagaço igual Bacanaço” (*Tiro de misericórdia*, RCA, 1977).

⁹⁸ ANTÔNIO, João. “Sinuca”. In *Malhação do Judas carioca*. RJ: Civilização Brasileira, 1975, p. 110.

⁹⁹ Op. cit., p. 159.

se não material, agora de espírito. Na dialética negativa, nem a malandragem, e nem mesmo a violência podem garantir a transposição em totalidade da vida dos pobres.

Porque mesmo que convertido ao novo tempo, estar sempre *entre* será condição formativa do malandro, à margem das estruturas sociais do país, pois a ele se negará o pertencimento a si e à própria posição negativa, como se condenado a um sisifismo sem fim. Afirmar-se nesse vaivém estrutural é, em primeiro lugar, não pertencer ao lugar negado, ou, como mostra a literatura de combate dessa fase, é cuidar da viração do dia, em roda de ascensão e de queda, entre o ir e vir circulante de novos, velhos, eternos claudicantes que falam pela pobreza, e nela se veem e se reconhecem como iguais. Poucos ouvem o canto dessa musa miserável, tão mudo que nessa convergência é preciso se sujar.

CAPÍTULO II

NEGÓCIO: ANÁLISE DE “PAULINHO PERNA TORTA”

2.1. A língua geral dos homens

Em 1963, a publicação de “Malagueta, Perus e Bacanaço” pela editora Civilização Brasileira pareceu cumprir um propósito crítico de seu tempo: pensar amplamente o país. Como diz o lugar-comum, o suicídio de Getúlio Vargas, em agosto de 1954, “aproximou a história do presente”, e o sentimento de fazer parte de um processo social se manifestava também por meio das artes. Com a finalidade de retratar a vida embrutecida e desigual, movimentos como o do Cinema Novo – que tem início com a realidade das favelas em “Rio 40 graus” [1955], alcança as questões da terra com “Vidas secas” [1963], adaptado da obra de Graciliano Ramos pelo olhar de Nelson Pereira dos Santos, e alcança seu apogeu com “Deus e o Diabo na terra do sol”, de Glauber Rocha, e com “Os fuzis”, de Ruy Guerra, ambos de 1964 – recolocam a reflexão sobre um Brasil miserável no centro das discussões críticas.

Sem condições de disputar mercado com a indústria norte-americana de cinema – e sem afirmar essa influência –, o Cinema Novo olha para o país a partir do seu subdesenvolvimento através de uma estética própria, cuja temática e linguagem buscavam incorporar a pobreza. No balanço cultural que faz dos anos próximos à própria produção, Roberto Schwarz, em “Cultura e política, 1964-1969 – Alguns esquemas” [1970], reporta-se ao tempo precedente ao regime militar para afirmar que, naquela conjuntura, “o país estava irreconhecivelmente inteligente”:

Centros Populares de Cultura (CPC) improvisavam teatro político em portas de fábrica, sindicatos, grêmios estudantis e na favela começavam a fazer cinema e lançar discos. O vento pré-revolucionário descompartmentava a consciência nacional e enchia os jornais de reforma agrária, agitação camponesa, movimento operário, nacionalização de empresas americanas etc¹⁰⁰.

A consciência nacional de então percebia e refletia a partir de um Brasil que não deu certo e convergia as suas realizações para a discussão de uma ainda irresoluta miséria de parte considerável da sociedade. Assim, além do Cinema Novo, para a esfera marginalizada urbana, o Movimento de Cultura Popular (MCP), de Recife, os CPCs, Centros Populares de Cultura, no Rio de Janeiro, e, junto aos camponeses de catorze estados, o Movimento de Educação de Base (MEB), por meio dos métodos de alfabetização do educador Paulo Freire, operavam por uma inédita tomada de consciência da população brasileira, uma espécie de “ida ao povo”. A esses

¹⁰⁰ SCHWARZ, Roberto. *O pai de família e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 81.

movimentos, somam-se a criação do Iseb (Instituto Superior de Estudos Brasileiros), “espaço ativo de socialização entre políticos, intelectuais, artistas e estudantes”¹⁰¹, ou mesmo a atuação da Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (Cepal), que contava entre os seus quadros com o economista Celso Furtado, quem, no mesmo período, lança *Formação Econômica do Brasil* [1959], retomando e fazendo frente aos canônicos *Casa Grande e Senzala* [1933], de Gilberto Freyre, *Raízes do Brasil* [1936], de Sérgio Buarque de Holanda, e ainda *Formação do Brasil Contemporâneo* [1942], de Caio Prado Junior.

Ainda que existissem ações e correntes opostas a esse “vento pré-revolucionário”, assistia-se a um verdadeiro esforço no sentido de incorporar ao debate social a maior parte desse contingente excluído, pobre e marginal. O “subdesenvolvimento” tornara-se palavra corrente, e o país parecia enfim refletir sobre si mesmo. Mesmo que não fizesse parte de um movimento organizado, o primeiro livro de João Antônio parece reverberar a representação dos pobres nas artes.

Com uma espécie de esclarecimento dos excluídos, através dessas múltiplas frentes de atuação, um próximo e importante passo já parecia próximo: a inserção desse mesmo povo não mais como passivo retratado nas obras, mas sim ocupando a parte do todo que forma a cultura como um sistema, no também lugar de receptor da arte. Seria como se os pobres pudessem se projetar na tela de cinema e aplicar-se na vida social, agora com consciência crítica capaz de alterar as relações entre, nos termos do crítico Paulo Emílio Sales Gomes, quem é o ocupado e por que, e como se apodera o ocupante de nosso estatutário social.

E então o Golpe de 1964 silenciou tudo. Em *Neoliberalismo: história e implicações*, sobre as origens desse sistema e suas relações com a organização social, o teórico David Harvey vê que a compartimentação das pessoas pode ser considerada “virtude primordial” na construção de uma nova sociedade liberal. Ao procurar compreender as raízes do mundo contemporâneo, o texto de Harvey indaga como se instaura a neoliberalização na América Latina e quem a fez. A resposta é que isso se faz de forma “tão simples quanto rápida, brutal e segura”:

Um golpe militar apoiado pelas classes altas tradicionais (assim como pelo governo norte-americano) seguido pela cruel repressão de todas as solidariedades criadas no âmbito dos movimentos trabalhistas e sociais urbanos que tanto ameaçaram seu poder.¹⁰²

¹⁰¹ SCHWARCZ, Lilia Moritz & STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. SP: Companhia das Letras, 2015, p. 417.

¹⁰² HARVEY, David *O neoliberalismo: história e implicações*. Tradução Adail Sobral, Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2013, p. 49.

Ainda que por vias tortas, pois não se insere dentro de um grupo formal, a primeira fase da literatura de João Antônio parece potencialmente incluída nessa “solidariedade” dos movimentos sociais e das artes no período. Dois anos depois de ser recebido com entusiasmo pela crítica, graças aos contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, sai “Paulinho Perna Torta”, que figura, originalmente, na obra coletiva *Os dez mandamentos* [1965]. Ao lado de nomes consagrados, como Jorge Amado, Marques Rebêlo, Orígenes Lessa, Carlos Heitor Cony, entre outros, João Antônio fecha a antologia de contos, cujo mote seria as próprias “Tábuas da Lei”, dez textos que vão desde o “amar a Deus sobre todas as coisas” até o “não cobiçar as coisas alheias”, este último a encargo do jovem escritor.

Idealizada pelo diretor da Civilização Brasileira, Ênio Silveira, a iniciativa recebeu do ensaísta Leonardo Arroyo uma crítica elogiosa datada de 8 de fevereiro de 1965, na *Folha de S. Paulo*. O artigo defende ser uma experiência curiosa, que

[...] merece a atenção dos leitores, pois temos aí dez dos melhores escritores com que conta hoje a nossa literatura moderna, cada qual com sua personalíssima expressão literária, seu estilo e sua concepção de novela.¹⁰³

Em relação ao contexto pelo qual passava o país, Arroyo menciona a “forma cheia de originalidade” com que Ênio Silveira, editor do livro, militante do PCB, faz a apresentação do livro, relacionando “o encontro de Moisés com Jeová no Monte Sinai ao atual tempo histórico brasileiro”¹⁰⁴. De fato, como se não tivessem calado de vez o pensamento crítico, o editor tem liberdade para dissertar que “Moisés desceu o morro com a primeira edição das Tábuas da Lei, mas nem teve oportunidade de fazê-la circular, pois encontrou seu povo na mais absoluta gandaia, adorando o bezerro de ouro e cometendo mais desatinos do que o Ministro Suplicy de Lacerda”¹⁰⁵, ministro da Educação do governo Castelo Branco, entre 1964 e 1966.

Nenhum livro de João Antônio foi oficialmente censurado pela ditadura¹⁰⁶. Porém, coincidência ou não, cumpre dez anos de silêncio desde a última publicação e *Leão de Chácara*, seu segundo livro autoral, de 1975, ano que marca um “processo de descompressão do sistema

¹⁰³ ARROYO, Leonardo. “Os mandamentos”, in *Folha de S. Paulo, Caderno*, 8 de fevereiro de 1965, p. 6. Nesta dissertação, preferiu-se a denominação “conto”, em lugar de “novela”, em razão do nome da seção a que *Paulinho Perna Torta* se situa: *Um conto da Boca do Lixo*.

¹⁰⁴ ARROYO, Leonardo. “Os mandamentos”, in *Folha de S. Paulo, Caderno*, 8 de fevereiro de 1965, p. 6.

¹⁰⁵ SILVEIRA, Ênio. “Apresentação”. In: *Os dez mandamentos*. Vários autores, apresentação de Ênio Silveira, RJ: Editora Civilização Brasileira, 1965.

¹⁰⁶ “Nenhum livro do autor foi censurado, mas sofreu censura prévia a edição da revista *Extra – Realidade Brasileira, Malditos Escritores!*, no. 4, ano I, mar. 1977”. In: ZENI, Bruno. *Sinuca de malandro: Narradores, protagonistas e figuras paternas em João Antônio*. Tese de doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Orientação de Joaquim Alves de Aguiar. São Paulo, FFLCH-USP, 2012, p. 122. O conto censurado é “Caramba!”, publicado depois com o título “Bruaca”, em *Dedo-duro* [1982]. É o mesmo conto, com alteração no nome do protagonista, e por extensão do próprio título do conto.

político”¹⁰⁷. Em sintonia com o período, no mesmo ano, além do relançamento de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, lança outro inédito, *Malhação do judas carioca*, seguido por *Casa de Loucos* [1976], *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* [1977], *Lambões de caçarola* [1977] e *Ô Copacabana* [1978]; exceção feita a *Lambões...*, que sai pela editora L&PM, todos os outros foram publicados pela Civilização Brasileira, que havia projetado João Antônio doze anos antes.

A Civilização Brasileira era uma editora pequena na década de 50, e que se tornou, a partir de 1960, uma das maiores naquele momento. Assim, João Antonio “nasceu” já sendo publicado por uma editora de grande porte. Pela postura editorial da Civilização Brasileira, haveria certa motivação ideológica em publicar o autor e incorporá-lo aos escritores da editora: era jovem, brasileiro, e com ideias sociais partilhados com a esquerda.

Mas entre 1964 a 1975, a Civilização Brasileira passou por sérias dificuldades. Ênio Silveira foi preso diversas vezes no período. Na fase mais brutal da ditadura militar, teve muitos problemas não apenas de publicação, mas de crédito para a operação da editora. Em 1975, a esposa de Ênio recebeu parte de uma herança da venda de outra companhia, o que possibilitou financiar novamente a editora. Somados a uma abertura política naquele ano, esses fatores poderiam ajudar a explicar o “silêncio” de doze anos e, após 1975, os títulos de João Antônio saírem todos em sequência.

Sobre o conhecido hiato do escritor, baseada nas entrevistas em que João Antônio “contraditoriamente, em oportunidades diferentes”¹⁰⁸ apresentava seus motivos, a professora Tânia Macedo pondera algumas hipóteses, entre elas “a difícil situação editorial brasileira para o jovem escritor, a sua mudança para o Rio de Janeiro (que seria responsável por um grande impacto no escritor), o trabalho em vários jornais, na revista *Manchete*, o internamento em um sanatório”. Mas, dentre todos, Tânia Macedo fecha com “o alto grau de exigência do autor em relação a seu trabalho, exigência essa potencializada, sem dúvida, pelas expectativas e pressões que o segundo livro sempre carrega”¹⁰⁹.

Porém, acredita-se, não seria de todo equivocado agregar a esses fatores a censura política e o cerceamento da criação intelectual, relacionadas à experiência social que ganha forma no “milagre econômico” de pós-64, período no qual “a propaganda e a repressão forcejavam por

¹⁰⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz & STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. SP: Companhia das Letras, 2015, p. 467.

¹⁰⁸ MACEDO, Tânia. “Malandros e merdunhos” (apresentação), in ANTÔNIO, João. *Leão de chácara*, São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 6. Outra explicação que o próprio João Antônio dava “para esse longo intervalo foi seu sentimento de estupefação diante da beleza da paisagem carioca”, como se lê em LACERDA, Rodrigo. “De princesinha a cadela desdentada”. In: *Ô, Copacabana!*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 5.

¹⁰⁹ Idem

aparar as arestas da consciência crítica nacional”¹¹⁰. E caberia lembrar que, além da censura oficial, outros aparatos ao seu redor operavam para a manutenção de poder, como a autocensura de editores, produtores e escritores, e a abertura do mercado à cultura norte-americana – que, por si só, não iria configurar impedimento para a produção nacional, conquanto o seu poder de representação não subjugasse uma que se fazia desavergonhadamente pobre, subdesenvolvida, complexa e, para alguns, hermética, e que por isso não poderia fazer frente, de igual para igual, aos apelos comerciais daquele produto. No mais, para resumir grosso modo esses mecanismos, cita-se ainda uma cultura de massa e do espetáculo que coloca o livro em segundo plano, uma vez que esse pede por instantes de maior reflexão.

O fato é que João Antônio se ressentia do ostracismo, sanção que preocupava inclusive a sua própria família [ver carta de João Antônio Ferreira, pai, (anexo B), lamentando pela sorte do filho e, como religioso, sugerindo algumas orações para, quem sabe, conseguir uma “força” editorial]. Ainda, nas entrevistas publicadas na “imprensa nanica”, termo cunhado pelo próprio João Antônio, nota-se um escritor ressentido por aqueles que, mesmo indiretamente, retrataram o país daquele momento em chave positiva, ou se deixaram levar para fora em nome de um “universalismo” – como coloca o escritor – na criação literária.

Em entrevista dada em julho de 1975, para o professor e ensaísta Flávio Aguiar, anterior à publicação de *Leão de chácara*, João Antônio critica a atitude do poeta Vinicius de Moraes por este ter assinado um “texto de anúncio publicitário saudando as virtudes e benemerências dos 50 anos da General Motor Corporation do Brasil”, elogia a recusa de Carlos Drummond de Andrade em receber um prêmio literário, em dinheiro, “por motivo de consciência”. Fala também do fim do seu “ostracismo”, assim mesmo, entre aspas. E diz estranhar não aparecer “entre nós uma literatura que abarque as seguintes áreas sociais e de comportamento: futebol, umbanda, vida industrial, áreas proletárias e outras formas atuais de vida brasileiras que estão aí, inéditas, esperando intérpretes e interessados” [anexo C].

E, na mesma entrevista, assume publicamente posição contrária tanto em relação ao regime militar quanto aos que faziam da própria censura mero pretexto para abstenção:

Isto, a meu ver e sentir, é mais do que omissão – é uma negação do verdadeiro objetivo de uma literatura voltada para o seu povo, que não se envergonha do seu povo pobre, sofrido e manipulado. Mas que assume uma posição de coragem e decência, apesar dos *pesares momentâneos*. A mesma posição assumida por Graciliano Ramos, Manoel Antônio de Almeida, José Lins do Rego ou Afonso Henriques de Lima Barreto, vivos até hoje e consideráveis.

¹¹⁰ A formulação foi retirada de crítica do poeta José Paulo Paes a propósito do lançamento de livro *Abraçado ao meu rancor*, de João Antônio. PAES, José Paulo. “Ilustração e defesa do rancor”. O Estado de S. Paulo, 21 mar. 1987.

Aos que me vieram com *farisaísmo* e a *dissimulação*, o *álibi da censura*, lembro que a grande literatura russa foi escrita sob o julgo czarista. Certo?¹¹¹

Se a posição do escritor em relação à censura pode parecer contraditória – afinal, como expor as mazelas do país, e ter “uma posição de coragem e decência” se, para João Antônio, mesmo a dissimulação não parece saída? –, os próprios “pesares momentâneos” proclamados podem explicar a complexidade do silêncio que se abateu sobre ele e o mesmo com a recepção de sua obra. Nessa entrevista, por trás da resposta tangencial sobre os doze anos de “ostracismo” a contar de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* – diz serem “coisas da República das Bruzundangas”, referência às crônicas satíricas de Lima Barreto –, se antevê como o ambiente repressivo também se espalhava pela cadeia produtiva do livro.

O caso da editora Civilização Brasileira, que sempre apostou na obra de João Antônio, é exemplar. Classificada como se fosse de “esquerda jacobina” pelos órgãos de repressão, ela sofreu sucessivas retaliações e intimidações por parte do governo militar. Segundo o pesquisador Laurence Hallewell, seu diretor, Ênio Silveira, “sofreu contínuos prejuízos financeiros e dilapidação do patrimônio, repetidas prisões e pelo menos uma tentativa de assassinato”, isso em razão de se manter “fiel a uma política editorial que pôs à prova os limites de tolerância de todos os governos, desde Castelo Branco até Geisel”¹¹². Para se ter uma ideia de como agia indiretamente a censura e a autocensura, e mais, a política de cerceamento editorial, caberia ainda citar ainda o caso significativo de *Zero*¹¹³, de Ignácio de Loyola Brandão [anexo C-2].

Na resenha sobre essa obra, analisada em conjunto com *Leão de chácara*, de João Antônio, o também escritor João Gilberto Noll escreve que *Zero* teve sua publicação enjeitada no Brasil “por uma dessas argumentações espúrias que o escritor brasileiro está acostumado a receber das editoras, tipo ‘o seu livro apresenta dificuldades gráficas insolucionáveis’”, e por isso sai primeiro pela Feltrinelli Editore, de Milão¹¹⁴. *Zero* foi oficialmente censurado depois, em 1976, algo por que João Antônio, reforça-se, passou apenas de modo indireto, ainda que não seja equívoco pensar no instrumento na trajetória do autor.

Mas se a censura é dos meios pelos quais se estabelece uma afirmação – ainda que obviamente falsa – de que tudo vai oficiosamente bem, a construção do espúrio não se dá exclusivamente por ela: também a propaganda de um Brasil frutuoso calaria as dissonâncias, e

¹¹¹ AGUIAR, Flávio. “Um escritor na República das Bruzundangas”, In: Movimento, São Paulo, 14 jul. 1975. Grifos meus.

¹¹² HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2005, p. 535.

¹¹³ *Zero* só foi liberado pela censura, desta vez em definitivo, em 1979.

¹¹⁴ NOLL, João Gilberto. “Do zero ao infinito da miséria”. In: *Revista Opinião*, n. 147, Rio de Janeiro, 29 ago. 1975, p-21-2.

impediria que se veja a realidade objetiva do país e o representar sua miséria. Por isso, ainda antes da promulgação do AI-5, em 1968 – quando a censura se torna então aparato repressivo oficial – João Antônio, acerca da propaganda oficial militar, em carta ao escritor Caio Porfírio Carneiro, autor de *Trapiá* [contos, 1961] e *O Sal da terra* [1965], com ironia contundente, traço incomum à sua literatura até então, dá um viva à “revolução de 64”:

Acabou com a fome, diminuiu a inflação, (...) e, muito particularmente: acabou com a cambada de exterminadores do povo. Os esquerdistas, vermelhões desavergonhados que comem criancinhas assadas no espeto! Viva, portanto, os bam-bam-bans da democracia!¹¹⁵

E, na mesma carta, arremata dramaticamente a situação naquele 11 de maio de 66:

Pois. Caio, estamos boiando num mar de merda. Estamos no paraíso do capital e da mentira. Aqui, no Rio, só nos falta mesmo é vender o Pão de Açúcar, arrendar o Corcovado e tirar sangue da Pedra da Gávea. (...) O teatro, o livro (...) não estão *em* crise. Estão *na* crise!¹¹⁶

Depois, em 4 de setembro de 1966, ao mesmo amigo, João Antônio trata dos “novos diretores”, que ao escritor “não dizem nada”, nem com ele “simpatizam muito”, e fazem-no perder “o entusiasmo diante da Civilização Brasileira”: “O Ênio não está mais à testa do negócio como antes. O Mário da Silva Brito, honestamente. Não entendo mais nada. (...) Há qualquer coisa no ar que todos estão percebendo ali”¹¹⁷. Essa atmosfera de que se ressentia escritor poderia muito bem se relacionar ao ar rarefeito e à admoestação do Golpe militar agindo, mesmo que indiretamente, contra o escritor e seus parceiros.

Sobre a experiência daquele progresso em particular do período, em carta datada de 7 de junho de 1966, João Antônio deplora os resíduos mais notáveis da compartimentação que, para o teórico David Harvey, é parte do projeto de implantação neoliberal: a concorrência entre os indivíduos e a indiferença pelo outro. Aqui, a formulação do crítico Paulo Emílio Sales Gomes – a da dialética para a sociedade brasileira¹¹⁸ –, surge como premissa para um rancor insurgente:

No Rio não se toma conhecimento de São Paulo. Nem se dá conta de que São Paulo existe [...]. *Somos estrangeiros vivendo na mesma terra*. O individualismo que nos caracteriza é fenômeno brutal. Cada sujeito procura se

¹¹⁵ ANTONIO, João. *Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. Cotia, SP: Ateliê, pp. 26.

¹¹⁶ Idem

¹¹⁷ Idem, p. 33.

¹¹⁸ “Não somos europeus nem americanos do Norte, mas, destituídos de cultura original, nada nos é estrangeiro, pois tudo o é. A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o seu outro”. GOMES, Paulo Emílio Sales. “Cinema: trajetória no subdesenvolvimento”. In: *Uma situação colonial?* Organização e posfácio Carlos Augusto Calil; prefácio Ismail Xavier, apresentação Antonio Candido. SP: Companhia das Letras, 2016, p. 190. Ensaio publicado originalmente em *Argumento*, São Paulo, n. 1, out. 1973.

bastar a si próprio e pronto. Nada mais. [...] O Brasil, como país unitário, simplesmente não existe ainda.¹¹⁹

Na tentativa de retratar o Brasil pobre, houve alinhamento entre o projeto literário do escritor e a atmosfera cultural que envolvia o país, antes de debelada por sufocamento. O medo, a censura e a propaganda oficial agiram progressivamente até o começo da queda do regime. A “abertura controlada” que apregoava o governo Geisel [1974-1979], “lenta, gradual, e segura”, tomou forma numa distensão que permitiu revisitar a miséria do país. João Antônio fez parte desse processo. Data de 1975 o redescobrimento de sua obra e da literatura voltada a temas sociais, como nos poemas de *Dentro da noite veloz*, de Ferreira Gullar, e *Poesia comprometida com a minha e a tua vida*, de Thiago de Mello; no teatro de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Gota D’água*, todos pela editora Civilização Brasileira; na prosa de *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, e *Feliz ano novo*, de Rubem Fonseca, sendo que ambos são censurados em meio ao processo de “abertura”; e ainda *Lavoura arcaica*, de Raduan Nassar, autor que vê esse período como de intenso esforço do campo da produção cultural “em esboçar a fisionomia brasileira, procurando descolonizar-se mentalmente, insistindo em que devemos nos voltar para nossa realidade, tentando afirmar com decisão nossa própria personalidade”¹²⁰.

Pensar o Brasil a partir do subdesenvolvimento, sem o positivismo oficial, tornara-se, de novo, parte do debate cultural do país. E a obra de João Antônio, então, é lançada e relançada a toque de caixa. Em 1977, *Perus, Malagueta e Bacanaço* é levado ao cinema pelo diretor Maurice Capovilla: *O jogo da vida*. O filme retrata com crueza a Boca, a Lapa de baixo, a miséria. A estética do Lixo ganha visibilidade. Andar com *Leão de chácara* a tiracolo marca uma dissensão ao *establishment*. A composição de ser negativo frente ao “progresso”, entre aspas também, torna-se uma posição política por extensão. É novamente momento de manifestar o país através das lentes e letras que se desejou silenciar. E, enfim, há espaço para que sejam repensados os rumos literários, o que João Antônio faz em “Corpo a corpo com a vida”:

Daí, subitamente, até como citação e até como epígrafe, o novo gênero (ou seu plural) só trataria o futebol, o jogador, o repórter, o esporte, a polícia, a habitação, a saúde, o bordel, tal qual ele o é. Assim: de bandido para bandido¹²¹.

¹¹⁹ ANTÔNIO, João. *Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. SP: Ateliê, 2004, p. 29.

¹²⁰ NASSAR, Raduan. “A corrente do esforço humano”. In: *Obra completa* – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 416. O ensaio data de 1981 e foi publicado pela primeira em alemão no ano de 1987.

¹²¹ ANTÔNIO, João. “Corpo-a-corpo com a Vida”. In *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

“Corpo a corpo com a vida” é um capítulo de *Malhação do judas carioca*, reunião de textos que tratam de temas diversos, caros ao escritor, anônimos, prostituição, futebol, Copacabana, um perfil do ator Paulo Gracindo. Destacado dos demais textos, o ensaio que fecha o livro é revelador desse empenho: estar à frente de uma literatura que se “rale nos fatos e não que rele neles”¹²². E, desse modo, convoca os escritores a retratar o país através da realidade brasileira *tal qual ela é*, com uma lente objetiva para o negativo dos fatos, e com a linguagem de um pragmatismo sem censura. Um novo gênero literário, em que até mesmo citações, epígrafes se direcionassem para recender um real.

¹²² Idem.

2.2. *Leão-de-chácara* e suas epígrafes

Leão-de-chácara se estrutura em duas partes: na primeira, *Três contos do Rio*, há os contos “Leão de chácara”, “Três cunhadas – Natal 1960”, e “Joãozinho da Babilônia”. Reforça o gosto do escritor pela organização interna do livro em subdivisões tripartidas, como na divisão das partes de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*: *Contos Gerais*, *Caserna* e *Sinuca*. Nota-se, com isso, um desvelo no planejamento das obras iniciais, fato colocado em plano secundário nos lançamentos seguintes. Essa nova obra traz três contos cujo cenário é o Rio de Janeiro, uma cidade nova para o escritor, e fecha com uma segunda parte, *Um conto da Boca do Lixo*, como um retorno à São Paulo. Apenas “Paulinho Perna Torta”, texto longo, se difere dos demais sobretudo pela escolha da cidade como cenário histórico da ação, em contraponto aos contos da primeira parte. Todos eles são narrados em primeira pessoa, na voz de personagens de uma camada pobre da sociedade, exceção feita ao conto “Três cunhadas – Natal 1960”, em que o narrador faz largo uso do discurso indireto livre.

No entanto, agora parece menor e mais retraído o estilo prodigioso que o escritor conferiu ao primeiro livro – e ainda mais no conto homônimo à primeira obra, com seu trabalho sintático e rítmico. Em *Leão-de-chácara*, começa a tornar-se aberta a recusa voluntária de um narrador que nos contos iniciais se fazia mais presente. Assim, sobre a obra em geral, nota-se um escritor mais consciente de seu papel social através da literatura. Ao expor os nervos subdesenvolvidos das capitais, também se torna corolário da cultura que tentava expor a contínua pobreza do país.

O lançamento de *Leão-de-chácara* foi acompanhado de nova edição de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* e, talvez, por isto – e também por um tipo de enfrentamento ao regime que constitui o retrato da miséria em oposição à propaganda oficial –, a fortuna crítica de João Antônio tenha obtido maior repercussão no período. Mas, ainda hoje, acredita-se, a crítica trata de modo incipiente os temas de *Leão-de-chácara*, relacionando timidamente estilo, sociedade e cultura ao livro em geral e ao conto “Paulinho de Perna Torta”. Do mesmo modo, ela omite a modulação da voz narrativa, o que na época de sua publicação garantia mais espaço para que seus anti-heróis falassem *per se*, sem intermediação de uma sintaxe elaborada¹²³.

No conto “Leão-de-Chácara” narra-se o dia-a-dia de uma figura que, como disse o próprio João Antônio, parece “aparentemente pitoresca, engraçada, mas que não tem nada disso, é um pingente urbano, é um massacrado, e é um inconsciente também”¹²⁴. Sabe-se que seu nome é

¹²³ Para o afastamento da herança modernista da voz de João Antônio, comparado, inicialmente, a Antônio de Alcântara Machado como porta-voz de uma crônica paulistana dos subúrbios, ver LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: uma biografia literária*. Tese de doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Orientação de Joaquim Alves de Aguiar. São Paulo: FFLCH-USP, 2006.

¹²⁴ ANTÔNIO, João. “O (sub) mundo de João Antônio”. Entrevista publicada em setembro de 1975, na revista *Crítica*. In: *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac Naify, 2002, p. 171.

Jaime, mas que possui vários outros nomes de guerra correndo por ele – como “porteiro”, “seu Zé”, “Pirraça”. É segurança de um prostíbulo na Zona Sul do Rio de Janeiro, e isso contrasta com seu próprio espaço – há uma indicação de que mora na Zona Norte, “lá em Ramos”¹²⁵ – e com os abastados frequentadores do lugar. Na voz do próprio leão-de-chácara – que, aliás, não gosta de ser chamado assim, porque “marca e deixa na cara uma situação de fortaleza e mando”, e isso seria ruim para a dissimulação que se espera de todo malandro¹²⁶ –, o narrador lança os seus tipos reversos em catálogo:

O que vai pintar de trouxa, espertinho, pé-grande, mocorongo do pé lambuzado, muquira, bêbado amador, loque, cavalo-de-teta, zé-mané dando bandeira, doutor e falsa fama, papagaio enfeitado, quiquiriqui, langanhos, paíbas, não será fácil. Eu aturando, ô pedreira! Para mim a noite vai ser de murro.¹²⁷

Nessa narrativa nota-se certo arrefecimento da sintaxe estilizada dos contos iniciais, ainda que nela apareça um rol de significantes, uma lista de sinônimos, cuja função seria a de mostrar como o escritor poderia ser um virtuose na descrição do submundo. O modo como alinha sinônimos para o termo “otário”, por exemplo, permite traçar uma correlação com “Paulinho Perna Torta”. O narrador deste conto lança mão do mesmo recurso para a palavra “dinheiro” – “o carvão, o mocó, a gordura, o maldito, o tutu, o pororó, o mango, o vento, a granuncha. A seda, a gaita, a grana a gaitolina, o capim, o concreto, o abre-caminho, o cobre, a nota, a manteiga, o agrião, o pinhão [...]”¹²⁸ –, como um novo timbre que ocupa o espaço da sintaxe mais típica do escritor. Mas nisso ainda não se faz presente a mão pesada do eu em relação ao retratado, se fazendo mais vultoso sobre ele, uma marca apontada nos textos de linguagem jornalística lançados depois. Mas é só: o escritor encontra um mundo exterior a projetar e o faz segundo a perspectiva desse próprio mundo sem ordem. A matéria humana faz a si mesma objetiva, e a mediação literária é rarefeita. Isso porque a imagem dos anti-heróis de João Antonio evoluiu e se consolidou, tornando-se um tema que se apresenta mais relevante que a forma, ao menos nessa obra.

Um dos pontos de confluência de “Leão-de-Chácara” e demais contos do autor é a anonímia que, nesse, em específico, atende por uma espécie de figuração do negaceio. Esse movimento, no entanto, parece deixar de ser físico, material, para se tornar abstrato. A negaça está na falta do nome, não mais no andar. São malandros novos, e a ginga parece ter ficado para

¹²⁵ ANTONIO, João. *Leão-de-chácara: contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 11.

¹²⁶ Idem, pp. 5-6.

¹²⁷ Idem, 8.

¹²⁸ Idem, p. 73. Os sinônimos para “dinheiro” foram extraídos de reportagem feita pelo próprio João Antônio sobre o jogo de sinuca. In: “Este homem não brinca sem serviço”. *Realidade*, RJ, n. 19, out. 1967.

trás. Surge nos movimentos de menino de Paulinho, antes do golpe em sua perna, e nos personagens mais velhos, como um resquício: Laércio Arrudão, desse mesmo conto, seria um exemplo. A negaça do protagonista de “Leão-de-Chácara” ocorre desta maneira:

Deram para xingar esta minha viração de leão-de-chácara. Não gosto do nome. Ele marca e deixa na cara uma situação de fortaleza e mando. Isso é ruim. Prefiro que os trouxas me tratem como porteiro, como seu Zé ou como Pirraça. Já é um disfarce, um agá. *E que me permite fazer negaças* e confundir a maioria quando a situação é preta. De mais a mais, em trinta anos de janela é raro um cara que saiba o meu nome – Jaime.¹²⁹

No excerto, se está diante de uma anonímia feita por muitos nomes. O que Jaime pensa ser um disfarce – não possuir um nome que o identifique –, é uma negaça, aquilo que permite a ele se misturar entre os seus e os “trouxas”, os abastados que frequentam o lugar. Mas, se por um lado é favorável, pois permite ao leão-de-chácara se confundir em meio aos outros como ele, por outro se torna uma marca dos claudicantes, mais duros do que a negaça exige. Jaime é um malandro mais estático, firme, duro. É um segurança. Não está mais na viração circular dos malandros antigos. Está estabelecido, fixo. Como coisa anônima aos olhos dos outros.

Mesmo Paulinho *duma* Perna Torta se ressentido pela contração que fazem ao seu epíteto – como se lhe roubassem seu nome, sua identidade –, pois, na digressão final do conto, pensa exatamente sobre seu deslocamento no mundo, fato que, em parte, se dá pela oposição entre os valores partilhados pelos malandros antigos e os mais novos. Estes parecem tentar se integrar ao mundo não mais pela negaça, mas pela sua falta, pela força.

Além do mais, no conto “Leão de Chácara”, já ocorre uma “evolução” de mando, sinal de “progresso” no meio: o uso da arma de fogo, artefato comum a ambos. Em “Leão-de-Chácara”, o merduncho da porta de boate – como o escritor se referia a seus pobres-diabos – orgulha-se de portar a pistola “automática, de pente pronto, cheio, dessas máquinas de guerra que comprei de um marítimo e que só os *majorengos das três armas* podem usar”¹³⁰. Do mesmo modo, passa a Paulinho “um pensamento besta, que se mistura a coisas de cinema”, o desejo por uma “lurdinha”, uma metralhadora que costurasse os folgados da força pública¹³¹. Nos últimos dias, ele carrega uma Colt 45, revólver de banguê-banguê do cinema norte-americano, mais uma novidade.

Mesmo que exista uma possibilidade de leitura que veja um baralhamento entre submundo e oficialidade pela significação que trazem consigo o Exército, Marinha e

¹²⁹ ANTONIO, João. “Leão-de-Chácara”. In: *Leão-de-chácara: contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 8.

¹³⁰ Idem, p. 17. Grifo meu.

¹³¹ Idem, p. 93.

Aeronáutica – as “três armas” –, esse malandro já é diferente dos anteriores, dos malandros de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, por exemplo, porque a arma de fogo traz uma noção de ferocidade consequente do progresso, cuja unidade o próprio revólver ajuda a compor. Isso porque a ideia de ascendência em relação aos seus pelo negaceio, pelo jogo de capoeira e o uso da navalha – que exigem qualquer *métier* e que melhor se associam a uma tradição – é substituída pela da arma que estraga de longe. E a menção ao revólver é o ponto alto de uma trajetória que se sabe em declínio: a quem o narrador dá a voz é um leão-de-chácara já velho que será fatalmente ultrapassado pela “meninada de agora”¹³².

O instrumento de violência em “Três Cunhadas – Natal de 1960” não está na arma, mas aparece na forma de um consumo e da instituição familiar ideal – só na aparência –, e que oprimem o protagonista, um pobre diabo que com “dinheirinho medido, contato, recontadinho” precisa comprar, como mandou a sua mulher, presentes de fim de ano para as cunhadas. E ainda tem que enfrentar o ritual típico ao som recortado do *Boas Festas* (“*Eu pensei que todo mundo fosse filho de Papai Noel*”). É um conto diferente dos demais pela ambiência e por retratar uma esfera familiar distinta do submundo – o que João Antônio já fizera com a gente mais humilde da seção *Contos Gerais* do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* –, mas, desta vez, sem continência e lirismo característicos do último.

Na narrativa, a cantilena é intercalada ao monólogo interior cada vez mais bêbado do herói. E a representação de uma sociedade medida para fazer girar o capital e consumir sem ideia clara do que se está fazendo ganha força pela exposição de ideias contraditórias – “o que esculhamba a vida da gente são as prestações” para, mais adiante, arrematar com “se o diabo da mulher tivesse comprado os presentes a prestações [...] não teria sido uma economia?”. São essas as aflições que preenchem o sem propósito do herói: sua prosa inicia e se encerra com uma variação sobre um mesmo tema: “Isto não é vida”, “aquilo não era vida”¹³³, mesmo que seja modelo de uma classe média ainda muito representativa no país.

Contínuo de um banco e jogador de turfe, mas sem vocação para as grandes somas, esse anti-herói busca por algo maior além da mensalidade da geladeira e do liquidificador, das festas de natal e da família, mas não o encontra, e nem mesmo saíba, talvez, que esteja nesse seu empenho já fracassado. Vai se levando assim, a esmo, “toma o primeiro chope do dia e é como se tudo começasse de novo”. Inserido, mas naquela vidinha “chué” e sacal, ele parte com o jogo de copos, louças, e guardanapos coloridos, de um centro de compras para o Flamengo, rumo ao apartamento perto do Largo do Machado, onde mora a cunhada saída do “buraco” em Pinheiral em que a “vidinha” era ainda pior, sem o televisor de alta fidelidade, o *cascolac*, os homens, as

¹³² Idem, p. 15.

¹³³ Idem, pp. 21 e 32.

coisas, nenhum desses confortos¹³⁴. Feito seu papel social, na embarcação que o leva para casa, tem contato com a realidade menos material da vida:

Os pobres são pobres, começando pelos modos. O movimento daquela gente é desbocado, barulhento. As roupas pioram, caras descoradas e bebedeira de pobre é quase sempre esporro. Nas festas do ano, seja São Jorge, São João, Ano Bom ou Natal se bebe mais em todos os cantos da cidade¹³⁵.

O discurso vai de encontro aos pobres da balsa Rio-Niterói – um Papai Noel de “fantasia surrada”, “insistindo em ser uma alegria para a criançada”, uma velha “a que todos chamam pancada e que vai, por ir, de Niterói para o Rio e do Rio para Niterói, enquanto lhe paguem a travessia” – e, sem aviso, também confronta o que seriam os vícios morais das cunhadas. E, por esse mesmo discurso, sabe-se que a inserção social destas ocorre à custa da degradação. Assim, a mais nova “vai não vai, aparece de olho pisado” por conta do amante; e a cunhada do meio é uma que “planta a mão” no seu homem, e “tem, aí pelo mundo, sabe Deus metido em que buraco, um filho de quase dez anos”. Julga aquela como uma “funcionária pública explorada pelo amante que lhe suga o sangue”, e esta, uma que vive “de lavagem de roupa e ardendo por um homem”. E a cunhada mais velha não seria menos infeliz: ela mesma tem um amante “gordo e visguento como uma lesma”, “desses que chupam os dentes”, “safardana” que só “aparece de quando em quando, levando a vida que entende”. Mesmo que a cunhada mais velha até se gabe de “que o amante lhe deu quatro milhões para a plástica no rosto”, e nisso imagina ter destaque em relação às demais, ela exibia o rosto deformado, com o “cabelo cortado rente à cicatriz que rodeia a cabeça”. A exasperação dessa mulher vem do “útero infantil” que a impede de ser mãe, mas ela “não podia falar muito por causa dos pontos da operação”¹³⁶.

Em comum, o ressentimento pela mãe, “arrastando o tamanco ainda em Pinheiral”, o mesmo cartão de natal para as três, porque, ou estivesse precisando de dinheiro, ou não interessaria “à velha que os filhos se esqueçam dela”. O pobre-diabo rememora tudo isso, na balsa, no retorno para casa – motivo que se tornaria caro para João Antônio – olhando para a Baía de Guanabara, com uma “vontade besta de ser mais moço”, porque seria “livre e firme como um desgraçado”. É o único instante lírico, em meio a todo o discurso azedo.

Conto que fecha a parte *Três contos do Rio*, “Joãozinho da Babilônia” narra o triângulo amoroso entre esse, Guiomar e Batistão Pamplona, um graúdo “endinheirado das salinas do Estado do Rio”. Joãozinho, um tipo que sabe “lidar com malandro, trabalhar otário e adoçar mulher da vida”, é leão-de-chácara do “Bar e Buete Danúbio”. Mas se há coincidência entre o

¹³⁴ Idem, p. 24.

¹³⁵ Idem, p. 28.

¹³⁶ Idem, p. 31.

serviço prestado por este e do personagem que dá nome ao livro, “Joãozinho da Babilônia” tem uma trama que mostra uma disparidade em relação aos contos anteriores de João Antônio, formados, em maior parte, por uma narrativa mais descritiva, de enredo tímido, e sem a complexidade de ação.

Esse conto possui uma estrutura não-linear e uma natureza cíclica, assumidas pela forma. Esse advento da não-linearidade narrativa é o que permite notar que, no início da narrativa, a heroína já se encontrava morta. Como se trata de um recurso novo para o escritor, acredita-se ser importante se deter sobre uma passagem chave para o desdobramento das ações: Joãozinho vê Guiomar entrando na casa tendo o coronel Batistão a tiracolo. Conta que foi ela quem primeiro o buliu, “dando nó nas cadeiras, sacaneando, na cara do velho”¹³⁷. E os dois passam então a ter um caso. Entretanto, ainda que dela seja seu gigolô, ele sofre de amor por sua fonte de renda, Guiomar¹³⁸.

Sem os traços da humanidade típicas dos malandros do escritor, Joãozinho planeja “dar um pau em José Batista Pamplona”, “pau arretado, de placa, exemplar” – e assim reaver a sua mercadoria, mesmo que seja, ele mesmo, também coisa, mercadoria – e se depara, por um acaso, com Batistão bêbado no meio da noite alta, ressonando, “arriado numa das cadeiras dos fundos” de um botequim ainda aberto. Antes que o coronel tivesse “tempo de dar à máuser”, Joãozinho teria a chance de “completar o serviço com uma cadeira”¹³⁹, mas desiste.

E essa falta de ação é fatal. Guiomar é morta por Batistão. Só depois de passado pela trama narrativa, se tem a noção temporal de como o início retoma um desfecho: “Por *último* dei para zanzar, pegando o rumo da praia...”¹⁴⁰. Essa violência capaz de levar à morte não figurava em nenhum conto do autor até então. E “Joãozinho da Babilônia” pode, por isso – considerada a nova perspectiva literária de “Corpo-a-corpo com a vida”, a que o próprio escritor chamava de “literatura de bandido” – se inserir no “realismo feroz” que apontava Antonio Candido no ensaio *A nova narrativa*¹⁴¹.

¹³⁷ Idem, p. 46.

¹³⁸ Aqui se aplica uma enunciação do ensaio “Jogo e prostituição”, de Walter Benjamin, que reforça uma ideia de que o progresso por meio da mera inserção no mundo do consumo tende a conflagrar a reificação do homem: “o amor pela prostituta é a apoteose da identificação de si mesmo com a mercadoria”. In: BENJAMIN, Walter. “Jogo e prostituição”. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas / Volume III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. SP: Brasiliense, 1989, p. 266.

¹³⁹ Idem, p. 51..

¹⁴⁰ Idem, p. 37.

¹⁴¹ “Estes dois escritores (Rubem Fonseca e João Antônio) representam em alto nível uma das tendências salientes do momento, que se poderia chamar de ‘realismo feroz’, de que talvez tenham sido os propulsores”. In CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6ª Ed. RJ: Ouro sobre Azul, 2011, p. 255.

Tema relevante a esses contos, a prostituição se mostra central no conto que encerra *Leão de Chácara*, “Paulinho Perna Torta”¹⁴². Aqui, a violência urbana agirá no comportamento de um anti-herói que sabe o preço de uma posição social. E, para isso, ele negará qualquer valor positivo, seja ele a amizade ou o amor – que na narrativa de João Antônio tem uma forma lírica, quase totalmente oculta aqui –, para agir sempre com vistas a tomar o que é do alheio, movido pela cobiça e em consonância com a ideia de um mundo que preza pela livre concorrência, pela competição, pela valorização da ação e do próprio eu. Em tempos de um progresso que nega o valor humano, Paulinho encarnará a malandragem possível, mais rude. Uma antítese necessária.

Na abertura do ensaio “Periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-modernos”, o professor Celso Frederico estabelece algumas relações entre os ciclos da economia do país e as suas manifestações culturais. Do panorama atual – cuja expressão seria uma arte da periferia que fala por si, despiciente de um porta-voz como o foi João Antônio –, o ensaísta discorre sobre os períodos de produção cultural nos tempos de exceção do país: a que tem início no Estado Novo, por exemplo, teve forma literária mais expressiva com o romance social de Jorge Amado e Graciliano Ramos; na música, um insuspeito curso popular com a consolidação do samba como gênero. E reforça a ideia de que a inclusão social dos pobres, nesse momento, se daria por meio da propaganda em louvor ao trabalho e que atingiria até o samba – o que, depois, a partir do segundo ciclo de modernização dos anos 60, seria abandonado em razão da política sumária de segregação dos marginalizados¹⁴³.

Ao lado de Ary Barroso e Dorival Caymmi, o compositor Noel Rosa seria dos nomes mais fortes daquele primeiro ciclo. Nos primeiros anos de 1930, em suas composições, Noel “consumou o processo de modelagem da forma da canção que hoje conhecemos: linguagem própria fundada nas entoações e expressões da fala cotidiana, relação entre melodia e letra, inventividade poética e tratamento musical flexível – ora acelerando na direção da marchinha, ora valorizando o percurso melódico”¹⁴⁴. Para dar seu recado, com ironia e sem prejuízo lírico, o compositor passaria a retratar “os marginalizados, os esquecidos e inconvenientes, pedintes, bêbados, corridos da polícia, marias-fumaças e joões-ninguém”, ou ainda “o malandro que não bebe, / que não come, que não abandona o samba / pois o samba mata a fome...”, como diz a canção *São coisas nossas*: para dar a ver o outro, o pobre¹⁴⁵.

¹⁴² A edição utilizada para análise é a de 1975, revisto pelo autor entre maio e junho de 1970, cfe. anotado no início do conto. De qualquer modo, não foram encontradas alterações relevantes desde a primeira publicação do conto, em *Os dez mandamentos*, de 1965, da mesma editora.

¹⁴³ FREDERICO, Celso. “Da periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-modernos”. Estudos avançados, v. 27, n.79, São Paulo, setembro-dezembro 2013.

¹⁴⁴ SCHWARCZ, Lilia Moritz & STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. SP: Companhia das Letras, 2015, p. 376.

¹⁴⁵ ANTÔNIO, João (Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico), in *Noel Rosa (Literatura Comentada)*. SP: Abril Educação, 1982 (Literatura comentada), p. 97.

Assim, se na literatura a Geração de 30 fez da palavra oral espaço de representação social, também na canção popular esse uso da oralidade iria dar características de inovação. “Gago Apaixonado”, de Noel, por exemplo, traz uma ruptura na forma porque lança mão da voz mínima baseada na elipse da língua. Dissimulando uma gagueira, o cantor Luis Barbosa “participou da gravação batendo com um lápis nos dentes e obtendo, assim, ritmos diferentes e originais” – *Mu... Mu... mulher em mim fi... fizeste um estrago, eu de nervoso esto... tou fi... ficando gago*¹⁴⁶. Para sobreviver ao esgarçamento do estilo, seria necessário mudar inclusive a construção do samba. O emprego da canção popular no texto literário, como o fez João Antônio, guarda esse mesmo quê de novo. Não se trata da canção folclórica, mas do samba, e as epígrafes e mensagens cifradas do gênero ao longo da produção do escritor são recorrentes.

*Século do progresso*¹⁴⁷, canção de Noel Rosa é citada em duas passagens do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*: Malagueta é definido como um “professor de desacato” e Carne Frita, exímio jogador de sinuca, como “valente muito sério”. Assim como o tango cifrado num assovio remonta às origens do apelido Bacanaço, o samba de Noel está oculto pelas dobras do conto. Além disso, na epígrafe do conto *Paulinho Perna Torta*, João Antônio escolhe essa mesma canção.

Cenário de *Século do progresso*, a roda de samba age como a contraposição ao som do “tiro” dessa nova época. Simbolizada pelo ingresso do revólver, a violência desse novo tempo entra para justicar pela barbárie, em que vale quem detém a força maior. É ela que começa a se formar como possibilidade de evasão ou manutenção do ciclo, de acordo com o lado com que dela se faz uso. Por isso, o conto irá narrar a formação de um anti-herói menos tipificado, mais feroz, em uma opção pela primeira pessoa dentro da própria marginalidade, típica do empenho literário proposto pelo autor.

Mas não só de samba se fazem as epígrafes do escritor. *Leão-de-chácara*, livro em que se republica *Paulinho Perna Torta*, abre com outra citação singular: uma música de Caetano Veloso, “Esse cara”, de álbum lançado em 1972, *Chico e Caetano juntos e ao vivo*¹⁴⁸. Em

¹⁴⁶ Idem, p. 19.

¹⁴⁷ “A noite estava estrelada quando a roda se formou/ A lua veio atrasada e o samba começou/ Um tiro a pouca distância no espaço, forte, ecoou/ Mas ninguém deu importância e o samba continuou // Entretanto, ali bem perto, morria de um tiro certo/ Um valente muito sério/ Professor de desacatos/ Que ensinava aos pacatos o rumo do cemitério/ Chegou alguém apressado naquele samba animado/ Que cantando assim dizia: “No século do progresso o revólver/ teve ingresso pra acabar com a valentia”. In: Idem, pg. 46. Como nota de rodapé, sobre a letra, João Antônio aponta: “Note-se a ironia, mesmo desconsolada, sempre presente. Neste samba, o poeta transforma o acontecimento enganosamente miúdo em fato quase épico e transcendental”.

¹⁴⁸ Na reedição do álbum (2006), pela Universal Music (o LP original, de 1972, foi lançada pela gravadora Phonogram), o jornalista e crítico musical Tárk de Souza assinala que no “encontro inédito” dos dois juntos no mesmo palco “havia tensões maiores”. “Na primeira noite do show veio a notícia do suicídio de Torquato Neto, então um tropicalista dissidente. E a ditadura vigiava de perto o ex-presos político (Caetano) retornado do exílio e um dos autores (Chico) mais censurados do país”. In *Chico e Caetano juntos e ao vivo*. Reedição dirigida por Charles Gavin, supervisionado por Caetano Veloso. Universal Music, 2006, p. 9.

relação ao seu tema, a música dá a voz a uma mulher que tenta uma afirmação de si. Ela, no entanto, parece sofrer pela influência de um homem que, “com seus olhinhos infantis, como os olhos de um bandido”, a “tem consumido”. Essa relação entre o gigolô e seu michê se associa ao tema de “Paulinho Perna Torta”. Mas aponta, também, para outro assunto manifesto na obra: a violência residual germinada pela experiência de um tipo de “progresso” nacional e que se estende, nesta fase, pelos contos do escritor, e também de que tratam essas canções.

Isso porque, na escolha pelas epígrafes há um outro referente, dessa vez político, de oposição ao regime em vigor no Brasil. Com a epígrafe com trecho de “Esse cara” o escritor dá a ver uma aderência menos restrita à adesão exclusiva da canção de velha guarda e mostra estar atento ao fato de que também o tropicalismo, com sua estética berrante, seu deboche, e o velho e o novo misturados, enfrentava o que de mais intransigente se materializava no país. Uma epígrafe de uma canção de Caetano, no calor dos acontecimentos por que passava a época, mostra a dissensão do escritor ao combate que se pretendesse pela via do purismo, ainda que, nesse confronto de força assimétrica, prevalecesse a do poder de calar pela censura, pela autocensura e pela propaganda. Afinal, a literatura de João Antônio não se exime do ciclo cultural que tem chave negativa ao exame do tempo que sucede o Golpe de 64, uma literatura que se fez acompanhar pelo “surgimento do cinema novo, do teatro de Arena e do teatro Oficina, do CPC da UNE, da arquitetura de Oscar Niemeyer, da bossa-nova e dos compositores da MPB (como Chico, Milton, Edu Lobo etc.) e do tropicalismo”¹⁴⁹.

Além do mais, se a literatura de João Antônio tomava, com amplitude, nova frente combativa – quer no passadismo de tempos áureos de Noel, quer na nova música popular de Caetano –, ela rebaterá, na mesma moeda, com a mesma violência, o que fez a ditadura militar com seus opositores: um sufocar que, ao silenciar seus opositores, também calava a voz dos mais miseráveis, ambos aniquilados em nome do tal “progresso” em particular. Mesmo que publicado dez anos antes, “Paulinho Perna Torta” é o que melhor se filia ao proposto no ensaio “Corpo-a-corpo com a vida”, pois revela “realidades brasileiras, vistas de dentro para fora” através da matéria ficcional. Elaborado “debaixo do impacto do golpe militar que, após dezembro de 68, com o AI-5, atirou este país a uma ditadura massacrante em todos os sentidos”¹⁵⁰, o conto seria um nervo de vigor do empenho literário do escritor.

¹⁴⁹ FREDERICO, Celso. “Da periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-modernos”. Estudos avançados, v. 27, n. 79, São Paulo, setembro-dezembro 2013, pp. 239-255.

¹⁵⁰ As palavras são do próprio João Antônio, em carta para o jornalista Mylton Severiano datada de 28/5/93. In: SILVA, Mylton Severiano da. *Paixão de João Antônio*. SP: Editora Casa Amarela, 2005, p. 214.

Em “A nova narrativa”, ensaio que, dentre outros temas, se detém nos escritores que entram em cena no decênio de 1960¹⁵¹, Antonio Candido trata “Paulinho Perna Torta” de João Antônio como:

Sua obra prima (e obra prima em nossa ficção) (...). Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis de realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição¹⁵².

Na voz de um “bandido falando de bandidos”, o conto narra a transformação do malandro por uma violenta resposta dos marginalizados. Sem lirismo, e sem a picardia da malandragem já esvaída pelo progresso, mas pela aspereza, pela força bruta do dinheiro, do poder, pela ganância, “Paulinho Perna Torta” trará uma negatividade antitética não mais para uma ordem estabelecida, mas para um progresso para poucos que traz consigo, de arrasto, também a violência. Não há qualquer resquício de fábula popular, da singeleza da arraia-miúda retratada na primeira obra. Nesse protagonista, há o empreendimento como traço que a noção atual de progresso inclusive valoriza, um baralhamento novo, típico de uma dialética mais contemporânea.

E se o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” tem como estrutura a própria viração, o ir e vir da ascensão e queda material, neste conto, uma vez conquistado o Centro pelo usufruto da prostituição – entre outros ilícitos –, o desalento de Paulinho se dará por conta de uma miséria de origem espiritual. Inclusive porque, para uma correlação entre corpo e espírito barbarizados de seu protagonista, para essa unidade, se torna vital sua filiação na “mais eloquente religião do país”¹⁵³ e, ao mesmo tempo, como o herói, tão marginalizada – a umbanda. Paulinho segue manquejando assim pela ascensão e queda como dilema, não só por entre o movediço do poder, mas – e definitivamente – porque começa a pensar sobre coisas da própria vida e por isso, num mundo pautado pelo progresso desumano, se descobre sem nome e sem alma.

¹⁵¹ “O decênio de 1960 foi primeiro turbulento e depois terrível. (...) Graças ao pavor de burguesia e à atuação do imperialismo, o Golpe Militar de 1964, que se transformou em 1968 brutalmente opressivo e ferozmente repressivo”. In CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6ª Ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 252.

¹⁵² Idem, p. 255.

¹⁵³ ANTÔNIO, João. “Corpo-a-corpo com a Vida”. In *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, não há marcação de página no ensaio.

2.3. Anjo novo, Perna torta

Enquanto isso (...) os novos vão crescendo...

João Antônio, em entrevista para a revista *Crítica*

A estrutura tripartida de “Paulinho Perna Torta” – com as seções “Moleque de rua”, “Zona”, e “De 53 para cá” – narra desde a formação ainda pueril desse anti-herói, da lida como engraxate, até suas oscilações entre salto material e declínio moral. Quando ainda é só mais um pivete na Boca do Lixo, Paulinho não tem nada, nem mesmo a perna torta que lhe possibilitará um traquejo na lida da rua. Antes, é mais um cujos ganhos como engraxate serão tomados por um malandro de maior ascendência, e nisso se inclui, até mesmo, o dono das caixas de engraxate. Porém, nesse ambiente hostil, a liderança de Laércio Arrudão irá iniciar o menino nos domínios da prostituição e da bandidagem. E Paulinho não fará feio: entre altos e baixos, se tornará um “rei do crime”, usurpando as mulheres e os homens do submundo através do jogo e do rufianismo.

Como introdução para as seções que narram essa trajetória, porém, na apresentação que faz de si – em um tempo absoluto, porque a anunciação pode ser posterior a todo o relato – Paulinho alerta para a antítese entre sua voz e a dos “ratos de polícia” e “caras dos jornais” que, ao unir como querem o epíteto “Perna Torta” ao seu nome, acabam por dotá-lo da anonímia:

Sei que deram para gostar ultimamente de encurtar o nome de Paulinho duma Perna Torta.

Paulinho duma Perna Torta. Paulinho da Perna Torta. Apenas.

Nos jornais, nas revistas. Também na televisão já vi essas liberdades. Leio e ouço por aí. E assim, São Paulo inteiro acabará me chamando de Perna Torta. Não gosto.¹⁵⁴

Sabe-se que, na requisição pelo nome, se constrói a identidade do que e de quem se quer narrar. Assim, a partir da introdução, Paulinho afirma-se como alguém e conta a sua versão *per se* dos fatos. Isso é não dar aos “tontos dos jornais” a própria história por outro prisma que não o dele. Confiando em seu discurso, Paulinho nega, por exemplo, que tenha começado a vida na “Zona” – “Que Zona que nada... [...] Foi depois de Laércio Arrudão me apadrinhar e me ensinar o riscado do balcão...”¹⁵⁵ – ou que ele matara o próprio pai a tiros “por causa de uma herança”. Para isso, ele traz seu passado, lastro omitido na superficialidade objetiva do lide, da manchete garrafal, da mera informação. Desse modo, Paulinho narra sua trajetória a um interlocutor

¹⁵⁴ ANTONIO, João. Leão-de-chácara: contos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 61.

¹⁵⁵ Idem, pp. 62-3.

mudo, como se, talvez, a um escritor que deixasse essa fonte de matéria humana falar por si. Daí a ruptura da estrutura sintática harmoniosa do escritor: o andamento da fala dá maior espaço para a linguagem bruta e seca.

Sobre a anonímia da personagem, caberia retomar alguns preceitos desenvolvidos na análise de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Ao tratar da importância dos nomes no conto, discorreu-se sobre a diferença entre o homem livre e o escravo, e como negar o seu nome implica na anulação de identidade e de seus direitos civis. A condição de ser do miserável passa pela rejeição de seus direitos, o que, no país de desigualdades abissais, tem como origem certa nosso sistema escravocrata de formação. Esse fato não é irrelevante na configuração de Paulinho, um marginal sem sobrenome, sem origem, que se diferencia de outros tantos pelo atributo de pouco valor, a perna torta, a qual lhe confere o nome de guerra e individuação em relação aos seus pares. No entanto, desconsiderar o nome de batismo, e o diminutivo de seu prenome, Paulinho, seria omitir um detalhe da literatura de João Antônio e, a se considerar o que elabora Sérgio Buarque de Holanda, um dado nacional. O nome do personagem também traz consigo uma noção afetiva.

Há uma passagem no célebre *Raízes do Brasil*, de Sérgio Buarque de Holanda, que se detém sobre “nosso pendor acentuado para o emprego de diminutivos”. Relativamente incomum na língua inglesa, por exemplo – que nem regra específica há para aposição do sufixo determinante, de modo que nela se recorra a um adjetivo preposto –, o diminutivo no registro falado do Brasil, diga-se, é frequente. Segundo o historiador, nossa inclinação em usar a “terminação ‘inho’ [...] serve para nos familiarizar mais com as pessoas”, ao mesmo tempo em que se torna “maneira de fazê-los mais acessíveis aos sentidos e também de aproximá-los do coração”¹⁵⁶.

Isso, João Antônio não rejeita: na construção de seus anti-heróis, Joãozinho da Babilônia, por exemplo, Toshitaro, ou apenas Toshi, outra forma do diminutivo com nome próprio em “Fujie”, ou neste próprio conto mais longo, com Ivinho Americano, o escritor faz largo uso desse recurso, como também o faz nas passagens em que procura criar uma empatia com os pobres: Malagueta, Perus, Bacanaço jogavam o “joguinho”, sem dinheiro, iam “quebrados, quebradinhos”, e Paulinho Perna Torta ficava “mordido, queimado, mordidinho” ao perder metade dos ganhos como engraxate¹⁵⁷. Partindo-se das reflexões de Sérgio Buarque de Holanda, há ainda outro fator que cabe ao anti-herói de João Antônio, outra razão de empatia com Paulinho: sua orfandade.

¹⁵⁶ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. Org. Ricardo Benzaquen de Araújo, Lilia Moritz Schwarcz. “Edição comemorativa 70 anos”. SP: Companhia das Letras, 2006, p. 162.

¹⁵⁷ ANTÔNIO, João, *Op. cit.*, p. 67.

Ao discorrer sobre as relações entre desequilíbrio social e urbanização, o historiador remonta à formação do arrimo de sustentação da estrutura de poder: a estrutura familiar. Sérgio Buarque de Holanda considera que o horizonte interno “da paisagem doméstica” é infenso ao desenvolvimento pessoal, de modo que essa circunscrição pode constituir, para a prosperidade social entre cidadãos, “verdadeiras escolas de inadaptados”¹⁵⁸. Esse argumento encontra ressonância na construção de Paulinho Perna Torta: trata-se de um homem de ação cuja personalidade se dá por aquilo que faz, suas atitudes em passar por cima dos demais para conquistar um espaço, e não pela origem, que ele próprio não tem.

Em oposição aos meninos dos contos anteriores – em “Meninão do Caixote”, a figura da mãe encerra o conto, em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, o mais novo tem a tia e a casa para voltar –, Paulinho não tem uma influência de pai natural ou presença de mãe que, no mais das vezes, encarnam o papel de indulgentes na prosa do escritor: ele não tem vínculo familiar algum. E, por isso mesmo – a se considerar as relações entre orfandade e ação –, Paulinho se torna um órfão adaptado ao meio urbano excludente e brutal, comum no desenvolvimento irregular dos meios urbanos das grandes capitais: a ausência de família é que o impele à ação.

Não que o anti-herói não se ressinta dessa condição. Sem nome e sem herança, nem aquela que o faria matar o próprio pai – fato que ele afirma ser só invenção de jornal –, senão os olhos verdes que acredita serem motivo pelo acolhimento entre os seus, desde menino Paulinho conta com preceptores que serão responsáveis por sua formação. Laércio Arrudão é o principal deles, inclusive no aumentativo de seu nome e sobrenome. Zião da Gameleira, em outro plano, encerrará esse ciclo. Mas há outros que deixariam marcas de iniciação no anti-herói. A primeira casa de “família”, e mais próxima de um vínculo afetivo, ocorre com os proprietários de uma pensão: seu Hilário e dona Catarina.

Figura próxima da mãe condescendente, e “piranha velhusca, *professora* de achaques, de manha e de lero-lero”, Dona Catarina cuidava da dor de dente do menino quando ele “andava muito branco ou cara inchada de dor”. Tanto zelo, Paulinho atribui à sua cara de coitado ou aos seus olhos verdes, “como algumas mulheres têm dito”. Já seu Hilário era conivente com “gente do crime miúdo”, mas mandava andar os “safados da barra pesada”, barra esta que mais se associaria ao destino de Paulinho¹⁵⁹.

Essa “gente do crime miúdo” é que responde pela primeira evasão familiar, porque sentindo perder seu dinheiro nas mãos da baixa malandragem do Lixo, deixa a pensão da Luz e muda-se para a Estação Júlio Prestes. É lá que conhece o dono de banca de jornal e das caixas de graxa, outro tipo de preceptor para o menino. Ainda que tomasse metade dos ganhos de

¹⁵⁸ HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Op. cit.*, p. 158.

¹⁵⁹ Idem, p. 64. Grifo meu.

Paulinho Perna Torta, lhe ensina o valor do dinheiro e, indiretamente, o faz passar pelo primeiro rito: para escapar do jornaleiro, Paulinho age pela ação típica da malandragem:

*Fui e vim, rebolando. O gordo estatelado, os olhos me comendo. Na terceira ginga, o homem entrou na minha, avançou, tombou para a direita. Então, findei o freguês pela esquerda e me voei de enfiada pelo portão de saída da Júlio Prestes. Dei no pé, dei, me arrancando ganhei os lados da Santa Efigênia.*¹⁶⁰

O lastro desse passado remoto de garoto tem uma acentuada relação de hierarquia, e um tipo de determinismo que marcará o seu percurso até a fama, o reconhecer-se como alguém de valor para si e entre os seus. Por isso, a parte inicial, “Moleque de rua”, reforça a afirmação ascendente de quem começa “por baixo”, “como todo infeliz”, ou seja, “servindo para um, mais malandro, ganhar”. No primeiro roubo, uma espécie de prova de força para subir um tom naquela hierarquia, o menino escapa por conta do negaceio típico da malandragem. Marca de tempos mais remotos de Paulinho, esse ir e vir é posto de lado ao longo de sua trajetória, como se o menino e a própria malandragem estivessem se preparando para novos tempos.

O roubo registra a última ação praticada pelo menino relatada de modo mais detido nesta parte inicial. Isso porque a narrativa abre mão de períodos mais descritivos e prossegue com uma síntese da fuga¹⁶¹, a descrição subjetiva das ruas Direita e Barão de Paranapiacaba – ao contrário da primeira, esta segunda é a de predileção de Paulinho –, e o encontro com seu “pai” material, Laércio Arrudão, que se dá em progressão crescente nesta mesma rua “reta”¹⁶².

Em “Zona”, centro da narrativa, a mudança de tempo verbal para descrever as ações de Paulinho representa um corte entre um passado mais longínquo e o seu passado mais recente, de modo que suas ações passem do passado para o presente histórico. Mas seria possível notar que os feitos da personagem em “Zona” e “De 53 para cá” ocorram em um presente apenas referencial, apesar do emprego constante desse tempo verbal. Isso porque as pistas lançadas pelo eu narrativo permitem situar com precisão o ano do relato, 1964. E tal recurso permite que se dê mais agilidade para a digressão, que a narração tome a forma de uma memória em curso, fazendo com que as ações do anti-herói ganhem relevo, ainda que isso se faça, num primeiro momento, sob o vaivém típico dos malandros do autor.

Por isso, se a narração descreve a vertiginosa ascensão do anti-herói em seu conteúdo, do ponto de vista formal, um relato memorialístico desordenado no tempo mimetiza o progresso do país. A primeira parte, “Moleque de rua”, por exemplo, é formada exclusivamente no passado. “Zona”, ao contrário, traz um tempo durativo, mas intercala fatos de um período

¹⁶⁰ Idem, p. 68

¹⁶¹ Idem, p. 68

¹⁶² “Vasculhei, revirei, curti fome quietamente, peguei chuva e sol no lombo...” (p. 70).

remoto¹⁶³. Esse negaceio, no entanto, é enjeitado em “De 53 para cá”, de modo que, nessa última parte, sejam detraídos os vestígios do passado, como se fosse a marca de um progresso cuja característica é seguir em frente e não olhar para trás. Esse ir e vir na estrutura do conto se torna mais nítido no contraponto entre o tempo verbal de cada seção.

Ao presente e futuro da introdução (“*Leio e ouço* por aí. E assim, São Paulo inteiro *acabará* me *chamando* de Perna Torta. Não *gosto*”), segue-se um passado remoto da primeira parte “Moleque de rua” (“*Dei duro, enfrentei. Comecei por baixo*”¹⁶⁴), e a partir daí, olhando o mundo de baixo, a perspectiva do engraxate vai se tornando cada vez mais ascendente na voz madura de Paulinho. Já na segunda parte, “Zona”, há uma ocorrência simultânea de movimentos, uma aderência entre a circularidade do mover pedal e as ações ao redor de Paulinho: “Vou *pedalando*. O sol *queima* a rua Itaboca, me *dá* firme na cabeça, os bondes *comem* os trilhos, *é* um barulhão...”¹⁶⁵. Isso torna o momento presente mais próximo do relato, e sem grandes avisos, encerra-se o discurso da memória: a partir daqui toda a digressão de Paulinho se faz próximo da marca dos “trinta e um anos”, que faz “pelo São João” – dia 24 de junho de 1965. Pelas marcações de tempo do discurso do protagonista, sabe-se assim que o momento da fala de Paulinho data do primeiro ano do Golpe de 64. Esse o ano de realização do conto¹⁶⁶ e do presente em totalidade do relato do protagonista, época em que a experiência de um progresso que a experiência nacional fez particular iria, mais tarde, ser pesadamente sentida em “Abraçado ao meu rancor”, do mesmo autor.

Em “De 53 para cá”, última parte do conto, o negaceio dará lugar ao negócio, e o malandro Paulinho será relativamente exitoso nesse processo. Na escalada do anti-herói agem, primordialmente, a meretriz Ivete e Laércio Arrudão, preceptores que cumprem papéis de mãe e pai frente a orfandade do menino. Laércio é quem o acolhe na zona do meretrício. Assim, lá, na “Boca de Arrudão”, Paulinho “pela primeira vez [...] morava em algum lugar”. Mais velho, o malandro apresenta os sinais de posse. É “bem ajambrado e já senhor”, usa “terno claro de brilhante inglês”, e tem na mão reluzente uma joia, “um chuveiro”. Anda com macio rebolado, e não arrastando a perna como, mais tarde, fará Paulinho. É um “professor de picardias”. No

¹⁶³ Sobre a bicicleta [“Vou pedalando (...) apenas deslizo, pedalando ao contrário”] (p.71-2), Paulinho rememora instantes imediatos [“Eu, já de pé, me lavava. Ela me estendeu um braço...”] (p. 72), retoma o presente [“Termino a Alameda Nothmann, sigo...”] (p.77), remonta a uma distância temporal mais larga (“Uma criança. Um dia de cabeça quente, boquejei...”) [p. 77], para enfim chegar ao presente referencial (“Toco de volta para zona. Preciso abrir a Boca...”) [p.79], e, mesmo sem a bicicleta, segue assim em toda a seção.

¹⁶⁴ Idem, p. 61.

¹⁶⁵ Idem, p. 61.

¹⁶⁶ Ao se referir à recepção crítica favorável de Antonio Candido ao conto, João Antônio escreve ter levado “um choque [...] principalmente por virem de um mestre e se referirem a ‘Paulinho Perna Torta’, que escrevi logo após o golpe militar de 1964, meio no sufoco e no atropelo, fazendo de encomenda, com prazo marcado [...]”. In: ANTÔNIO, João. “Meus respeitos”. In: Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido; organizadoras Maria Angela D’Incao, Eloísa Faria Scarabotôlo. SP: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992, p. 69.

“boteco” que chefia, entre outros ativos que detém, Arrudão emprega Paulinho, ensina-o a fazer “dissimuladas e marmelo nos trocos”, apresenta-o a seus irmãos, Ivinho Americano e Jonas e, nesse mundo paternalista e embrutecido, “ensina” o que deve fazer Paulinho para se tornar um homem:

[...] começou a me *ensinar* que quem bate é o homem. E manda surra a toda hora e fala pouco. Quem chega tarde é o homem. Quem tem cinco-dez mulheres é o homem – a mulher só tem um homem. Quem vive bem é ele – para tanto, a mulher trabalha, se vira e arruma a grana. Quem impõe vontades, nove horas, cacarecos, bico-de-patos e lero-leros é o macho. Homem grita, manda e desmanda, exige, dispõe, põe cara feia e pede pressa. A mulher ouve e não diz um a, nem sim, nem não, rabo entre as pernas. Mulher só serve para dar dinheiro ao seu malandro. Todo o dinheiro. Por isso, entre os malandros da baixa e da alta, as mulheres se chamam minas.

Laércio Arrudão me *ensinou*.

– Mulher lava os pés do seu homem e enxuga com os cabelos.

Laércio Arrudão me *ensinou*¹⁶⁷.

O nome de “peso e força” na hierarquia dos malandros do Centro é seu preceptor moral mais importante, quem lhe dá uma “luz” aos “olhos acesos e verdes”¹⁶⁸. É pela voz de Paulinho que se fica sabendo que nunca se diz “apenas Laércio. É Laércio Arrudão”, contrastando como o nome do protagonista, no diminutivo e sem sobrenome. Essa passagem sinaliza a relação hierárquica entre nomes, apelidos e o grau de malandragem. Não é por acaso que Arrudão simbolicamente o batiza como Paulinho duma Perna Torta. A partir daí o anti-herói passa a ter um nome de guerra, identidade e respeito entre os seus. Ademais, é seu preceptor quem faz oposição entre os papéis de cada gênero na estrutura social do mundo. Na exposição de virilidade feroz, a repetição do verbo “ensinar” mostra a ascendência do pai em relação ao filho. E é esse o “ensinamento” que Paulinho aplica sobre o alvo da passagem, Ivete.

Antes de conhecer a meretriz, o menino “não sabia o que era uma mulher”, fica zozinho e com medo. É Ivete quem puxa conversa e inicia o malandro na vida sexual. Além disso, após ter sido aquela a “primeira vez” dele, é ela quem demonstra uma postura na qual Paulinho se espelhará: “Começou, mandando, folgando na minha cara”. Antes de ser explorada, é Ivete quem primeiro procura reforçar a imagem de virilidade de Paulinho e “espalhava um isto e um aquilo”, de modo que “quem ouvisse e não soubesse, pensaria que eu era o maior perigoso”¹⁶⁹. É só depois, com o “ensinamento” de Laércio Arrudão, que o protagonista passa a explorá-la, dela tirando seu sustento, a maior parte do seu michê, a caftinar e, enfim, submetendo a mulher a seu jugo. A relação de Paulinho com Ivete, no entanto, não se reduz apenas a um jogo de

¹⁶⁷ ANTÔNIO, João. Op. cit., p. 78.

¹⁶⁸ Idem p. 71.

¹⁶⁹ Idem, p. 77.

exploração sexual: há, na mulher, uma figuração que une o papel de preceptora ao também de mãe do anti-herói.

Desde a primeira aparição de Ivete, suas ações se associam ao campo semântico próprio da maternidade: antes que ele saísse do quarto, ela “*brincou de catar*”¹⁷⁰ com ele. Há claro, uma conotação erótica na descrição: ele está de pé se lavando, ela se coloca de joelhos na cama, nua. Mas em seguida, lembrando a cena sobre a bicicleta, o anti-herói conta vantagem por “enganar Ivete com as horas”, comportamento próprio do menino ao enganar a própria mãe, como se andasse na ponta dos pés para que ela não acordasse tarde da noite, e ralhasse com ele. Pois seria assim mesmo que Ivete, instantes depois, reagiria. Nessa passagem, nota-se a diminuição de Paulinho no ambiente íntimo, como uma criança diante da autoridade materna:

Quando eu não dormia com ela, por ficar lá mesmo na minha tarimba da Boca do Arrudão, na outra noite, Ivete estalava os nervos, *se metia a me bater*. Eu entendia mal todo aquele movimento. *Ficava como um moleque bocó arriado à beira da cama*. Aguentando a gritaria...¹⁷¹

As ações de Ivete no trecho, “bater” no “moleque bocó” que depois ficava “arriado à beira da cama”, são típicas da mãe contrariada, usando a violência para educar a criança. E isso porque o menino dormiu fora de casa, contrariando as suas ordens. Noutro momento – um outro rito de iniciação –, Paulinho completa dezoito anos e quer de presente uma bicicleta, a mesma que pedalava enquanto elabora seu relato presente da narrativa. Tem início o desejo pela posse material, ele fica “bulido pela magrela” e pensa em pedir para Ivete. Acanhado, ele não encontra jeito para fazer o pedido. Paulinho vai, então, ter com seu *pai material* Laércio Arrudão. Chefe do núcleo familiar, ao mesmo tempo, peculiar e comum – porque também patriarcal –, o *pai* “mexeu o bigode tratado, abriu os braços, como se dissesse ‘o que é que você está esperando, meu?’”. Ele pede, e então a *mãe* o atende o pedido do *filho*, bicicleta “da marca Philips”, escolhido pelo próprio. Isso poderia se encaixar no cotidiano da família mais tradicional, a mãe, depois, entendendo-se “com o cara das prestações que empresta dinheiro a juros”. Mas não se deve desconsiderar a qualidade excepcional dessa “família” formada por um rufião, Laércio Arrudão, e a meretriz Ivete, a qual será, depois, meretriz do próprio filho.

Uma das passagens mais delicadas do conto – o momento em que, finda a madrugada, Paulinho chega “do boteco de Laércio Arrudão, sempre trepado na sua magrela, trazendo um litro de gelado” para oferecer à Ivete –, dá uma dimensão irônica e cruel dos serviços que um filho pode prestar à mãe, ainda que na superfície do relato, a cena pareça um tanto trivial. Um

¹⁷⁰ Idem, p. 72.

¹⁷¹ Idem, p. 77.

hábito antigo – comprar o leite de manhã, cedinho, para mãe –, próprio de “bom menino”, aqui se desloca para outro fim. Paulinho a leva para dentro, Ivete está “acabada” por causa da noite no meretrício, eles conversam, e “ela pergunta como foi o dia, enquanto bebe o leite para cortar o tóxico”. O uso dos termos próprios do lar, no entanto, revela a dubiedade que se quer construir para a cena. Só depois de *mamar* “algum tutu decente para seu consumo”, negar os *carinhos* que Ivete quer lhe dar, Paulinho ouve a queixa da preceptora, choramingando: “Você não liga pra mamãe”¹⁷². A profundidade das relações entre os seus dá mostras do quanto, em Paulinho, a orfandade é suprimida pelos entes do submundo.

Não deixa de ser curioso que Ivete, mesmo indiretamente, seja responsável pelo seu nome de Batismo. Ao mesmo tempo que lhe dá de presente uma bicicleta, permitindo que o menino descubra certa sensação de liberdade, também provoca uma situação que afinal resultará numa limitação do protagonista. A cena original está a meio termo entre o ciúme e a acusação moral de pederastia. Ainda que haja certa complacência com os homossexuais no mundo baixo – desde que se mostrem inseridos naquele meio e sejam, por exemplo, confiáveis na briga e saibam trabalhar com a navalha, entre outras ações –, Ivete não perdoa a acusação contra o filho:

Logo depois que arrumei os trapos com Ivete [...]. Uma tal Jane, empregado do Salão Azul, deu para me namorar. Uma noite, [...] um braço magro me puxou.

– Meu modelo, você quer conhaque? [...].

Jane, canalhinha. Sabia até desta minha mania de conhaque. Saracoteou, gritou lá para o caixa:

– Um conhaque para o meu amor! – me correndo a mão manicurada pelo rosto. Veio abespinhada, uns olhos deste tamanho, que metiam medo. Ivete urgiu no salão [...].

O seu sapato de salto voou para sua mão e marchou para o invertido. Gente abriu roda [...].

– Vou te ensinar a cantar meu homem, seu puto morfioso! Chupador!¹⁷³

Não há um sentimento dominante capaz de explicar a reação de Ivete. A preceptora poderia, ou pensar que perderia a proteção do cáften para Jane, e nisso haveria certo interesse profissional em tentar manter uma “ordem” já estabelecida, ou até sentir mesmo um amor pelo homem, e, nesse caso, a reação seria por causa do ciúme em ver a “mão manicurada pelo rosto” de Paulinho. Mas ainda é possível que a mulher manifestasse, de modo preconceituoso, claro, o papel da mãe protetora que zela pela virilidade do filho e para cumprir o que determina o ambiente que ainda carrega hostilidade com o “invertido” – o próprio termo o diz. A viabilidade

¹⁷² Idem, p. 74.

¹⁷³ Idem, p. 86.

dessa leitura residiria no fato de que é a própria Ivete quem constrói sua fama inicial, fazendo correr tratar-se de “pilantra mulherzeiro”.

A descrição prossegue com o saldo da briga entre Paulinho e o freguês de Ivete: o puxar de uma perna. No meio da refrega entre o “invertido”¹⁷⁴ Jane e a prostituta, sai do quarto um freguês desta, e zomba do anti-herói chamando-o “cafetãozinho”. Paulinho parte para cima do “otário” com um cabo de aço, mas a briga é renhida, e uma cadeirada atinge a coxa do gigolô ainda novato. Uma exceção nesse conto, o retorno para “casa” com a perna lesionada mostra um ritmo verbal expressivo, recurso experimentado em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, e que serve, aqui, de novo, para reforçar a nova maneira de andar:

Tornei à Boca do Arrudão, encabulado, murcho como um balão furado. Horas depois, capengando, capiongo e rasgado [...].¹⁷⁵

O puxar de perna de Paulinho se estende pelo período inicial, em que certo ritmo se expressa pela alternância entre tônicas fechadas e abertas (Arrudão / encabulado / balão / rasgado) e, além dessas tonais, cada um dos períodos se encerra por uma mesma rima comum. Para reforçar o efeito estilístico, há as aliteraões que fazem com que o leitor se volte para a passagem de modo atento. Uma alternância entre o rumor permanente da consoante “r” forte em “tornei”, “Arrudão”, “murcho” e “rasgado”, com a articulação branda em “l” e “r”, como “encabulado”, “Balão” “furado” e “horas”, parecem expressar o arrastar de uma perna ruim em relação à outra, ainda sadia. O resultado é um só: a nova condição a que Paulinho tem que se sujeitar, seu andar manco, sua perna torta.

Se Ivete é a responsável indireta pela marca da perna, quem primeiro o chama pelo novo nome de batismo é Laécio Arrudão, e esse será o ritual de iniciação maior para “Paulinho duma Perna Torta”¹⁷⁶. Concepção da mãe, batismo do pai.

É depois desse sacramento que se dá uma ruptura contra qualquer questão de afeto. A se considerar o preceito de Walter Benjamin – que relaciona amor e prostituição a um jogo espelhado de mercadorias –, a relação entre Paulinho e Ivete não reduz a humanidade do anti-herói, uma vez ambos estarem inseridos em um mesmo mundo pautado pela troca. E mesmo que somente o que mova as suas principais ações a partir daqui seja o tema de encomenda original esse conto: a cobiça¹⁷⁷. Isso porque o lastro memorialístico concede ao anti-herói uma

¹⁷⁴ Idem, p. 85.

¹⁷⁵ Idem, p. 87.

¹⁷⁶ Idem, p. 87.

¹⁷⁷ Para as relações entre Paulinho e Paulo Honório pelo tema da ambição, e uma possível leitura comparada entre *Paulinho Perna Torta* e o romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, ver ORNELLAS, Clara Ávila. “Graciliano Ramos e João Antônio em diálogo possível”. In *Revistausp*, Jun/Jul/Ago, 2014, n. 102.

relativização ao impulso violento: se ele age por determinado modo, em seu relato há uma remissão que irá dotá-lo de alguma redenção, mesmo que as suas ações sejam violentas a olho nu. Nos contos posteriores, os protagonistas de João Antônio não receberão tal indulgência: o retrato dos anti-heróis se tornará mais atento ao presente.

Depois de batizado por seu nome de guerra, Paulinho segue nessa mesma direção, fato que se nota, inclusive, por uma ruptura temporal no texto.

*Tenho abandonado a magrela a um canto. [...] Faria funcionar uns nove-dez truques a fim de marmelar um otário nos trocos do balcão – mas só uso uns três, que não falham: meu capital sobe na Caixa Econômica Federal da Praça da Sé [...].*¹⁷⁸

A partir desse excerto, o presente verbal se torna contínuo, tempo preponderante no discurso do protagonista. Sua digressão dá espaço para uma curva ascendente e sem lastro passado. Desse modo, a infância e adolescência pretéritas são esquecidas, assim como a sua bicicleta e a ingenuidade de menino: não há mais espaço para elas. A acumulação na forma da experiência – e a acumulação até mesmo de capital – permite que Paulinho use somente o que é infalível, sem necessidade de demonstração de virtuosismo aos seus. E, por mais paradoxal, a conta na Caixa mostra a integração de Paulinho nos dois mundos, o da marginalidade e o institucional, porque, na estrutura como é a do progresso por onde ascende Paulinho, “o dinheiro não tem cheiro”, e pouco importa a origem ilícita do ganho.

A epígrafe de abertura, o também proverbial ensinamento de seu preceptor Laércio Arrudão – “só o dinheiro interessa” – se torna motivação para tudo. Sem o cordão afetivo que o ligava à preceptora, Ivete passa a ganhar “porrada toda a mão que tenta uma liberdade” – e mesmo aqui é seu pai material quem o incita à ação pela entrelinha. Nessa causa capital se dá sua adaptação à Boca do Lixo, “cobiçando e tomando as coisas dos outros, como é do ensino de Laércio Arrudão”. Por esse meio seu nome se espalha, “começa a ganhar tamanho na zona”, e Paulinho experimenta o reconhecimento de seu nome:

Crio nome de piranha. Como os trouxas pela perna, cobiço. Torno a tomar a verba do alheio [...]. Meu nome corre. O diz-que-diz me exagera, começa a me pintar de negro. Anda por aí que, por uma herança, matei meu pai a tiros... Trouxas!
O diz-que-diz não está me dizendo nada. Fama não me ilude e não me estorvando... Interessa é a grana.
*Ivete foi a primeira. Mordo agora duas minas na zona. Vou mamando.*¹⁷⁹

¹⁷⁸ Idem, p. 88.

¹⁷⁹ Idem, p. 88.

Ideia bastante cara à noção de um progresso, o nome de Paulinho está relacionado à ação de “correr” nessa passagem. Seu qualificativo junto aos seus é agora um “nome de piranha”, que toma “a verba do alheio”, como assim fizeram, antes, com a sua. É o próprio progresso individual. Por serem só “frescuras do coração”¹⁸⁰, enjeita-se qualquer possível afeto que ele pudesse alentar aos seus preceptores e, ainda que a admiração ao maior deles não tenha sido abalada, já não há mais ascendência sobre o anti-herói. Sua orfandade se torna absoluta, e essa falta de filiação é o que impelirá Paulinho a alargar seus horizontes. Se sua “concentração é na zona”, a práxis do anti-herói incide em revirar os “quatro cantos da cidade”, e de “máquina na mão” agora. E se ainda serve a Laércio Arrudão seria “somente para confundir os ratos da polícia”¹⁸¹, sinal de ruptura também com o pai material.

A relação “edipiana”¹⁸² que guarda com seus preceptores, e a morte, principalmente simbólica, do “pai” que foi Laércio Arrudão, irão lhe prover a orfandade motriz pela qual a liberdade de ação tem origem. Paulinho faz a passagem de um filho para a de alguém já experimentado, o que indica um novo rito. Pai e mãe distantes e lado a lado na formulação que ele faz: “[Boquejam] Que matei meu pai a tiros. Durmo com duas”¹⁸³. E assim pode agir como um “paizinho” para a nova mulher de que ele usufrui, Valquíria, a quem *ensina* a “lidar com homem na cama”, uma vez que, agora, ele próprio poderá se tornar um preceptor¹⁸⁴.

Próprio dos textos do escritor, porém, esse movimento de ascensão apenas antecipa a queda do protagonista – nisso, “Paulinho Perna Torta” não foge à regra de João Antônio. Mesmo que trate de um submundo seco e até então ocultado nos contos anteriores, a trama reserva ao anti-herói o declínio característico da obra do autor que, na mesma proporção de força do sucesso material de Paulinho, guarda o fracasso. Se seu êxito se dá pelas frestas desse progresso sem ordem, e se por esse meio ele é bem-sucedido, as mesmas estruturas de poder que a ele possibilitaram subir irão, mais tarde, cobrar seu revés. E por causa dos “crimes de morte, por tantas estripulias, pelos vícios e perturbações”, a Boca do Arrudão e seu ambiente, o Lixo, será alvo das medidas do “governo”¹⁸⁵.

A seção “de 53 para cá” marca um processo de ruína da zona e, por extensão, a bancarrota de Paulinho. Em nome de um ideal de progresso, a imprensa “defende, atíça, torce para a

¹⁸⁰ Idem, p. 78.

¹⁸¹ Idem, p. 89.

¹⁸² Para a comparação física entre o personagem da mitologia grega Édipo e Paulinho Perna Torta, bem como as relações entre o complexo edipiano e o protagonista de João Antônio, ver: ZENI, Bruno. *Sinuca de malandro: Narradores, protagonistas e figuras paternas em João Antônio*. Tese de doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Orientação de Joaquim Alves de Aguiar. São Paulo, FFLCH-USP, 2012, pp. 336-355.

¹⁸³ Idem, p. 89.

¹⁸⁴ Idem, p. 88.

¹⁸⁵ Idem, p. 90.

polícia, concorda que a zona se acabe”¹⁸⁶. E o conto, dada a especificidade do ano em que esse processo ocorre, “de 1953 para cá”, com delimitação do ano, parece fundamentar-se no decurso pelo qual o Centro da cidade tenha, à época, de fato passado.

As ações de “embelezamento” e higienização da Boca do Lixo pelo poder público têm um caráter cíclico, e as produções de arte do período fizeram retratar algumas dessas políticas. No “faroeste sobre o terceiro mundo” que é *O bandido da luz vermelha* [1968], de Rogério Sganzerla, por exemplo, uma das vozes em *off* que segue o filme faz referência sobre esse processo: “o prefeito, com essa mania de campanha de reconstrução racional, de *embelezamento* da metrópole, vai acabar com a Boca do Lixo!”¹⁸⁷. No filme, a história daquele bandido real – e que, da mesma forma que Paulinho, era também considerado galã pelos jornais na época¹⁸⁸ – se torna estilizada pelo Cinema Marginal, que elegeu o Lixo como espaço de preferência. Mas ainda antes o espaço sofreu pelas ações de higienização.

Em *A Capital de vertigem*, livro que levanta alguns fatos que marcaram a cidade, o articulista Roberto Pompeu de Toledo remonta, de modo semelhante, às perturbações que se fizeram acometer os preparativos do IV Centenário de São Paulo, em 1954, mas que começaram um ano antes, de 1953 para frente. Como afirma a obra, a vitória de Jânio incentivou o sindicato dos metalúrgicos e o dos têxteis a tornarem oficial uma greve da categoria. Mesmo a “integral solidariedade” de parte do novo prefeito não foi o bastante para arrefecer o ânimo da Força Pública, que se lançou contra cerca de 300 mil grevistas, dispersando-os com “golpes de cassetetes e patas de cavalo (...) prisões e tentativas frustradas de negociação”¹⁸⁹.

Essa figuração guarda semelhança com a barbárie que se tem pela voz de Paulinho, quando “toda a rataria” – “Força Pública, Exército Corpo de Bombeiros, Cavalaria, Aeronáutica, até o DST, os civis, os guanacos, os cabeças-de-penicós, até a rapaziada da PE” – invade a Boca do Lixo. Ainda que uma atitude se lance aos trabalhadores e a outra contra marginalizados do centro da cidade, o ideal de progresso seria a unidade para ações “desenvolvimentistas” que excluem, além do proletariado, também o seu lumpem social:

Vão esvaziando. Inundam as casas, tocam fogo nos colchões, entortam janelas, com guinchos arrebentam as portas. Estraçalham, estuporam, quebram. Atacam as minas, arrancadas do sono e quase nuas. Batem e chutam como se surrassem homens. Sapateiam nos corpos das mulheres (...). Os

¹⁸⁶ Idem, p. 92.

¹⁸⁷ A menção ao fim da Boca do Lixo vem logo em seguida à cena de morte de “Arlete Teixeira”, “a popular flor do seu bairro”, atirada por dois homens de uma das janelas do hotel Atlântico. À época de realização do filme, o prefeito de São Paulo era Ademar Pereira de Barros, um dos articuladores da Marcha da Família com Deus pela Liberdade [1964], movimento icônico que respaldou o Golpe militar de 1964.

¹⁸⁸ “Um desses tontos dos jornais me comparou, dia desses, a um galã do cinema italiano”. *Op. cit.*, p. 89.

¹⁸⁹ TOLEDO, Roberto Pompeu de. *A Capital de vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015, p., 514. Grifo meu.

*cavalos pisam também. Empinando-se no ar e atropelam as infelizes. Vão pisando.*¹⁹⁰

No entrecho do conto, de nada serviram as negociações entre o malandro e a polícia, pois, uma vez rachado o conluio entre os chefes da baixa malandragem da Boca do Lixo, Bola Preta e Diabo Loiro, “o trio ficou só em Paulinho duma Perna Torta”¹⁹¹. E assim a zona se acaba pelas mãos dos agentes públicos “como loucos, tantãs de muita zonzeira”. Pela voz e pelos olhos de Paulinho duma Perna Torta, o cenário daquela “matança” inclui mulheres que “engolem depressa tubos de tóxicos e despejam álcool pelo corpo”, “corpos pelados, sem pressa pelas ruas, (...) às labaredas, ardendo como bonecos de palha”, “corpos em carne viva”, “carnes se desmancham”. Paulinho assiste a isso dentro de uma caixa-d’água do Salão em que dormia com Ivete. Nessa posição, agachado, a água até o peito, vê a mulher que o iniciou ardendo em chamas: “eu nunca vi morte assim e sei lá como me aguento quieto, me remexendo por dentro e não podendo fechar os olhos”¹⁹².

E, então, frente aos acontecimentos que seriam dos mais sensíveis para ele, nesse distanciamento físico e humano do anti-herói, nesse tornar-se coisa fria durante o tempo constante e em suspensão do trauma, Paulinho faz aludir ao “anjo da História” que Walter Benjamin desenvolve a partir da leitura que faz do quadro *Angelus Novus*, de Paul Klee.

Em *Teses e Conceito de História* (1940), ao discorrer sobre esse modelo, resta um mesmo sentimento de prostração e testemunho da barbárie, tanto para Paulinho como para o Anjo novo, frente às ruínas que o progresso vai legando para trás:

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso¹⁹³.

Encarnada em Paulinho, essa mistura de impassibilidade e horror parece evocar, em sua resignação, o progresso cujos procedimentos de implantação afastam o valor humano. Se, no

¹⁹⁰ ANTONIO, João. *Leão-de-chácara: contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 92-3.

¹⁹¹ Idem, p. 95.

¹⁹² Idem, p. 93.

¹⁹³ BENJAMIN, Walter. “Teses Sobre o Conceito de História”. In *Obras Escolhidas*, v. I, *Magia e técnica, arte e política*, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 226.

passado, ele teve em si a arquitetura da cidade, agora ele encarna um mundo sem subjetividade. Como na formulação de Adorno:

Os prédios mais antigos em torno dos centros urbanos feitos de concreto já parecem *slums* [cortiços] e os novos *bungalows* da periferia da cidade já proclamam, como as frágeis construções das feiras internacionais, o louvor do progresso técnico e convidam a descartá-los como latas de conserva após um breve período de uso¹⁹⁴.

O anti-herói se fará adaptar ao “ritmo de aço” dos novos “edifícios monumentais e luminosos que se elevam por toda parte”, “sombrios prédios residenciais e comerciais de nossas desoladoras cidades”. Ainda que seja mero residual do progresso transgressor que ora o aquiesce, ora o reprime, o anti-herói continua, não para, segue e prossegue, como se estivesse em um presente absoluto, “progresso técnico” em moto contínuo encarnando no eu.

Como um anjo novo de perna torta, Paulinho vai “pedalando”¹⁹⁵, cresce a galope¹⁹⁶, desponta “como um absurdo, um menino prodígio, um bárbaro, um atirador”¹⁹⁷, é falado, seu capital vai “subindo”, e ele, enfim, vai¹⁹⁸, simplesmente, com vistas ao futuro, porque acredita que São Paulo “ia ser” dele¹⁹⁹. A organização do conto, em que cada seção tem delimitados um tempo verbal mais influente e um momento da vida do anti-herói, reafirma a tudo isso: como diz a própria designação, “Moleque de rua” trata sobre a primeira infância de Paulinho, “Zona”, da sua iniciação em fase mais jovem. Como uma marca dos textos mais significativos de João Antônio, dar conta de toda uma vida já havia sido experimentado antes em “Malagueta, Perus e Bacanaço”. E “De 53 para cá” fecha o ciclo do protagonista, ainda que a seção deixe em aberto o desdobramento das ações do anti-herói. A diferença é que em *Paulinho Perna Torta* não há retorno, mas ondulações.

Integrado ao mundo, será “tratado de doutor” e adulado por jornalistas, poderá até mesmo receber convites de “equipes esportivas”, como descreve, para ser parte das delegações que viajam Argentina, Uruguai, Peru²⁰⁰. Mas mesmo que esses sinais revelem um poder de inserção nas esferas do ocupante – se tudo é produto, tudo poderá ter o seu valor de compra –, aos marginalizados resta padecerem das forças maiores do acaso. Por isso, os mesmos jornais que

¹⁹⁴ ADORNO, Theodor W. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos* / Theodor W. Adorno, Max Horkheimer; tradução, Guido Antonio de Almeida. RJ: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 99.

¹⁹⁵ *Op. cit.*, p.71 e 75.

¹⁹⁶ Idem, p. 89.

¹⁹⁷ Idem

¹⁹⁸ Idem, “E vou. O malandreco Frangão, Laércio Arrudão e eu montamos a maior boca de jogo de ronda da cidade...” (p. 97), “E vou. Adoço um judeu proprietário e arranco o aluguel de um casarão da rua dos Andradas, Boca do Lixo...” (p 98), “E vou. Cobiça raiada vai comigo” (p. 99).

¹⁹⁹ Idem, p. 97.

²⁰⁰ Idem, p. 98.

ora o exaltam, comparando-o a um “galã do cinema italiano”²⁰¹, de um instante a outro, pintam o seu nome de negro, fazem “uma presença para as famílias da cidade, tocam confete na polícia”²⁰². Quando enfeitado, com o nome de Paulinho Perna Torta “aprontam um escarcéu”. Com os poucos que restaram dessa violenta *blitz* “adulada” pelos jornais, Paulinho traça uma defesa: “molhar a mão dos homens com uma granuncha gorda e graúda”. Tem sucesso por instantes, mas no “fim de 53” vai preso mesmo assim: daí as ondulações de sua vida.

Os anos na casa de detenção servem como novo aprendizado para Paulinho. Nessa “maior escola que um malandro tem”²⁰³, ele aprende “atenção”²⁰⁴ e vai “ficando malandro dos malandros”²⁰⁵ enquanto, do lado de fora, a zona se reestabelece. Na cadeia, entretanto, o homem de ação que parte da miséria e conhece o seu apogeu material, rodava em uma “magra muito tranchã” e depois obteve “situação, carro, apartamento, telefone, viagens, bordel”, conhece Zião da Gameleira, o preceptor derradeiro. O “dono da macumba de São Paulo”, que “levou na bicaria até um governador e uns padrecos”, age sobre Paulinho no seu íntimo, não mais pela cobiça, pelo tomar dos outros, princípio típico de um progresso. Se antes apenas desejava uma “lurdinha” com que pudesse costurar os folgados da polícia, solto, porta uma “Colt 45” com que “apaga” o “cafetão Mandureba” e o “safado Valdão”, dois rivais no negócio. Mas o êxito não o impede de pensar em “umas coisas da vida”²⁰⁶:

Não é mulher bonita, nem gostar o que está me perdendo.
Laércio Arrudão, os anos de janela e de Detenção não me ensinaram tudo [...].
A encabulação maior me nasce de umas coisas bestas, cuja descoberta e
matutação a ginga macumbeira de Zião da Gameleira começou a me despertar.
Uma virada do destino, na vida andeja deste aqui. Um absurdo que Zião, sem
querer, acabasse me levantando dúvidas bestas²⁰⁷.

Zião da Gameleira e o ritual que ele representa, a “macumba” – que o crítico Anatol Rosenfeld entende ser um termo mais “abrangente” pois nele se inserem as manifestações do candomblé da Bahia e a umbanda do Rio de Janeiro –, exercem em Paulinho a última ascendência de poder, de modo que esse “macumbeiro” se torna um tipo de pai espiritual para o anti-herói. Ele não sabe por que, mas tem “confiança nesse Zião”. Dentro da cadeia, facilita para o macumbeiro “alguns macetes e tarecos”. E Gameleira – espécie de “árvore sagrada”, localizada próxima ao prédio principal nos lugares de culto – é o escolhido por Paulinho para

²⁰¹ Idem, p. 89.

²⁰² Idem, p. 90.

²⁰³ Idem, p. 94.

²⁰⁴ Idem, p. 95.

²⁰⁵ Idem, p. 95.

²⁰⁶ Idem, p. 100.

²⁰⁷ Idem, p. 100.

“sacar” da Casa de Detenção, tanto que ele, “trocando e retrocando os pauzinhos, armando uma política de enfiada”, ainda livra o macumbeiro da detenção²⁰⁸.

As passagens de que trata do macumbeiro calmo, “gordo e sossegado” a quem “nada afoba”²⁰⁹, detalhadas e mais reflexivas, contrastam com os verbos de ação que marcam a trajetória em progresso de Paulinho. Exceção na parte final do conto, elas são descritivas e ganham destaque à medida que se cristalizam os ganhos materiais do anti-herói. O órfão cuja preceituação moral se alinhou ao ideal de progresso, ideal que lhe permitiria se tornar “o rei do crime” de São Paulo, descobre-se sem formação de espírito. E, aqui, a umbanda – defendida como “nossa mais eloquente religião”²¹⁰ pelo escritor – irá agir como o contrassenso ao progresso, o próprio mito. Como contrária à técnica, a religião brasileira por excelência, como disse o escritor, surgirá como forma possível de redenção para outro mundo. E, na narrativa, a canção popular, que antes marcava o modo de vida do malandro, é contraposta pelo “ponto” de umbanda: “É com sol, é com chuva / Exú tá em todo lugar”.

Segundo Rosenfeld, Exú é uma figura “que oscila tanto no Brasil como na África entre o divino e o diabólico com suas características de Pedro Malasartes”²¹¹. No ensaio sobre os costumes desse rito afro-brasileiro, o crítico discorre que, nas grandes cerimônias religiosas, se faz necessário o que se chama “Despacho do Exu”, uma oferta de alimento e bebida para este “santo”, a fim de que o “mediador entre deuses e homens” leve àqueles uma “boa palavra em favor de um digno desenrolar da festa”. Saciado o “homem da rua”, iniciam um cântico de honra a Exu e a festa pode, enfim, começar²¹².

No ensaio “A escuridão do escuro: uma crítica do significado e do macaco significador”, o crítico literário Henry Louis Gates Jr. discorre sobre a figuração do “trapaceiro” na cultura negra. Há uma semelhança do tipo nos lugares em que resistiu a religião negra, como no Brasil, Cuba, Haiti, Estados Unidos. Esses “tipos trapaceiros” guardam a mesma unidade na origem do nome, Exu-Elegbará, na Nigéria, e Legba “entre os Fon do Daomé”: no Novo Mundo, eles terão o nome de Exu, no Brasil, Echu-Eleguá, em Cuba, Papa Legba, no Haiti, e PaPa LaBas, nos Estados Unidos. E guardam, além disso, uma mesma característica de mediação, porque “enquanto trapaceiros eles são mediadores, e suas mediações são truques”. Exu, conhecido também como o mestre do estilo, um “linguista divino” que fala tanto a língua sagrada quanto a profana, leva os desejos dos homens para os deuses, indo e vindo pela estrutura que separa os

²⁰⁸ Idem, p. 97.

²⁰⁹ Idem, p. 96.

²¹⁰ ANTÔNIO, João. “Corpo-a-corpo com a Vida”. In *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, não consta no ensaio marcação de página.

²¹¹ ROSENFELD, Anatol. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993, p. 56.

²¹² Idem, p. 64.

dois mundos. Por isso, Exu manca: “suas pernas têm tamanhos diferentes: uma se escora no reino dos deuses, a outra apoia-se no mundo dos homens”²¹³. Essa figuração do malandro feita por João Antônio tem lastro em Paulinho.

Isso se dá porque o sucesso material do anti-herói concorre para seu declínio espiritual. A oposição entre um progresso que, para seguir, deve suceder a si mesmo e a tudo o mais, colocando tudo abaixo, e se erigindo sobre o efêmero, construindo as ruínas mais imediatas porque, caso contrário, não se sustenta, contrapõe-se ao rito religioso que preza pela manutenção das coisas como são, eternas, atemporais, divinas. Daí uma identificação de Paulinho com o que prediz Gameleira, quem provoca uma virada de seu destino e um despertar das “dúvidas bestas” sobre seu existir: “meu nome está se apagando. Apagará”.

E assim Paulinho descobre que o êxito material não o torna alguém significativo, mesmo a sua “cicatriz na coxa” não o legitimará, nem será possível um caminho de volta para casa: “talvez [...] devesse ter ficado com a magrela [...]. Ou tirado Ivete da vida”. No mais, porém, Paulinho “não vai parar”, mesmo consciente de que “a gente não é ninguém, a gente nunca foi. A gente some, apagado, qualquer hora dessas”²¹⁴. Como Exu, Paulinho duma Perna Torta seguirá por todos os lugares da eterna Boca do Lixo e por dois *Brasis*, dois mundos, mancando por sua perna boa, sua perna ruim. A dinâmica brasileira de polos antagônicos absorveu sua vida e o fez nem bom, nem mau. E assim o rei do crime é nada.

²¹³ GATES Jr., Henry Gates. “A escuridão do escuro: uma crítica do signo e do macaco significador” (tradução de Cristina Cavalcanti). In *Pós-modernismo e política*. Organização e prefácio de Heloísa Buarque de Holanda. Rio de Janeiro: Rocco, 1991, p. 206.

²¹⁴ ANTONIO, João. *Op. Cit.*, p. 101-2.

ENTREMEIO

LEITURA DE “DEDO-DURO” E “TONI ROY SHOW”

3.1. A malandragem no mercado

Antes de realizar a análise de “Abraçado ao meu rancor”, acredita-se necessário este entremeio, pois ele poderá servir como uma espécie introdução à análise desse conto. Este intervalo é formado por duas partes: esta, mais geral, que trata da recepção crítica da obra de João Antônio anterior ao lançamento do livro homônimo [1986], e a outra seguinte, constituída pela leitura de dois contos de *Dedo-duro*, o livro precedente.

Passar os olhos pelo período que segue a publicação de *Leão-de-chácara* [1975] até o lançamento de *Dedo-duro* [1982] faz acreditar que, nessa fase, João Antônio tenha feito literatura a toque de caixa. Isso pela sequência *Malhação do Judas carioca* [1975], *Casa de loucos* [1976], a “biografia” *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* [1977], *Lambões de caçarola* [1977], *Ô, Copacabana!* [1978], encerrando com a literatura comentada de Noel Rosa [1982]. Os títulos impressionam como se se tratasse de um período bem aproveitado pelo escritor – e o foi, haja vista a consolidação de seu nome e o número de edições atingidas por *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* e *Leão-de-chácara*, sétima e sexta edição, respectivamente, no ano de 1980.

Junto a isso, porém, esses títulos irão constituir uma fase de experimentação de gênero cujo saldo negativo para o conjunto da obra do autor a recepção crítica do período já apontaria. Nessa fase marca-se, também, certo açodamento em se lançar no mercado, afã dos que se externam depois de se calarem.

Salvo exceções regulares, como a edição de *Lambões de caçarola* – que conta com o ilustrador Edgar Vasques, nome forte de oposição ao regime militar através do personagem Rango –, são obras sem acabamento e autoria tangencial, caso da compilação de textos de e sobre Lima Barreto e da literatura comentada de Noel Rosa, por exemplo, como se bastasse a distinção do nome João Antônio como uma marca. Raros são textos inéditos e, em sua maioria, as edições reproduzem alguns textos já em circulação.

Não é o caso de “Galeria Alaska”, apenas divulgado antes em *Versus*²¹⁵, mas de “Sinuca”, “Cais”, e “É uma revolução”, publicados na *Realidade*, todos de *Malhação do Judas carioca*²¹⁶.

²¹⁵ “[...] ‘Grandes revistas’ recusaram o texto. Incluirá o volume *Malhação de Judas Carioca*, [...]. *Versus* o publica em primeira mão”. In: *Versus*. Nº2, Dez-Jan de 1975/76.

²¹⁶ “Este homem não brinca em serviço”. In: *Realidade*, RJ, n.19, out.1967. “Um dia no cais”. *Idem*. n.30, set.1968. “É uma revolução”, *Idem*, n.32, nov.1968. “Casa de loucos”. *Idem*, n.65, ago.1971.

Ou, para ficar em poucos nomes, “Casa de Loucos”, da obra homônima, extraído também de *Realidade*, e “Merdunchos”, desse livro [anexo D]. O último texto já havia saído no ano anterior pela revista *ex*-²¹⁷, em 1974. Entende-se, no entanto, que não se configuraria uma transgressão o interesse em reunir esses textos em livro, ainda que as respectivas edições não tenham indicação alguma de se tratarem de coletânea de textos que saíram em periódicos e, mais, não serem contos como antes e, sim, crônicas.

Nesse ponto, ainda se pode relativizar o senão: o próprio escritor adotara o recurso de auferir proveito de contos premiados em *Malagueta, Perus e Bacanaço* e mesmo “Paulinho Perna Torta” fizera parte de uma coletânea datada de dez anos antes. Mas nesses revela-se um empenho de elaboração mais claro, sem a mesma controvérsia que tem o recurso de textos integrais fazerem colagem com um outro, compondo, assim, e sem indicação do recurso, espécie de “referência cruzada”²¹⁸ com novo texto, novo título, novo livro completo. Ô, *Copacabana!* é dessa lavra. Crônica descritiva do espaço e seus agentes, se forma por meio do novo e do velho, uma “referência cruzada” pela transposição integral de “Galeria Alaska” e de “Mariazinha Tiro a Esmo”, daquele mesmo *Malhação do Judas carioca*²¹⁹, lançados apenas três anos antes²²⁰. Isso dado, a obra fica no limiar entre a experimentação e o logro.

Outro livro desse período faz uso de um *récolte* – o recurso é nomeado desse modo por Eduardo Francisco Alves, na aba de *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*²²¹. Parte da premissa de que João Antônio se lançou “ao paciente, amoroso labor do ourives”, unindo trechos de Lima Barreto e a respeito dele, a um depoimento recolhido sobre esse pelo próprio escritor, no Sanatório da Muda da Tijuca, Rio de Janeiro. Desse modo, não haveria, a princípio, “nenhuma palavra” desse, mas sim do interno Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, professor “havido como caduco, maníaco e esclerosado” – e que teria conhecido o autor.

²¹⁷ Sobre “O merduncho”, como sai na revista *ex*-, nas palavras do jornalista Mylton Severiano: “Tirei a entrevista do gravador [...]. Enxuguei. Alisei. Chamei de ‘conto-oral de João Antônio’. O título [...] ficou ‘O Merduncho’. Publicamos no *ex*- 5 em 1974 e republicamos no número especial *Extra – O melhor do ex*-, em dezembro de 1975, apreendido pela Polícia Federal ainda na distribuidora da Abril”. In: SILVA, Mylton Severiano da. *Paixão de João Antônio*. SP: Editora Casa Amarela, 2005, p. 93.

²¹⁸ LACERDA (2006) classifica desse modo o reaproveitamento. Ver: Op. cit., in: *João Antônio: uma biografia literária*. Tese de doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Orientação de Joaquim Alves de Aguiar. São Paulo: FFLCH-USP.

²¹⁹ A edição de 1975 não conta com nota sobre o procedimento. Em edição recente, o prefácio de Rodrigo Lacerda discorre sobre esse recurso. Ver: Op. cit., “De princesinha a cadela desdentada”. In: ANTÔNIO, João. Ô, *Copacabana!*. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

²²⁰ Para o cotejo de textos de *Malhação do judas carioca*, ver: VERMIGLIO, Vinicius Mendonça. *João Antônio e a forma do conto-reportagem: um estudo das fronteiras entre literatura e jornalismo em Malhação do judas carioca* (1975). Dissertação (bacharelado em comunicação). Bauru: Unesp, 2015.

²²¹ ANTÔNIO, João. *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Biografia, seleção de textos do escritor e sobre ele. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 237. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

Por essa mistura entre ficção e dado real, e do alheio falar por conta própria, a prévia soa, inicialmente, como engenhosa. Mas esse “trabalho de montador de cinema, tesoura em punho” cumpre seu propósito de modo apenas incipiente: há trechos de Lima Barreto que se repetem sem razão aparente do porquê da artimanha e, além disso, a figura da fonte – um dado real – não se manifesta plenamente, criando um embaralhamento entre ficção e a verdade – que há – na figura daquele interno – um fato que, em nova edição que avançasse nos esforços dessa única de 1977 poderia dirimir. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* dá a impressão de que João Antônio queria ultrapassar as barreiras de gênero, mas o momento não era dos mais estimulantes para avançar no papel de representar o real da maneira mais objetiva.

Ao se considerar esse exame, e ao comparar essa fase do escritor de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* à obra de Lima Barreto sob a perspectiva do acabamento de suas obras, acaba por se estabelecer, enfim, uma outra coincidência com o autor de *Triste fim de Policarpo Quaresma*. E isso é fato que João Antônio mesmo coloca em pauta, pois, além do livro-homenagem e das dedicatórias, ele escreve uma resenha longa sobre Lima Barreto para o *Jornal do Brasil*, por ocasião do lançamento daquele livro em Londres, em inglês, com o título *The patriot*, tradução de Robert Scott-Buckleuch, em 1978.

Nesse artigo, além de fazer elogios para a qualidade da edição inglesa em relação ao que se produzia até então no país, João Antônio entende como “inacreditável que um escritor que tenha produzido *O homem que sabia javanês* ou *Bruzundangas* tenha sido considerado durante tão longo tempo como um autor de textos de acabamento desleixado” – levantando questão sobre a forma literária do carioca como se um desvio programado das “belas-letras”. E, ainda no artigo, por uma crítica que veja um “nacionalismo sério, consequente, profundo” na obra de Lima Barreto, pondera para o que seria uma utilização equivocada desse escritor no futuro:

[...] tomara que Lima Barreto não se transforme nos próximos anos num pasto para os tédios existenciais da nossa lamentável esquerda-festiva-lítero-etílico-pansexualizada-perfumada-musical [...].²²²

O artigo demonstra que João Antônio via na forma “rente ao chão” de Lima Barreto um motivo de análise literária maior que sua biografia, ao contrário do que faz parcela da crítica literária que se debruça sobre a literatura de seu precursor. Mas seria esse olhar também para a vida do autor – e isto serve para ambos os escritores – uma chave para que se possa, inclusive, melhor contextualizar uma escolha por determinada forma literária. Nos diários, por exemplo, a experiência de segregação social assume um gênero em Lima Barreto, assim como também o

²²² ANTÔNIO, João. “Lima Barreto aqui e lá fora”. In: *Jornal do Brasil*. “Livro”, Ed. 238, RJ: 2 dez. 1978.

afastamento do conto “puro” em João Antônio, acredita-se, é assunto que deve passar também por sua biografia, pela maneira com que o escritor lidava com o seu contexto histórico-social.

Assim pensa o editor Ênio Silveira, ao definir o livro *Casa de Loucos* como algo “mais do que engenhosa *collage*, um vigoroso painel de arte e do sacrifício de sermos brasileiros neste estágio de *nossa história social*”²²³. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* sacramenta, em relação à forma, a experiência que Ênio Silveira já apontava como um afastamento do conto, ao desvincular esse gênero de a *Casa de loucos*, por exemplo. Dessas experiências, nota-se como esse gênero, ao menos na forma mais genuína, a de um só conflito, de uma única ação – e em que João Antônio alcança maior destaque –, passa por transformações que aquele momento histórico parecia exigir.

Como um aditamento formal que incorporaria a esse gênero as ciências da comunicação, o conto passa a receber as denominações conto-reportagem, conto-notícia, conto-verdade e, até mesmo, “conto-oral” – como assim classifica “Merdunchos” o jornalista Mylton Severiano, em razão de a origem daquele texto ser uma entrevista com o próprio João Antônio. Entretanto, caberia indagar aqui o que faria do texto “Merdunchos” – esse, o “conto-oral” – propriamente um “conto”? Sem pormenorizar de que se constitui esse gênero, a resposta seria a mais direta: há, sim, um contista. E é só – a isso se estende qualquer tipo de apêndice ao conto que se queira atrelar a João Antônio. Se o escritor valorizava mais os textos de Lima Barreto que a simbologia de seu entorno, com ele mesmo, nesse momento, o escritor foi maior que seus próprios textos.

Sobre a acepção de gênero, há estudos acadêmicos recentes que nomeiam os textos desse momento como “crônicas”²²⁴, mas ainda que os sustentem a teoria literária que trate do assunto, não há propriamente um consenso nessa área. Desse modo, o “curto-circuito” da recepção²²⁵ se estende desde a fase de recepção até hoje, embora esse indefinido seja mais aceito atualmente. Em geral, a área de comunicação enxerga essa fase do escritor como a de um híbrido entre literatura e jornalismo e, inclusive, julga “interessante”²²⁶ o aproveitamento do texto entre essas áreas, de certo modo reproduzindo o que a recepção do período nomeava como “conto-reportagem” e variantes.

²²³ ANTÔNIO, João. *Casa de loucos*. Crônicas. Orelha de Ênio Silveira. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 219. RJ: Civilização Brasileira, 1976. Grifo meu.

²²⁴ “Eliminando o que considera literário na literatura (“a literatura que estraga a literatura”), se aproxima, assim, da crônica, respaldado pelo precursor que foi Lima Barreto, a quem passa a dedicar todos os seus livros”. In: MAGRI, Ieda. *“Nasci no país errado”: ficção e confissão na obra de João Antônio*. Tese de doutorado. Depto. de Letras Vernáculas. Orientação de Prof. Dr. Alcmeno Bastos. UFRJ, 2010, p. 39.

²²⁵ CASTELLO, José. João Antônio à margem da ficção. Revista Bravo!, set. 2001, p.114-121.

²²⁶ “O interessante na experiência jornalística de *Realidade* é que o escritor João Antônio vai aproveitar em livros as reportagens publicadas na imprensa e a maioria deles, textualmente modificada ou não, figura em *Malhação de Judas Carioca* (1975) e *Casa de loucos* (1976)”. In: FILHO, Carlos Alberto Farias de Azevedo. *Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio*. Tese de doutorado. Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social. Orientação de Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves. Unesp, Assis, 2008, p. 31.

Há exceções, contudo, de área – e não de aquiescência, sempre a total. Na análise literária que a professora Clara Ávila Ornellas²²⁷ faz de *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, por exemplo, valoriza-se a experimentação na obra, ressaltando aspectos que até então fugiram à recepção crítica imediata. Ou ainda como colocado pela professora Lígia Chiappini, em que se faz a contemporização dessa fase de experiência formal em João Antônio, matizando-a. Por meio do que se entende como uma síntese entre conteúdo e forma, Chiappini lembra que a inserção do pobre na literatura seria, isso sim, o que há de mais essencial no autor:

Conto ou reportagem, conto-reportagem, conto-memória, conto-biografia e autobiografia, o fato é que seus temas e tipos marginais volta e meia fazem transbordar os limites de um gênero e, até, de um tipo de discurso, para buscar novo ajuste entre conteúdo e forma, que é e sempre foi a busca eterna da boa literatura²²⁸.

Mas ao negar o gênero “puro” em sua obra, no qual mais teve a aceitação da crítica de seu tempo, nesse “novo ajuste entre conteúdo e forma”, o que teve realce maior foi a assinatura, e não a produção. Como se, lado a lado, entre vida e literatura, a primeira sobrepujasse a arte, desequilíbrio que também ocorrera com o influente moral de João Antônio, Lima Barreto – como já antevisto pelo primeiro. Se a produção do escritor foi fiel a um conteúdo trabalhado nos contos de antes – um submundo que volta e meia se esfumaça na literatura, e em que, com suas verdades, a linguagem dos jornais, mesmo sob censura, poderia se pautar –, essa mesma fase exigiu o afastamento de seu estilo. E o pragmatismo de jornal, desse modo, se sobressaiu à voz que era, antes, mais ficcional, forte e geral.

Daí, esfumaçadas as marcas de estilo de João Antônio, contista, nos textos mais analíticos que ficcionais dessa fase, alarga-se a distância entre o “eu” e o outro, ainda que, nessa fase, ele abordasse os mesmos assuntos, e que se note a mesma empatia com quem fora aplainado ao mesmo nível nos contos, narrador e personagem. Isso se faz perceber na maneira como, por exemplo, o interlocutor se dirige a “Mariazinha Tiro a Esmo”, olheira, e “responsável por seis meninas pedintes, que vão esmolar e vender coisas miúdas”²²⁹, ou em relação aos pingentes dos trens da Central do Brasil, “sobreviventes urbanos, sempre pendurados na cidade e nunca fixos, estabilizados”²³⁰, ou ainda em relação aos jogadores, “lumpén mesmo”, os que “não são bem

²²⁷ “Neste livro, observa-se um hibridismo de gêneros, uma vez que comporta, ao mesmo tempo, características de reportagem, romance (romance-histórico), perfil jornalístico, crônicas, memorialismo, coletânea de recortes, etc”. Op. cit., p. 61.

²²⁸ CHIAPPINI, Lígia. “O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes”, In: CHIAPPINI, L.; DIMAS, A.; ZILLY, B. (orgs.) Brasil. País do passado? SP: Edusp, 2000, p. 161.

²²⁹ ANTÔNIO, João. “Mariazinha tiro a esmo”. In: *Malhação do Judas carioca*. Crônicas. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 216, orelha de Mário da Silva Brito. RJ: Civilização Brasileira, 1975, p. 6.

²³⁰ ANTÔNIO, João. “Pingente”. In: *Malhação do Judas carioca*. Crônicas. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 216, orelha de Mário da Silva Brito. RJ: Civilização Brasileira, 1975, p. 25.

bandidos, não são bem os marginais, são bem uns pés-de-chinelo, o pé-rapado, o zé-mané, o eira-sem beira, o merduncho”, descritos em oposição a um eu que, à distância, observa:

Como é que um cara como eu – não escrevi sobre sinuca à toa, nada me chegou de graça. Fechei botequim com dezesseis anos. Eu jogava bem: como é que um cara como eu caí nisso? Um cara com sensibilidade, vivendo em Vila Anastácio, em São Paulo, que é um fim de mundo, é onde judas-perdeu-as-botas, um problema sério, até de condução.²³¹

Nessa nova proposta, entre observador e fonte não se estabelece a relação de antes, nem o mesmo pé de igualdade nas vozes narrativas. Não mais o “narrador culto que usa a sua cultura para diminuir as distâncias”²³², nem mesmo o eu não mais *entre*, mas que ainda assim supurasse esse fosso íntimo com a intenção de “diminuir as distâncias”²³³. Antes, o que se tem é o eu que assina diretamente o texto, é dele parte integrante, sendo, ao mesmo tempo, exterior ao texto, como *persona* que se pretende real, um João Antônio, e engendrado pelo próprio. Assim, o que se tem seria uma intermediação que impede a “realidade” falando por si: e o que impera é um eu performático, contrastante, maior que aqueles a quem já deu a voz.

Do mesmo modo procede o observador de “Mariazinha tiro a esmo”. Ele adota o discurso direto em lugar da recriação da voz da protagonista, lançando mão de vocativos com exagero – “meu neguinho”, “meu filhinho”, “meu chapinha”²³⁴. Não há um trabalho de estilo. O eu se faz presente em “Pingentes” da mesma forma e, em razão do ranço da voz jornalística, do tom pragmático, tem como um padrão uma linguagem viciosa: “Jaime dos Santos, vinte anos”, “a empregada doméstica Maria Teresa Conceição Martins, de trinta anos [...]”²³⁵. Trata-se de um eu cuja sombra se faz tão grande que se mistura em volume com a de suas fontes. “Alçado” à condição de repórter, João Antônio não só assina o texto, mas dele é parte integrante de modo igualmente indispensável.

Essa dissolução do gênero seria, ainda, uma razão para que a coletânea com fins de “radiografar aspectos de realidade brasileira”, *Malhação do judas carioca*, recebesse do ensaísta Boris Schnaiderman a sugestiva definição: “confusão total”. Publicada no jornal *Versus*, no qual João Antônio colaborava – depois desse artigo, ele deixou de escrever no

²³¹ ANTÔNIO, João. “Merduncho”. In: *Casa de loucos*. Crônicas. Orelha de Ênio Silveira. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 219. RJ: Civilização Brasileira, 1976, p. 55.

²³² CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”, in *O albatroz e o chinês*. 2ª edição aumentada. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010, p. 209.

²³³ Essa percepção tem seu mais alto acabamento em “Abraçado ao meu rancor” [1986], de livro homônimo.

²³⁴ ANTÔNIO, João. “Mariazinha Tiro a Esmo”. In: *Malhação do Judas carioca*. Crônicas. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 216, orelha de Mário da Silva Brito. RJ: Civilização Brasileira, 1975, p.7.

²³⁵ Op. Cit., pp. 27-8.

periódico²³⁶—, há ressalvas para “Galeria Alaska”²³⁷, mas a crítica reduz o todo como “anotação circunstancial, que às vezes parece caderneta de etnólogo em visita ao bas-fond”.

Certa tribulação em classificar o gênero de cada um dos doze textos que compõem tanto *Malhação do judas carioca* quanto *Casa de loucos*, que vai na mesma linha, pode ser a razão pela qual o crítico reduz o primeiro a isto, “uma confusão total”. Claro, será malsucedida a leitura que tenciona encontrar o gênero que “deve ganhar por knock-out”²³⁸ nos textos que perfazem essas obras. Não são contos “genuínos”, ainda que “Mariazinha tiro a esmo”, de *Malhação do judas carioca*, por exemplo, pudesse ser a protagonista de um em potencial. Não o é, entretanto. Mas para daí afirmar – como escreve Schnaiderman – que o escritor somente anota de maneira circunstancial o que vê com “caderneta de etnólogo em visita ao bas-fond” é distante da verdade: a mesma distância, talvez, que existe entre a intenção de representar o real e a realidade. Aquela hipérbole tem sua graça, mas constitui meramente crítica literária, também ela, de jornal.

A crítica de Schnaiderman oscila ainda entre o elogio e o despreço em relação aos contos anteriores. E aqui se mostra mais preciso, pois sustenta que o escritor tenha dado mostras de ser capaz de uma “linguagem explosiva”, ainda que a sua “sintaxe arrumada” e seu “bom tom” no estilo pudessem operar a favor “do mundo bem composto e ‘civilizado’ da classe média”. Mas não considera, no entanto, que o entrave não é de forma, mas de gênero literário. E ainda que parta de excertos do escritor, não há contextualização nos exemplos que dá, os que seriam concernentes tanto à linguagem “adesista” quanto a combativa. No mais, o articulista encerra com famosa citação de Adorno, um tiro certo para o que tentou o escritor à época: a de que, ao tentar ser fiel a uma realidade, reproduzir meramente a sua fachada como um dado real é se colocar “à serviço do engodo operado” por essa mesma realidade –, indicando que:

Os contos e crônicas de João Antônio contribuem para a onda de *neonaturalismo* que se espalhou por aí, resultando numa literatura verista, marcada com muita frequência pelo pitoresco e pelo exótico, mas sobretudo por cem anos de mofo, apesar das melhores intenções.²³⁹

²³⁶ Essas críticas negativas, partindo do espaço que fosse, apoquentavam João Antônio, a ponto de ele pedir aos amigos Jácomo Mandatto e Caio Porfirio Carneiro responderem, por exemplo, a “uma carta de um tal leitor Robert Dantas”, que critica *Malhação do judas carioca* e atribui ao escritor a pecha de “maniqueísta, machista, servil reproduzidor da gíria urbana”, em número do Jornal de Debates [RJ]. Não há, porém, qualquer menção nesse livro de correspondência à posição do escritor em relação ao artigo de Boris Schnaiderman.

²³⁷ “Poucas páginas de nossa literatura nos dão este cheiro de morrinha, esta maresia de bairro praiano”. In: SCHNAIDERMAN, Boris. “Entre a explosão e o bom tom: João Antônio”, *Versus*, n.4, SP, mar/76, p. 48.

²³⁸ A citação foi retirada do ensaio “Alguns aspectos do conto”. In: CORTÁZAR, Julio. *Valise de cronópio*. Trad.: Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. Org.: Haroldo de Campos e Davi Arrigucci Jr. SP: Perspectiva, 2006, p. 152.

²³⁹ SCHNAIDERMAN, Boris. “Entre a explosão e o bom tom: João Antônio”, In: *Versus*, n.4, São Paulo, mar. 1976, p. 48.

No trecho, Schnaiderman principia uma discussão que irá se estender de maneira mais detalhada com Flora Süssekind, em *Tal Brasil, qual romance?* [1984]. Antes de discorrer, aqui, o que defende essa crítica, caberiam ainda alguns comentários para encerrar os apontamentos acerca do artigo de Schnaiderman. Ao se referir às “melhores intenções” do escritor – as quais seriam, acredita-se, dar a ver uma miséria abafada pelo regime de exceção do período –, elas poderiam soar ainda “melhores” se delas não se servisse o escritor com um propósito enviesado:

A verdade é que esse tipo de produção escrita, de aparência apenas experimental, já chegou a *produtos acabados e comestíveis; são bons e podem ser consumidos imediatamente pelo leitor de nossos dias*. Exemplos? *A Sangue Frio* (Truman Capote), *Um Tiro na Lua* (Norman Mailer), *Miami* e o *Cerco de Chicago* (Mailer).²⁴⁰

Com essa passagem de sua “colocação de princípios” – na acepção do crítico Mário da Silva Brito –, não se pretende, aqui, colocar uma outra censura aos ganhos do escritor – além de que seria uma simplicidade fazer valer um caráter anticomercial do livro e, ainda maior, crer que a balança entre aceitação de crítica e de público fosse guiada por uma exatidão lógica.

O problema está na “performance” que iria surgir a partir da construção de um “escritor marginal”, pois somente nela se poderia relativizar a ideia de se “faturar” com literatura: “pega bem” para um *outsider* diminuir a própria obra e afirmar os soldos como princípio. Além do mais, a vertente do jornalismo literário pelo qual fizeram carreira Capote e Mailer, os norte-americanos nomeados em “Corpo-a-corpo com a vida”, pareceu não se aclimatar de todo por aqui. Simplesmente transposto de lá para cá, primar pela “objetividade” do texto e arcar com o seu “investimento” pareceram obstáculos perenes ao subgênero no país.

Mas, ao mesmo tempo, refutar a experiência seria maneira de não acompanhar uma característica de seu tempo. Esses subgêneros do conto tiveram um auge no militarismo e, se aqueles passaram junto com aquele gênero literário, um resíduo do regime ainda permaneceria, visto, por exemplo, na espetacularização de um eu. Daí para se incorrer em um juízo de que a biografia de João Antônio se assoberbasse face à sua obra ficcional é um passo.

Ao contista, restaria ainda um grande conto, autobiográfico, mas de negação desse eu: “Abraçado ao meu rancor”, de livro homônimo [1986]. Porém, antes de sua publicação, a aceitação da fase inicial, constituída pelas poucas emendas repreensíveis ao texto – e aqui que se inserem cânones como Antonio Candido, Sérgio Milliet²⁴¹, João Alexandre Barbosa²⁴²,

²⁴⁰ ANTÔNIO, João. “Corpo-a-corpo com a Vida”. In: *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, não há marcação de página para esse texto.

²⁴¹ MILLIET, Sérgio. “Alguns malandros”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 jul.1963.

²⁴² BARBOSA, João Alexandre. “Malagueta, Perus e Bacanaço”. *Jornal do Comércio*, Recife, 22 nov. 1963.

Mário da Silva Brito²⁴³, também Flávio Aguiar²⁴⁴, e a primeira e última recepção do crítico Léo Gilson Ribeiro²⁴⁵, entre outros nomes²⁴⁶ –, recebe o seu primeiro abalo, antecipado inclusive pelo próprio escritor:

Não acredito, sinceramente, que eles [*Malhação do judas carioca* e *Casa de Loucos*] venham a ter o mesmo sucesso de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* e de *Leão-de-chácara* junto à alta crítica brasileira. Provavelmente dirão alguns que estou partindo para certa facilitação e aproveitando, com rapidez e gula, o sucesso nacional de meu nome, no momento. Afinal, segundo a revista *Veja*, o meu *Leão-de-chácara* está colocado há 16 semanas entre os mais vendidos do País e, atualmente, ocupa o primeiro lugar entre os mais vendidos²⁴⁷.

Consequência daqueles novos amálgamas ao conto, a recepção crítica desfavorável que marcaria essa fase de produção toma forma e provoca maior rumor nos apontamentos que faz Flora Süssekind, no já mencionado *Tal Brasil, qual romance?* [1984]. Nesse livro, entende-se que, no período militar, as relações entre literatura e jornalismo poderiam ser a causa de um distanciamento do eu observador em relação à cena, porque aquele marca um distanciamento inclusive em relação ao mundo – marca do jornalismo que vende a imagem de imparcial –, dado o pragmatismo inevitável na forma.

Grosso modo, Süssekind analisa a recorrência da estética naturalista em tempos de fratura social do país. Em razão dos meios de autoritarismo político da década de Setenta, o *neonaturalismo* assumiria nos “romances-reportagem e contos-notícia”, nas “narrativas factuais e não ficcionais”, uma frente literária de representação nacional, embasadas em uma ciência, a da comunicação, como o foram as “naturais” de fins dos Oitocentos, e as “sociais” dos anos Trinta. Como os jornais enfrentassem barreiras censoras ao veicular as informações e realizar a sua denúncia, a relação entre literatura e jornalismo seria imprescindível no verdadeiro retrato nacional.

Mas analisadas as obras desse gênero em perspectiva, elas não se revelaram uma força de oposição ao regime militar, pois, a bem da verdade, a literatura *parajornalística* dispôs como tema central, na maior parte das vezes, casos de crônica policial mais extensas, esta “das áreas menos afetadas pela lei de censura prévia”²⁴⁸. O gênero híbrido revelaria, assim, problemas que

²⁴³ BRITO, Mário da Silva. “João Antônio lembra Antônio...”. In: *Conversa vai, conversa vem*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974. p. 64-65.

²⁴⁴ AGUIAR, Flávio. “Um escritor na República das Bruzundangas”. Movimento, 14 jul. 1975.

²⁴⁵ RIBEIRO, Leo Gilson. “O livro que deu um soco em nosso crítico”. Jornal da Tarde: SP, 23 ago. 1975.

²⁴⁶ Para a recepção crítica do período, ver PEREIRA, Jane Christina. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)*. Dissertação de mestrado. Área de Concentração: Literaturas de Língua Portuguesa. Orientação de Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira. Assis: UNESP, 2001.

²⁴⁷ ANTÔNIO, João. *Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. Organizado por Cláudio Giordano. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004, p. 64.

²⁴⁸ SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Prefácio de Luiz Costa Lima. RJ: Achiamé, 1984, p. 181.

não seriam meramente estéticos: sob a forma do jornalismo literário, esse *neonaturalismo* não daria conta de ser, como propagava, uma oposição, uma literatura de fato antitética e negativa:

Normalmente, o que se fez nos anos Setenta foi retomar casos policiais que obtiveram sucesso na imprensa e tratá-los numa reportagem mais extensa que a de jornal. A ela se deu o nome de *romance-reportagem*. E não é de se estranhar que os autores de maior sucesso nessa linha (José Louzeiro, João Antônio, Aguinaldo Silva) sejam todos jornalistas. Sua atuação literária parece apenas continuar o trabalho nas redações de jornal. Até os assuntos escolhidos, do caso Aracelli à morte de Ângela Diniz, são retirados das páginas policiais do jornal. E recebem tratamentos semelhante quanto convertidos em matéria romanesca. Quebram-se as fronteiras entre jornalismo e ficção. E o que se lê são *notícias*, *informação*, e não ficção²⁴⁹.

Exceção feita ao alinhamento entre João Antônio, José Louzeiro e Aguinaldo Silva, divisando a todos dentro de uma mesma unidade autoral e parajornalística, a argumentação que faz Sússekind dá conta de relacionar a dinâmica por que passa essa literatura *neonaturalista* aos atributos da crítica literária de excelência. Na análise que faz de *Acusado de homicídio*, de José Louzeiro, e de *O crime antes da festa*, de Aguinaldo Silva, esses sim os romances-reportagens com todos os vícios do gênero – e com a notória ambiguidade entre uma figura heroicizada do autor-narrador-repórter, que se pretende construir –, Sússekind fundamenta o espírito de uma revelação social pela literatura.

No entanto, um senão essencial é o de particularizar, em especial, a fase de João Antônio, sem ressalvas, ao geral de sua obra – o que para os demais é uma característica integrante. Nem seria o caso de justificativa, mas se aqueles sedimentam seu nome durante a ditadura militar com a literatura-reportagem, se o primeiro “toma por epígrafe notícia publicada no *Jornal do Brasil* sobre o número de menores abandonados no Brasil” para o *Infância dos mortos* [1977], João Antônio deu voz aos seus pixotes muito antes, com *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* [1963].

Outro senão cabe ao exemplo que dá Sússekind para cada um desses autores. Há, sem dúvida, simetria na definição que faz de *Infância dos mortos* e de *O crime antes da festa*, este de Aguinaldo Silva. E é por meio dela que se esvazia qualquer criação mitômana que seria associada ao “herói por excelência desses romances: o jornalista, o repórter policial” – e com razão. Mas um enfileiramento desses junto ao único exemplo solitário que dá de João Antônio,

²⁴⁹ Idem, p. 175.

“Carlinhos, o inconveniente”²⁵⁰, somente seria possível se desconsideradas forma, apresentação e tratamento do último²⁵¹.

Parte da indexação *Polícia*²⁵², mas um entre os textos de uma “escrita desempenada e desemperrada” de *Malhação do judas carioca*²⁵³, pouco alude à crônica-policia: é, de fato, texto assinado, artigo de jornal, é daqueles em que o eu se destaca da matéria. Mas se o comum dessas “ficções jornalísticas” seria a “pouca preocupação com a linguagem”, tanto a crônica republicada de *O Pasquim*²⁵⁴ quanto seu autor não deveriam situar-se ali, nos exemplos que dá Süsskind. Claro, não seria um caso de “tal conto, tal crônica”²⁵⁵. Mas nota-se, por exemplo, na conclusão que faz de “Carlinhos, o inconveniente”, a adoção de uma perspectiva infantil que mais dialoga com os primeiros “Contos Gerais” de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, até mesmo as passagens de maior incidência lírica de Perus, do que com certa fruição, usufruto, exploração que marcam as “reportagens mais extensas que a de jornal”:

De tudo o que se falou, apenas dois garotos da Rua Alice, vizinhos mais pobres de Carlos Ramirez, tiveram palavras que não saíram cheias de hostilidade ou ressentimento e que, no fundo, representaram um fio de esperança, embora fraco, mas puro. Os garotos Zé Miguel, e Dino, dezesseis e doze anos, os únicos que tiveram um recado de amor para o amigo sequestrado. E que não precisaram brilhar a custa disso. Dino, o amigo de doze anos, falou pouco no campinho de futebol de peladas numa elevação da Rua Alice, naquela clareira onde Carlinhos costumava bater bola:

– Puxa, logo com o Carlinhos, que era legal às pampas!²⁵⁶

Aqui, o recorte do observador se familiariza com a produção inaugural do escritor. A pauta parece pedir que se vá ao encontro dos “vizinhos mais pobres”, e frente aos eventos, esses são humanizados em razão de não demonstrarem nenhuma “hostilidade ou ressentimento” em relação ao caso Carlinhos. Representam, ainda, “um fio de esperança, embora fraco, mas puro”.

²⁵⁰ “Não dá para trazer a História brasileira à cena? Então se fala de alguns “casos”. Há desaparecidos, exilados, mortos no país? Então se fala do rapto de “Carlinhos” ou de “Aracelli”. A população está marginalizada e submetida à violência de um regime autoritário? Então se fala de Lúcio Flávio, dos presídios e da violência policial. A classe média está perplexa com o pouco proveito que tirou do Golpe militar de 64? Então se fala de Cláudia Lessin Rodrigues e de sua vida familiar. Há vontade de mostrar como o crescimento econômico do país foi todo para as mãos das camadas dominantes? Então se utiliza o caso Ângela Diniz-Doca Street para “retratar” a maneira de viver da alta burguesia”. In: Op. cit., p. 182.

²⁵¹ Há ainda uma citação de “Corpo-a-corpo com a vida”, de João Antônio, utilizada para fazer oposição a *Quatro Olhos*, de Renato Pompeu de Toledo. In: Op. Cit., p. 188.

²⁵² Em *Malhação do judas carioca* e em *Casa de Loucos*, as crônicas são separadas de acordo com o assunto central: *Música Popular, Costumes, Futebol, Vida*, entre outros. *Polícia* tem somente o texto em epígrafe.

²⁵³ Assim define Mário da Silva Brito, inclinando-se para a acepção de crônica, ao menos na forma, depois de outras definições que dá para os textos de *Malhação do judas carioca*. Ver apresentação do livro op. cit.

²⁵⁴ O texto original saiu no ano de publicação do livro *Malhação do Judas Carioca*, com o título “Carlinhos, Marquinhos e a Indústria do Pânico”. In: *Pasquim*, n.322, ago. 1975, cfe. VERMIGLIO [2015], op. cit.

²⁵⁵ “Se eu pudesse, não escreveria mais nada para a imprensa. Se o meu dinheiro desse... / Até por uma questão de qualidade de texto”. Carta de João Antônio para Severiano, 16/1/91. In: SILVA [2005], op. cit.

²⁵⁶ ANTÔNIO, João. “Carlinhos, o inconveniente”. In: *Malhação do Judas carioca. Crônicas. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira)*, v. 216, orelha de Mário da Silva Brito. RJ: Civilização Brasileira, 1975, p. 38.

Os garotos pobres são os únicos “que tiveram um recado de amor”, únicos “que não precisaram brilhar à custa” daquele contexto. Mas ainda que intocada a empatia pelos pobres, na forma com que se descreve a cena ele se avulta em relação aos garotos. Se os humaniza, humaniza-se também, e ainda mais do que os meninos. Não mais uma voz misturada a eles, mas delimitada. Há, de novo, um pragmatismo verbal (“Dino, o amigo de doze anos”), e a opção pelo discurso direto da “fonte”. O tom é piegas, o que reforça que se estabeleça um eu maior do que a cena.

Essas incursões, no entanto, só se revelam ao se ter em perspectiva os contos do escritor, não os textos da literatura-jornalística entre eles mesmos, gênero híbrido “cuja atuação literária parece apenas continuar o trabalho nas redações de jornal”, como diz Sússekind em seu livro. Ao se colocar à parte, mas nem por isso perto dos verdadeiramente apartados, João Antônio constrói para si uma *imago* a partir do *ser à margem*: sendo o eu quem é, esse não ser – nem polícia embrutecida, nem maldito, nem mesmo o garoto pobre – é uma afirmação.

Por isso, a partir de uma crítica que faz ao artigo “de Marcus Faerman sobre Murilo de Carvalho, publicado no jornal Versus nº4” – aliás, mesmo periódico e edição na qual se publica a crítica de Boris Schnaiderman –, Sússekind alerta para uma “coisa tão elogiosa quanto uma tuberculose para os românticos”: ser marginal, um epíteto que se tornou inerente ao escritor, ainda que ele o negasse, afirmando ser, a bem da verdade, um marginalizado, e não marginal – o que o torna ainda mais marginal²⁵⁷. Para esse processo reforçariam a sua “performance” em vida e os textos assinados por um eu grande demais: não escapou ao escritor a consolidação de tudo em mercadoria, inclusive tornar a si mesmo uma.

O progresso está aí, e a malandragem, no mercado. Se não pela postura de um repórter heroicizado ou do que vive a contradição entre sofrer a censura e dela fazer um usufruto, papéis, diga-se, não contrafeitos por João Antônio, o escritor o faz, sim, pela *imago* do pária literário, alimentado em um primeiro momento, ainda que depois negado pelo autor. Ele, em sua última fase, como se sem saída, reconhece que o mercado passaria a compartimentar o sistema literário – e ele, inclusive –, regendo-o em sua produção e recepção. Para sair disso, não bastaria evocar uma realidade através de um dado externo, porque esse apenas iria tangenciar a superfície do real. Nem mesmo desenvolver um jornalismo literário cuja vaga realidade objetiva se revela através do eu. Para dar a ver o país, e a ausência de um, se faz necessária uma nova radiografia não mais desse ou do eu: e sim através de um íntimo de quem foi estrela e hoje é carne de vaca.

²⁵⁷ Com a devida estima ao panorama que faz do decênio de 70, esta dissertação entende que Sússekind incorre em inesperada *poiesis* analítica ao relacionar o escritor ao ícone do chamado Esquadrão da Morte, delegado Fleury, defendendo que fez a censura “vista grossa inclusive para a divulgação de textos que se consideram ‘de denúncia’, como os de um José Louzeiro ou de João Antônio, porque neles, como na maior parte da literatura do período, percebem colaboradores involuntários, mas bastante eficientes” [p. 46]. SÚSSEKIND, Flora. “Os delegados Fleury das letras”. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*, 2ª Ed. Revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

3.2. Quantos nomes têm dois malandros?

Adorno teria razão com os seus sentimentos de horror diante das máquinas?

João Antônio, em carta ao jornalista Mylton Severiano, em 10/10/1996

Dedo-duro [1982] estabelece um contraste com os precedentes imediatos *Malhação do judas carioca* e *Casa de Loucos*, pois marca um retorno do escritor ao gênero conto “genuíno”, anunciando – ao representar o pobre não mais exclusivamente sob a perspectiva da pobreza, mas ora pelo ponto de vista dos integrados, ora sob uma forma memorialística e pessoal – uma conversão no percurso literário do autor, em nova tentativa de representar o real. A obra passa a instaurar temas caros a João Antônio, como a anonímia de seus protagonistas e o ir e vir entre a ascensão e a queda dos malandros, tornando-os tópicos recorrentes para o escritor. Mas, ainda assim, procura inovar nos aspectos que, mais tarde, iriam configurar como um ponto de viragem em sua trajetória, incorporados pelo uso de um eu confessional e franco, marca forte da obra subsequente, *Abraçado ao meu rancor*. E, desse modo, *Dedo-duro* adquire características de uma obra de retomada e de abertura a novos modos de fazer literatura.

Em relação ao gênero de seus contos, a obra faz agregar, conjuntamente, textos mais próximos do gênero crônica e contos mais tradicionais, como uma depuração, talvez, das experiências formais da fase anterior. E quanto à forma, *Dedo-duro* traz inovações vistas não apenas pelos novos tipos discursivos, mas pelo uso de cenários narrativos diferentes dos anteriores. Ainda que o autor continue em um submundo comum, seu ambiente se expande, e não mais se prende às ruas de São Paulo e Rio de Janeiro. Esse deslocamento se dá, por exemplo, por um narrador que faz escutar uma cidade de Salvador histórica, turística e pobre pelas vozes de guias meninos em “Dois Raimundos, um Lourival”, e também pela sequência final de “Milagre Chué”, curto texto anedótico, em que Jacarandá, personagem recorrente, procura por sua estrela em uma plantação de café meio fantástica em Londrina.

Esses, mais o breve “Excelentíssimo”, fazem *Dedo-duro* combinar textos próximos da crônica ao lado de textos de maior fôlego, como são “Toni Roy Show”, “Dedo-duro” e “Bruaca”. Nesses contos, a criação de um mundo e de seus anti-heróis se faz de maneira mais apurada, já que o autor concebe aqui protagonistas tão cinzelados quanto foram, por exemplo, Paulinho Perna Torta, Bacanaço, Perus e Malagueta. No mais, em *Dedo-duro*, a autobiografia “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” passa a usar a memória e a confissão pessoal como um recurso literário, o que depois irá se revestir de negatividade em “Abraçado ao meu rancor”, conto de melhor acabamento formal porque, entre outros fatores, prescinde de um eu exterior ao texto – fator primordial para aquela autobiografia.

Em geral, portanto, fica-se diante de uma obra profícua, em que o escritor, em seus altos e baixos, dá vazão a uma nova abordagem, ainda que sem abrir mão de temas recorrentes.

A anonímia, por exemplo, formada ou em razão dos nomes de guerra em quantidade ou, simplesmente, por manter no anonimato seus anti-heróis, sem lhes atribuir um nome próprio, mas “nomes de guerra”, é também um tópico em *Dedo-duro* como o fora, antes, com os anti-heróis dos livros *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* e *Leão-de-chácara*. Recurso caro ao escritor e que reforça a exclusão dos pobres diante do mundo administrado, a anonímia se faz presente, por exemplo, em “Toni Roy Show”, ainda que esse conto tenha um eu discursivo que se apresente por vários nomes completos, exceção na obra do autor, mas que ainda assim cumpre o mesmo propósito de manter a sua identidade apagada. Esse mesmo recurso compõe o protagonista de “Dedo-Duro” e também o de “Bruaca”²⁵⁸.

Este último, além do apelido que dá título ao conto, responde também por Boca Murcha, “conforme a necessidade e a negrura da parada”²⁵⁹. Do mesmo jeito, há outros traços que remontam aos primeiros contos do autor se fazem acompanhar pela anonímia. Assim, a marca do velho Malagueta, o claudicar, se estende também por Bruaca, um outro coxo que “claudicava pela rua, doente do pé, meio de lado”²⁶⁰. Mais do que simplesmente somarem recursos, entretanto, a claudicância e a anonímia se relacionam, agora, como uma condenação mútua. E entre uma vida miserável e a própria morte apoteótica, Bruaca encerra a obra como símbolo do fim, igualmente, de um tipo pregresso de malandragem.

“Dedo-Duro” narra em primeira pessoa os eventos que levaram seu protagonista a se tornar um delator entre os malandros. Tem, na cena de apreensão de um contrabando, o ponto de partida que se amarra ao final do conto, interposto pela digressão do malandro inepto, construída, às vezes, por uma série de negativas²⁶¹. Mas, ainda assim, o anti-herói consegue se dar bem, porque – parece apontar o conto –, nesses novos tempos, mesmo ao malandro mais tosco se permite uma carreira ascensional. Ele se adapta, então, *entre* polícia e malandros, “meio a serviço, meio a trânsito, meio a passeio, meio a jogo, meio a meio”²⁶², ferindo o código da malandragem, baseado em uma tradição. A “gana de policial” que tem Carioca, narrador de

²⁵⁸ O conto “Bruaca” seria a “versão final” e reformulada do texto “Caramba”, publicado pela revista *Extra – Realidade Brasileira, Malditos Escritores!*, no. 4, ano I, mar. 1977.

²⁵⁹ ANTÔNIO, João. “Bruaca”. In: *Dedo-duro*. Contos. Apresentação de Jorge Amado e Paulo Rónai. Orelha de Antonio Candido. RJ: Record, 1982, p. 171.

²⁶⁰ ANTÔNIO, João. “Bruaca”. In: *Idem*, p. 169.

²⁶¹ “Nem sou bom jogador, não aprendi furto e nem soube, pelo esforço certo – e meu – descolar uma maconha, uma bolinha, um brilho de cocaína. Não me dei bem no trato com as coloridas na sinuca, não fui um linha-de-frente no jogo do carteadado, nem bom escrevedor de jogo de bicho, pego mal nas corridas de cavalo, não consegui fazer meio de vida nos entorpecentes. Não pertenci à patota dos rapazes fortes da leva mais moça saídos do Juizado de Menores, esperto, sabendo um tudo e considerados de todos, inda mais da polícia”. ANTÔNIO, João. “Dedo-duro”. In: Op. cit., p. 141.

²⁶² *Idem*, p. 155-6.

“Dedo-duro”, faz com que ele possa subir de turma, melhorar, ir. Entretanto, como aos demais anti-heróis, se aqui a anonímia parece vital, ela irá simbolizar uma mesma condenação a seus objetivos.

Esse conto é a reformulação de reportagem para a revista *Realidade* [anexo E]²⁶³ que mantém apenas uma mesma linha sequencial de eventos, uma vez que, em relação ao modelo original, há variações de nome dos personagens, de pessoa discursiva, de estrutura do texto, além da adição substancial de passagens não dispostas pelo original²⁶⁴. O conto pode ser exemplo de como seu autor se esmerou para tornar literária a linguagem própria dos jornais, colocando em pauta, inclusive, um tema sobre o qual a crônica policial que o motivou se exime de tratar: a tortura. Na ficção genuína, ou versão final, constam dados conjunturais de seu tempo e que o texto original não relata. Aqui, há a denúncia de que nos porões da instituição policial:

O tira corre os olhos nos nomes dos recém-chegados e resolve dar as boas-vindas, chamar um a um. Tem nego aqui que pode entrar num *pau de arara* e levar *porrada* até esquecer o nome da mãe. E, depois, o próprio nome.

Calha a minha vez e as falas se refrescam, ficam diferentes [...].

Ralinha, minha prisão foi de araque, de grupo. Uma palha. Deu que garantiu minhas aparências na raia da malandragem onde, amanhã, ou depois, atuarei de novo.

Meia hora escorre, nem isso, sou liberado, sem que os outros vejam. Lá, eles estão esperando a hora da *tortura*. Só de pensar, estarão sentindo frio nos dentes.

E eu vou dormir”²⁶⁵

Na digressão da personagem há um contraponto entre dois marginalizados. Um se dá mal, apanha a ponto de esquecer “o próprio nome”. O outro parece se dar melhor: frente a essa violência, “vai dormir” indiferente, pois sendo um alcagueta gozaria de certa proteção policial. Mas se aqui se diferem por essa oposição, o desfecho do conto mostrará que eles podem e são complementares, indistintos. E, mais uma vez, o ganho do marginalizado somente irá anteceder sua queda. O malandro que cai e o malandro caído têm um traço em comum a que se associam: são nada, uns anônimos que, se trazem um nome, agora a força fará com que, ou adotem um outro – caso do dedo-duro –, ou se esqueçam do seu. Se o nome proporciona a identidade ao homem, há um poder instituído que irá retirar essa identidade em dois momentos: um, pela

²⁶³ O conto “Dedo-duro” tem como origem a reportagem “Quem é o dedo-duro?”, publicada pela revista *Realidade* em 1968. ANTÔNIO, João. “Quem é o dedo duro?”, In: *Realidade*, RJ, n. 28, jul. 1968.

²⁶⁴ Para um cotejo estrutural entre os textos, sob uma perspectiva exclusivamente de gêneros, ver “Quem é o Dedo duro? da reportagem ao conto”. In: AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. *Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014. Esse trabalho se detém sobretudo nas relações formais entre jornalismo e literatura, e não analisa, por exemplo, a inclusão de trecho em que se remontam as práticas do regime militar.

²⁶⁵ ANTÔNIO, João. “Dedo-duro”. In: *Dedo-duro*. Contos. Apresentação de Jorge Amado e Paulo Rónai. Orelha de Antonio Candido. RJ: Record, 1982, p. 154. Grifos meus.

exclusão social dos marginalizados, e o outro, pela tortura, método tão ilícito quanto o que provoca a detenção do excluído. Na comparação entre os crimes envolvidos, o contrabando, os furtos denunciados pelo dedo-duro de um lado, e a violência da tortura por outro, esta é mais brutal. E junto da denúncia de tortura proposta pelo trecho, há outra igualmente forte e que, dessa vez, opera para manter a barbárie: a do aliciamento desta virtual antítese, o lúmpen, agora como um “dedo-duro” da polícia²⁶⁶.

Assim como se dá aos torturados, no entanto, o protagonista do conto irá perder da mesma maneira o seu “próprio nome” como o resultado de suas ações. Isso porque esse malandro de “Dedo-Duro” responderia também por Carioca ou ainda “Zé, encurtado de José e esticado para Peteleco”, ou só “Zé Vesgo”. Carioca, de início, parece tirar proveito do fato de ser delator da polícia infiltrado na malandragem, pois isso incorreria na falta de identificação em seu meio. Não ter o seu nome revelado, ademais, é forma de guarida para manter em sigilo a sua identidade.

Mas sem nenhum nome que lhe seja próprio, sem poder afirmar-se em seus dois mundos, o anti-herói ficará nas mãos do polo dominador, a polícia, que sobre ele exerce um poder de mando, ascendência também realizada, por exemplo, pela corrupção desse organismo na ação do policial Silveirinha, em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, e ainda exercida pela imprensa, que suprime uma parte do nome de guerra de Paulinho *duma* Perna Torta. Esse malandro de “Dedo-Duro”, porém, por se dar bem momentaneamente, não percebe que é a vítima.

Como o malandro está entre dois mundos distintos, o policial e o da malandragem, Zé Vesgo parece mirar para pontos divergentes sem atingir um cuja síntese revele a sua própria existência, um próprio eu. Ele guarda compleição de outro exu entre dois mundos, um leva e traz a mensagem. E nisso reserva uma distinção comum aos malandros do autor: como Paulinho Perna Torta, esse anti-herói é também “capiongo de uma perna”²⁶⁷. Ainda que queira parar, nunca terá uma permanência, vagando e seduzido pela promessa futura, sem chances de reversão. Em razão disso, como Paulinho Perna Torta, para esse malandro de “Dedo-Duro” serviria uma mesma aproximação com o anjo da História, por causa de uma mesma característica: incapacidade de parar, voltar atrás, por sempre ter que seguir.

²⁶⁶ Quanto ao relato da tortura pelo meio literário e não pela revista *Realidade*, veículo de maior circulação, em que sai o texto de origem “Quem é o dedo-duro?” [1968], caberia ressaltar que, entre os anos de publicação deste e de “Dedo-duro” [1982], ocorre o que é chamado como distensão da censura do regime, e, assim, da autocensura de seus produtores, o que iria viabilizar a denúncia pela prosa realista tempos depois. A cena faz parte da composição desse protagonista, e não um enxerto colocado à parte com vistas para a promoção individual do autor, como se para construir a imagem de escritor-repórter heroicizado pela denúncia. Esse não parece ter sido o propósito de João Antônio.

²⁶⁷ ANTÔNIO, João. “Dedo-duro”. In: *Dedo-duro*. Contos. Apresentação de Jorge Amado e Paulo Rónai. Orelha de Antonio Candido. RJ: Record, 1982, p. 148.

Uma recusa em ser simplesmente um pobre, parte da pobreza estabelecida por uma ordem do mundo – um outro traço comum aos anti-heróis de João Antônio, posto que a própria malandragem se aparta da mera aceitação –, faz Carioca adotar uma malandragem “de carreira”. Não sendo um malandro que tenha aptidões no jogo, por exemplo, ele é um traidor que age por dentro do conluio e, para isso, passa a adotar o cuidar primeiro de si mesmo em detrimento do outro, gerando uma fissura no grupo.

As consequências desse individualismo, porém, são conhecidas: a manutenção do estado de coisas, e uma privação do eu, resultado do não agir coletivamente. Assim se dá na sequência final de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, quando o “ventana” Robertinho, profissionalmente, ganha a sinuca dos malandros, resultado da desunião daquele conluio. E da mesma forma se dá o ressentimento pela dissolução da malandragem baixa sentida pelo protagonista de “Paulinho Perna Torta”. Todos esses contos têm em comum um remate: a queda dos anti-heróis, a mesma que ocorre na prosa realista de “Dedo-duro”.

Lavando a cara, vi como sempre que um olho encarava o espelho e o outro teimava em outra direção.

Ontem, acordei esbaforido no colchão surrado. Fazia calor e a gente, nesse tempo, acorda lavado de suor. A cama, sem a mina, estava vazia. Fumei muito olhando a rua de terra, deserta, pouco antes do sol nascer.

Tinha dormido um nada. Precisava deixar o disfarce de Carioca e tornar a Peteleco [...]. Corresse à cidade, logo na manhãzinha.

Saí junto com os primeiros trabalhadores e marmiteiros que procuram ônibus xexelentos, entupidos de mocosongos.

Desço e vasculho as bocas, meio zonzo, sonado, há horas, como um cachorrinho. Preciso encontrar o meu tira.

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

E vou falar.

Aperto o passo. Vou subindo a Vitória e no meu caminho, depois da sapataria famosa, e depois do Gato que Ri, quase na esquina do Largo do Arouche, percebo que trocaram o cartaz vermelho de maiôs com a modelo novinha para uma propaganda de extrato de tomate.²⁶⁸

Essa é a cena final de “Dedo-Duro”. Depois de, na maior parte de sua digressão, ter se vangloriado por ser malandro entre malandros, e mais malandro do que a malandragem, Carioca se dá “esbaforido no colchão surrado”, “lavado de suor”. Depois de dormir “um nada” na cama vazia, “sem a mina”, o narrador “precisava deixar o disfarce de Carioca e tornar a Peteleco”. Para isso, sai “junto com os primeiros trabalhadores e marmiteiros que procuram os ônibus xexelentos, entupidos de mocosongos” e, igual “cachorrinho”, como afirma o próprio eu

²⁶⁸ Idem, p. 160.

discursivo, precisa encontrar seu receptor Sebastião Pé de Chumbo. Aqui se estabelece um contraste entre o integrado, o policial, um “que gosta de comer no sossego” e tem “cara de sono” mesmo “por volta das três, três e meia da tarde”, e Carioca, um lúmpen que age contra o lúmpen, tendo ele mesmo ações que se igualam à da massa: acordar “antes do sol nascer”, sair junto dos “primeiros trabalhadores e marmiteiros que procuram ônibus xexelentos, entupidos de mocosongos”. E Carioca é mais um entre esses.

Ele nota um deslocamento trivial de cenário depois de “apertar o passo” e “subir a Vitória”. Essa, a rua escolhida para estabelecer uma relação entre o sentimento de ganho do anti-herói e o próprio nome da rua – ainda que Carioca, o Zé Vesgo, parece não ter em conta a sua situação real de modo mais profundo, pois não seria sua a vitória, mas sempre a da polícia, comendo da boa comida, “no sossego”, “azeitada bem”, e na “boca do Luxo”, não do lixo. E a síntese dessas forças de encontro toma forma na constatação do mundo.

Isso porque, ao perceber que “trocaram o cartaz vermelho de maiôs com a modelo novinha para uma propaganda de extrato de tomate”, subindo, ascendente, Zé Vesgo está diante daquilo que, realmente, irá reger as relações de poder. É como se nessa subida do malandro houvesse uma espécie de gradação de forças. E a maior está acima do policial, acima também do malandro. Desenha-se, aqui, uma hierarquização que o olhar vesgo, o olhar também de baixo para cima desse anti-herói, que é também massa, apenas nota, sem que possa de fato aprofundar a sua consciência. E o conto se encerra aí.

Mas entende-se que, na disposição de forças entre o malandro caído e a polícia, há uma ainda maior, que age para manter o já estabelecido. A imagem da propaganda reforça isso. Agindo sobre seu interlocutor, a propaganda de extrato de tomate iria simbolizar quem de fato ordenaria o mundo misturado entre a polícia e a malandragem, quem, nessa confusão, iria criar meios para a eterna permanência de poder, e quem verdadeiramente detém esse poder de fato: o mercado. Este se funde na publicidade como o seu “elixir de vida”²⁶⁹, nas palavras de Adorno. E ambos fazem com que a massa veja a propaganda como ideal.

Essa imagem que encerra “Dedo-Duro”, o cartaz de extrato de tomate, remete à conhecida obra de Andy Warhol, “Latas de sopa Campbell” [1962], reprodução seriada com 32 produtos e mínima variação no anúncio do sabor que contém cada uma das latas. A que encabeça a série é uma de sabor tomate, seguida de outras: sabor vegetais, ervilha, até se disporem todas as latas enfileiradas, como em uma prateleira de supermercado. A obra de Warhol estabelece a relação entre propaganda e o seu receptor em um mundo formado pela pasteurização. Ambos são uma

²⁶⁹ ADORNO, Theodor W & HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: _____. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 134.

só coisa. E a reprodução seriada desses mesmos produtos representaria esse amálgama entre mercado e consumidor como algo indissolúvel, homens e produtos vendo-se, mutuamente, isso sem, claro, tomarem consciência de si. E sendo assim, o Carioca de “Dedo-duro” não poderia mesmo ter consciência de como dele se faz uso e se descarta como coisa, uma vez que, retirada a sua humanidade, não teria como entender de modo claro que está sendo logrado.

Acredita-se que essa leitura da cena seja possível ainda mais porque a propaganda e suas consequências não sejam um assunto alheio à obra de João Antônio: o mercado e a indústria cultural são temas, por exemplo, na voz do protagonista do conto “Toni Roy Show”. E por ela, no reinício da carreira do protagonista, no final do conto, sabe-se haver um ressentimento por ter se transformado, como *homem do show*, uma “marca de doce, capa de caderno escolar, nome de bar, de cachaça, de brinquedos, marca de pó de café, decalcomania nos vidros dos automóveis, flâmula para parede, marca de pente”²⁷⁰.

“Toni Roy Show” narra em primeira pessoa a carreira de seu protagonista, Toni Roy, um artista que tenta manter seu sucesso a despeito da passagem cada vez mais rápida do tempo. Um que faz da própria vida o *show* formado por “muita queda, alguma subida, virada de situação, escorregões feios, rasteiras, prevalências”²⁷¹. Nesse ir e vir, tenta sobreviver no mundo e submundo da indústria, como um novo malandro que está *entre* o mercado e o objetivo fim, a massa extática que, mesmo miserável, faz dele seu consumo.

Ele começa a carreira como um cantor de rock que tem sucesso vertiginoso com uma canção. Passa, depois para o gênero romântico, e consegue um programa de tevê. Mas acaba, paradoxalmente, a sua carreira no auge de seu sucesso comercial, fazendo uso de uma fantasia de mendigo para a massa, o que faz com que a miséria também seja um produto da própria miséria, uma subsunção.

Na sua digressão, porém, essa carreira que apenas parece em progressão é formada por inúmeras quedas na verdade. O suicídio da mulher é uma delas. Mas a maior se faz pela construção de seu próprio discurso, uma aquisição de esclarecimento do próprio meio cultural de que é parte. Isso porque Toni Roy, ao contrário de Zé Vesgo, tem consciência da coisificação do mundo, como se soubesse que as relações humanas são regidas do alto pelo mercado. O protagonista de “Toni Roy Show” é a propaganda de extrato de tomate que desponta no desenlace em aberto de “Dedo-duro”, mas consciente disso.

Ao discorrer sobre esse novo tema, o do entretenimento popular, João Antônio insere o que passaria a ser um assunto recorrente em sua obra: os anônimos de vários nomes. O que aqui

²⁷⁰ ANTÔNIO, João. “Toni Roy Show”. In: *Dedo-duro*. Contos. Apresentação de Jorge Amado e Paulo Rónai. Orelha de Antonio Candido. RJ: Record, 1982, p. 45-6.

²⁷¹ Op. cit., p. 17-8.

se narra é uma humanidade em reprodução e em coisa e o que é exigido para esse processo. Outro tema de praxe do escritor, a oscilação entre ganho material e miséria moral, como o fez em “Paulinho Perna Torta”, é também parte dessa narração neste submundo diferente: o da tevê.

Assim João Antônio irá tratar de um assunto concernente ao seu tempo, e que antes não explorava, dentro de uma própria tradição instituída em seus contos: as relações de mercado e o eu anônimo como espetáculo. Esses são os assuntos que passam a fazer parte da ficção de João Antônio inclusive porque, ao falar sobre isso, ele passa a discorrer também sobre si mesmo através de sua prosa.

Por isso, os novos encaminhamentos para os temas da produção inicial do escritor figuram com maiores indícios em “Toni Roy Show”. Novamente, se dá um tipo de malandragem “de carreira” que supostamente proporciona ao malandro vencer o mundo, integrar-se nele, mas que, no entanto, em decorrência da fragilidade com que ascende e da rapidez do seu progresso e do mundo, faz o malandro sentir a própria humanidade ruir e tomar forma de uma decadência moral. Mas novos motivos literários se abrem a partir dessas recorrências, como o da negação do presente e um eu discursivo menos marginal, mais saudosista. Por ser menos herói, torna-se um eu capaz de confissões mais dolentes.

Uma aproximação com o que escreve o filósofo Theodor W. Adorno sobre indústria cultural serve como base teórica para o que aqui se explicita. São dois excertos, um trata das formas de reprodução da cultura de massa. O outro, sobre como essa indústria cultural acaba agindo nas relações sociais. Ao tratar das relações entre arte e mercado, afirma-se:

[...] a montagem da indústria cultural, a fabricação sintética e dirigida de seus produtos, que é industrial não apenas no estúdio cinematográfico, mas também (pelo menos virtualmente) na compilação das biografias baratas, romances-reportagens e canções de sucesso, já estão adaptados de antemão à publicidade: na medida em que cada elemento se torna separável, fungível e também tecnicamente alienado à totalidade significativa, ele se presta a finalidades exteriores à obra²⁷².

As transformações que a indústria cultural promove nas pessoas, inclusive no que trata da individualidade humana, foram colocadas deste modo pelo filósofo:

O ponta-esquerda no futebol, o camisa-negra, o membro da Juventude Hitlerista etc., nada mais são do que o nome que os designa. Se antes de sua racionalização, a palavra permitia não só a nostalgia mas também a mentira, a palavra racionalizada transformou-se em uma camisa de força para a nostalgia, muito mais do que para a mentira. Os prenomes, que são resíduos

²⁷² ADORNO, Theodor W & HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: _____. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 135.

arcaicos, foram modernizados: ou bem mediante uma estilização que os transformou em marcas publicitárias [...], ou mediante uma padronização coletiva. Em compensação, parece antiquado o nome burguês, o nome de família, que, ao contrário das marcas comerciais, individualiza o portador relacionando-o à sua própria história²⁷³.

Esses excertos servem para iniciar aquilo que se pretende na leitura de “Toni Roy Show”: criar uma espécie de identificação de valor entre seu protagonista, Toni Roy, e o próprio escritor, João Antônio. Depois da experiência de sucesso comercial dos “contos-reportagens”, o escritor, com esse conto, parece se lançar a um mea-culpa para mostrar a consciência de que, nele, e através de sua literatura, há como dissociar arte de reprodução. Mas não apenas isso: em “Toni Roy Show” promove-se também uma decomposição entre conto-reportagem e conto, performance do escritor e escritor, e os nomes “caricaturais, mas esvaziantes”²⁷⁴, como Rabelais da Boca do Lixo, Astro da Literatura Amassada, Clássico Velhaco, e João Antônio. O retorno à forma original do conto é um indício disso. O outro, a possibilidade de, como colocado por Adorno, individualizar-se através da própria vida.

Na ficção de “Toni Roy Show”, a voz do protagonista parece mais a do vencedor que do vencido inicialmente. Aqui, o mercado age sobre o narrador pela standardização. E diferente de como feito com um leão-de-chácara ou um dedo-duro, esse *show-man* tentará rememorar a si mesmo com maior consciência das forças que agem sobre ele. Ele parece saber que o próprio nome, a palavra, a linguagem e o modo de pensar podem se tornar obsoletos no mundo do *show*. Isso porque esses fatores criariam uma individuação para o sujeito que deles toma ciência de seu uso, fato que, em tempos de massificação, poderia garantir a sua identidade e a consciência de sua história, como colocado por Adorno. Daí a digressão que, mesmo fragmentada entre passado e presente, gira em torno de uma tentativa de resgate do nome de batismo do anti-herói: Antônio Rodrigues Pereira.

Em contraponto, o objetivo do mercado não seria o de humanizar Toni Roy, mas sim vender a sua imagem como coisa de múltiplos talentos. E através disso produzir uma arte formatada para o sucesso. Para isso, não seriam necessárias autoria ou qualidade, porque também esses fatores individualizam tanto o autor quanto seu público. Contanto seja novo, o anti-herói pode ser Antônio Rodrigues, ou Toni Roy, ou Willy Montini. O que importa é ser manejável, como a própria massa. E fazer as vezes de um *show man*. O que ele é não pode

²⁷³ ADORNO, Theodor W & HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: _____. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 136.

²⁷⁴ ANTÔNIO, João. “Meus respeitos”. In: *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*; organizadoras Maria Angela D’Incao, Eloísa Faria Scarabotôlo. SP: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992, p. 70.

passar disso, para assim manter-se só “um ponta esquerda no futebol”, um “camisa-negra”, “membro da Juventude Hitlerista”, como descrito por Adorno.

Na composição dessa personagem, caberia se deter sobre um traço que sempre retorna na obra de João Antônio como se uma obsessão do autor: a anonímia. “Toni Roy Show” tem como pano de fundo os percalços de um anônimo de muitos nomes: Toni Roy, ou Willy Montini, ou ainda Antônio Rodrigues Pereira. Como em “Dedo-duro”, a multiplicidade de nomes atribuído ao personagem também o torna anônimo. Porém, em “Toni Roy Show” a anonímia não seria resultado da ação da polícia, dos jornais ou de outra instituição, mas da indústria do *show*, que dá e retira um nome a Toni Roy de acordo com uma prevalência: a regra de mercado. Se lá fora faz sucesso o *rock* de “Elvis Presley, Bill Harley & Seus Cometas e Little Richard”, Antônio Rodrigues Pereira lança “a custo” *Boy’s Rock* sob nome de Willy Montini. E, como em “Dedo-Duro”, esse anonimato lhe reserva algum ganho, porque ele alcança renome inclusive pela falta de identidade²⁷⁵.

Isso porque a noção de autoria, aqui, já não prevalece sobre a reprodução e, se Toni Roy possui “algum talento cantando, dançando, contando piada, representando”, ele não precisa ser, mas acompanhar, transformar, reproduzir-se. Por isso, mesmo sem repertório, ele aprende que seguir o que lá fora surgiria com força maior o manteria no jogo. Andy Williams, Tony Benett, Tom Jones, Frank Sinatra, e “uma cambada de românticos”, “tudo baba-de-quiabo, malandros passando o açúcar”, obrigam não mais Willy Montini, mas sim Toni Roy firmar seu nome nas paradas de sucesso, com as canções românticas “Cálida Noite”, “Na Volta de Seus Cabelos”, “Adorada”. E, de momento, vem de fato a fama, ainda que durante apenas o ínterim de nova queda da pedra de Sísifo.

No meio do caminho, a perda de nome se estende para a perda de humanidade. Para manter-se, Toni Roy torce, não apenas para o seu clube de futebol de preferência, mas para todos, escolhendo “disparadamente o mais popular”, de acordo com a cidade em que pisa. Faz mais, oxigena o cabelo, troca “a cara” e o “necessário para a tevê a cores”. Profissional do *show*, ele mente, desmente, “fala e refala”, e diz “frequentar um analista”, mas no corte vertiginoso da passagem confessa nunca ter deitado no divã profissional²⁷⁶. E lamenta ter “mudado até de nome”. Ocorre que, para se manter no *show*, precisará agir de tal forma maleável que a troca de embalagem de seus produtos, de gênero musical, e da própria identidade, repercutirá não só na ausência de si mesmo, mas de ser outro nada.

²⁷⁵ “Quem? Gringo, nacional um ponta firme novo na briga pelo rock’n roll, entrando de sola, se impondo na corrida?”. *Idem*, p. 19.

²⁷⁶ ANTÔNIO, João. “Toni Roy Show”. In: *Dedo-duro*. Op. cit., p. 29.

Por esses meios, Toni Roy tenciona garantir sua própria inserção como mercadoria e, mais, a sua permanência nesse meio. Essa continuidade, no entanto, é nada positiva para o mercado. Daí a mudança de seus nomes para promover seu lugar em um mundo onde rege a pressa e a “marcação do tempo é outra”²⁷⁷. Mas na fragmentação de seu discurso, aos poucos, o anti-herói vai esclarecendo que naquele tempo “ele ainda não sabia que a pressa passa. E a merda fica”²⁷⁸. E sua voz adquire um caráter mais passadista, tomando ares de ressentimento, de “nostalgia”. E isso porque ele narra um passado em que criava imagem de não ser massa para a própria massa, pelo menos não no início.

Para se colar ao sucesso, Toni Roy ensaia dizer à imprensa ter casa em “praia particular”, com “três pavimentos, piscina, salão de jogos”, uma dissimulada, porque “desfavorece o artista” mostrar a própria pobreza pessoal. Faz de si mesmo a terceira pessoa: “Toni Roy sabe. Um escritor, um cientista, um professor podem ser uns pobres-diabos”, criando para o seu discurso uma desconfiança em relação ao fato de relatar ter “três enfermeiras disfarçadas de domésticas” para tratar da mulher – que comete suicídio ainda assim. Mas no mundo subsumido, mesmo a morte de sua esposa servirá como um pretexto para estampar as “primeiras páginas” das revistas, vendendo a própria imagem como de quem canta o “grande amor perdido”, do pai solteiro que cria sozinho seus filhos, Bebeto e Luluca, a “tônica que faltava há anos”²⁷⁹.

Nesse novo mundo reificado, Toni Roy tenta se adaptar ao passar mais rápido do tempo, “máquina de moer gente” progressivamente mais sofisticada. Na fragmentação temporal discursiva, em suas idas e vindas, Toni Roy pretende assimilar os reveses, como propriamente faz aquela mesma indústria que o cativa, mas a subsunção que faz é frágil, humana. O conflito se dá por saber ser parte da engrenagem e ver o outro como a si, algo que a própria máquina impele para fora de seu círculo. Por isso, ainda que esteja distante, a “dois metros e meio de altura”²⁸⁰ da própria plateia e do lado de lá do aparelho de tevê, apartado, como um Bacanaço escorado no salão de jogo, assistindo ao longe os que saem dos buracos do trem, do comércio:

Aqui do palco, a dois metros e meio de altura, os vejo lá embaixo.
Uma cambada de pobres-diabos. Umas vinte e cinco-trinta pessoas escorridas dos subúrbios, lá de Deus me livre. É todo um dia, entram pela noite, varando, chegam à madrugada. Apanham aí a miséria de cem pratos. Bater palma, rir, arrumar zoada. E que se virem com os cem cruzeiros. Desdentados, mondrongos, malvestidos, desempregados, chués. Devem ter vindo de trem, barca Rio–Niterói, ônibus lotado, xexelento, sacudindo. Viaja feito gado, essa gente nem vive. Pasta. Quando em quando, aqui chateado, a repetir a gravação

²⁷⁷ Idem, p. 17.

²⁷⁸ ANTÔNIO, João. “Toni Roy Show”. In: *Dedo-duro*. Contos. Apresentação de Jorge Amado e Paulo Rónai. Orelha de Antonio Candido. RJ: Record, 1982, p. 21.

²⁷⁹ ANTÔNIO, João. “Toni Roy Show”. In: *Dedo-duro*. Op. cit., p. 29.

²⁸⁰ Idem, p. 35.

de um número, me pergunto, com aborrecimento, o que podem fazer com cem pratas. Quantas vezes pegarão um ônibus com cem cruzeiros? A produção do programa não dá almoço. Nem sanduíche ou refrigerante. Nada. Inda mete uns descontos de lei ao pagar os cem cruzeiros. Logo afasto esses pensamentos. – Ô Ferreirinha! Dá duro nessa gente cara!²⁸¹

O anti-herói sente qualquer empatia com os pobres, logo repelida, porque precisa afastar seus “pensamentos”, em especial, os que se irmanam ao outro – porque ele é o outro –, tentando negar aos pobres e a si um desentranhar qualquer de humanidade. O problema é que, se ele se humanizar, está fora do mercado. Para João Antônio, trata-se de nova perspectiva cuja voz não parte mais da plateia formada por “umas vinte e cinco-trinta pessoas escorridas dos subúrbios, lá de Deus me livre”, ainda que não se deixe de representar a quem o autor sempre deu o espaço. A voz parte de dentro do *show-man*, a da quem “já transpôs o limiar da classe”, no “afã de alcançar status aparentando status”²⁸², e não dos pobres.

Além disso, esse protagonista quer afastar o pesar pela plateia miserável, precisa disso. É por isso que dá ordens, repetidas vezes, para que seu assistente Ferreirinha, como um capataz ou um feitor, agite a claqué, “dê duro nessa gente” que é sem nome, tal o próprio protagonista. Até que, na oscilação entre indústria e humanidade, ele enfim dirija aos seus uma ordem direta – *Vamos rir, seus filhos da puta!*²⁸³ –, e o embrutecimento seja síntese entre uma diversão construída e uma espontânea.

Na cena de gravação sem o glamour do que aparece no *show* televisivo, nos bastidores, no submundo, a montagem de cada quadro, balés, de números e “das piadas”, exige de Toni Roy não somente uma tarde que vai madrugada adentro, mas o seu físico, pernas e gogó. E se nisso se pressente uma demanda impingida ao anti-herói, mais ainda se percebe na plateia apática da qual se procura extrair um êxtase, mesmo que falso. Aqui há uma oposição entre mundo real e ideal de propaganda – o próprio *show* da tevê – que faz com que a massa se torne publicidade para Toni Roy. E a indústria cultural sabe da própria obsolescência, daí a necessidade da propaganda, porque, como discorre Adorno, “quanto maior é a certeza de que se poderia viver sem toda essa indústria cultural, maior a saturação e a apatia que ela não pode deixar de produzir entre os consumidores”²⁸⁴. Toni Roy sozinho não faz publicidade. Ele precisa da massa, de suas múltiplas faces, da esposa morta e da imagem de pai sozinho. A

²⁸¹ ANTÔNIO, João. “Toni Roy Show”. In: *Dedo-duro*. Contos. Apresentação de Jorge Amado e Paulo Rónai. Orelha de Antonio Candido. RJ: Record, 1982, p. 35.

²⁸² As construções foram retiradas de Alfredo Bosi em ensaio sobre outro conto, “Abraçado ao meu rancor”. BOSI, Alfredo. “Um boêmio entre duas cidades”. In: ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*; contos. RJ: Guanabara, 1986.

²⁸³ *Idem*, p. 43.

²⁸⁴ ADORNO, Theodor W & HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: _____. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 134.

verdade, se há, está na voz ressentida de quem rememora uma vida mais real do que faz a idealização imediata dos dias presentes.

Em outra passagem da mesma gravação do programa de auditório, a cena que incita, sempre sob a ótica do protagonista, este novo tema a ser explorado pela produção de João Antônio, o saudosismo, se dá quando Toni Roy recebe Angenor, flautista, “gente descida do morro”, com uma “humildade que comove”, e cuja “timidez mexe” com o anti-herói. De uma velha guarda, o instrumentista tem na agenda, como afirma o próprio Toni Roy, “um ensaio com o regional de não sei quem” para dali a pouco tempo. Mas Angenor “não esquenta a cabeça”, não se afoba nem mesmo com o tiro rente do anti-herói para “aguentar a mão”. O homem do passado, o instrumentista pobre, encontra o presente corporificado no apresentador de tevê e, desse embate dialético, surge a valorização do pregresso – e por quem mais deveria dar valor ao imediato, o *show-man*.

Ele vê no velho Angenor a figura de “uma criança” que não percebe “que a tevê matou todos os regionais do país”²⁸⁵. E daí Toni Roy acaba por ser engolido pela própria espetacularização que promove, porque é, mesmo que de outra ordem, um também cativo como sua plateia. E como não o seria, talvez, Angenor, figura meio fantasmagórica, ainda não subsumida, mas prestes a ser engolida pelo show de Toni Roy.

Mas essa indústria, autofágica, irá mais tarde descartar também esse anti-herói que não seria como um tal Willian Santos²⁸⁶, pois Toni Roy não compraria horário na grade da tevê para fazer “programas de dez horas seguidas”, não iria barbarizar como “o rapa-tudo”. Caberá a Toni Roy sofrer a sua decadência moral, um amargor sentido, não pelo lado financeiro, nisso ele vence, mas sim pelo fim da carreira na “beirada de um programa humorístico”, com um último bordão, desses que latejam por certo tempo até passar, ainda que faça, momentaneamente, o povo reproduzir: o *Me passa a grana já!* E com a mesma força dessa mania iria surgir a culpa por Toni Roy ter, enfim, conquistado a tal “casa com praia particular em Joatinga”: o *Me passa a grana já* iria render três vezes mais o que ganharam, juntos, os da cultura popular pregressa, Tito Madi e Dolores Duran.

Sobre o fenômeno do bordão, o ensaio teórico de Adorno que aqui se faz uso tratou como uma espécie de eco a qual não precisa ser originado, propriamente, como algo de sentido. A força por onde se produz a origem dessa febre – a televisão, um alto-falante – bastaria:

²⁸⁵ ANTÔNIO, João. “Toni Roy Show”. In: *Dedo-duro*. Contos. Apresentação de Jorge Amado e Paulo Rónai. Orelha de Antonio Candido. RJ: Record, 1982, p. 39.

²⁸⁶ Acredita-se que haja referência no conto ao apresentador Silvio Santos, quem na ditadura militar obteve licença para uma emissora de tevê.

A expressão americana “fad” [moda, mania], usada para se referir a modas que surgem como epidemias (isto é, que são lançadas por potências econômicas altamente concentradas), já designava o fenômeno muito tempo antes [...]. Se os fascistas alemães lançam um dia pelo alto-falantes uma palavra como “insuportável”, no dia seguinte o povo inteiro estará dizendo “insuportável”²⁸⁷.

No fim, com o bordão *Me passa a grana já*, Toni Roy se torna outro, cria para si mesmo o personagem “torto, estropiado, um pé-rapado” de um mendigo e faz rir a massa, reproduzindo uma só miséria conformada. Ao construir um espelhamento entre si mesmo e a sua audiência, se reforça a ideia de que o anti-herói é, como aquela, desprovido de si, um a mais, também cativo. E a narrativa se fecha: o *show-man* passa a valorizar, saudoso, o passado em que protagonizava o próprio *show*. Mesmo que hoje esteja rico, ele se sente, ainda assim, degradado. Isso porque tem, agora, a consciência de que *é nuvem passageira*, e estabelecida a letra da canção como metalinguagem, o intérprete do *hit* irá parecer entoar o próprio funeral para breve, porque parece saber ser como outro *fad* predestinado a nada.

A escolha para as epígrafes do conto parece dar conta do imediatismo desse tempo. Sobre a primeira, a única canção verdadeira a figurar no repertório de Toni Roy, a marchinha de carnaval “Caramuru”, informa-se ter sido o “sucesso no final da década de trinta e em todos os anos quarenta”²⁸⁸. A segunda se trata de “um pensamento silencioso de Toni, *aí* dentro [grafado mesmo com ‘i’ na subscrição]”, como se ele resumisse a esse seu presente como uma lamentação: “E o pior, Wilson [o assessor de imprensa de Toni], é que não dá para desinventar a tevê”²⁸⁹.

Menos pela letra, mas sim pelo que representa a escolha, “Caramuru” se faz valer pelos perenes dez anos de participação certa no carnaval. Aqui, se delineia como assunto uma negação ao progresso desumanizante que toma a forma do saudosismo, uma ode ao tempo pregresso e contraponto ao presente tentacular. Além de que, na história do país – e no poema homônimo do neoclassicista Santa Rita Durão (1722-1784) –, Caramuru foi o naufrago português Diogo Álvares Correia, único sobrevivente de um contato com os índios tupinambás em 1510 por ter, segundo a lenda, utilizado uma arma de fogo para matar uma ave, impressionando os indígenas. Casou-se, inclusive, com uma indígena que seria irmã da mítica Moema, de nome Paraguaçu.

²⁸⁷ ADORNO, Theodor W & HORKHEIMER, Max. “A indústria cultural: o esclarecimento como mistificação das massas”. In: _____. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985, p. 137.

²⁸⁸ Idem, p. 15.

²⁸⁹ ANTÔNIO, João. “Toni Roy Show”. In: *Dedo-duro*. Contos. Apresentação de Jorge Amado e Paulo Rónai. Orelha de Antonio Candido. RJ: Record, 1982, p. 16. “Toni” grafado com “i” em vez de “y”, como no título e em todo conto, é uma incorreção da revisão final da edição de 1982 que seguiu pelas demais, mais recentes. No acervo pessoal de João Antônio escritor na CEDAP - Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da Universidade de Assis (Unesp) encontra-se pequena nota que se a esta e outras “erratas”.

Depois de aceito pelos índios, passou a fazer as vezes de intermediador entre os colonizadores portugueses e os colonizados, facilitando desse modo a exploração de terras brasileiras.

A se valer das mensagens cifradas na prosa de João Antônio, Toni Roy faria outro tipo de intermediação, ainda que se mantenha a mesma estrutura de ocupante e ocupado: o anti-herói representaria o que a televisão quer da audiência e manejável a ponto de reforçar a implantação de um modelo de entretenimento alienante do regime militar – sendo um “neutro”, como ele mesmo afirma, “remando a favor da maré”. Ele e o novo aparelhamento chegam a lugares em “que a *sorte* esqueceu, mas a *tevê* chegou” – onde se lê *sorte*, pode-se facilmente entender como qualquer ação pública de transformação social, e *tevê*, a propaganda de que, ainda assim, tudo vai bem. E é Tony quem nas camadas mais profundas do conto se faz propriamente um rato que “rói, rói, rói”, infiltra-se e toma terreno sem ser percebido, uma vez que, para ele, “três quatro soldados de cáqui abrem o caminho” para o seu show. O artista de entretenimento entra rápido e enviesa “para baixo e para cima” nos bolsões de pobreza deste “Brasil *querido*” e oficioso²⁹⁰.

Além disso, a epígrafe proferida pelo próprio Toni Roy, além de reforçar a ideia de um progresso que não dá as costas ao que o precedeu, poderia ainda colocar como tema em pauta o do eu abertamente assumido no escritor, e que se irá desenvolver na autobiografia “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, pseudônimo que João Antônio utilizava para mandar seus contos para avaliação de editoras, um outro nome de guerra e, este, para o próprio autor.

Como se este oferecesse ao seu *show-man* a marchinha para compor seu repertório, e recebesse em troca de Toni Roy um pensamento para a epígrafe do livro, João Antônio parece se anunciar como extensão dos seus anti-heróis, através, não mais da performance do escritor marginal, um heroicizado, mas o do eu derrotado. Esse conto não é autobiográfico, sem dúvida, mas há forte identificação entre protagonista e mercado fonográfico, entre escritor e editoração.

Isso porque poderia se estabelecer não apenas espelhamento entre a *persona* “barbuda”, “desdentada” e que “coça as virilhas” do anti-herói e a massa, mas também do escritor marginal e o *homem do show*. Uma confissão de que “Willy Montini sou eu. Eu.”²⁹¹, grafado, assim, com destaque, poderia adquirir uma nova conotação: e o eu da ficção se resvalaria em João Antônio. Essa afirmação, desse modo, se tornaria um desvio programado, uma ambiguidade que insere o conto entre “Lambões de Caçarola”²⁹², e os posteriores “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” e “Abraçado ao meu rancor”, as suas mais assumidas autobiografias.

²⁹⁰ ANTÔNIO, João. “Toni Roy Show”. In: *Dedo-duro*. Contos. Apresentação de Jorge Amado e Paulo Rónai. Orelha de Antonio Candido. RJ: Record, 1982, p. 26.

²⁹¹ ANTÔNIO, João. Op. cit., p. 20.

²⁹² Para a leitura autobiográfica em “Lambões de caçarola”, ver ZENI, Bruno “Um lambão entre lambões”. In: *Sinuca de Malandro: Ficção e Autobiografia em João Antônio*. SP: Editora da USP, 2016, pp. 54-75.

Presente e passado, real e fantástico se misturam na digressão fragmentada da voz de Toni Roy. Ele é espelho para a vitalidade de um escritor já ressentido em *Dedo-duro*:

Me surpreendeu que [Antonio Candido] aceitasse escrever sobre um autor para quem os ventos da moda literária não ventavam lá muito a favor e que chegava a receber alguns tratamentos reticentes [...]. Afinal, vivemos em um país em que a estrela passa a carne de vaca com uma rapidez meteórica. Candido escreveu sobre Dedo-Duro que eu continuava falando de gentes que a sociedade paga para não ver²⁹³.

“Toni Roy Show” reflete, assim, um momento de João Antônio e seu foro íntimo de saber-se, ele próprio, uma “nuvem passageira” – de estrela a carne de vaca. Consciente disso, e de que dele se quer o “barbado e fedido”, a imagem pitoresca e *persona* cultivada muitas vezes pelo próprio escritor, assumirá como novo princípio literário a autobiografia como uma negação do aproveitamento de suas reportagens literárias, “produtos acabados e comestíveis”, que “podem ser consumidos imediatamente pelo leitor de nossos dias”²⁹⁴, e também como negação de si – e da performance do escritor marginal, a se considerar o lado confessional do escritor que, a custo, consegue ultrapassar um “limiar de classe”, sem se deslumbrar por isso. A evidência experimentada pelo escritor na segunda metade da década de 70 e promovida em parte pelos lançamentos açodados do período – a outra parte ele cumpre em entrevistas em que se coloca como marginal inconsciente que pode também vir a se tornar e tem mercado – é seguida pelo amargor de um novo momento de ocultação, esquecimento, inclusive por uma recepção crítica desfavorável de *Dedo-duro*.

Em conjunto, a obra teve acolhimento efusivo de nomes como o de Flávio Aguiar²⁹⁵ e Mário da Silva Brito²⁹⁶, algo já esperado por serem parte de um “meio” do próprio João Antônio. Mas Léo Gilson Ribeiro²⁹⁷, por exemplo, que antes comparou como a um soco o impacto – positivo – que *Leão-de-chácara* lhe havia proporcionado, entende com essa obra que o escritor se “encontra em um momento de interrogação de si mesmo”. A isso, equivocadamente, ele reputa o tom “palavroso demais” e “asfíxiante”, como se o escritor, agora, estivesse “preso num cipoal de palavras que quase sufoca o relato”. Se por um lado há um acerto em notar a interrogação na obra, por outro, não se menciona o verdadeiro problema, o da forma.

²⁹³ ANTÔNIO, João. “Meus respeitos”. In: Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido; organizadoras Maria Angela D’Incao, Eloísa Faria Scarabotôlo. SP: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992, p. 70.

²⁹⁴ ANTÔNIO, João. “Corpo-a-corpo com a Vida”. In: *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, não há marcação de página para esse texto.

²⁹⁵ AGUIAR, Flávio. “De árvores cortadas”. *Leia*, São Paulo, nº 49, 15 ago a 14 set. 1982. (2a)

²⁹⁶ BRITO, Mário da Silva. “O João do Povão lesado”. *Isto é*. p.10, 14 jul. 1982.

²⁹⁷ RIBEIRO, Leo Gilson. “João Antônio, fascinado pelas palavras. É um perigo?”. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1982.

Pois, ao se centrar no estilo, a crítica não vê que a forma ou repisaria um certo garantido, ainda que, nesse caso, não cumprisse com o propósito de reproduzir o real pela voz dos pobres – caso das crônicas menores de *Dedo-duro*, centradas em um eu superior – ou se lançaria a uma nova perspectiva, memorialista e mais pessoal, caso de “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” e a de traços nostálgicos, um elogio ao passado, “Toni Roy Show”. Nesse último e ainda no conto homônimo ao livro, “Dedo-duro”, sem deixar de dar a voz e a vez aos pobres, pelo modo confessional com que a voz narrativa está de novo nivelada ao real, João Antônio acertou.

CAPÍTULO III

NEGAÇÃO: ANÁLISE DE “ABRAÇADO AO MEU RANCOR”

4.1. Depois do breque, a síncope

A edição de *Dedo-duro* conta com a apresentação de Jorge Amado e orelha de Antonio Candido, nomes planejados para nova redescoberta do autor, como que para cancelar, de novo, a produção escrita de João Antônio depois da fase de experimentação formal entre jornalismo e literatura. O livro marca o retorno do autor ao conto. A primeira edição traz, ainda, apresentação singular de Paulo Rónai:

[...] o leitor vai acompanhando os figurantes do livro através das situações grotescas que a vida lhes arruma: [...] o publicitário encostado à parede pela profissão: enquanto cata elementos para a reportagem que lhe servirão para uma imagem turisticamente idealizada de São Paulo, revive com saudade atroz episódios do seu passado proletário e boêmio. Desse mundo especial, que lembra o de Lima Barreto, espécie de santo protetor do autor, saímos amarfanhados e machucados.²⁹⁸

Singular porque, nessa abertura, de alguma maneira Rónai antecipa o “Abraçado ao meu rancor”, conto de obra homônima lançada somente dali a quatro anos. Essa alusão ao texto exemplifica como as edições dessa fase – mesmo as bem cuidadas, como é a de *Dedo-duro* – careceriam ainda de maior rigor, mesmo em sua nova editora²⁹⁹. Em pequena nota do acervo pessoal do escritor³⁰⁰, encontram-se anotações de “erratas” da edição, inclusive uma que aponta para a “falta da parte final” do conto “Excelentíssimo” [anexo F], por exemplo³⁰¹. A introdução de Rónai, porém, indica indiretamente o que seria uma gênese para “Abraçado ao meu rancor”.

Ainda antes, em uma carta de janeiro de 1976 ao amigo Caio Porfírio Carneiro, há uma primeira menção documental deste conto. Ainda que intitulada de outra maneira, o tema central dessa autobiografia – o retorno para a cidade natal, São Paulo, e para a casa materna do eu narrativo – seria assim manifesto:

Hoje estou com um limão espremido. Acabo de fazer um conto que me vinha na cabeça há tempos, coisas espichadas, aí por volta de 34 laudas. Uma

²⁹⁸ RONÁI, Paulo. “Duas palavras”. In: *Dedo-duro*. Contos. Apresentação de Jorge Amado e Paulo Rónai. Orelha de Antonio Candido. RJ: Record, 1982.

²⁹⁹ *Dedo-duro* sai pela Editora Record porque o escritor deixara a Civilização Brasileira.

³⁰⁰ A pequena nota, datilografada, foi encontrada no acervo de João Antônio junto ao Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da Universidade de Assis, o CEDAP da Unesp de Assis).

³⁰¹ É curioso, pois João Antônio diz no anexo “depois da página 75”. No livro, há texto na página 76, ou seja, pelo que se pode perceber, essa falta foi corrigida. Outros erros, como falta de preposição, erros de grafia e demais indicações do autor parecem não terem sido corrigidos.

pauleira que esgotou; dei o batismo: “Cor de cinza”. E meti uma espécie de subtítulo: “Visita à Cidade Natal”. Total: boto a língua pela boca de exaustão. Que aventura terrível é a literatura, Caio!³⁰²

“Cor de cinza: Visita à Cidade Natal”, um primeiro título, como menciona a carta, seria lançado em edição de março de 1976 na revista sobre arquitetura, urbanismo e artes *Módulo*, uma revista dirigida por Oscar Niemeyer [anexo G]. Com o título intermediário de “São Paulo: Nenhum retoque”, o texto tem traços distintivos da versão derradeira em livro. Não pode ser chamado de conto, pois se trata, antes, de um artigo assinado para um especial sobre essa cidade no periódico. Em “São Paulo: Nenhum retoque”, por exemplo, a razão do retorno à cidade natal não é o mesmo daquele que se verá em “Abraçado ao meu rancor”. Há construções iguais, mas, neste conto, o discurso não requer a existência de um exterior ao texto – uma exigência anterior da crônica, pois nela o narrador se atrela diretamente ao João Antônio, autor do livro que será adaptado para o cinema. Sua versão final contaria, assim, com transformações sobretudo formais, e não apenas em relação ao título ou à pessoa que narra. E passa, desse modo, de um texto de caráter jornalístico, assinado pelo autor, para um texto literário, cuja elaboração adquire uma preocupação estética e artística. Há uma vitalidade em “Abraçado ao meu rancor” que é, ainda assim, menos autoral:

É andar. E andar.

Osasco, Lapa, Água Branca, Perdizes, Barra Funda, centro, Pinheiros. O roteiro é esse, com alguma variação para as beiradas das estações de ferro, dos cantões da Luz, dos escondidos de Santa Efigênia.

Por isso volto a São Paulo, para fazer um roteiro de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, a história que meti no papel em 1960 e agora, dizem, corre mundo e querem levar à televisão. Para isso me cataram no Rio *e estou aqui, revirando esta umidade, este frio, faz cinco dias*.³⁰³

Pela leitura da crônica, sabe-se que a razão do retorno à cidade natal não seria aquela colocada por Paulo Rónai na abertura de *Dedo-duro*, a “situação grotesca” a que se submete um publicitário – na verdade “jornalista”, na versão final –, ao retratar a “imagem turisticamente idealizada de São Paulo”, mas a adaptação do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” para outro meio, o que de fato se deu, com roteiro de João Antônio junto a Gianfrancesco Guarnieri e Maurice Capovilla, diretor de *O jogo da vida*.

Mas, mesmo com traço de literatura íntima, “Abraçado ao meu rancor” não se pauta pela existência de um eu escritor que se torna saliente no texto. Ele também existe sem a pessoa de João Antônio. Mas o conto ganha profundidade quando parte do conto para a vida do escritor,

³⁰² ANTÔNIO, João. *Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. Cotia, SP: Ateliê, p. 67.

³⁰³ ANTÔNIO, João. “São Paulo, nenhum retoque”, In: *Módulo*, Revista de Arquitetura, Urbanismo e Artes, RJ, n. 42, mar/ mai 1976, p. 75. Grifos meus nas passagens comuns a “*Abraçado ao meu rancor*”.

e não o contrário, da vida para o texto, inevitável em sua primeira versão. Sem requerer apresentações – há uma para “São Paulo: Nenhum retoque”, feita por Cláudio Rangel, que relaciona aquela crônica e o escritor ao “novo jornalismo” –, a versão final marca uma viragem definitiva no percurso de João Antônio, iniciada já em *Dedo-duro*. Na crônica que incita o conto e em “Abraçado ao meu rancor”, sabe-se sobre a idealização de uma São Paulo como a de um mercado modelo, e o conflito se dá quando o sujeito vê que também a cidade real deu em outra – e é aí que se perde o chão. Sem uma cidade idealizada pela propaganda, mas, igualmente, sem a São Paulo da memória afetiva, o sujeito passa a vagar atrás de uma cidade perdida. Mas as coincidências só se limitam a esse recorte no enredo: “Abraçado ao meu rancor” guarda o único acabamento possível para a inquietação que assolava o escritor nessa fase: a de representar, *per se*, um mundo.

“Abraçado ao meu rancor” trava diálogo com textos de *Dedo-duro*, com as reportagens de jornal e com as primeiras produções do escritor e, por isso, sua gênese não se limitaria a essa primeira versão. Ambos os textos têm por base o discurso de um eu. Mas são dois, como se um, por se sobressair aos da cidade e se destacar em meio à multidão e por requerer ao próprio João Antônio para existir e de uma realidade exterior ao texto, fosse o afirmativo, ao passo que o de “Abraçado ao meu rancor”, um eu negativo.

É esse eu negativo que retrata a justaposição entre uma pobreza sem miséria, ainda profícua em cultura, e a miséria total, envergonhada, como se perplexa, na mesma mudez, resignação, impassibilidade e rancor do eu. Rejeita o “parajornalismo” ao se pautar pela autobiografia que renuncia os fatos. Quem narra a aquisição de consciência do que era uma pobreza humanizada e que se torna, agora, um eu que se reflete na miséria engendrada pela estandardização de tudo. Quem refuta ser herói, não enxerta o marginal em si e se abstém de ser um eu “maior do que o mundo”. Quem encontra, enfim, a medida para si mesmo. E nega uma redenção a esse seu pecado íntimo.

Esta pesquisa, de modo geral, partiu de uma seleção de contos distribuídos no mais ou menos curto período de produção literária de João Antônio, para mostrar que em sua obra há um percurso literário que tem a malandragem, o jogo e a prostituição como temas iniciais, e culmina na autobiografia como uma forma literária que expressa a consciência da posição cativa do eu frente ao aparato de conservação do mundo administrado. Diz-se, aqui, mais ou menos curto período de produção literária do autor porque, mesmo que compreenda de meados da década de 1950, quando seus contos iniciais participam de concursos, até 1996, ano da publicação de “Dama do encantado”, meses antes de sua morte – período relativamente extenso –, a produção que firma a virtude literária desse escritor seriam os contos publicados nesses

quatro títulos: *Malagueta, Perus e Bacanaço* [1963], *Leão-de-chácara* [1975], *Dedo-duro* [1982] e *Abraçado ao meu rancor* [1986].

Ainda que nesse percurso se encontrem altos e baixos do gênero, é possível divisar uma grandiosidade em parte substancial dos contos. Neles se cruzam assuntos que não se reduzem ao malandro e aos pobres-diabos dos subúrbios – que já seriam muitos –, como também a indústria, o progresso, a cidade, e o sujeito, todos transformados no correr do tempo, para atender a uma ideia de mudança não apenas do país, mas do modo como o eu se insere no mundo. Seria possível narrar um período por meio da curta trajetória literária de João Antônio, mas há que se considerar o hiato de produção autoral que perfaz doze anos a contar de sua estreia com *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de 1963 e a sua fase mais afluyente, a partir de 1975, ano de redescoberta do escritor. O que ainda diz alguma coisa: esta dissertação relaciona esse ostracismo aos tempos duros vividos pelo país naquele contexto histórico. Sua “última” retomada, a partir de 1986, com *Abraçado ao meu rancor* se mostrou de pouco fôlego, dado o modo como, para o autor, se mostrou irreconciliável a carreira externa à literatura.

Para melhor aproveitamento do percurso literário aqui observado, este estudo se ateve, sobretudo, ao gênero conto, analisando a produção jornalística do autor por alto. O que se apresentou até aqui foi uma tentativa de estender as relações entre a forma literária de João Antônio e a sociedade brasileira de seu tempo. Criou-se, para isso, um percurso narrativo para a sua obra, que parte de temas como o malandro e segue para o banditismo urbano como resultado do progresso desumanizante e feroz, culminando em uma forma autobiográfica que assume um tipo de negação como expoente.

Para a fase final da obra de João Antônio, mais autobiográfica, o que se tenta atrelar aqui seria o conceito de negação desenvolvido por Adorno nos seus ensaios sobre estética, indústria cultural e sociedade, apoiando-se, sobretudo, na obra *Dialética Negativa*, em que se define a negação não apenas teoria sem envolvimento prático, ou mera resignação do sujeito, mas como nova forma de antítese frente aos aparatos do mundo administrado através da autoconsciência do estado servil do eu.

Aqui, neste estudo, entende-se a negatividade ser como algo próprio da antítese. A literatura inicial de João Antônio, adotando a perspectiva do pobre, combateu tanto o logro de um Brasil exitoso como também as belas-letas e o fez por meio de uma sintaxe apurada, com ritmo e estilo próprios e de origem popular. Pode ser, por isso, chamada de negativa, pois seria uma antítese a um ideal estabelecido: se a cultura a que se atribui valor é instrumento de posse dos ricos, eles gostariam de não só detê-la, mas também de se ver positivamente representados por ela. Mas essa posição, claro, não seria original de João Antônio. Tal acepção para negatividade atenderia a ruptura promovida não só pelo romantismo como também pela “prosa

de toque realista”³⁰⁴ e isso desde o princípio desta estética. Grosso modo, ambas adotaram esse conceito por não criarem uma adesão de sua arte a uma experiência de mundo.

A natureza de antítese da negatividade, porém, se transformou no correr do tempo. De algum modo, ela se torna aparato das classes dominantes, daquelas que detêm o poder de determinar quando o grotesco é também civilidade, quando a barbárie se torna sublime. Dessa forma, simplesmente retratar a pobreza pela arte e com isso esperar ter atingido seu efeito antitético pode representar inclusive uma adesão ao poder. Isso porque representar uma realidade que se opõe à do poder passou a se tornar objeto de enlevo daquela classe, e isso não só pelo pitoresco na representação do real, mas também com uma intenção de dizer como ela é realmente por meio de um retrato que, “ao representar o real reproduz meramente a sua fachada”³⁰⁵, sem uma forma que se configure, de fato, como combativa.

O caráter antitético do negativo, assim, perderia seu primeiro sentido de denúncia, tornando-se esvaziado quando também a pobreza servisse de usufruto do poder. A favela carioca ganharia, assim, um falso colorido feliz quando fossem reproduzidas em tela, por exemplo. E um desfecho positivo para o pobre na ficção iria refletir como se sua condição anterior fosse de sua responsabilidade – e não da conjectura social.

Já para o conceito de negação este estudo se orienta a partir do que desenvolve o filósofo Theodor W. Adorno em *Teoria estética*³⁰⁶. Sobre essa ideia nas artes modernas, Adorno estabelece como negação o conflito resultante entre a perenidade de uma obra e o conceito do novo, ou seja, entre uma “tradição moderna” e sua ruptura, de modo que a prevalente seria a arte que demonstra consciência do efeito que tem sua própria produção como arte. Por ter como certa a sua inserção no mercado, ela deve se fazer representar como se desenvolvesse, nos termos do filósofo, uma “alergia a si mesma”. E poderia, por isso, ser considerada como uma “antiarte” a partir da “encarnação da negação que exerce”.

Nesse processo, a obra se torna uma nova expressão de arte legítima porque nega, conscientemente, tanto o conceito estético ora admitido pela ordem ideológica e pelo “negócio” como também a si mesma, em um movimento de dupla negação. Nessa nova produção, articulam-se as suas “próprias idiossincrasias”³⁰⁷, de forma que se torne próprio dessa forma o ensimesmar-se, o voltar-se para si. Seu polo antitético, assim, não se constitui só como recusa

³⁰⁴ Cfe. CANDIDO, Antonio. “Romantismo, negatividade, modernidade” in *O Albatroz e o chinês*. 2ª Ed., Aumentada. São Paulo: Ouro sobre Azul, 2010.

³⁰⁵ “Se o romance quiser permanecer fiel à sua herança realista e dizer como realmente as coisas são, então ele precisa renunciar a um realismo que, na medida em que reproduz a fachada, apenas a auxilia na produção do engodo”. ADORNO, Theodor W. Notas de literatura I. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 57. Grifos no original.

³⁰⁶ ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*; tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008

³⁰⁷ Idem, p. 63.

ou combate ao que lhe vai em sentido contrário³⁰⁸, mas também por um tipo próprio de autonegação. Ao rejeitar tanto o que ora se afirmava, como também a si, essa constituição de ser – e ao mesmo tempo não ser – mostra uma interdição do remate dialético, porque nele não há a síntese nem superação.

Em *Dialética negativa* [1966] – que em certo sentido dá prosseguimento ao texto mais renomado do autor, *Dialética do Esclarecimento* [1947] –, Adorno se vale desse conceito para discorrer sobre uma reflexão cujo empenho é o de voltar contra si mesma, contra a própria reflexão. Se o racionalismo produz um domínio técnico que, ao invés de emancipar o homem, pode levá-lo a um estado de barbárie, então o esclarecimento deve passar por negar a reflexão:

Se a dialética negativa reclama a autorreflexão do pensamento, então isso implica manifestamente que o pensamento também precisa, para ser verdadeiro, hoje em todo caso, pensar contra si mesmo.³⁰⁹

Ainda que essa dialética de “contradição insolúvel” não faça superar sua oposição, ao pensamento negativo caberá, ao menos, a revelação do contraste³¹⁰. Dessa forma, segue-se o esforço em se concentrar na matéria que se convencionou chamar remanescente do capitalismo tardio, tempos em que “contrastar simplesmente entre si forças produtivas e relações de produção de maneira polar não ficaria nada bem para uma teoria dialética”, haja vista partir-se do pressuposto de que, no mundo contemporâneo, a tese e a antítese “estão entrelaçadas, uma contém a outra dentro de si”³¹¹.

Evidentemente, para relacionar a teoria à obra de João Antônio, corre-se o risco de utilizar o conceito do filósofo como de palavra vazia de sentido ou de encaixe forçado – ideia que se espera ser desfeita através da análise de “Abraçado ao meu rancor”. Ou, ainda, de situar seus contos como se eles estivessem na proporção dos grandes nomes, que guardam até mesmo terminologia própria, como a do “absurdo” resultante das obras de Kafka ou Beckett. O que se pretende, aqui, seria utilizar um conceito teórico que possa ser aplicado de parte a parte.

Assim, “Paulinho Perna Torta”, por exemplo, se tornaria mais do que um retrato do banditismo se a sua leitura se estender contra um tipo de progresso destrutivo que liquida o

³⁰⁸ “Uma obra de arte é a inimiga mortal da outra”. Cf. ADORNO, Theodor W. Idem p. 62.

³⁰⁹ ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*; tradução: Marco Antônio Casanova; revisão técnica: Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 302.

³¹⁰ Ainda sobre o movimento da “dialética negativa”, ver PASTA, José Antonio. “O romance de Rosa: Temas do *Grande Sertão* e do Brasil”. In: Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, n. 55, nov. 1999. “Agitada internamente por uma movência interminável ou movimento pendular contínuo, ela (a junção inextricável) se mexe incessantemente sem, no entanto, sair jamais do lugar. Assume, assim, a configuração de uma espécie de *dialética negativa*, que a contradição faz bascular sem parada, mas que não conhece superação ou síntese propriamente ditas”, p. 63. A expressão “contradição insolúvel” foi extraída desse mesmo ensaio.

³¹¹ NOBRE, Marcos. *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: A ontologia do Estado falso*. São Paulo: Iluminuras, p. 49, 1998.

mito, como afirma Adorno. Um outro exemplo seria o de “Toni Roy Show”: seu protagonista sai da horizontalidade se aplicada uma leitura que dialogue com o sujeito na indústria cultural, outro tema estudado pelo filósofo.

Por isso, acredita-se que os contos escolhidos possam ter, também, esse respaldo teórico, ainda que a negatividade seja observada com maior entrega no que seria o último texto de renome do escritor, “Abraçado ao meu rancor”, de 1986. Neste, a impossibilidade de produção de arte faz com a própria impossibilidade seja o que gera a produção de arte; a falta de verbalização se torne verbo, e a reprodução do mundo, não mais a reprodução mecânica das máquinas. A medida do homem, mesmo derrotado e rancoroso, seria refeita.

Para figurar como João Antônio se encontrava ensinucado em tempos da produção do conto, cabe retomar a sua trajetória biográfica. O sucesso comercial de sua produção não lhe rendeu viver apenas de literatura e, além disso, se relaciona a um período em que, contraditoriamente, ele desenvolvia um gênero que não lhe era o de excelência, não era o conto. Mais, o escritor acabou engolido pela própria performance que fazia em vida – a de um escritor marginal. Não que não o fosse, mas alimentava-se disso. Criado um público, seria necessário corresponder a ele. Nas palavras de Rodrigo Lacerda:

Ele deixou muitas cartas, nas quais se referia a uma “armadilha literária” na qual teria caído. Luís Baggio, da Nova Alexandria, editor de *Dama do encantado*, o último trabalho de João, uma vez me contou que ele dizia precisar desse livro para escapar da armadilha literária na qual se metera. Então acreditei que João Antônio realmente construía essa armadilha, que ia além da profissão de escritor.³¹²

Como comparação a essa “armadilha literária”, caberia transcrever um modelo de “dialética negativa” que se extrai em um conto mínimo, *Pequena Fábula*, de Franz Kafka. Nele, o herói da fábula, um rato, vai por sua própria conta em direção a uma ratoeira. Isso, claro, contra sua vontade. As paredes ao seu redor o comprimem e permanecendo ou indo adiante ele teria como mesmo destino a morte. Mas, ainda que sem saída, no último quarto, o rato acaba ouvindo o conselho de seu oponente mais comum, um gato. E então acaba sendo liquidado por ele.

“Ah”, disse o rato, “a cada dia que passa o mundo se torna mais estreito. No começo ele era tão amplo que me dava medo, eu continuava correndo e me sentia feliz por ver à distância, finalmente, as paredes da direita e da esquerda, mas essas longas paredes dirigem-se tão rápidas uma para a outra, que já estou

³¹² LACERDA, Rodrigo. “A armadilha literária”. In: *Tertúlia: o autor como leitor*. Thiago Novaes (Org.). Edições Sesc São Paulo, 2013,

no último quarto e lá no canto fica a ratoeira para onde eu corro”. – “Você só precisa mudar de direção”, disse o gato e devorou-o.³¹³

Sobre o conto mínimo, pode-se apontar para a “dialética negativa”³¹⁴, expressão do tradutor Modesto Carone, no arranjo das chances de fuga na fábula. Se, por um lado, elas negam quaisquer outras vias, por outro, acabam por anular também a si mesmas como escape, porque trazem um mesmo encerramento final ao rato – trazem tese e antítese em si. Para o rato, se permanecer, a compressão dos muros será fatal, caso continue seguindo, terá a ratoeira à frente. Sem possibilidade de fuga, sem chance de enfrentamento, qualquer dos remates, inclusive aquele outro que só aparece no fecho do conto, se mostrará fatal. Da amplidão à asfixia, e desta à ação derradeira, as inserções do narrador na representação do mundo são mínimas, ainda que delas se dependam o desenrolar da trama, dada uma formulação privilegiada das falas do rato. O que indica a morte do herói é a ausência deste discurso na passagem final. Mas é por meio dessa mesma ausência, das poucas inserções do narrador soterrado e dos cortes abruptos na ação que se exprime a figuração de um mundo absurdo, sem saída e negativo.

Sobre o que seria a negatividade da forma em Beckett, e sobre como esse tipo de produção pareceu exigir um cerrar a si mesmo como forma de combate, o professor Fábio de Souza Andrade dá mostras em seu ensaio sobre a reunião de novelas do autor. Quanto ao narrador de “O fim”, novela que relata como imagem da própria vida do protagonista a “falta de coragem em terminar e de forças para continuar”³¹⁵, o ensaísta levanta pontos como um “misto de ensimesmamento e excepcionalidade de critérios morais, a agudeza intelectual fora de lugar, a incapacidade para a ação associada à vocação para a inação como modo de resistência”:

Esses antimitos do individualismo empreendedor denunciavam, em seu aspecto falível e aparentemente supérfluo, o avesso e os desvãos do delírio de onipotência da razão e da civilização modernas, imagens críticas que valem por mil tratados, das quais não podemos nos dar ao luxo de dispor.³¹⁶

Levando-se em conta o propósito breve desta apresentação – e também um alerta feito pelo filósofo Paulo Arantes³¹⁷ –, por dialética negativa entende-se, portanto, a suspensão de

³¹³ CARONE, Modesto. “Contos de fada para dialéticos”, in: Folha de S. Paulo, *Folhetim*, 3/jul. 1983, p. 5.

³¹⁴ CARONE, Modesto. “Anotações breves sobre um conto curto”, in: *Lição de Kafka*. SP: Companhia das Letras, 2009.

³¹⁵ BECKETT, Samuel. “O fim”, in *Novelas*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro; Edição preparada por Vadim Nikitin. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. 82

³¹⁶ ANDRADE, Fábio de Souza. “Prefácio”, in *Novelas*. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro; Edição preparada por Vadim Nikitin. São Paulo: Martins Fontes, 2006. p. XIV).

³¹⁷ Paulo Arantes alerta que, em matéria de dialética, é melhor praticá-la que anunciá-la: “mencioná-la, ainda que a propósito, é o meio mais seguro de conquistar aliados e fazer adversários sem que o assunto em pauta venha para o primeiro plano da análise e o acordo se faça em função do conteúdo exposto, e não das convicções anteriores”.

uma síntese pela dupla negação, o que faz com que dela se represente apenas a sua órbita à espera de um remate. Caberia ao polo que se convencionou chamar negativo, por sua natureza antitética ao “mundo administrado”, voltar-se contra esse mundo e contra si mesmo como única possibilidade de representação da falta de remate dialético, uma vez que, pelos meios com que se apresentam qualquer defrontação, quer pelo combate ou recusa, restará sempre uma mesma subsunção. À dialética negativa cabe dar a ver a si como impossível.

Entende-se, assim, que essa negação de parte da literatura moderna – e parte da literatura de João Antônio – se mostre contrária tanto à tradição quanto a si mesma porque nega a ambas, ainda que essa negação – e isso, contraditoriamente –, possa ser encarada como a nova via de enfrentamento. Para impedir a superação de sua forma, afirma-se em uma dupla negação até ser subsumida por si mesma exclusivamente e não pelo já estabelecido, pelo mercado ou mesmo pela sobreposição de uma arte nova.

Essa dupla negação pode ser vista em “Abraçado ao meu rancor” pois, em razão de seu caráter a meio termo entre ficção e autobiografia, crônica e conto, rompe com o estabelecido pelo autor e pelo mercado por meio da forma literária, além do fato de seu narrador se debruçar sobre si mesmo e sobre o próprio fazer literário de forma crítica, colocando-se como um escritor que perdeu a linguagem, negando-se como literatura. Um movimento, assim, bem diferente das primeiras obras de João Antônio³¹⁸, em que essa literatura negativa na forma de uma recusa ao instituído se mostre de aliciamento mais viável ao poder instituído. Seus contos, nessa primeira fase, se aproximariam, de fato, de um mesmo empenho literário efetuado por Lima Barreto, o da oposição e do combate, do choque de realidade, ainda que atuem em frentes diferentes.

A linguagem literária de Lima Barreto se notabilizou como a de uma polarização antitética à ordem literária estabelecida, porque na medida em que era oficializada se situava do lado dos que mandam. Ao dar voz aos marginalizados sociais, João Antônio também se posiciona “contra os que mandam”. Mas se há, por um lado, similaridade na matéria literária de Lima Barreto e de João Antônio, na valorização e no cuidado no trato com os pobres, por exemplo, por outro lado há na linguagem deste uma combinação entre espontâneo e estilização, uma “elaboração que, apesar da aparência, tira a palavra de sua função meramente comunicativa e a traz para dentro da literatura”³¹⁹.

In: ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. p. 10.

³¹⁸ Para “literatura de combate” ver também LACERDA, Rodrigo. “João Antônio: Uma biografia literária” (Tese [Doutorado em Letras], São Paulo: FFLCH-USP, 2006), mais especificamente o capítulo *Vocação para o conflito*, p. 137.

³¹⁹ CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”, In: *O albatroz e o chinês*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2ª ed., aumentada, 2010, p. 208.

Uma análise em perspectiva da obra de Lima Barreto marca essa oposição, da qual mesmo em seus textos autobiográficos jamais se absteve, porque há em sua literatura uma arte que “canalizou a própria vida para a literatura, que a absorveu e tomou seu lugar”³²⁰. Daí o interesse da crítica em suas obras confessionais em detrimento da ficção. Candido nota ainda que “essa doação de si mesmo atrapalhou-o paradoxalmente a ver a literatura como arte”, ainda que, destes traços subjetivos, não se despreze o valor de suas memórias e diários. Por isso, sua obra ficcional melhor se filia a uma literatura combativa ou, como formulado por Lilia Schwarcz, “literatura de oposição”³²¹, do que propriamente a uma “literatura de negação”. Sobre os “erros gramaticais” das “edições baratas e sem cuidado” de Lima Barreto, por exemplo, ela defende não ser o “caso de apostar se esses são recursos contextuais ou marcas intencionais de uma produção literária”³²² – fato que se aceita, em João Antônio, como estilo.

Em sua trajetória, escrevendo em um momento bem mais desafogado em relação ao estabelecimento do texto literário³²³, João Antônio parte de uma oposição que o converge ao empenho de Lima Barreto, a quem considera “pioneiro” nas dedicatórias de suas obras³²⁴, por ambos retratarem os pobres e marginalizados dos subúrbios e centros urbanos, este onde se concentra a riqueza do país. E, fundando uma espécie de regionalismo no ambiente urbano³²⁵, desloca o espaço narrativo para o submundo, elaborando uma linguagem de notável estilização, em que repetições, sínopes e uma gagueira têm valorização estética.

Mas na medida em que essa oposição é subsumida pela literatura convencional, tem por isso neutralizado seu efeito antitético, e parte, então, para uma nova oposição, como se se debruçasse sobre o próprio fazer literário, e sobre si mesmo, na última fase.

³²⁰ CANDIDO, Antonio. “Os olhos, a barca e o espelho”, in *A educação pela noite*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 6ª ed., 2011, p. 49.

³²¹ “Aí está, pois, uma literatura de oposição ou por oposição que, ao produzir a ficção, cria, ao mesmo tempo, o artista a partir da noção de não pertencimento e de exclusão”. SCHWARCZ, Lilia Moritz. “Lima Barreto: termômetro nervoso de uma frágil República” in *Contos completos / Lima Barreto*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

³²² SCHWARCZ, *op. cit.*, p. 16.

³²³ CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”, in *O albatroz e o chinês*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010. “Embora produzindo numa era bem mais desafogada, João Antônio assume a mesma força de afirmação pela negação, inclusive negação das convenções estilísticas, pois não hesita em escrever de um modo que embora gramaticalmente correto, irritaria profundamente o lápis vermelho dos censores vernaculistas”, p. 207.

³²⁴ Uma bonita definição da ligação entre João Antônio e Lima Barreto pode ser encontrada em uma crônica daquele: “Acontece que o país é ágrafo. Assim disse um nosso ex-ministro da cultura, filólogo respeitável, o mesmo que na dedicatória fez, com letra rápida, um tanto tremida, um pouco inclinada, em um de seus livros, um dicionário. Ali me chamou de irmão em Lima Barreto”. Acredita-se que o filólogo a quem João Antônio se refira seja Antônio Houaiss, ex-ministro da cultura do Governo Itamar Franco [1992-1995]. ANTÔNIO, João. “Ajuda-me a sofrer”. *Dama do encantado*. Crônicas. SP: Nova Alexandria, 1996, p. 94.

³²⁵ Para o “regionalismo urbano” de João Antônio, ver LACERDA, Rodrigo. “Encruzilhadas da segunda onda modernista” In: *João Antônio: uma biografia literária*. Doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Orient. Joaquim Alves de Aguiar. SP: FFLCH-USP, 2006, pp. 218-233.

E o faz de modo que a elaborar, em retrospectiva, o percurso que se encerra com a “confissão das mais vívidas emoções pessoais”³²⁶, mais a exemplo de Graciliano Ramos, inspiração declarada de João Antônio, no que há de autobiografia em *Infância* [1945], *Memórias do Cárcere* [1953, publicação póstuma], e ainda no “Autorretrato de Graciliano Ramos aos 56 anos”, publicada a convite do escritor e jornalista João Condé, em *A Manhã*, 1948.

“Abraçado ao meu rancor” pode ou não ser lido como autobiografia, mas um erro seria acreditar que o rancor como prisma seja falta de enfrentamento, aceitação da perda do embate, adesismo e afirmação. A parte central deste estudo será compreender, assim, uma trajetória que parte de uma forma estética que será negada pelo tratamento também estilizado da voz narrativa de “Abraçado ao meu rancor”, e tem, como ponto de chegada, uma conscienciosa abdicação do valor literário, ora reduzido a um narrador que repete *slogans* publicitários, cria um estilo propositadamente estéril³²⁷, e confessa que podem também o escritor e o estilo marginal se tornarem negócio. Na confissão da última fase, negar a si mesmo como indivíduo seria nova possibilidade de redenção para o eu literário.

Assim, através do que se denomina como *literatura de negação* cria-se o paradoxo que procura impedir a subsunção de sua forma. Como se soubesse de que pode também a oposição direta fazer parte de uma engenharia que tem a manutenção como anteposto, tornar desprezíveis tanto a inserção do escritor marginal no “negócio”, quanto a sua obra como literatura, seria alternativa de combate, ainda que sob a pecha da abdicação de luta.

Desde os primeiros contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, em que corpo, voz e certa delicadeza no retrato dos marginais se manifestam, ao “realismo feroz” dos anti-heróis nos contos intermediários, até o desvanecimento de espaço e também da estilização da linguagem no conto “Abraçado ao meu rancor” – cujo emblemático fecho, “a sua arte não permite dois amores”³²⁸, ao passo que encerra o conto iria inaugurar uma nova via de leitura para a sua obra que não foi, porém, desenvolvida em vida. A literatura de negação de João Antônio insiste em retratar um país por perspectivas contrárias entre si, seja a dos pobres e a do escritor incluído, seja a do malandro e de uma pobreza absoluta; e por isso manipula uma arte que não encerra nem a ela, nem ao escritor.

³²⁶ CANDIDO, Antonio. *Ficção e confissão*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 3ª ed., 2006, p. 17.

³²⁷ “Aqui neste botequim, a esmo, enquanto bebo e masco torresmo, há quanto tempo não tenho notícias de mim mesmo”, in ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor; contos*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 122. Acredita-se que essa “linguagem ruim”, pobre de cuidado e sem estilo, seja parte de uma literatura que, no último movimento literário do escritor, volta-se contra si mesma, ainda que não se possa comprovar total consciência do processo por parte do escritor. É o que se pretende discutir na última parte do trabalho.

³²⁸ Idem, p. 142.

Neste terceiro capítulo, por meio de uma análise para “Abraçado ao meu rancor”, se procura estabelecer como podem afetar no foro íntimo essas modificações do mundo exterior, e de que maneira constatar a própria impossibilidade de reprodução da realidade através da literatura pode ser, essa mesma impossibilidade, ainda assim, literatura. Por outro meio que não “a conservação do passado” do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, mas de tratá-lo como se uma raiz sobreposta através da passagem do tempo, João Antônio irá ele próprio se tornar um nervo exposto do país, ainda que, reforça-se, seu último conto de repercussão, “Abraçado ao meu rancor”, prescindia a leitura pela chave autobiográfica. Consciente de que não há meio de reportar um nada legado pela transformação técnica, inserido em uma nova dinâmica em que tudo se torna mercadoria, o eu discursivo – por ser quem é – poderia ainda assumir a sua própria impossibilidade de representar-se. Não mais pela voz dos seus anti-heróis, como fez com Paulinho Perna Torta, ou pelo retrato objetivo dos pobres sem a intermediação do estilo, e com “melhor intenção” de promover, mesmo indiretamente, sua própria *persona* construída, mas através da memória afetiva e consciente de que, se resgatar uma “esperança passada” o passado como mercadoria se prolonga “como destruição do passado”, então que se destrua a esperança sob a forma do sentimento mais negativo³²⁹.

Como nova perspectiva de representar o outro, o eu discursivo assume para si um eu que, ao narrar um nada provido pelo progresso, confessa ser não só a mercadoria, mas que também se torna produto ao negá-lo. Experiência que dependeria de uma negação de forma e estética, acusando, como que para valorizá-las, suas impossibilidades para a plena realização de ambas. Abstenção inclusive do próprio eu que, ensinucado, não mais irá se erigir pela voz, mas pela mudez da negação. Como se estivesse, enfim, à salvo: e abraçado ao próprio rancor.

³²⁹ ADORNO, Theodor W. Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos / Theodor W. Adorno, Max Horkheimer; tradução, Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985, p. 15.

4.2. Aquele que amou a dois senhores

Ninguém pode servir a dois senhores, porque ou odiará a um e amará o outro, ou dedicar-se-á a um e desprezará o outro. Não podeis servir a Deus e à riqueza.

São Mateus, 6:24

A leitura que se pretende sobre o conto “Abraçado ao meu rancor” [1986], de João Antônio, passa, inicialmente, pela tentativa de interpretação do sentimento do rancor. Para tanto, antes de analisar a sua estrutura formal, antes mesmo de parafrasear suas principais ações, de relacioná-lo a um motivo literário maior e de contextualizá-lo no seu tempo histórico, mais pertinente, irá se tentar, aqui, o esboço de algumas aproximações entre o eu narrativo de “Abraçado ao meu rancor” e a representação do sentimento no cânone maior literário.

No Canto VII do *Inferno*, de Dante Alighieri, descrevem-se os avarentos e pródigos, e os que foram tomados pela ira e pelo rancor. Por isso, o canto é dividido em duas partes e conta com uma breve introdução: por meio da linguagem, o poeta latino Virgílio, guia de Dante, vence a sentinela do quarto círculo do Inferno, Pluto. O diálogo se dá deste modo: aturdido pela presença do mortal, Pluto exclama em uma língua ininteligível e perdida³³⁰. Virgílio, depois de acalmar o discípulo, dizendo para Dante não se influenciar pelo medo porque, mesmo poderoso, aquele demônio não os impediria de descer por aquele monte, se dirige diretamente para a “fera cruel”, que tomba após ouvir em italiano vulgar e pouco diferente da língua atual: “Cala, lobo maldito, e em ti mesmo consome o teu rancor”³³¹. Já despontaria, aqui, alguns indícios desse sentimento: a dificuldade de se fazer compreendido por ele e um atributo do rancor por se fazer consumido internamente.

Na cena subsequente, que trata das penitências dos pecadores, a descrição feita pelo poeta florentino também ilustra essa espécie de ressentimento. Uma vez vencido aquele leão de chácara, abrem-se para Dante dois cenários. O primeiro é formado pelos pródigos e avarentos. O outro, por irados e rancorosos. Como, inicialmente, a intenção é se centrar nesse sentimento, aqui se irá começar por este grupo e por “mais triste vereda”.

Dante vê, então, uma vala iniciada por uma fonte “bem mais preta que castanha”. A água fervente forma um pântano por onde “gentes lodosas”, “todas nuas”, demonstram “irada mágoa”, esmurrando-se mutuamente, “não só de mão”, mas com a “cabeça, o corpo todo e os

³³⁰ “Pape Satàn, pape Satàn alleppe!”.

³³¹ “Taci, maledetto lupo! Consuma dentro te com la tua rabbia [...]”. ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, pp. 61-5. A opção do tradutor por “rancor” em lugar de “raiva” – mais próximo do original – mantém a estrutura de decassílabos rimados e empregados por Alighieri. A diferença entre “raiva” e “rancor” é tratada pelo Autor e será exposta adiante.

pés”, mordendo-se, inclusive. Então, Virgílio informa ao discípulo tratar-se dos “vencidos pela ira”. E debaixo daquela “lama negra”, suspirando, “fazendo-a borbulhar”, os rancorosos.

Nessa passagem, o rancor adquire um indício material cuja figuração característica seria a do impedimento de exteriorizar a raiva, colocá-la para fora. Contristados, guardam uma ira contida, gorgolando sob o lodo as palavras de ódio que somente ao poeta Virgílio é dado ouvir: “Tristes fomos em vida, no ar ameno que do Sol se alegra, dentro portando névoa aborrecida”³³². Por isso, a dificuldade da sentinela – e do rancoroso em geral – para a expressão emotiva, se fazer compreender pelo verbo e transbordar o rancor já como ira.

“Abraçado ao meu rancor” narra essa impossibilidade. Conta com um eu que, antes, dominava uma linguagem geral, porque conhecia “a pobreza dos pobres e merdunchos”, mas, agora, no impossível instante do ato narrativo, narra como se fosse por outro, porque, instruído na “pobreza envergonhada da classe média”, assume ter perdido sua “linguagem no verbalismo palavroso da profissão”³³³. Um eu, portanto, que já “transpôs o limiar da classe”³³⁴, nas palavras de Alfredo Bosi, ao preço de um “rancor por dentro”, carregando sua névoa aborrecida mesmo no ar ameno do sol, seu “bando de espetos íntimos”, porque esses não o “largam, nem nas praias”³³⁵. Fica-se diante, portanto, de um acordo implícito: há um eu anterior versado na linguagem dos pobres, porque antes dava a eles voz literária, e um eu que é, hoje, assumidamente outro, confessional e, mesmo rancoroso, expressivo. Mas caberia indagar: se a característica do rancor é, em especial, nutrir-se da própria ira, represando-a, como então ela se expressa? Não seria propriedade da raiva a verbalização?

Antes de mencionar tratar-se o conto de um monólogo interior, para essas indagações, em um primeiro momento, cumpre contextualizar a trajetória do narrador. Subentende-se que, no passado, esse eu saíra de sua cidade de origem para ganhar a vida. “Abraçado ao meu rancor” tem como espaço de ação o retorno para a casa do eu depois de sua ascensão social. Aqui, uma relação com a parábola do “retorno do filho pródigo” é inevitável, e o conto, de fato, retoma essa história exemplar, ainda que se constitua às avessas dela. Isso porque, na parábola, o filho parte já rico da propriedade do pai. Recebe, antecipada, a sua herança e gasta tudo com as meretrizes. Sem perspectivas, miserável e arrependido, o filho retorna à sua casa, e pede perdão. E é acolhido por seu pai como a ovelha desgarrada do rebanho, como os de má vida que Cristo recebe e com quem come. A ira parte do irmão mais velho, que questiona por que aquele que

³³² Idem, p. 65.

³³³ ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Contos. Prefácio de Alfredo Bosi. RJ: Guanabara, 1986, pp. 102 e 122.

³³⁴ BOSI, Alfredo. “Um Boêmio entre duas cidades”. In: *Abraçado ao meu rancor*. Op. cit., sem marcação.

³³⁵ ANTÔNIO, João. Op. Cit., pp. 84 e 95.

abandonou o lar é recebido com festa, enquanto para ele, que permaneceu, não há regozijo? E seu pai esclarece: o filho que retorna estava morto e agora vive, tinha se perdido, foi encontrado.

“Abraçado ao meu rancor” retoma a parábola, mas aqui o filho pródigo não recebe herança, nem gasta tudo. Ao contrário, nesse retorno ele parte pobre, ascende socialmente, e muda. Essa progressão, porém, se faz acompanhar não pelo encontro, e sim pela perda.

Sou outra pessoa; terei tirado de onde estas importâncias e lisuras? De teu pai não foi, mano. Também é verdade que, agora, visto na moda e não simples. Meto antes as roupas que, só depois, chegarão aqui e ando tostado de sol, areias, mar.³³⁶

Agora, em um segundo momento, cumpre retomar o Canto VII e a representação feita de avarentos e pródigos no “quarto giro” do *Inferno*. A imagem criada é a das ondas sobre o escolho de Caríbdis, umas sobre as outras, formando uma contradança que, aqui, se relaciona ao cenário da pena imposta ao “duplo bando de pecadores”. A circularidade no mover dos condenados remete a um só durar contínuo das ondas, e eles, os penitentes, seguem virando, voltando, rodeando “de um pra o ponto oposto”, nos dois sentidos, em um “tétrico giro”, vêm e vão “um contra o outro”. Assim, avarentos e pródigos se chocam mutuamente, formando pares de “opostas culpas”. Sob uma mesma unidade, a da Fortuna, são iguais e contrários, malversados, desequilibrados no trato com ela: uns por “mal dar”, outros, “mal guardar”. Mas como se veem como exatas antíteses, dirigem uns aos outros uma mesma ladainha: os gritos de avarentos e pródigos têm um só eco, recíproco, eterno. Pelo curso de suas penas, uns gritam “por que poupas?”, e outros, “por que dilapidas?”³³⁷.

A Fortuna age por vias diferentes, mas nunca com saldo positivo para esses opostos. Sem equilíbrio, e por causa mesmo dos excessos em relação ao dinheiro, os avarentos por retê-lo demais, os pródigos, esbanjá-lo, são como irmãos que se afirmam pela oposição uns aos outros. Eles cumprem uma mesma pena porque, ao negar o seu antagônico, enxergam somente a si mesmos. Mas, desse modo, sem ver o outro, não são capazes de voltar para si dotados de experiência. Isso porque, para se livrarem de seus castigos e da circularidade a que eles mesmos se impõem, seria necessário um movimento de reflexão, de sair e voltar a si. Porém eles repetem, como em um jogo de espelhos, uma só liturgia.

No seu retorno de filho pródigo, o eu de “Abraçado ao meu rancor” vê que também a cidade mudou – e não somente ele. A Fortuna agiria sobre ambos, transformando-os: o eu e a cidade. Não que o narrador do conto seja modelo de avarento ou pródigo mais exemplar, nem

³³⁶ Idem, p. 83.

³³⁷ ALIGHIERI, Dante. *A divina comédia – Inferno*. Tradução e notas de Italo Eugenio Mauro. São Paulo: Ed. 34, 1998, pp. 61-5.

que a força do dinheiro produza benefícios para as pessoas e o espaço. Para a cidade, seria a tentativa de lucro que se faz sobressair na arquitetura do lugar, e isso se dá a ver na escolha dos materiais descartáveis de suas superfícies:

[...] lanchonetaram os botequins de mesinhas e cadeiras; pasteurizaram os restaurantes sórdidos do centro e as cantinas do Brás, mas restaurante que se prezava era de paredes sujas, velhas! Plastificaram as toalhas, os jarros, as flores; niquelaram pastelarias dos japoneses, meterem tamboretas nos restaurantes dos árabes. Formicaram as mesas e os balcões [...]³³⁸

Para o narrador, A Fortuna fez com que ele perdesse a linguagem. Seu retorno, assim, seria a tentativa de restabelecer a sua voz, e por isso os neologismos que aplica ao que vê: “lanchonetaram”, “formicaram”. Ele quer ver e vivenciar a cidade para voltar a si dotado de experiência. Mas ambos são iguais: há um eu anterior e posterior, há igualmente uma São Paulo pregressa e uma outra, atual, transformada pela “gula da grana”³³⁹ e o que se entende como progresso. São como dois irmãos, dado que o eu narrativo é também essa outra cidade, e sente, em seu íntimo, a transformação de um estado anterior para um dia “cinzento” sob a forma do rancor. A cidade dói e “redói”³⁴⁰.

Para sair da circularidade a que se submete em seu trajeto, e voltar a si mesmo, recuperar a sua linguagem, seria necessário viver a experiência do outro. Por isso o saudosismo: nele, seriam outros o eu e a cidade. Porém, o que se vivencia é o meio do caminho, uma suspensão de remate, o instante da impossível expressão da experiência, a confissão rancorosa, por meio da linguagem, de ter perdido a própria linguagem. E por “vias desusadas”, que fazem crescer o peso do eu discursivo, o leitor vai acompanhando seu andar embargado, buscando por si até ir “ao fundo” e confundir-se entre os seus³⁴¹:

[...] mas desguio da manada, tão logo posso, o mais que posso. E tento ganhar, reaver a cidade.

A cidade deu em outra.

Deu em outra a cidade, como certos dias dão em cinzentos, de repente, num lance. As caras mudam, muito jogador e sinuqueiro sumiu na poeira. Maioria degradingolou, esquinizou-se para longe, Deus saberá em que buraco fora das bocas-do-inferno em que eu os conheci. Ou a cidade os comeu.³⁴²

³³⁸ ANTÔNIO, João. “Abraçado ao meu rancor”. Op. cit., p. 115.

³³⁹ Idem, p. 108.

³⁴⁰ Idem, p. 83.

³⁴¹ A passagem remonta à epígrafe do conto, o soneto de Gregório de Mattos que aconselha “a máxima de bem viver, que é envolver na confusão dos néscios para passar melhor a vida”. In: MATTOS, Gregório. *Poemas escolhidos*. Seleção, introdução e notas de José Miguel Wisnik. SP: Editora Cultrix, p. 253.

³⁴² ANTÔNIO, João. Op. Cit., p. 80.

Como se reconhece a si mesmo diante de um igual, o eu discursivo pode verbalizar o seu notar “cinzento”. Assim que consegue se livrar do ambiente privado para o público, e “desguiar da manada” para refletir e se ver refletido, o eu e sua cidade se revelam. E isso se dá em um espelhamento cuja revelação se expressa inclusive pela forma, pelo arranjo da anástrofe, a inversão de “a cidade deu em outra” por “deu em outra a cidade”. Não se trata somente de discorrer sobre a transformação, mas de “reaver”, interpor, por meio da memória pessoal, a anterior sobre a cidade de hoje. Desse modo, para impedir que a cidade cumpra sua autofagia, que coma parte de si na figura das pessoas que a compõem.

O discurso do eu se faz através de antíteses sobrepostas, não apenas entre passado e presente, mas se estendendo como Deus nas “bocas-de-inferno”: a toda a digressão. Porém, seu retorno à terra natal, à casa suburbana da mãe, a si mesmo, enfim, exige dele que tome consciência do mundo. Dos centros de poder, dos coquetéis que promovem a cidade, tratando com uma classe média aderente e adesiva, ele deve partir para um lugar em que espaço e tempo estão suspensos e para ambos não há mudança nem progresso: o subúrbio.

Escalado para vender a imagem da cidade de São Paulo para a propaganda oficial, esse eu narrativo, um jornalista desenganado de sua profissão, deve fazer a cobertura dos eventos do chamado “turismo de negócios”. Parte, assim, da redação do jornal no Rio de Janeiro para o centro de sua cidade e, de lá, para o subúrbio. A digressão que preenche a maior parte do conto se dá nesse espaço, e nesse seu palmilhar em direção à periferia, o eu procura refazer a si mesmo, sua cidade perdida, e encarnar seus distintos e hoje etéreos personagens, a sua cultura subsumida pelo progresso desumanizante. O monólogo interior não é saudosista, mas antes rancoroso, e isso em razão dessas perdas e dos *slogans* publicitários com que se pasteuriza a cidade, como “em São Paulo a noite é sempre uma criança” ou, para ficar no par de citações, “na noite de São Paulo você esquece que o dia vai nascer”. Assim, no mais das vezes, o discurso se constitui pela memória como antítese e pelo discurso pleno de rancor que, verbalizado, faria transbordar uma mitologia pessoal do eu.

Na estrutura de “Abraçado ao meu rancor”, como no discurso do eu, há também um antes e depois – ainda que a organização do conto seja relativamente simples e, aqui, não se estabeleça a regressão como uma antítese ao tempo presente, como se faz no discurso.

“Abraçado ao meu rancor” inicia-se com uma fórmula que atravessa continuamente todo o discurso memorialista, o ecoante *ubi sunt* “Por onde *andar*á Germano Matias?”³⁴³. Em seguida, estabelece o roteiro que será parcialmente explorado pelo eu: “*É* andar. E andar...”³⁴⁴.

³⁴³ Idem, p. 77. Grifo meu. O tempo verbal (*andar*á) estabelece uma atemporalidade para essa formulação.

³⁴⁴ “[...] Osasco, Lapa, Vila Ipojuca, Água Branca, Perdizes, Barra Funda, centro, Pinheiros, Lapa, na volta. Roteiro é este, com alguma variação [...]”. Idem, p. 77. Cabe lembrar, aqui, o motivo do retorno à cidade natal no texto que deu origem ao conto: o “roteiro” que João Antônio escreveu para o filme *Jogo da Vida*. A polissemia dessa

Dois segmentos curtos, e que antecedem a razão pela qual o narrador retorna para a cidade de São Paulo. O conto se divide em várias dessas partes, intercalando-o, ainda que as seções não o limitem por tempo, nem por tema específico. Elas se distendem umas sobre outras, criando a sensação de narrativa por acúmulo, e não de vivência, mas de sua falta.

Ainda que seja possível encontrar marcações distintas entre as partes, como, por exemplo, duas seções que se iniciam com “Esquina dos Timbiras...”³⁴⁵, uma discorrendo sobre o passado: “menino vendendo amendoim, fachada de um cinema da Ipiranga...”, a outra, formado por um presente caído: “pedintes que importunam, humildes, friorentos, mal-encarados...”, não há marcações de tempo ou temas após o início da narrativa, e ela se faz através da justaposição de antíteses.

Na quarta seção, a que antecede o presente absoluto, se descreve a redação de onde parte, inicialmente, esse eu discursivo. E a sua voz já é plena de rancor:

*Noutro tempo, bem outro, a redação fora um lugar de entusiasmo, rumor e movimento. Isso, sem a ditadura. Agora, transpirava-se nojo, derrota e, pior, um nhém-nhém-nhém, um chove-não-molha dos capetas. Ali, nos mexíamos como porcos-espinhos ralando-se para viver. Sair para a rua, a trabalho, era um alívio.*³⁴⁶

O excerto se organiza por um tempo passado e um agora, antitéticos. E a descrição estabelece o Golpe militar de 64 como o ponto de viragem. Inicia-se por uma referência temporal e uma de intensidade, “noutro tempo, bem outro”, contrastado com um momento atual, “agora”. Entre as marcações desses períodos, a viragem, a causa que estabelece o hoje: a ditadura.

Entre um ontem mais espontâneo e o tempo atual, a voz faz as referências à ditadura militar se estenderem por toda a voz digressiva³⁴⁷. Na parte anterior, lê-se, por exemplo, o motivo para que a venda da imagem da cidade se torne incumbência do eu: “alguém, importante,

palavra permite que o autor mantenha uma mesma formulação inicial encontrada em “São Paulo, nenhum retoque”. Esse texto, em seguida, narra assim motivo do retorno à cidade: “Para isso volto a São Paulo, para fazer um roteiro de “Malagueta, Perus e Bacanaço” [...]”. ANTÔNIO, João. “São Paulo, nenhum retoque”. *Módulo, Revista de Arquitetura, Urbanismo e Artes*, RJ, 42, mar/mai 1976, p. 75.

³⁴⁵ Idem, pp. 117 e 119.

³⁴⁶ Idem, p. 79. Cabe lembrar que na “versão original” de “Abraçado ao meu rancor”, publicada em 1976, na revista sobre arquitetura *Módulo* (ver nota) sob o título “São Paulo, nenhum retoque”, e com diferenças substanciais em relação ao conto em análise – entre elas, de apresentação do eu, de motivo de retorno para a cidade natal, por exemplo – não constam as referências destacadas à ditadura militar brasileira (1964-85).

³⁴⁷ Para uma leitura divergente, ver ZENI, Bruno. *Sinuca de Malandro: Ficção e Autobiografia em João Antônio*. SP: Edusp, 2016, p. 116: “[A contextualização é importante, pois marca o tempo histórico e o pano de fundo político em que se produz o texto – e chama a atenção, pois é pouco frequente na obra de João Antônio. Entretanto, a referência ao regime militar não ganha desenvolvimento na ação narrada. A situação política, claramente desfavorável à atuação dos jornalistas, não vai ganhar, no desenvolvimento narrativo do conto, qualquer consequência (...)]”.

buliu nos papéis aqui, além, provavelmente em Brasília”³⁴⁸. Ainda sobre esse excerto, ele se faz importante não apenas por uma marcação, explícita, de postura política contrária ao regime militar, mas por indicar que a ditadura tenha transmitido como legado um tempo presente também perverso, tanto quanto seu tempo de poder: de “nojo”, de “derrota”, um “chove-não-molha dos capetas”. Seu prosseguimento se faz ainda, por exemplo, no ideal de progresso, na cultura e na linguagem, “nos releases oficiais”³⁴⁹ e nas “expressões norte-americanas, rudes, funcionais”, uma vez que “o brutalismo ianque choca mais”³⁵⁰.

Mas esse lastro de barbárie, no entanto, não se restringe apenas ao ambiente da redação de jornal e ao jornalista, como um profissional que vai “empurrando a coisa com a barriga, meio pesadão”. Ele faz mais, entra nesse sujeito “sem qualquer alegria, garra ou crença” e desumaniza-o, passando a exercer sobre ele uma influência para os “azares, vícios, mortificações e levantando desejos de destruição, pespegando sentimentos culposos”³⁵¹. E isso sem que esse eu se torne um mártir – individualmente, cabe lembrar que ele foi favorecido pela Fortuna, espécie de milagre que corrompe e tira a consciência. O problema é que essa última retorna ao eu e está por trás de suas mortificações.

A partir da quinta parte, não há retomada do passado próximo, do tempo de redação do Rio de Janeiro. Dela, inicia-se a digressão como um presente contínuo: “*Estou aqui e rondo...*”³⁵². A digressão, um discurso íntimo, se faz a partir do centro de São Paulo, às dez da manhã, e segue confrontando a mitologia pessoal com o que vê até à noite.

Dez da manhã. Ontem, porre; ressaca hoje. Há quanto tempo repetes esse ritmo, hem, camarada? Nevoeiro na cabeça, dor, olhos inchados, pouco me adiantariam os óculos escuros. Nem a cidade tem luminosidade para tanto. Refrigerantes e água. Na manhã, você já bebeu aí perto de uns cinco copos. Nem contei. E estes comprimidos não estão resolvendo nada. Você trinca nos dentes no celofane e vai abrir um novo maço. Fumo. Não devia e fumo.³⁵³

Empanturrando ontem e bebum, no coquetel, escarneci e, de voz empastada, eu disse classe merdeia. Com este embrulho no estômago, pesadão e ressacado, pertenco a que classe senão a ela? A que usa óculos escuros para tapar a lágrima, o luto, a esbórnia. E o caráter. Não, os comprimidos não estão adiantando [...]. Outra ideia amarga me vem. Todos os ditadores, eficientes e poderosos, usam óculos escuros.³⁵⁴

Uma seção inteira transcorre entre esses excertos, de modo que o primeiro discurso se dá, ao que parece, em um táxi rumo ao centro da cidade, e o outro já dentro do Edifício Martinelli,

³⁴⁸ ANTÔNIO, João. Op. cit., p. 78. Grifo meu. O tempo é das raras ações no passado pontual, não durativo.

³⁴⁹ Idem, p. 111.

³⁵⁰ BOSI, Alfredo. “Um Boêmio entre duas cidades”. In: *Abraçado ao meu rancor*. Op. cit.

³⁵¹ ANTÔNIO, João. Op. cit., p. 81.

³⁵² Idem, p. 79. O estabelecimento do presente se reforça pela marcação de tempo (estou) e espaço (aqui).

³⁵³ Idem, p. 82.

³⁵⁴ Idem, pp. 90-1.

procurando por um salão de bilhar já fantasmagórico. A primeira passagem faz uma divisão, íntima, entre um ontem desregrado e um hoje como resultado disso. Aqui, dado que o presente é responsável pelo “porre” de hoje, se dá uma justaposição, um alargamento do dia de ontem. A despeito de todo o monólogo interior que entremeia esse trajeto, os dois trechos dialogam entre si diretamente, uma vez que todo o discurso do eu se faz cíclico, como se fosse uma acumulação. E, guardados os gêneros distintos e o fôlego de cada obra, nisso, “Abraçado ao meu rancor” tem aspectos que fazem lembrar o romance *Angústia*, de Graciliano Ramos – pelo ritmo fragmentado da voz, um “vai-e-vem entre a realidade presente [e] a constante evocação ao passado” e pelo caráter subterrâneo de Luís da Silva e desse eu de João Antônio: um mesmo senso “de culpa”, “autonegação” e “crise permanente”³⁵⁵ relativos a esses protagonistas. Porém, dada a consciência desse eu sobre seu papel, que ganha força, seu rancor parece encarnar de modo evidente uma pena social.

O protagonista de “Abraçado ao meu rancor” já não age como se fosse “um verdadeiro repórter, na acepção épica de que se reveste a palavra nos anos Setenta”³⁵⁶ – e sabe disso. Resignado, confessa sua própria culpa, tem consciência de pertencer à classe média, “que apoiou o golpe militar de 1964 e a subsequente militarização da sociedade brasileira”, partilha do mesmo desencantamento com que essa classe “passaria a se penitenciar”³⁵⁷ e, como ela, se atavia “para tapar a lágrima, o luto, a esbórnia” e ainda o “caráter”. Faz ainda mais: associa a si mesmo aos ditadores, paramentado pelo mesmo tipo de acessório: os óculos escuros que atenuam a ressaca física, moral, e os vícios impingidos pela própria ditadura militar. Não há, por isso, margem para criar nesse eu a figuração de um herói e nem mesmo para ver, nele, possibilidade de antítese ao mundo, dada a coincidência que tem o mesmo adereço para ele e para os “eficientes e poderosos”, donos do poder no país.

Mesmo o neologismo “classe merda”, que “com voz empastada”, como afogado no próprio rancor, o narrador dirige aos seus pares, nisto que poderia soar como atitude combativa pela linguagem, é cooptado por essa mesma classe, e o eu discursivo não se exime do fato porque tem consciência de que “não ser da classe dominante [...] é algo preciso, diferente da mera sem-cerimônia no tom, aliás muito apreciada pela elite”³⁵⁸. E, adiante, grifa isso:

Pior é, no país, o sujeito que, escritor, se mete a também jornalista. Aí, perderá potencial maior – o tempo, a vergonha, o talento e o estilo. [...] mais as

³⁵⁵ CANDIDO, Antonio. “Os bichos do subterrâneo”. In: *Tese e antítese*. RJ: Ouro sobre azul, 2006, p. 105.

³⁵⁶ SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Prefácio de Luiz Costa Lima. RJ: Achiamé, 1984, p. 180.

³⁵⁷ SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos*, 2ª Ed. Revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 74.

³⁵⁸ SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de ‘Dialética da Malandragem’”. In: *Que horas são?* SP: Companhia das Letras, 1987, p. 144.

deformações e vícios pequenos da classe média. Porque esse tipo de infeliz será sempre um animal bufo da classe média. Vai bufanear o tempo todo para ela – e jamais orbitar fora do alcance dela – e se iludir, ardiloso e frenético, pelos bares a dizer, só depois de bebido, que não pertence a ela. Virou até moda, por exemplo, a proclamação de que se é um marginal da classe média. Ou merdeia. A segunda forma, num tempo em que o jogo de palavras e o uso da palavrada passaram a valer como sinal de talento, é mais elegante. Merdeia. Podendo grafar isso, então, é o fino do espírito. Atualizado, renovador, progressista. Compõe bem. Soa a criativo. E, útil, começa a faturar, o que é conveniente e de oportunidade boa. Que um escriba avisado não perde, claro.³⁵⁹

Nesse excerto, há duas passagens significativas para a análise do eu. A primeira, uma forma de tomada de consciência, seria esse se inserir como um escritor que “se mete também a jornalista” – um quase retrato da geração de 70, com sua literatura-reportagem. O juízo que faz é que esse perderá, entre outros fatores, o “talento” e o “estilo”, assim como acredita ter ocorrido com ele. E, com relação a isso, o ato de produzir uma obra de embate e se colocar como “marginal” das letras, termo que, como formula Alfredo Bosi, é “fonte de equívocos”, não seria uma saída esperada, pois o próprio discurso do eu mostra consciência de que “na sociedade capitalista avançada, não há nenhuma obra que, publicada, se possa dizer inteiramente marginal”, dado que:

[...] o seu produzir-se, circular e consumir-se acabam sempre, de um modo ou de outro, caindo no mercado cultural, dragão de mil bocas, useiro e vezeiro em recuperar toda sorte de malditos³⁶⁰.

O excerto do conto trata ainda de um segundo dado de consciência do eu: saber que se faz aparato de conservação esse tentar subsumir a linguagem e até o próprio pensamento. Como ele próprio se vê um réu confesso, o narrador de “Abraçado ao meu rancor”, sem articulação, nauseado e tomado do rancor, como em um mea-culpa entre seu aliciamento e a crítica ao regime, nesta outra menção que faz a mais uma obra de Graciliano Ramos, desta vez uma relação com o protagonista de Vidas Secas, Fabiano, afirma para si mesmo:

Governo é governo, e o que você fez para merecer um melhor? Se humilharam as nossas cidades e as fizeram perder a identidade e a vergonha, se mais da metade da população – isto, *dance conforme a música e use população e não povo, lavrador e não camponês* – passa fome e não tem onde morar, isso não está dizendo nada. O escriba fará trabalho edificantes e modernos. E bem, que álibi há sempre um [...].
Eu não penso porco³⁶¹.

³⁵⁹ *Idem*, p. 92.

³⁶⁰ BOSI, Alfredo. “Um Boêmio entre duas cidades”. In: *Abraçado ao meu rancor*. Op. cit., sem página.

³⁶¹ *Idem*, p. 102.

Nessa passagem em questão, uma vez perdido seu “estilo” literário, impossibilitado de expressão sem que a antítese pela linguagem se torne aderente, o eu discursivo mostra que um enfrentamento direto por meio da linguagem chula já foi subsumido. O uso do palavrão e a voz que não faz uso dele, como aquela que usa povo em lugar de população, camponês em lugar de lavrador, são semelhantes. Não há oposição entre os valores do “bom tom” e do vulgar e, por isso, o desvio da linguagem padrão não mais poderia ser combativo. Além do mais, há novamente a sobreposição entre passado e presente por esses termos: antes povo, hoje população, antes camponês, hoje lavrador, mas colocados lado a lado no período. Não que tenham sido abolidos, mas pelo menos o termo que antes os designava foram abolidos pelos que regem o país. O problema é que mesmo a denúncia disso seria dançar “conforme a música”: “não está dizendo nada”. Qual seria, assim, a forma de expressão literária cuja negação não fosse compartimentada pelo mercado? Qual a linguagem não aderente à classe média, cuja característica maior é a tudo tornar adesivo e se deixar aderir? “Há saída?”³⁶², pergunta o ensaio de Alfredo Bosi sobre o conto, em que aponta para o passado como opção. Mas uma outra, acredita-se, seria a negação de um estilo e do próprio eu que “não pensa porco”.

Por isso, mais do que “sonhar acordado com outra cidade”, nas palavras de Alfredo Bosi, e lançar da mão de um saudoso passado como um recurso de enfrentamento – saída, portanto, pela evasão memorialista –, “Abraçado ao meu rancor” responde a isso também de outra forma e, desta vez, a linguagem poderia se valer como uma nova negação. Fazer a idealização de São Paulo como a de um mercado modelo é objetivo profissional do eu e a trama desenvolvida pelo conto. Mas o conflito se dá quando o sujeito vê que, claro, não existe a cidade ideal da propaganda, mas também não existe a da memória. O espaço real deu em outro, de forma que não há nem passado, nem cidade alguma – e é aí que se perde o chão. O sujeito passa a vagar, então, atrás de uma cidade perdida, o espaço mitológico. Mas essas voltas do eu fazem com que sua busca se estenda, também, para uma linguagem perdida e, por extensão, ao exame de si mesmo. Se reproduzir a cidade pelas frases-feitas é, como ele sabe, ceder ao interesse do poder, não bastaria apenas contrapor as ruínas da cidade e o progresso desumanizante ao mito: é preciso narrar a si mesmo, a culpa e rancor.

Mas o conto faz ainda mais. Nesse eu que busca ao passado e, mais, a si mesmo, as coincidências entre esse eu discursivo e o próprio escritor, João Antônio, com seu talento, estilo e linguagem perdidos são por demais evidentes para passarem despercebidas. E o gênero autobiográfico, aqui, não opera a serviço da *persona* – mas contra ela, dadas todas as confissões

³⁶² BOSI, Alfredo. Op. cit., sem marcação de página.

com o que o eu discursivo se anula. Um *ecce-homo* sem disfarce, negativo. São pesos diferentes assumir a impossibilidade de representar o real em outro eu e *no* eu, e ainda mais por João Antônio ser porta voz de marginais e ele mesmo marginal inserido, vendável. Em “Abraçado ao meu rancor”, a autobiografia não serviria para o eu, mas para negá-lo. E nega o poder através da negação do próprio escritor literário, do marginal e do eu.

Há uma espécie de assunção narrativa no conto, uma vez que ele pode ser lido como como uma narração ou um depoimento, um texto exclusivamente ficcional, mas também uma autobiografia, o discurso do eu como o da voz pessoal do autor. Saltam aos olhos os pontos concomitantes da vida de João Antônio em “Abraçado ao meu rancor”: um escritor em baixa também jornalista, a figura do marginal literário, a São Paulo cidade natal, os pobres, a sinuca, o samba, o tango, a avó, o avô, “vindo de Trás-os Montes”, um certo tio Domingos, “carpinteiro e saído a meu avô, marceneiro, pedreiro, faz-tudo”³⁶³, e ainda as referências ao pai, à mãe e ao Morro da Geada, onde a família e o próprio escritor viveram.

Não se trata de um conto-reportagem porque não há, propriamente, acontecimentos – e a voz digressiva se faz, na realidade, pela falta de um. Em “Abraçado ao meu rancor”, João Antônio parece apontar para esse gênero, e o faz ainda na fase de apogeu com que atendia a demanda na ditadura militar, para então negá-lo. Sobre os princípios da própria posição literária, a qual se fez manifesto em “Corpo a corpo com a vida”, faz semelhante: nega-os, por terem sido, eles também, se tornado aderentes. Não há, em “Abraçado ao meu rancor”, um bandido falando sobre bandidos, ou um escritor marginal inconsistente, e mesmo falsamente ingênuo, na voz digressiva do conto. Mesmo que não haja uma revelação, ou mesmo um valor de identificação com um personagem, um “Willy Montini sou eu”, de “Toni Roy Show”, ler “Abraçado ao meu rancor” como autobiografia parece pedir pela mesma contextualização política de, por exemplo, uma obra como *Memórias do Cárcere* – outra relação com Graciliano Ramos –, renovada para os tempos próximos.

A via de mão dupla de enfrentamento e resignação frente ao governo de exceção ganha e inverte seu sentido ao se relacionar o eu narrativo de “Abraçado ao meu rancor” com um João Antônio inominado e, como os anti-heróis do autor, anônimo. Sem saída, não nomear a si mesmo constitui uma dialética negativa que:

³⁶³ ANTÔNIO, João. Op. cit., pp. 85 e 130. “Uma das ocupações de José Antônio [o avô] era também carpinteiro [...] fez a viagem [para a França] acompanhado de seu filho mais velho, Domingos, [...]”. In: LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: uma biografia literária*. Doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Orient. Joaquim Alves de Aguiar. SP: FFLCH-USP, 2006, p. 27.

[...] em sentido estrito, designa a autoconsciência do cativo categorial da subjetividade, a crítica da deformação dos indivíduos pelo cativo social moldado pelo aparato da autoconservação.³⁶⁴

Assim, na oposição que faz não apenas entre não ter passado nem mesmo um presente, porque não há o que representar, a não ser pela oposição com esse mesmo passado, mas também entre ser e não ser João Antônio, o escritor se coloca como seus anti-heróis, ele também, agora, sem voz. O escritor se torna também cativo e demonstra esse cativo negando sua linguagem:

Minha esferográfica vagabundeia no papel da mesa do boteco. Faço um jogo de palavras que forma alguma coisa rimada. Torresmo, esmo, mesmo. Aqui neste botequim, a esmo, enquanto bebo e masco torresmo, há quanto tempo não tenho notícias de mim mesmo. Besteira. Antigamente, para dizer ou mentalizar que estava aturdido, simplesmente me bastaria um: estou mais perdido do que uma mula numa garagem. Está aí. Perdi a linguagem no verbalismo palavroso da profissão³⁶⁵.

Aqui, o contraste se dá, novamente, entre a linguagem de hoje possível – e, dessa, seria um exemplo elaborar as rimas que, no fim, não se articulam de forma direta com o conteúdo, sendo organizadas mesmo que seu sentido fique à deriva – e uma outra perdida. Mas uma outra possibilidade de expressão se faz, também, pela do ato da fala, que cria a justaposição entre a de “antigamente” e a “nova”. É essa junção que ele verbaliza, hoje, e que, a se considerar o conto como autobiográfico, se opõe a que o autor escalonava em, por exemplo, “Malagueta, Perus e Bacanaço”: “capiongo e meio nu, como sempre meio bêbado, Malagueta apareceu”³⁶⁶, com o uso do metro popular, entre a linguagem falada e cantada. Ou ainda, ao se lançar mão desse mesmo recurso – a figuração do andar pelo ritmo – em “Paulinho Perna Torta”, pelo andar do malandro Laércio Arrudão: “seu andar é de doutor, de chefe, parece um deputado. Meu padrinho. Joga-me um agrado”³⁶⁷. Manco e bêbado em Malagueta, andar como se fosse o de uma espécie de *flâneur* neste, os passos alargados, construído através de um período de maior fôlego: essas são as marcas que se dizem perdidas em “Abraçados ao meu rancor”.

Esses exemplos não são como no trecho selecionado de “Abraçado ao meu rancor”: a esmo / torresmo / mesmo fazem rimas graves que resultam no período pobre, iniciado por dois eneassílabos sem ímpeto aparente e cujo remate resulta, propositadamente, em um punhado de rimas sem ritmo expressivo. Mas nota-se nova sobreposição adiante, no próprio trecho: o autor

³⁶⁴ MUSSE, Ricardo. “Dialética negativa”. In: *Folha de S. Paulo*. Caderno Mais!, SP, 31 ago. 2003. p. 8.

³⁶⁵ ANTÔNIO, João. Op. cit., p. 122.

³⁶⁶ ANTÔNIO, João. “Malagueta, Perus e Bacanaço”. In: _____. Contos. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 102.

³⁶⁷ ANTONIO, João. “Paulinho Perna Torta”. In: *Leão-de-chácara: contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975, p. 83.

não deixa de construir uma melodia por meio do uso da expressão popular “estou mais perdido do que uma mula numa garagem”, e de sua forma autoral, juntando a essa frase termos que lhe dão o ritmo: aturdido / perdido, garagem / linguagem.

Ensinucado, porque não há a São Paulo do passado nem da propaganda, porque o marginal é e não é e, ainda mais, por entender que “viver é assim, aturdir-se”³⁶⁸ e que não se produz esclarecimento sem mito – se paíra, bêbado, sóbrio, o mesmo único sentimento absoluto do rancor –, então, verbalizar, escrever sobre a própria perda da escrita, através da perspectiva cinzenta desse sentimento, seria uma alternativa:

A consciência não poderia de modo algum se desesperar quanto ao cinza se ela não cultivasse o conceito de uma cor diferente cujo traço errático não faltasse no todo negativo. Esse traço provém constantemente do passado, a esperança nasce do seu oposto, daquilo que precisou cair ou é condenado; uma tal interpretação estaria completamente de acordo com a última frase do texto de Benjamin sobre as *Afinidades Eletivas*: “A esperança só nos é dada em nome dos desesperançados”³⁶⁹

Se o oposto ao passado morto é esse presente caído e condenado, verbalizar a ruína que esse relega e constrói, e sobrepor o passado, não como uma evocação, mas como uma pulsação, um nervo redivivo, seria a autoconservação ao sem esperança. E através da sua memória, resignado ao seu pertencimento de classe e de tempo, o cativo pode “respirar” o mínimo para verbalizar ainda que diante da catástrofe. E, do mesmo modo, pode expor a própria autoconservação por meio da voz consciente do seu estado cativo para, então, sair da aderência desta mistura de senhor e escravo que é a classe média. Caso contrário, é “ninguém. Ou melhor, é nada: você já virou coisa no sistema”³⁷⁰. E pode ainda acusar outro opressor:

Eles podem. Bem podem os majorengos trocar o nome de Sorocabana para Fepasa, diabo a quatorze ou o lero besuntado que entenderem, para mim é Sorocabana”³⁷¹.

Um muquinfo desses, o Buraco Quente, é bocada de sacrifícios e disso, de quente, só tem o nome. Pois, os majorengos nem quiseram saber. Padrecos unidos a políticos mudaram-lhe o nome. Acharam indecente. Aí, Buraco Quente se chamou Jardim Beija-Flor. Continua sem saneamento básico nas ruas de terra. E vai de nome trocado.

³⁶⁸ ANTÔNIO, João. Op. cit., p. 81.

³⁶⁹ ADORNO, Theodor W. *Dialética negativa*; tradução de Marco Antonio Casanova; revisão técnica Eduardo Soares Neves Silva. RJ: Jorge Zahar Ed., 2009, p. 313. Por coincidência, acredita-se, mas uma que caberia a nota, o primeiro título de “Abraçado ao meu rancor” seria “Cor de cinza: Visita à Cidade Natal”, cfe. carta ao amigo e também escritor Caio Porfírio Carneiro. In: ANTÔNIO, João. *Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. Cotia, SP: Ateliê, p. 67.

³⁷⁰ ANTÔNIO, João. Op. cit., p. 92.

³⁷¹ Idem, p. 81.

Domingo, padrego no sermão, aborrece e admoesta os que não aprenderam ainda, nem se acostumaram ao nome novo.³⁷²

A palavra vagão, proibida aos jornais pelos órgãos oficiais, só deve ser usada para transporte de cargas ou animais. Assim, que culpa terão os jornalistas com uma ditadura no lombo, além dos patrões? Alguns, mais afoitos ou rebeldes, estão comendo processos ou cadeia.³⁷³

Há, nos trechos, uma constante: a linguagem anterior e posterior intermediada pela ditadura militar. Entre Sorocabana e Fepasa, Buraco Quente e Jardim Beija-flor, vagão e carro – termo que é utilizado pelo escritor adiante: “nos carros não há bancos, o estofado foi arrancado, faca, estilete, ou mãos”³⁷⁴ – se insere esse escritor que, ora afirma ser para ele Sorocabana, ora lança mão do termo de preferência da autocracia, carros. E caberia uma explicação: não interessa ao escritor somente o passado como ideal ou a aceitação do presente atroz, nem a escolha de um ou outro figurado pela palavra, mas a sobreposição entre esses que, em última análise, devem se resolver na exposição da intimidade do eu e dos seus conflitos entre resignação e combate, o ontem e o dia de hoje coexistindo, como formando no eu um ente dividido. Por isso, tanto afirma ter dançado “o chamado quarto poder de imprensa”, “acovardado pela ditadura tupi”³⁷⁵, responsabilizando esses mesmos jornalistas, quanto relativiza a culpa desses profissionais diante dessa situação. E isso em um mesmo meio dia, um curto espaço decorrido. Juntos, covardia e coragem, sendo que, nessa última hipótese, a ditadura faria com que os “mais afoitos” e “rebeldes” dessa área comessem “processos ou cadeia”.

Essa falta de saída se configura, também, como uma espécie de “dialética negativa”: há uma divisão cujo resultado mostra-se irresoluto, e que não se resolve no eu, que “vai, vem e se atrapalha”³⁷⁶. E, nesse sujeito, essa impossibilidade se torna significativa. Na curta distância entre o Anhangabaú e a Praça do Correio, entre os carros em “direitura”, “viadutos”, “minhocões”, e “pouca árvore”, contrapostos ao “susto” e “medo”, “mulherio fazendo vida à luz do dia”, “vendedores chués” e às pessoas “descoradas”, enfim, na oposição entre um “vai, não vai, não e sim”³⁷⁷, o eu se dá conta: entende ser sua a cidade tanto a outra do passado quanto a que ele vê. Assim como pede por “alguma tolerância” para a cidade do presente, pede, da mesma forma, por tolerância, também, a seus próprios “espetos íntimos”, enquanto tem

³⁷² Idem, p. 88.

³⁷³ Idem, 134.

³⁷⁴ Idem A crônica “Pingentes”, de *Dama do encantado* [1996], retoma essa mesma questão: “No aceso da ditadura militar proibiu-se a palavra *vagão*. Só se permitiu outra, *composição*. Vagão lembra transporte de gado. Proibiu-se também a palavra *povo*. [...]”. Essa passagem não consta na “primeira versão” do texto “Pingentes”, de *Malhação de Judas carioca* [1975]. c

³⁷⁵ Idem, p. 111.

³⁷⁶ Idem, p. 116.

³⁷⁷ Idem, p. 94.

consciência da impossibilidade de se adaptar a esse novo modo de vida, refletido na sua própria irresolução. Cria-se assim um espelhamento entre o eu e a cidade:

Mas que eu não achincalhe, afinal, fonte de ternura e, no fundo, comoção de antigamente, ela é uma cidade. Todos têm a sua e nasceram numa. Esta é a minha, queira ou não. Mais que geografia, um modo de vida .
De mais a mais, tem que, tem um quê. Que outras [cidades] serão melhores se a elas também carrego o meu bando de espetos íntimos? Se eles não me largam, nem nas praias? Necessário alguma tolerância.
Ou serei eu quem não os larga?
Mudou, decaiu, enfeiou [...]. Ficou sendo [...] Dos bancos de desocupados e tristes .
Sei lá, sei lá por quê. Estou me lembrando de uma letra de tangaço. Carregada. E em que o osso, o buraco e o nervo da coisa ficam mais embaixo. Diz, corta, rasga que me quero morrer abraçado ao meu rancor³⁷⁸

No trecho, sem que ele saiba dizer por quê, o eu narrativo se lembra da letra de uma canção. E como se a memória pudesse não apenas evocar, mas lhe predizer as suas ações, o eu narrativo passaria, enfim, a se apoderar de si. E isso se dá através de uma memória involuntária. Entre o eu e a voz do “tangaço” *Como abrazado a um rencor* se estabelece um correlato, como se deu com o “bacán” do tango *Garufa* e os malandros de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Nesses, a associação é a perda da noite. Aqui, em comum, há a morte.

“Como abrazado a um rencor” guarda todos os motivos tradicionais do gênero: a introdução recitada pelo cantante, a forma binária de tema e estribilho, o lunfardo como forma de expressão – linguagem da camada mais baixa rio-platense, popular, espontânea, cuja função seria a de marcar uma identidade dos que são do submundo. Na parte recitada, apresenta-se o contexto do que se irá narrar³⁷⁹. As “comadres” ao redor de um moribundo sentenciam: *está listo*, “é o fim” ou, em termos bíblicos, “está consumado”, uma vez que a letra alude a uma série deles no rito de passagem para a morte, como a última confissão e a crucificação em suas próprias penas. O eu lírico, convalescente, passa a narrar a sua vida errante, a ilusão dos amores perdidos, a infância pobre, o passado sem honrarias e o consequente rancor que deriva dessa

³⁷⁸ Idem, p. 95.

³⁷⁹ *Recitado*: “Está listo”, sentenciaron las comadres, y el varón, / ya difunto, en el presagio, en el último momento / de su pobre vida rea, dejó al mundo el testamento / de estas amargas palabras, piantadas de su rencor... *Cantado*: Esta noche para siempre terminaron mis hazañas / un chamuyo misterioso me acorralla el corazón, / alguien chaira en los rincones el rigor de la guadaña / y anda un algo cerca 'el catre olfateándome el cajón. / Los recuerdos más fuleros me destrozan la zabeca: / una infancia sin juguetes, un pasado sin honor, / el dolor de unas cadenas que me queman las muñecas / y una mina que arrodilla mis arrestos de varón. *Refrão*: Yo quiero morir conmigo, / sin confesión y sin Dios, / crucificao en mis penas / como abrazado a un rencor. / Nada le debo a la vida, / nada le debo al amor: / aquélla me dio amargura / y el amor, una traición. *Cantado*: Yo no quiero la comedia de las lágrimas sinceras, / ni palabras de consuelo, no ando en busca de un perdón; / no pretendo sacramentos ni palabras funebres: / me le entrego mansamente como me entregué al botón. / Sólo a usted, mama lejana, si viviese, le daría / el derecho de encenderle cuatro velas a mi adiós, / de volcar todo su pecho sobre mi hereje agonía, / de llorar sobre mis manos y pedirme el corazón. *Datado de 1930, música de Rafael Rossi, letra de Antonio Podestá.*

trajetória. Nos versos que antecedem a narrativa de sua vida é onde há a maior ocorrência do dialeto lunfardo: “Los recuerdos más fuleros me destrozan la zabeca”³⁸⁰. No refrão, aparece um último desejo seu: o de morrer sozinho, sem confissão e sem Deus, crucificado em seus próprios pecados, como abraçado a um rancor. A única remissão é exclusiva de sua mãe.

Antes de dar prosseguimento para a análise do trecho final do conto, entende-se importante fazer algumas observações quanto à memória, fundamental para sua leitura. Há um movimento catártico do eu estabelecido entre o eu narrativo e o eu lírico do tango, uma vez que aquele *lembra* a letra de uma canção específica, cuja voz canta aquilo que lembra de sua vida. Mas os processos de memória desses dois se fazem por maneiras diferentes. Um, o moribundo da canção, lembra da sua vida em razão do ritual, porque está prestes a morrer.

Segundo Walter Benjamin em “Sobre alguns temas em Baudelaire”, “memória voluntária” é aquela que está “sujeita à tutela do intelecto” e “aos apelos da atenção”. Para Benjamin, por não serem involuntárias, “as informações sobre o passado, por ela transmitidas [a memória], não guardam nenhum traço dele”, ou seja, não seria possível estabelecer uma experiência através dessa memória, vivificá-la nesse presente, no instante durativo desse tipo de lembrança³⁸¹. Em outros termos, a memória agiria para o sentido de conservação, ao passo que a lembrança – e esta seria atrelada ao sentido de “memória voluntária” porque depende do processo consciente do sujeito – tenderia a destruir essa unidade de conservação. Na experiência do trauma e do choque, recorre-se ou à quebra de estruturas conscientes ou à elevação do processo de consciência. E a se considerar os traumas que o eu lírico do tango acumulou em vida, *lembrar* os seus eventos através do estado de alerta que guarda a iminência da morte serviria como uma saída para aquilo que “destroça a cabeça” do eu.

Mesmo o eu narrativo de “Abraçado de meu rancor” não se furtaria, também, desse tipo de memória. Dessa vez, não pelo tango, mas por outra expressão da canção popular, o samba. Na formulação que se faz, incessante, e que toma forma de uma busca infrutífera dada a impossibilidade de tornar experiência. Trata-se da presença fantasmagórica de um malandro de carne e osso, Germano Matias, a quem a presença se deseja encarnar, procurando não só a memória individual, mas uma coletiva, e que se configura como um caso de memória

³⁸⁰ “Fulero” pode se configurar como um falso cognato. A relação com uma acepção da língua portuguesa “fuleiro”: “que ou o que não tem valor, que ou o que é medíocre, reles” (Dicionário Houaiss) é parcial. Como colocado por Castilla (op. cit., 2009, p. 3131), no lunfardo, “fulero” quer dizer feio, horrível, e mais se liga a “fealdade”, “qualidade do que ou de quem é feio” (Dicionário Houaiss), que à primeira acepção. “Zabeca” é um recurso próprio do lunfardo: a inversão de sílabas de uma palavra que, aqui, forma uma espécie de anagrama para “cabeza”. Uma possível tradução que se estabelece, portanto, seria: “As memórias mais horríveis me destroçam a cabeça: uma infância sem brinquedos, um passado sem grandeza, [...]”.

³⁸¹ BENJAMIN, Walter. “Sobre alguns temas em Baudelaire”. In: *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas / Volume III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. SP: Brasiliense, 1989, p. 106.

voluntária. A partir daí, “Por onde andaré Germano Matias?”, que abre o conto, seguidos de “Onde enfiaram os sambas de Germano Matias”, ou “Por que se escondeu Germano Matias?” ou ainda “Mas o que ficará onde, agora, nesta cidade? Onde diabo, em Jaçanã, Lapa Piqueri, Vila Alpina ou Jabaquara se terá encafuado Germano Matias, sarará e dos sambas?”, e outras fórmulas semelhantes no decurso do conto, tentam não só valorizar o cancionário desse “malandro” da Praça da Sé, mas restaurar uma cultura que se perdeu naquele mundo e no eu. E, mais, a forma com que se apresenta, sua recorrência, transmite a motivação do eu em memorizar conscientemente o passado para superar o seu trauma perante a massa e a cidade perdida.

Entende-se, ainda, que o modo como se apresenta a fórmula estabelece um motivo literário conhecido, o *ubi sunt?*, recurso a que serve para demarcar uma mudança, o antes e o depois, assim como fez François Villon em *Balada das damas do tempo ido*³⁸². O poeta não seria estranho a João Antônio. Ambos carregam uma produção artística que, não raro, é ofuscada por suas próprias biografias – como Lima Barreto. E ainda, de um poema de Villon, João Antônio retira o verso para a epígrafe do conto “Milagre Chué”: “Nada é mais seguro do que as coisas incertas”³⁸³.

O *ubi sunt?* também é recurso que Manuel Bandeira utiliza em “Profundamente”, poema que “vincula, de forma explícita, a circunstâncias biográficas, a lembranças de sua infância”, “mitologia” do eu lírico que vê no presente as marcas da morte. Em “Festa Interrompida”, Davi Arrigucci Jr. discorre que o seu estribilho, na mesma forma do *ubi sunt?* – *onde estão?* – sugere “o desaparecimento de uma série de indivíduos, cujos nomes acabam por formar uma lista exemplar propriamente interminável”³⁸⁴. No conto de João Antônio, ocorre da mesma forma³⁸⁵: “Abraçado ao meu rancor” narra não apenas a perda de uma linguagem pela força, de um espaço afetivo para o narrador, ou de Germano Matias, mas também dos jogadores de sinuca Carne Frita e Lincoln que, no Maravilhoso – um dos salões que hoje pareceriam “farmácia”, pois “onde foi madeira, se vê fórmica e acrílico” e onde “lâmpada central, circular, virou gás neon” –, protagonizam um duelo de doze horas – e que lembra o eu narrativo, tentando vivificar essa experiência para o tempo corrente, mas em vão, porque nada mais há. Sente por outros

³⁸² “Mais où sont les neiges d’antan?” [“E onde estão as neves dos anos?”], verso que encerra as estrofes de *Ballade des dames du temps jadis*. VILLON, François. *Poesia*. Tradução, organização e notas Sebastião Uchoa Leite. SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p. 121.

³⁸³ “Rien ne m’est seur que la chose incertaine”. O poema em menção é de *Ballade du Concours de Blois* [Balada do Concurso de Blois]. In: Op. cit., p.331.

³⁸⁴ “Onde estavam os que há pouco / Dançavam / Cantavam / E riam / Ao pé das fogueiras acesas? [...] / Onde estão todos eles? [...]”. In: ARRIGUCCI Jr, Davi. “Festa interrompida”. In: *Humildade, paixão e morte – a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp. 201-2.

³⁸⁵ Para o tema do *ubi sunt?* em “Abraçado ao meu rancor” ver: PAES, José Paulo. “Ilustração e defesa do rancor”, In: O Estado de S. Paulo, 21 mar. 1987. (Foi incluído posteriormente em *A aventura literária*, livro de ensaios. SP: Companhia das Letras, 1990).

jogadores: Brahma, Tarzan, Itapevi, Caloi, Estilingue, Boca Murcha. E não só: também do “doutor” Sérgio Milliet, e de Pagano Sobrinho e outros, “mortos”.

O outro tipo de memória, a involuntária, ocorreria ao eu, por exemplo, na esquina da São João com a Ipiranga. A imagem narrada é como a experiência do choque “sentida pelo transeunte na multidão”, de que trata Benjamin sobre os temas em Baudelaire³⁸⁶. Na cena de “Abraçado ao meu rancor”, ao topar com “muitas classes”, de “engraxates” a “vendedores que aprendem mal cursinhos americanizados de vendas”, o eu, “na multidão, peitando e peitado”, vê um “maluco de capa esfiapada” berrar pela rua o trecho da marcha carnavalesca que, apesar da indiferença dos passantes que “não ouvem, não param”, pega o eu “em cheio”: “Você conhece o pedreiro Valdemar?”³⁸⁷.

O eu, destacado da massa perdida na própria práxis, reconhece aquela composição, real, que narra a história de “um pedreiro que não tem onde morar”³⁸⁸. Parece rememorar com a canção sua própria função literária, a de dar a voz ao outro criando uma nova, a se considerar o texto como autobiografia. Pensa, a partir de então, o país através da antítese: “o da gente, assim aturdido, mais parece uma criança em que todos, os de dentro e os de fora, batem”, estabelecendo, depois, uma oposição entre a fome dos migrantes, o medo, o frio e, novamente, a canção popular, a sanfona, o triângulo, o que resulta em um “alegrão que invade a vida daquela gente”. Junto ao tango “Como abraçado a um rancor” e todo o périplo traumático do retorno, reaver os pobres seria como um motivo condutor que incitaria o eu a voltar para casa, uma das causas de suas ações. E “Você conhece o pedreiro Valdemar” acompanharia o eu até o retorno para a casa, mais um fator a somar os acúmulos que surgem caóticos em sua memória involuntária.

Essas experiências de reconhecimento frustradas incitariam o eu a não apenas lembrar o ontem íntimo, mas refazê-lo, hoje, através da memória. E que faria esse pródigo “às avessas” – porque se mantém abastado – a buscar a si mesmo nos subúrbios de onde saiu. Pela chave autobiográfica, é sempre por meio da memória que o escritor procura a si mesmo para, no Morro da Geada, reviver a sua “mitologia de infância”. E isso, através de sua avó Nair³⁸⁹, aquela que dá alguma dignidade aos pobres que não podem “comprar o que São Paulo tem de melhor”, seu

³⁸⁶ João Antônio utilizou como epígrafe do conto “Tatiana Pequena”, último de *Abraçado ao meu rancor*, o primeiro verso do poema em prosa “Em qualquer lugar fora do mundo”, de Charles Baudelaire: “Esta vida é um hospital onde cada enfermo vive ansioso por mudar de leito”. In: Op. Cit., p. 214.

³⁸⁷ ANTÔNIO, João. Op. cit., p. 105-6.

³⁸⁸ “Você conhece o pedreiro Valdemar? / Não conhece / Mas eu vou lhe apresentar / De madrugada toma o trem na Circular / Faz tanta coisa e não tem casa pra morar / Leva a marmita embrulhada no jornal / Se tem almoço, nem sempre tem jantar / O Valdemar, que é mestre no ofício / Constrói um edifício e depois não pode entrar”. *Composição de Wilson Batista e Roberto Martins datada de 1949*.

³⁸⁹ *Abraçado ao meu rancor*, o livro, é dos raros títulos cuja dedicatória para Lima Barreto é acompanhada por outra: “À muito feminina nossa madrinha Nair Cardoso Gomes – avó – heroína no Morro da Geada, firme na bonita idade de 85 anos, dedico com humilde o narrado”.

Tio Domingos, também “pedreiro”, “faz tudo” e que “arrumou na tal peleja uma tremura nas mãos, pneumonia sarada mal”, Lola, nome de guerra de sua mulher de *taxi dancing*, e a sua mãe, Dona Irene – outra lista “de nomes intermináveis”. Assim, a sequência final em que narra seu retorno do centro da cidade para o subúrbio e de uma estação de trem para a casa de sua mãe, depois de se misturar à massa, inclusive fisicamente, dentro do vagão, configura-se como a acumulação de lembranças emaranhadas, mas não de todo fortuitas.

Não há demarcação de seção para a sequência final de “Abraçado ao meu rancor”. Ela se inicia após a leitura de um *release* que dá ao largo do Arouche clima falso de época:

No folheto de papel brilhante, elegância afetada, renitente. “No Largo do Arouche você compra flores e leva junto muito amor e um clima inefável de *belle époque*.”

Porque foi, porque não foi, no meio de um dos goles de chope, resolvo ir para casa.³⁹⁰

Há uma oposição entre *belle époque* e aquilo que o eu vê. O termo faz de São Paulo a reprodução de uma outra que não é a cidade, pois para muitas outras cidades do mundo se pode criar o falso clima de belle époque. E não o faz por meio da experiência, mas, propriamente, pela sua falta. Isso ocorre não por meio de uma memória cumulativa – do passado, da linguagem, da sua e da pobreza dos outros –, cuja presença se coloca ante um presente, ainda que sem anulá-lo. No eu, a oposição entre uma reprodução seriada – a da cidade pela propaganda – e a experiência real desencadeia o impasse inconsciente no eu: “porque foi, porque não foi”. E, no *meio* disso, como se pudesse resolver por sua ação as antíteses de ir e não ir – e que, da maneira como são colocadas, vão do nada ao nada – ele resolve ir para casa. Embora o eu não elabore conscientemente a razão do retorno para a casa de sua mãe, a razão é fazer reproduzir a memória através da experiência.

No caminho de trem, o acúmulo de motivos se sucede – Germano Matias, as manchetes de jornais, a São Paulo real e a que vende o turismo, o tango, a ditadura no “praça” – no soldado – que talvez “sentirá nojo”, o pedreiro Valdemar. E rumo à estação de Presidente Altino, a experiência do choque – e dessa vez físico – entre o eu e a massa dos que moram no subúrbio. Alguns pingentes para fora das portas encarnam a própria posição social. Mas o eu parece, enfim, ter se refeito da mesma matéria de que os pobres:

Do que o sol nasce a que morre, esta gente batalha. Uns entram a trabalhar pela noite nas indústrias, gramam ali, buscando horas extras. Moram em Carapicuíba, Jandira, Itapevi, Osasco e lidam no outro lado da cidade. Queimam hora, hora e meia de trem. Viajam de pé, marmita debaixo do braço

³⁹⁰ ANTÔNIO, João, Op. cit., p. 130.

e os tarecos necessários. Ninguém se fala. Andam sonados, destroncados de cansaço. Tristes uns inexpressivos outros, feito coisas. Feito bichos, olhos parados de boi³⁹¹

Dentro do vagão, junto dos que viajam de pé, “queimam hora, hora e meia de trem”, a “marmitta debaixo do braço”, “destroncados de cansaço”, “tristes uns, inexpressivos outros, feito coisas”, “feito bichos, olhos parados de boi”, o eu se mistura com a pobreza. Esse filho pródigo, se não retorna ao pó, sabe estar se reencaminhando para aquela mesma “fuligem” de que saiu³⁹². E pensa compor a linguagem entre a sua, própria, a dos pobres, não mais uma linguagem imposta: “trinta anos depois da minha infância, a *Sorocabana* dos pobres, viradores, biscateiros e operários nos mesmos trilhos”³⁹³.

E assim, ele enfrenta uma mesma luta para sair do vagão, o mesmo calar “como os outros” – se os pobres se calam, ele também se cala, ainda que seu monólogo anterior não o faça. Já fora da estação de Presidente Altino, os olhos vão se acostumando à noite, às “casas baixas”, e ao costume de matar o frio no arder da garganta no bar. E passa a subir a pé o Morro da Geada. Um receio seria o de, talvez, aquele povo não mais vê-lo como um dos seus, mas sim “feliz como um desgraçado”. O retorno, no entanto, se assemelha ao dos personagens Malagueta, Perus e Bacanaço, derrotados. E guarda um pesar moral e uma mesma culpa, tal a de Paulinho duma Perna Torta. Na volta para casa, é a sua mãe quem pergunta como “está”, se ele “volta” e “fica”.

Cabe retomar a autobiografia assumida do autor, cujo título remonta a como João Antônio assinava os contos iniciais, “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”. Nela, ciosa do gênio do filho, a mãe daria aos movimentos dele o nome: “andança”³⁹⁴. Ele não vai ficar, pois a mãe sabe de suas “andanças”. Continuará basculante entre as suas próprias impossibilidades, entre duas incapacidades de reprodução: a seriada, que não lhe convém por falsa, e a da memória, que não se reproduz. A linguagem se torna o silêncio. Em “Abraçado ao meu rancor”, o diálogo se faz pela negativa: “não vou responder”³⁹⁵.

A mãe, no entanto, não se cala. Uma passagem da Bíblia que trata do acúmulo de bens em oposição à riqueza da alma, antítese entre juntar “tesouros na terra e no céu”, dos olhos sadios e doentes, um ilumina o corpo, o outro o coloca em trevas³⁹⁶, encerra o conto. E pela voz

³⁹¹ ANTÔNIO, João. Op. cit., p. 137.

³⁹² ANTÔNIO, João. Op. cit., p. 139.

³⁹³ ANTÔNIO, João. Op. cit., p. 140. Grifo meu, apenas para retomar que, antes, o eu diz “bem podem os majorengos [os militares] trocar o nome de Sorocabana para Fepasa, diabo a quatorze ou o lero besuntado que entenderem. Para mim, é Sorocabana” [p. 81]. A maneira como o eu discorre sobre a “Sorocabana dos pobres” poderia reafirmar a sua “linguagem dos pobres”.

³⁹⁴ ANTÔNIO, João. “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”. In: Op. cit., p. 126.

³⁹⁵ ANTÔNIO, João, “Abraçado ao meu rancor”. In: Op. cit., p. 130.

³⁹⁶ MATEUS, 6:24.

de sua mãe, a expressão da dualidade do filho, irresoluta, uma síntese ainda em tensão que hoje marca um presente e passado, um mercado e a arte, o jornalismo e literatura, a classe média e os pobres, o eu e o outro: “A sua arte não permite dois amores”.

CONCLUSÃO

Um silêncio não serve de amém

Às vezes me pergunto se nesse gosto que tenho pelas coisas de João Antônio não vai também alguma indiscreta inclinação sentimental de antigo morador da Várzea da Barra Funda, filho e neto de operários e artesãos imigrantes e, por índole, classe e religião, avesso aos ídolos e ouropéis da inteligência burguesa que, no entanto, deixou em cada um de nós marcas talvez indelévels.

Alfredo Bosi, *Um boêmio em duas cidades*

Minha aproximação com João Antônio aconteceu antes de eu iniciar a graduação em Letras, quando estava em processo de transferência da graduação em Jornalismo para Ciências Sociais. Além de apreciar profundamente a literatura de João Antonio, a Lapa de baixo dos salões de sinuca de Malagueta, Perus e Bacanaço é por onde andei, desde sempre. A diferença é que já os conheci “acrilizados”, como escreve o autor. Meu trabalho foi pensar o porquê.

Tentei, assim, traçar um caminho para explicar as mudanças, desde o conto com os anti-heróis mais conhecidos, até o “Abraçado ao meu rancor”, que encerra o estudo, e relacionar as transformações da produção escrita de João Antônio, inclusive no que tange à forma, com as transformações do espaço no tempo, com aquilo que vejo, hoje, no trajeto a pé entre o meu apartamento e a casa de minha mãe. Para isso, estruturei meu trabalho em três capítulos – o número mágico na obra do Autor, como disse certa vez para mim o Augusto Massi –, com nomes parecidos. Isso porque me ocorreu associar “Malagueta, Perus e Bacanaço” ao negaceio, movimento que se mostra material nos malandros desse conto, principalmente em Bacanaço, no seu ir e vir. O negócio e as consequências do neoliberalismo, a “Paulinho Perna Torta”. E a negação vinculada ao rancor e à dialética negativa, em “Abraçado ao meu rancor”.

O objetivo do primeiro capítulo foi o de aproximar o negaceio dos trejeitos com a mão, do andar, do rir e do falar dos malandros com a estrutura do primeiro conto, a sua circularidade. A impressão que tenho é que, encerrada aquela viração do dia com três cafés fiados na Lapa de baixo, os malandros fariam igual em seguida, ganhar para perder. Nesse moto contínuo, acredito ter levantado alguns pontos: o nome e a sina do malandro Bacanaço e sua associação com o personagem da letra do tango “Garufa” é um exemplo. O uso do dialeto de fora como parte da composição do vocabulário do escritor seria um outro aspecto novo. E acho necessário esclarecer um ponto: o lunfardo partiu do texto para fora, e não o contrário. Apesar de confiante na análise feita a partir da leitura do conto, ainda restava alguma insegurança quanto ao fato de

aproximar o texto à canção. Foi aí que o Massi, o meu orientador, me comunicou sobre a existência de uma carta em “acervo particular” na qual o autor se referia ao dialeto. Na visita que fiz ao CEDAP, na UNESP de Assis, encontrei também os dicionários específicos da gíria. E através de seus documentos, suas anotações, sua biblioteca, enfim, sua vida literária, um autor que poderia ter sido de fato o que disse, certa vez, meio grogue, em resposta a um médico que tentava reanimá-lo do coma alcoólico: “Eu sou o melhor contista do Brasil”. (Essa anedota triste eu devo ao texto de Rodrigo Lacerda).

Encerrada aquela primeira parte do trabalho, com a análise de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, o ir e vir estrutural do conto todo figurou para mim uma espécie de dialética com remate simples: a manutenção de um estado de coisas, da situação dos pobres, e da impossibilidade de aquisição de seus direitos civis e viver de modo digno. A estrutura do conto, sua circularidade, permitiu essa leitura. Não se trata de uma dialética negativa, mas de conservação: dominando o jogo, ainda teriam o de comer, mas só isso. Tentei guiar a minha análise para uma crítica à individualidade dos malandros, e não à competição, uma marca de tempos mais próximos. Parece haver certa lição de moral ao reler o conto: não que, se os malandros tivessem seguido o seu conluio, eles tivessem comida à farta: talvez somente o café não fosse mais fiado. Mas há uma moral de fábula popular de Esopo no conto: “malandros do mundo, uni-vos”.

Depois, se realizou uma contextualização sumária sobre a produção cultural do país e sobre como a noção de um progresso excludente pode afetar as ações do sujeito. Para isso, fiz uso do conto “Paulinho Perna Torta”. O protagonista, para mim, é uma espécie marco entre o passado mais ingênuo e um agora mais violento. Sua vida espelha isso, de criança à fase adulta, se prolongando na São Paulo que surgiu “como jiboia fuliginosa dos vales e dos morros” para devorar a si mesma, imagem criada pelo Antonio Candido no ensaio sobre Adoniran Barbosa. Com exceção de uma cantiga de natal – que acredito mais se atrelar ao consumo e ao ritual da festa natalina do que um elogio à canção –, a música neste livro se faz mais ruidosa pelas das epígrafes de Caetano Veloso e de Noel Rosa. E, além disso, na obra *Leão-de-chácara* em geral, o autor se faz silencioso, mais contido em utilizar os recursos de estilo. Assim, seus personagens são maiores do que ele.

Isso se dá com Paulinho Perna Torta. Em geral, há uma transformação, inclusive de sintaxe na feitura do conto, isso em comparação com o ritmo cadenciado de passagens de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Tentei traçar um perfil daquele protagonista, tratar da sua orfandade e do porquê de sua anonímia. E nesse crescer do personagem, me chamou atenção ele obter posses. É como se Paulinho conseguisse romper com a conservação, a sina dos malandros do primeiro conto. O problema é a essência desse anti-herói: ele tem dinheiro, mas

não tem um nome. Tiraram-lhe a contração de Paulinho *duma* Perna Torta. Tem carro, apartamento, telefone, mas isso não basta. E não parece ser ambição demais Paulinho querer ser alguém. E gosto de ler o conto pensando que o macumbeiro Zião da Gameleira faz o papel de contraponto ao do anti-herói. Este é um homem de ação, e Zião, o do rito. Um tem pressa e tem aderência ao seu tempo, é fruto dele: o outro é atemporal, calmo, gordo, sossegado. Associar Paulinho com Exu, entidade parte gente, parte santa, que fala as línguas do mundo de cá e de lá, mostrou-se coerente pois, a partir disso surge o sentimento da falta do um mito passar também pela perda da linguagem, e o anti-herói se ressentir, não pelo dinheiro, mas pelo imaterial.

Nesses primeiros contos que selecionei, tentei abrir possibilidades para a leitura que defende que, desse realismo feroz, resta uma espécie de dialética em que não há superação entre os polos antitéticos, mesmo que pelas vias da malandragem tardia, de uma marginalidade feroz, ou ainda da valorização da cultura dos excluídos. Por isso, pode se caracterizar como *literatura de negação*, cujo empenho principal seria o de abnegar a si mesma para, paradoxalmente, valorizar-se como arte. Negar o escritor como reproduzidor de fachada, como o fez João Antônio, é tornar a ser combativo, fato que procurei trazer à superfície pela leitura panorâmica dos contos do escritor.

Analisar sua produção a partir do contexto da ditadura militar se deu não só porque se sabe que todo texto está inserido em um contexto, mas porque acredito que a leitura dos contos o solicitava. A leitura de “Dedo-Duro” serviu para levantar como se inserem na obra do autor as práticas para consolidação do Golpe de 64, não exclusiva à política formal, mas mais especificamente no afã pelo sucesso, que faz com que o sujeito acabe “comendo os outros pela perna”, para utilizar a frase do autor. Ainda, indiretamente, pela leitura de “Toni Roy Show”, tentei tratar sobre como a consolidação de um projeto neoliberal se apropriou da cultura como negócio.

E assim se deu com os capítulos mais teóricos, exteriores à análise literária., exceção feita a “Abraçado ao meu rancor”. Nele, a perda de linguagem do autor parece se associar aos aparatos não só da censura, mas da falta de linguagem para reproduzir o que ela devastou. Não há política pura no texto – Bruno Zeni não estaria equivocado com isso –, mas o legado político está nos poros de quem narra. O que fiz nesse conto foi estudar como a consciência e a inconsciência do eu luta para sair de uma subsunção que o toma como coisa, que, ao que tudo indica, parece ser por onde o próprio escritor tentou, com seus meios, renovar a sua obra.

Utilizar Adorno como suporte teórico me ocorreu a partir de “Toni Roy Show”. Inicialmente, propus tecer apenas breves comentários sobre esse conto. Mas, no percurso de análise do texto, as ideias do filósofo se revelaram fundamentais na discussão sobre a indústria

cultural. A análise e compreensão de Adorno sobre o funcionamento do mercado cultural contribuíram para que alguns pontos relevantes na obra de João Antônio se sobressaíssem: a publicidade, a falta dos nomes, o valor que é dado ao mito. A teoria de Adorno pareceu ser uma aposta segura para explicar como o que é de fora tem impacto não apenas nas ações, mas no íntimo do sujeito: e se ele toma consciência da falta de saída para existir plenamente no mundo, passa a valorizá-la não só como formação da sua consciência, mas como possibilidade de reação.

Para encerrar minha conclusão, acho importante lembrar a leitura que fizeram os críticos Alfredo Bosi e Antonio Candido, que, com isso, conferiram força ao nome de João Antônio no gênero conto. O primeiro selecionou o autor para uma antologia de contos brasileiros publicada ainda no calor de sua recepção. Candido fez elogios muito corajosos que se fizeram ecoar não só no meu, mas acho que em todos os estudos sobre João Antônio. Minha impressão é a de que interromper essas vozes não seria justo.

Mas o autor que gostava de música também sabia que o ritmo se faz com silêncio.

Bibliografia

Bibliografia do autor

Livros

- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço: contos*. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 47. RJ: Civilização Brasileira, 1963. *Edição para análise e citações ao longo do trabalho revista pelo autor entre set. e out. de 1974*: 5ª ed., orelha de Mário da Silva Brito, RJ: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. *Leão-de-chácara: contos*. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 189, orelha de Mário da Silva Brito. RJ: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *Malhação do Judas carioca*. Crônicas. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 216, orelha de Mário da Silva Brito. RJ: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *Casa de loucos*. Crônicas. Orelha de Ênio Silveira. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 219. RJ: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Biografia, seleção de textos do escritor e sobre ele. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 237. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. *Lambões de caçarola*. Conto. Ilustrações de Edgar Vasques. Rio Grande do Sul: L&PM Editores, 1977.
- _____. *Ô, Copacabana!*. Crônica. Orelha de Mário Lago. Fotos: Carlos Jurandyr, U. Dettmar. Coleção Vera Cruz (Literatura Brasileira), v. 237. RJ: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Dedo-duro*. Contos. Apresentação de Jorge Amado e Paulo Rónai. Orelha de Antonio Candido. RJ: Record, 1982.
- _____. *Noel Rosa*. Literatura comentada. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- _____. *Abraçado ao meu rancor*. Contos. Prefácio de Alfredo Bosi. RJ: Guanabara, 1986.
- _____. *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno*. Crônicas. São Paulo: Scipione, 1991.
- _____. *Dama do encantado*. Crônicas. SP: Nova Alexandria, 1996.
- _____. *Contos reunidos*. Apresentação de Rodrigo Lacerda. Ilustração de Carlos Issa. São Paulo: Cosac e Naify [póstuma], 2012.

Correspondência

ANTÔNIO, João. *Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. Organizado por Cláudio Giordano. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2004.

CARNEIRO, Caio Porfírio. “Meu perfil do João Antônio”, *In REMATE DE MALES*. João Antônio. Departamento de Teoria Literária. IEL/ Unicamp, n. 19, Campinas, 1999.

LAURITO, Ilka Brunhilde. “João Antônio: o inédito”, *In REMATE DE MALES*. João Antônio. Departamento de Teoria Literária. IEL/ Unicamp, n. 19, Campinas, 1999.

SEVERIANO, Mylton. “A paixão de João Antônio”. SP: Editora Casa Amarela, 2005.

Artigos / Reportagens

ANTÔNIO, João. “Êste homem não brinca sem serviço”, *In: Realidade*, “Racismo: EUA / Brasil”, RJ, n. 19, out. 1967.

_____. “Quem é o dedo duro?”, *In: Realidade*, “Este moço comanda a agitação: Luis Travassos, presidente da UNE”, RJ, n. 28, jul 1968.

_____. “Um dia no cais”, *In: Realidade*, “EUA: os negros querem esta liberdade”, RJ, n. 30, set 1968.

_____. “A morte”, *In: Realidade*, “EUA: os negros querem esta liberdade”, RJ, n. 30, set 1968.

_____. “Ela é o samba”, *In: Realidade*, “Uma fé misteriosa: umbanda”, RJ, n. 31, out 1968.

_____. “É uma revolução”, *In: Realidade*, “Carlos Lacerda nos Estados Unidos: as eleições e os candidatos”, RJ, n. 32, nov 1968.

_____. “O pequeno prêmio”, *In: Realidade*, “Este rosto não existe mais: entrevista exclusiva com Luis Carlos Prestes”, RJ, n. 33, dez 1968.

_____. “A agonia das gafeiras”, *In: Realidade*, “Nelson Rodrigues: João Saldanha vai ganhar”, RJ, n. 36, mar 1969.

_____. “Casa de loucos: ‘Éramos 290, entre enganados e desenganados’”, *In: Realidade*, “Fantástico: o cérebro sem controle”, RJ, n. 65, ago 1971.

_____. “A cidade escapa outra vez”. *In: Revista Opinião*, n. 224, Rio de Janeiro, 18 fev. 1977.

_____. “São Paulo, nenhum retoque”, *In: Módulo, Revista de Arquitetura, Urbanismo e Artes*, RJ, n. 42, mar/ mai 1976.

*Bibliografia sobre o autor**Livros / Ensaaios*

- AGUIAR, Flávio. “Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno”. In: CHIAPPINI, L.; DIMAS, A.; ZILLY, B. (orgs.) *Brasil. País do passado?*. SP: Edusp, 2000.
- AMADO, Jorge. *Apresentação*. In: ANTONIO, João. *Dedo Duro*. RJ: Record, 1982.
- ARÊAS, Vilma. “Chorinhos de um retratista (improviso)”. In *Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária/ UNICAMP, nº 19 [dedicado a João Antônio], Organização de Antonio Arnoni Prado et al., Revista do Departamento de Teoria Literária/IEL, Campinas, 1999.
- AZEVEDO, Carlos. “Copacabana: cinco da tarde, 39 graus”. In: CHIAPPINI, L.; DIMAS, A.; ZILLY, B. (orgs.) *Brasil. País do passado?* SP: Edusp, 2000.
- BARBOSA, João Alexandre. “João Antônio: a prosa de uma consciência”. In: *Entre livros*. SP: Ateliê Editorial, 1999. p. 151-167. Publicado originalmente como prefácio de *Dama do encantado*. SP, Nova Alexandria, 1996.
- _____. “Malagueta, Perus e Bacanaço”, In *Opus 60 – Ensaaios de crítica*. SP: Duas Cidades, 1980. Publicado originalmente no *Jornal do Comércio*, Recife, 22 nov. 1963.
- BONASSI, Fernando. “João Antônio está morto”. In: CHIAPPINI, L.; DIMAS, A.; ZILLY, B. (orgs.) *Brasil. País do passado?* SP: Edusp, 2000.
- BOSI, Alfredo. “Um boêmio entre duas cidades”, In: ANTONIO, João. *Abraçado ao meu rancor* (prefácio de livro). RJ: Guanabara, 1986.
- BRITO, Mário da Silva. “João Antônio lembra Antônio...”. In: *Conversa vai, conversa vem*. RJ: Civilização Brasileira, 1974.
- CANDIDO, Antonio. “Um banho incrível de humanidade”. In: ANTONIO, João. *Dedo-duro* (orelha de livro), RJ: Record, 1982.
- _____. “A nova narrativa”, In: *A educação pela noite*. RJ: Ouro Sobre Azul, 6ª edição, 2011.
- _____. “Na noite enxovalhada”, In *Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária/ UNICAMP, nº 19 [dedicado a João Antônio], Organização de Antonio Arnoni Prado et al., Revista do Departamento de Teoria Literária/IEL, Campinas, 1999. Publicado posteriormente no “O albatroz e o chinês”. São Paulo: Ouro sobre azul, 2ª edição, 2015.
- CARNEIRO, Caio Porfirio. “João Antônio”. In: *Perfis de memoráveis. Autores que não alcançaram o terceiro milênio*. SP: RG Editores, 2002.

- CASTELLO, José. “A arte de ser João”. In: *Inventário das sombras*. RJ: Record, 1999.
- CHIAPPINI, Lúcia. “O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes”, In: CHIAPPINI, L.; DIMAS, A.; ZILLY, B. (orgs.) *Brasil. País do passado?* SP: Edusp, 2000.
- DIAFÉRIA, Lourenço. “Do Joãozinho ao João Antônio”, In *Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária/ UNICAMP, nº 19 [dedicado a João Antônio], Organização de Antonio Arnoni Prado et al., Revista do Departamento de Teoria Literária/IEL, Campinas, 1999.
- DURIGAN, Jesus Antonio. “João Antônio e a ciranda da malandragem”, In: *Os pobres na literatura brasileira*. Organização de Roberto Schwarz. SP: Brasiliense, 1983.
- FILHO, Carlos Alberto Farias de Azevedo. *João Antônio: Repórter de Realidade*. João Pessoa: Ideia, 2002.
- _____. *Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2014.
- LACERDA, Rodrigo. “Ele está de volta”, In: ANTÔNIO, João. *Contos reunidos* (apresentação). São Paulo: Cosac e Naify, 2012.
- LAFETÁ, João Luiz. “João Antônio e sua estética do rancor”, In: *A dimensão da noite*. Organização de Antonio Arnoni Prado. SP: Duas Cidades/ Editora 34. 2004. Publicado originalmente na *Folha de São Paulo*, 5 out. 1980.
- LUCAS, Fábio. “Reflexões sobre a prosa de João Antônio”, In *Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária/ UNICAMP, nº 19 [dedicado a João Antônio], Organização de Antonio Arnoni Prado et al., Revista do Departamento de Teoria Literária/IEL, Campinas, 1999.
- MACÊDO, Tania. “Malandros e merdunchos”, In: ANTÔNIO, João. *Contos reunidos* (posfácio). São Paulo: Cosac e Naify, 2012. Texto originalmente publicado em 2002 na reedição de *Leão de Chácara* pela Cosac Naify.
- MAJADAS, Wania. “Alegria: passarela da malandragem”, In *Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária/ UNICAMP, nº 19 [dedicado a João Antônio], Organização de Antonio Arnoni Prado et al., Revista do Departamento de Teoria Literária/IEL, Campinas, 1999.
- NETO, João da Silva Ribeiro Neto. *João Antônio (Literatura comentada)*. Seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- ORNELLAS, Clara Ávila. *João Antônio, leitor de Lima Barreto*. SP: Edusp, 2011.
- _____. *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão*. SP: Humanitas/ Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, 2008.

-
- PAIXÃO, Fernando. “As coisas simples de João Antônio”, *In Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária/ UNICAMP, nº 19 [dedicado a João Antônio], Organização de Antonio Arnoni Prado et al., Revista do Departamento de Teoria Literária/IEL, Campinas, 1999.
- PRADO, Antonio Arnoni. “Lima Barreto personagem de João Antônio” *In: Trincheira, palco e letras*. SP: Cosac Naify, 2004.
- RÓNAI, Paulo. “Duas palavras”, *In: ANTÔNIO, João. Dedo Duro* (Apresentação do livro), RJ: Record, 1982.
- SCHIDLOWSKY, David. “João Antônio em Berlim”, *In: CHIAPPINI, L.; DIMAS, A.; ZILLY, B. (orgs.) Brasil. País do passado?* SP: EDUSP, 2000.
- SPIELMANN, Ellen. “João Antônio em Berlim”, *In Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária/ UNICAMP, nº 19 [dedicado a João Antônio], Organização de Antonio Arnoni Prado et al., Revista do Departamento de Teoria Literária/IEL, Campinas, 1999.
- ZENI, Bruno. *Sinuca de Malandro: Ficção e Autobiografia em João Antônio*. SP: Edusp, 2016.
- ZILLY, Berthold. “João Antônio e a desconstrução da malandragem”, *In: CHIAPPINI, L.; DIMAS, A.; ZILLY, B. (orgs.) Brasil. País do passado?*. SP: Edusp, 2000.

Iniciação científica / Dissertações / Teses de Doutorado

- AZEVEDO Filho, Carlos Alberto Farias de. *Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio*. Tese de Doutorado. Área de Conhecimento: Literaturas e Vida Social. Orientação de Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves. Assis: UNESP, 2008.
- BELLUCCO, Hugo A. de Lemos. *Radiografias brasileiras: Experiência e identidade nacional nas crônicas de João Antônio*. Dissertação de mestrado em Teoria e História Literária. Instituto de Estudos da Linguagem. Orientação de Prof. Dr. Leonardo Afonso de Miranda Pereira. Campinas: UNICAMP, 2006.
- JESUS, Cleide Durante Assis de. *A crítica de João Antônio na Tribuna da Imprensa*. Dissertação de mestrado. Área de Concentração: Literaturas de Língua Portuguesa. Orientação de Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira. Assis: UNESP, 2001.
- LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: uma biografia literária*. Tese de doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Orientação de Joaquim Alves de Aguiar. São Paulo: FFLCH-USP, 2006.
- MIYAKE, Ricardo Koichi. *Cidade, malandros e capital: Uma leitura dos contos de Malagueta, Perus e Bacanaço*. Dissertação de mestrado. Área de Comunicação e Letras. Orientação de Profa. Dra. Lilian Lopondo. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2004.
- ORNELLAS, Clara Ávila. *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão*. Tese de doutorado. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Orientação de Flávio Wolf de Aguiar. São Paulo, FFLCH-USP, 2004.
- PEREIRA, Jane Christina. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)*. Dissertação de mestrado. Área de Concentração: Literaturas de Língua Portuguesa. Orientação de Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira. Assis: UNESP, 2001.
- _____. *A poesia de Malagueta, Perus e Bacanaço*. Tese de doutorado. Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social. Orientação de Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira. Assis: UNESP, 2006.
- PIRES, Roberta Pereira. *Vida e literatura: estudo da fortuna crítica de João Antônio, de 1996 a 2006*. Dissertação de mestrado. Área de Concentração: Literaturas de Língua Portuguesa. Orientação de Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira. Assis: UNESP, 2008.

- MORAES, Renata Ribeiro de. *Estudo e sistematização das dedicatórias recebidas pelo escritor João Antônio*. Iniciação científica. Orientação de Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira. Assis: UNESP, dez. 2001.
- SILVA, Telma Maciel da. *Posta-restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*. Tese de doutorado. Área de conhecimento: Literatura e Vida Social. Orientação de Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira. Assis: UNESP, 2009.
- TAKAHASHI, Jiro. *A semiótica na sinuca: um olhar semiótico sobre as paixões e a missividade em três contos de João Antônio*. Dissertação de mestrado. Departamento de Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Orientação de Prof. Dr. Antônio Vicente Serafim Pietroforte. São Paulo: FFLCH-USP, 2009.
- ZENI, Bruno. *Sinuca de malandro: Narradores, protagonistas e figuras paternas em João Antônio*. Tese de doutorado. Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. Orientação de Joaquim Alves de Aguiar. São Paulo, FFLCH-USP, 2012.

Artigos / Resenhas

- AGUIAR, Flávio. “De árvores cortadas”, *In: Leia Livros*, n. 49, São Paulo, 1982.
- _____. “Feijoada na Literatura”, *In: Movimento*, São Paulo, 5 jan. 1976.
- _____. “Um escritor na República das Bruzundangas”, *In: Movimento*, São Paulo, 14 jul. 1975.
- AMÂNCIO, Moacir. “João Antônio, escritor brasileiro”, *In: O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 ago. 2005.
- ANTENORE, Armando. “A dor no país dos tapinhas que não doem”, *In: Folha de S. Paulo*, São Paulo, 23 jun. 2001.
- ATAIDE, Vicente. “Os contos de João Antônio”, *In: Voz do Paraná*, Curitiba, 22 mai. 1976.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. “João Antônio, o brasileiro”, *In: O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 3 nov. 1996.
- _____. “Escritor? Você quer ser escritor?”, *In: Última Hora*, São Paulo, 22 set. 1975.
- _____. “João Antônio esse sujeito que sempre me comove”, *In: Última Hora*, São Paulo, 13 out. 1975.
- BRASIL, Ubiratan. “João Antônio, o cronista do subúrbio”, *In: O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 nov. 2004.
- BRITO, Antônio Carlos de [Cacaso]. “O Miserê”, *In: Movimento*, São Paulo, 21 set. 1975.
- BRITO, Mário da Silva. “A sofrida arraia miúda de João Antônio”, *In: Destaque literário*, São Paulo, 30 jul. 1976.
- BUENO, Wilson. “Abraçado ao meu rancor”, *In: Correio de Notícias*, Curitiba, 28 ago. 1986.
- _____. “Um pingente João Antônio”, *In: Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 26 set. 1975.
- CANDIDO, Antonio. “Ficcionista é ‘um verdadeiro descobridor’”, *In: O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 de nov. 1996.
- CAPOVILLA, Maurício. “*Malagueta, Perus e Bacanaço* tem roteiro pronto; o filme deve sair até o final do ano”, *In: A Tribuna*. 23 jan. 1976.
- CARNEIRO, Caio Porfírio. “Em torno de *Malagueta, Perus e Bacanaço*”, *In: Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 18 out. 1975.
- _____. “Malhação do Judas Carioca”, *In: Jornal de Santa Catarina*, Blumenau, 24 jul. 1976.

- CARVALHO, Bernardo. "A gema do carioca", *In: Folha de S. Paulo*, São Paulo, 20 out. 2001.
- CASTELLO, José. "João Antônio à margem da ficção", *In: Revista Bravo!*, set. 2001.
- _____. "João Antônio na máquina do tempo", *In: O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 5 nov. 1996.
- _____. "João Antônio, personagem de El Greco", *In: O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 14 jul. 1998.
- COELHO, Marcelo. "Buraco na rua e uísque falsificado", *In: Folha de S. Paulo*, São Paulo, 4 nov. 2001.
- CONY, Carlos Heitor. "Livro\$", *In: O Globo*, Rio de Janeiro, 9 mai. 2002.
- _____. "A vida sem festa", *In: O Globo*, Rio de Janeiro, 18 nov. 1996.
- CORREIA, Carlos Augusto. "Antes de mais nada, um esclarecimento", *In: Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 19 mai. 1976.
- COUTINHO, Wilson Nunes. "O povo, a vanguarda e o desejo do oprimido". *In: Revista Opinião*, n. 175, Rio de Janeiro, 12 mar. 1976.
- ENEIDA. "João Antônio: Malagueta, Perus e Bacanaço", *In: Leitura*, n. 73, RJ, jul. 1963.
- FARIAS, Marcílio. As constantes perguntas. *Jornal de Brasília*, Brasília, 23 abr. 1976.
- FRANCIS, Paulo. (sem título). *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 10 nov. 1996.
- JAGUAR, "Livro de Cabeceira do Homem", *In: Pasquim*, Rio de Janeiro, 19 jul. 1975.
- _____. *Leão-de-chácara. Pasquim*, Rio de Janeiro, 15/21 ago. 1975.
- LACERDA, Rodrigo. "A mais cega sinceridade", *In: Jornal de Resenhas, Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 jun. 1997.
- LAGO, Mário. "Ô Copacabana", *In: Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 18 nov. 1978.
- LESSA, Ivan. "Malagueta, Perus e Bacanaço, de João Antônio..." *Pasquim*, Rio de Janeiro, 26 set./ 3 out. 1975.
- MILLIET, Sérgio. "Alguns malandros", *In: O Estado de São Paulo*, São Paulo, 23 jul. 1963.
- NADER, Wladyr. "João Antônio lançará quatro livros em 1975", *In: Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 dez. 1974.
- NOLL, João Gilberto. "Do zero ao infinito da miséria". *In: Revista Opinião*, n. 147, Rio de Janeiro, 29 ago. 1975.
- NUNES. Benedito. "João Antônio, sabedoria malandra", *In: O Estado*, Belém do Pará, 02 set. 1982.

- _____. A propósito de “Dedo-duro”, *In: Jornal de Brasília*, Brasília, 20 jul. 1984.
- PAES, José Paulo. “Ilustração e defesa do rancor”, *In: O Estado de S. Paulo*, 21 mar. 1987. (Foi incluído posteriormente em *A aventura literária*, livro de ensaios do José Paulo Paes. SP: Companhia das Letras, 1990.
- PAIXÃO, Fernando. “As coisas simples de João Antônio”, *In: Folha de S. Paulo*, Caderno Mais!, 10 nov. 1996.
- _____. “João Antônio: cartas de desabafo”, *In: Revista IEB*, n. 51, São Paulo, mar/set 2010.
- RIBEIRO, Darcy. “Lambões do beco da onça”, *In: Suplemento da Tribuna*, Rio de Janeiro, 12-13 nov. 1977.
- RIBAS, Marilú. “O encontro, diálogo, debate”, *In: Jornal de Brasília*, Brasília, 4 abr. 1976.
- ROSSET, José Paschoal. “Três cafês fiados”, *In: O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 fev. 1964.
- SANT’ANNA, Afonso Romano de. “Um sambão”, *In: Veja*, São Paulo, 15 out. 1975.
- SCHNAIDERMAN, Boris. “Entre a explosão e o bom tom: João Antônio”, *In: Versus*, São Paulo, mar. 1976.
- SCLIAR, Moacyr. “João Antônio: retrato de um escritor brasileiro”, *In: Folha de S. Paulo*, São Paulo, 2 nov. 1996.
- STYCER, Mauricio. “A literatura engambelada”, *In: Carta Capital*, São Paulo, 17 nov. 2004.
- TRAJANO, José. “Nem João Capote, nem Truman Antônio”, *In: Aqui*, São Paulo, 16 a 22 set. 1976.
- ZENI, Bruno. “João Antônio constrói contos positivamente malandros”, *In: Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 nov. 2004.

Bibliografia geral

- ADORNO, Theodor W & HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- _____. *Dialética negativa*; tradução: Marco Antônio Casanova; revisão técnica: Eduardo Soares Neves Silva. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p. 302.
- _____. *Notas de literatura I*; Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.
- _____. *Teoria estética*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: edições 70, 2008.
- _____. *Minima Moralia: Reflexões a partir da vida lesada*. Tradução [de] Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008.
- ALMEIDA, Manuel Antônio de. *Memórias de um sargento de milícias* Apresentação, notas e fixação do texto Mamede Mustafa Jarouche; ilustração Marcelo Cipis. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2006 (Clássicos Ateliê).
- ARANTES, Paulo Eduardo. *Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira. Dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- ARRIGUCCI Jr, Davi. “Festa interrompida”. In *Humildade, paixão e morte – a poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. Apresentação Paulo Franchetti; notas Leila Guenther; ilustrações Carlos Clémen. São Paulo: Ateliê Editorial, 2012 (Coleção Clássicos Ateliê).
- BARRETO, Lima. *Clara dos anjos*. São Paulo: Oenguin Classics Companhia das Letras, 2012.
- _____. *Contos Completos*. Organização e introdução Lilian Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das letras, 2010.
- _____. *Diário do hospício; O cemitério dos vivos*. Prefácio Alfredo Bosi. Organização e notas: Augusto Massi e Murilo Marcondes de Moura. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- _____. *Recordações do escrívão Isaías Caminha*. Lisboa: Livraria Clássica Editora de A. M. Teixeira, 1909.
- BANANÈRE, Juó. *La divina increnca*. Reprodução integral da primeira edição de 1915 com textos introdutórios de Otto Maria Carpeaux e Antônio de Alcântara Machado. São Paulo: Ed. 34, 2001.

- BENSE, Max. *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*. Tradução Tércio Redondo. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Obras escolhidas / Volume III. Trad. José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. SP: Brasiliense, 1989.
- _____. “Teses Sobre o Conceito de História”. In *Obras Escolhidas*, v. I, Magia e técnica, arte e política, tradução de Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1985.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Zero*. São Paulo: Global, 2001.
- BUARQUE, Chico. *Estorvo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- _____. *O irmão alemão*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- CAMINHA, Adolfo. *Bom Crioulo*. Apresentação e notas Salete de Almeida Cara; ilustrações Kaio Romero. 1 ed. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2014 (Coleção Clássicos Ateliê).
- CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem”. In: *O discurso e a cidade*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- _____. *Formação da literatura brasileira (momentos decisivos)*. 7ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.
- _____. “Os olhos, a barca e o espelho”. In *A educação pela noite*, 6ª edição. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2011.
- _____. *Textos de intervenção. Seleção, apresentações e notas de Vinicius Dantas*. São Paulo: Duas Cidades; ed. 34, 2002.
- CASTILLA, Vanesa G. Iribarren. *Investigación de las hablas populares rioplatenses: el lunfardo*. Tese de doutorado. Departamento de Lengua Española, Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Orientação Mariano de Andrés Gutiérrez. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2009.
- CORTÁZAR, Julio. “Do conto breve e seus arredores”. In *Valise de Cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- _____. “Alguns aspectos do conto”. In: *Valise de Cronópio*. Tradução Davi Arrigucci Jr. e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- FERREIRA, Camila Manduca. “Zé Carioca: Um papagaio na periferia do capitalismo”. *Novos Rumos*, v. 49, n. 1, jan.-jun. 2012.
- FREDERICO, Celso. “Da periferia ao centro: cultura e política em tempos pós-modernos”. *Estudos avançados*, v. 27, n.79, São Paulo, setembro-dezembro 2013.

- FRIEDMAN, Norman. “O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico”. *Revista USP*, n. 53, p. 166-182, março/maio 2002.
- FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 27ª ed. São Paulo: Nacional, 1998.
- GOMES, Paulo Emílio Sales. *Uma situação colonial?* Organização e posfácio Carlos Augusto Calil; prefácio Ismail Xavier, apresentação Antonio Candido. SP: Companhia das Letras, 2016.
- HALLEWELL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo: Edusp, 2005.
- HARVEY, David. *Neoliberalismo: história e implicações*. Trad. Adail Sobral e Maria Stela Gonçalves. 2ª ed. São Paulo: Loyola, 2011.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 20ª ed. Pref. Antonio Candido. São Paulo: Companhia das Letras, 26ª Edição, 2012.
- JAMESON, Fredric. “Periodizando os anos 60”. In: *Pós-modernismo e política*. Heloísa Buarque de Holanda (org.). Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo: diário de uma favelada*. Ilustração Vinicius Rossignol Felipe. 10ª Edição. São Paulo: Ática, 2014.
- LIMA, Jorge de. “Minhas memórias”, In *Obra completa*, Org. Afrânio Coutinho, Volume I: Poesia e Ensaios, Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- MACHADO, Antônio de Alcântara. *Brás, Bexiga e Barra funda e outros contos*. Notas de Douglas Tufano. 2. Ed. São Paulo: Moderna, 2004.
- MASSI, Augusto. “Estorvo, de Chico Buarque”. CEBRAP: *Novos estudos*. Edição 31; Out / 1991.
- MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução de Paulo Neves. SP: Cosac Naify, 2003.
- MOURA, Murilo Marcondes de. *O mundo sitiado: a poesia brasileira e a Segunda Guerra Mundial*. São Paulo: Editora 34, 2016.
- MENDES, Murilo. *Poesia liberdade*. In: PICCHIO, Luciana Stegagno (Org.). *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003. v. 2.
- MUGNAINI JR., Ayrton. *Adoniran: dá licença de contar...* SP: Editora 34, 2002.
- NASSAR, Raduan. *Obra completa* – 1º ed. – São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- NOBRE, Marcos. *A dialética negativa de Theodor W. Adorno: A ontologia do Estado falso*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- OLIVEIRA, Francisco de. *Crítica da razão dualista / O ornitorrinco*. São Paulo: Boitempo, 2003. Pós-modernismo e política. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- OTSUKA, E. T.. Espírito rixoso: para uma reinterpretação das Memórias de um sargento de milícias. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, v. 0, p. 105-124, 2007.

- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo à vanguarda*. Tradução Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- RAMOS, Graciliano. *Angústia*. Posfácio de Silviano Santiago. 60ª ed. Rio, São Paulo: Record, 2004.
- _____. *Infância*. Posfácio de Cláudio Leitão, 37ª ed. Revisada. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. *Insônia*. Posfácio de Adonias Filho, ilustrações de Axel Leskoschek, 15ª ed. Rio, São Paulo: Record, 1979.
- _____. *São Bernardo*. Posfácio de Luiz Antônio Lafetá, ilustrações de Darel. 27ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1977.
- ROSA, João Guimarães. *Corpo de Baile – Ed. Comemorativa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- _____. *Grande sertão: veredas*. 19. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- _____. *Primeiras estórias*. 46ª Reimpressão. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- _____. *Sagarana*. Rio de Janeiro: nova Fronteira, 2001.
- ROSENFELD, Anatol. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo; Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1993.
- _____. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- _____, Anatol. “O problema das gangs”. In: *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva: Editora da USP; Campinas: Editora da Unicamp, 1993.
- SCHØLLHAMMER, Karl Erik. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.
- _____. *Cena do crime: violência e realismo no Brasil contemporâneo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.
- SCHWARCZ, Lília Moritz. *Brasil: uma biografia* / Lília Moritz Schwarcz e Heloísa Murgel Starling, 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SCHWARZ, Roberto. “Cultura e política, 1964-69” In: *O pai de família e outras histórias*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.
- _____. “Fim de século”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. “Os sete fôlegos de um livro”. In: *Sequências brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

- SEVCHENKO, Nicolau. *Orfeu extático na metrópole: São Paulo, sociedade e cultura nos frementes anos 20*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- SPITZER, Leo. *Três poemas sobre o êxtase: Joun Donne, San Juan de la Cruz, Richard Wagner*. Tradução de Samuel Titan Jr.et. al. – São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo horizonte: Editora UFMG, 2010.
- SOUZA, Laura de Mello e. “Notas sobre os vadios na literatura colonial do século XVIII, *In Os pobres na literatura brasileira*. Organização e apresentação de Roberto Schwarz, São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- SÜSSEKIND, Flora. Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Prefácio de Luiz Costa Lima. RJ: Achiamé, 1984.
- _____. Literatura e vida literária: polêmicas, diários & retratos, 2ª Ed. Revista. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004, p. 74.
- TOLEDO, Roberto Pompeu. *A capital da vertigem: uma história de São Paulo de 1900 a 1954*. 1 ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2015.
- WATT, Ian P. “O mito e o individualismo”. *In: Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote e Don Juan*. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Iconografia

(CARTAS / ENTREVISTAS / ARTIGOS PUBLICADOS EM JORNAIS E REVISTAS / NOTAS)

ANEXO A

Copacabana chuviscosa, 12/3/1996.

Fernando Paixão. Prezado.

Depois do nosso telefonema me veio vontade de conversar com você. O ambiente está pra lá de ruim, abaixo de cu de cachorro conforme dizia o falecido Narciso Kalili, de inesquecível memória. Assim é. E pouca vontade tenho de conviver com tais enxames. A acrimônia tomou conta, a maledicência acompanhou e a faduidade tirou patente. Num tempo em que, se diz, não se tem tempo mais pra nada, essas curriolas encontram tempo pra falar mal de tudo. E também do que não leram ou viram. Tenho, pois, certa vizinhança faladeira querendo me aporrinhar. Não bastassem os meus enrosocos, dores e miasmas. A vontade me vem de mandá-los tomar num lugar onde o sol não bate; ou lamber sabão; ou pentear macacos ou passar sal na bunda. E, pelo caminho, aproveitando a passagem, irem à merda. Tudo isso, antes que eu me esqueça.

Quero ficar só com as coisas minhas. Muito mais que lindas, diria o poeta. Tenho boas companhias por aqui. Desde os caquis que vou comendo, pois, a temporada é deles até alguns ensaios supinos que tenho lido graças à Maria José de Queiroz, que escreve elegante e límpido, é culta e não bota banca, dá uma de vagamunda e é uma senhora ensaísta. Ensina-me e me convida a pensar. Tão diferente da gentalha ou gentarada que gosta de aparecer e encher as medidas e desmedidas. Egões, conforme v. mesmo diz. Quero distância deste festival das vaidades arreganhadas. E dos anseios ressentidos. Deus me livre e guarde e toda a casa de Davi me salve. De assim, quero ir cada menos ao lugares freqüentados pela curriola dita letrada. Hei de fugir deles como o diabo da cruz. E, em os vendo, me persignarei três vezes — na testa, na boca e no peito. O ambiente dos letrados está pra lá de Deus me livre. Imagino um sujeito barbado, magro e alto, com um relho na mão invadindo esses ambientes infectados e descendo o relho em todos os asquerosos. E aos gritos quase bíblicos:

— Ímpios e fariseus, ide lamber sabão com a vossa acrimônia! E o Diabo os tenha para todo o sempre, mediocrões e ignorantaços! Não passais de reles preguiçosos a dormir no travesseiro de Satanás.

Ah, baixou-me aqui no domingo certa Birthe Ehlich, vinda de Heidelberg, que faz uma monografia sobre a gíria nos contos modernos brasileiros e, caprichosa, parece-me. Incluirá uma tradução comentada do meu conto-título “Leão -de-Chácara” para o Instituto de Tradutores e Intérpretes de lá. Já estive nesse instituto algumas vezes para falar e debater. A moça branca como um copo de leite, sem chances de me falar à sensualidade, pois. Ficou aqui o dia quase inteiro, umas nove horas. Anotando tudo, como fazem os alemães, folhas e mais folhas. Escolheu logo um texto intraduzível, a meu ver. E foi preciso, Fernando, que eu tivesse longa conversa com ela explicando-lhe o que é a gíria brasileira no meu pobre entender. Há que se descer à Argentina, à Boca de Buenos Aires e freqüentar o lunfardo que aprendi, antes de 1960, aí em São Paulo, graças a um amigo, Victor Taphanel e sua mulher, Luzia. Esse Taphanel sacava muito o Brasil, ouvia Noel Rosa e conhecia até o Ricardo Coração dos Outros, de Lima Barreto. O argentino passou-me o gosto pelo lunfardo e me deu dois livros de Roberto Arlt, o autor de “Os Sete Loucos”, romance profético, escrito antes de 1948 e que prevê toda a merdalhada que se abateria sobre a Argentina. Faz profecias extraordinárias e acerta na mosca quase tudo. Figuras como Isabelita e seus ministros numa aparente figuração de opereta bufa em que entram personagens fantásticos como o Rufião Melancólico e o

Carta de João Antônio destinada a Fernando Paixão, então responsável pelo departamento da linha não-didática da Editora Ática, encontrada em arquivo pessoal do Professor Augusto Massi.

Astrólogo. Tudo isso escrito em lunfardo. Esse Roberto Arlt é muito considerado lá até por J. L. Borges.

Como deve ser difícil traduzir para uma língua que não tem gíria! Mas a moça era insistente e disse que topou o desafio. Teve uma outra, certa ocasião, aqui fazendo um trabalho parecido para o mesmo instituto de Heildelberg. Traduziu-me “Mariazinha Tiro-a-Esmo”, que depois apareceu numa antologia. Mas, apesar de tudo, não ganhou nota boa, sei lá, devido às exigências do professor. Acho uma maluquice danada um alemão se meter a traduzir um conto como “Leão-de-Chácara”. E, assim, me foi embora o domingo. Como chuviasse, até me distraiu.

Creio que a tal Birthe Ehlich saiu daqui bem tonta e, depois, me deu pena. Branquela e com ares de estrangeira, fumando muito, confessou-me medo de andar pela Copacabana noturna e tive de acompanhá-la até a Rua Santa Clara onde está parando em casa de amigos. É uma raça obcecada, Fernando, e pouco os entendo. Sei lá. Dois mundos, duas culturas, duas histórias e, muita vez, lamentei não ler alemão no original. Creio que se eu lesse um Goethe ou um Schiller no original teria maiores possibilidades de entender aquela gente. Sei lá. Lendo esses e mais alguns no original, um Musil, um Gunther Grass, quem sabe, aí é que não entenderia mesmo os alemães.

Sei não. Quando voltei a Berlim, uma das vezes, havia uma exposição de um grande mestre da pintura e da gravura, Albrecht Dürer. Um peso pesado, tanto que todo o dinheiro alemão, inclusive o atual, tem desenhos tirados dele. Esse sujeito nascido em Nuremberg (estive na casa dele) tem umas cartas deliciosas e fortes, umas “Cartas da Itália”. São de uma sinceridade que jorra e ele diz, abertamente, que só se sentia ele mesmo debaixo do sol da Itália devido ao sol e à luminosidade. Fora do solo italiano se sentia um impostor e um estrangeiro. Eu gostaria de ler essas cartas, mas não leio alemão. E nem é hora de aprender. Se você souber de alguma tradução dessas “Cartas da Itália” para o português, me avise. Sabemos que a barra da pintura não é brincadeira. Esses caras, quando autênticos, perseguem suas coisas até encontrá-las. Acabam encontrando outras pelo caminho e deve ser uma tortura de verdade. E no caso alemão, com a mania do perfeccionismo, a parada fica séria. Acabam, creio, vivendo fortes ou terríveis aventuras do espírito.

Não gosto de trabalhar de graça num domingo, creio que ninguém gosta. Mas se eu não ajudasse Birthe, quem o faria? Foi bom. Eu esclareci a ela que muita palavra que uso não é gíria, está tudo dicionarizado até no Aurélio que é, afinal, um dicionário pobre, mais para estudantes. Mas é que o vocabulário das pessoas está empobrecido enormemente devido às escolas péssimas e a uma televisão criminosamente emburrecedora.

Depois, alguém, idiota, e mal informado, disse-lhe que eu uso gíria dos anos setenta em “Leão-de-Chácara”. São outros que precisam passar sal na bunda ou freqüentarem botequins, muquinfos e cafefos de Copacabana, Lapa, Mangue ou mesmo do Largo do Osasco, aí em São Paulo. Claro, devem ser uns merdalhas desses que fazem universidade e que, além de curtos de intelecto, da merda da vida cachorra das ruas não sabem nada. A gíria que uso em “Leão-de-Chácara”... Aliás, essa gente é cada vez mais sabida e mais quiquiriqui para mim. Quero distância deles. São uns sabidos e sambudos, não são sambeiros e nem sambistas. Vivem no Rio e não sabem o que é um gurufim. Jamais entraram num Bofetada, num Baixaria, num Beco da Fome, num Cu Sujo ou num Pato Maluco. E é muito bom, até pra eles mesmos, que nem entrem. Aquilo é pra Dostoiévski, Buñuel, Samuel Beckett.

coiós. Não se metem a desmanchar casa de marimbondo, que vocês são feitos de muita areia e pouco cimento. Vocês têm mesmo é de ficar em rodinhas semi-festivas de intelectualóides do tipo que fala povo-meu-povo e salve-salve e têm a velhice precoce da sempre amadorística esquerdinha-festiva-etílica-cabeludo-modal-perfumada-esquisitóide-lítero-cascadeira-musical. Mas um musical tão analfabeto que vive dizendo que flauta faz acorde... (vide até alguns nomes famosos da nossa chamada música popular e que não é popular nada, não passa de coisa da classe média para a mesma classe média). Vivaços e mandriões. Impostores faturando otários desocupados e sem horizonte. Pilantrosos do partido do dar-se bem. Parlapatões de uma figa, festeiros com a grana dos outros. Vocês são uns ruins de chinfra, que só engambelam distraídos e incautos neste país mergulhado no ignorantismo em que um caolho pode ser rei já que a gorda maioria é cega dos dois olhos.

— Ide lamber sabão! — diria o meu profeta barbudo, magro, alto, látego na mão ossuda e rija. Profeta que os malharia no lombo com o rabo-de-tatu.

Desculpe-me o falatório, Fernando.

Por hoje, chega.

Abraços,

JOÃO ANTÔNIO

PS. Fiz um texto que estou tomando a liberdade de lhe enviar. Ele tem, até o momento, este título: “CHÔRO”

— para pintagol e cuíca.

embora não o tenha como terminado, creio que possa receber uma melhoria como, digamos, de “técnica poética”. Gostaria de que v. o lesse e opinasse. Grato por tudo.

São Paulo, 6 de Dezembro de 1973.

João Antônio Ferreira Filho:

Abenção de DEUS e suas divinas luzes estejam contigo, a Marília e o Daniel Pedro, para que aja paz e felicidade em teu lar e nas tuas andanças.

Junto estou mandando o presente livrinho CRUZ DE CARAVACA, para que possas te servir de orientação nos exercícios Matutinos - como você já mencionou na penúltima carta.

O refêrido (cruz de caravaca) tem a utilidade de nos dar o início, a medida que nos vamos entrosando, vamos modificando o modo de fazer a nossas oração (moldando as preces) conforme achamos melhor.

Fazendo-se uma leitura superficial, logo veremos o que melhor devemos aplicar, por exemplo; na página 66 e 67, A SEMANA MÁGICA, para DOMINGO, SEGUNDA-FEIRA etc.

Na página 32. ORAÇÃO CONTRA O MAU OLHADO (fácil de decorar). Quando notarmos alguma pessoa que nos dirige alguma palavra que notamos despeito, ou inveja ou coisa aparecida, dirigimos esta prece que é muito eficaz.

Se notarmos ainda em sua expressões mais acentuada, (tem também uma outra oração que ajuda a resolver) página 31 ORAÇÃO CONTRA QUEM NOS QUER MAL.

É muito bom ter o hábito de agradecer a DEUS por algum obsequio recebido, (material ou espiritual). E também reconhecer quando não foi possível receber, mas aguardar, que em dado momento seremos atendidos.

Por falta de orientação mais apropriada, por meio deste livrinho tenho conseguido realizar algumas coisas úteis. Depende muito de recolhermos a oração e mais ainda o recolhimento espiritual quando se ora.

Ap princípio eu lia a esmo mas depois foi escolhendo as orações que achava mais convenientes. Agora vou improvisando os pedidos e pensamentos conforme a disposição, mais o essencial e o grande recolhimento e conversar mentalmente com o nosso ANJO GUARDIÃO E NOSSO GUIA.

Na parte da manhã a prece tem maior proveito por nos acharmos afastados (geralmente) dos efeitos alcohólicos, e cansaça durante o dia.

João; estamos trabalhando afim de que consigas a re-edição do seu livro (cumpra a ti este trabalho, mas nos todos estamos colaborando espiritualmente para que consigas com mais facilidade. Por duas boas fontes estamos orientados que conseguirás. Mas continua trabalhando que veremos um ótimo resultado.

Desejando todo o bem para vocês.

Teu Pai, Mãe e Irmão

João Antônio Ferreira.

Carta de João Antônio Ferreira, pai, endereçada ao escritor, desejando por melhor destino literário ao filho. O documento foi localizado no acervo João Antônio no CEDAP - Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da Universidade de Assis (Unesp).

Narrador do mundo marginal da grande cidade, o contista paulistano João Antônio expõe aqui a sua condição, também marginal, de escritor. João vai lançar a segunda edição do memorável Malagueta, Perus e Bacanaço (1963), a primeira de Leão de Chácara, seu novo livro de contos. E um escritor que se conhece por não ficar nas concessões ou nas palavras fáceis.

Massificado, espoliado, iludido. Lima veria que nunca foi tão fácil arrancar dinheiro dos mais pobres e miseráveis, através de *carretilhas*, jogos de azar, poupança, altas apostas e prêmios, loterias mirabolantes. Tudo é remanido e vida expedienteira. Mas o meu mulambo pobre Afonso Henriques de Lima Barreto diria ao povo que é preciso recobrar a técnica dos mulhões, que os vícios, folclores, embellecos mentais de Ipameia vão passar, que é necessário apostar na história, no futuro, no dinheiro. Que o país não se entregue a uma vida sem tempo, que o dinheiro não seja planejado a coisa não vai, que obras faraônicas e santuosas não resolverão nada, a não ser o problema dos especuladores e gananciosos, que é preciso

das vilas sem nome, de modo que não se possa estabelecer uma literatura por um embebelco mental, um onanismo, um veículo para sustentar póis de vaidade, frivolidades, narcisismos e outras escatologias, não acredito não. Só com caráter, limpeza de espírito, coragem. Para falar de Casais, do Jaguaré, da favela, de Caxias, da Central do Brasil, do Rio de Janeiro, do Rio Grande, do Rio de Janeiro visitante. Mas parar, ir ficando, ir se habituando ao cheiro, ao pó, à lama, à sujeira nossas mizinhas asépticas e tratadas e jogar para o alto nossas manias pequeno-burguesas, empoadas, empoadas, praifrentes e outros fricotes: ir à favela da Cinelândia não como turista, mas como cidadão. E aí olhar o povo como carangueijo e não com paternalismos, peninhas, amiguismos, populismos, julgamentos e comportamentos apriorísticos. Aprender um pouco com o povo, sair das nossas teóricas, esquecer os padrões importados. Nós temos a mania de ser o modelo de sacralidade e ser imitado. No momento, a onda está sobre os chamados latino-americanos. Alguns são bons, é verdade. Mas em vez de ficarmos ali na imitação macaquada, devemos chamar realismo fantástico, por que não extrair do povo uma poética, uma linguagem? O povo brasileiro tem muito arreio — o que mata o Brasil não é a cachaca, é a burocracia! So tenho esperança de que o povo esquecido tenha justiça através da literatura se o escritor brasileiro deixar de produzir para a classe média. Caso contrário, toda vez que ele tratar de povo, o resultado será *falatório*, *falatório*, *falatório*. O escritor não pode escrever para o Brasil — não pode servir a uma classe que está emperrando há muitos anos o desenvolvimento do país. A classe média mata tudo que encontra na condição de uso popular: desde a casa de canoa, a gafeira, os ensaios de escola de samba. Ela quer viver no mundo das prestações, de prestígio, de unipinhim. O escritor não pode fazer isso, não pode servir uma classe tão mesquinha, tão falsamente sonhadora e tão desprezível na sua morinórdia e reação a qualquer tipo de mudança e progresso de base. Até no Apocalipse está escrito: o Senhor vomitará os morinhos de Sua boca. O fim de tudo é verdade que se dá ao respeito e se coloco assim disso.

21

João Antônio

LIVROS

Do zero ao infinito da miséria

Leão-de-Chácara, de João Antônio
(Civilização Brasileira, 105 págs., Cr\$ 25,00).

Zero, de Ignácio de Loyola Brandão
(Brasília, 301 págs., Cr\$ 60,00).

O traco de união desses dois livros, é que dá a ambos uma significação especial: é o fato de mostrarem, sem linguagens asséticas, o chamado submundo urbano. Contrariando uma certa tendência da literatura brasileira, a de trazer para as páginas os tédios e os desvarios de outras classes mais ou menos privilegiadas, João Antônio e Ignácio de Loyola preferem se debriçar sobre uma camada da sociedade não poucas vezes recalçada ou mistificada pela nossa inteligência. Nos dois autores vislumbra-se uma indistigável mas equilibrada empatia pelos meandros dos marginalizados; mas em cada um revelam-se sinais que os distinguem quanto ao tratamento do tema.

Humilhados e ofendidos — Quando João Antônio apareceu no panorama do conto brasileiro, com o livro *Mulagreta. Perus e Bacanaco*, alguns críticos já o consideraram clássico. Em que pese os adornos grandiloquentes desse tipo de classificação, é inegável que o autor mostrava no seu livro de estréia um acabamento ficcional poucas vezes encontrado em escritores novatos, misto de uma linguagem própria e de um seguro entranhamento no mundo proletário que retratava. Agora, com o seu novo livro, João Antônio reafirma o seu poder de contista inteiro, a recriar, através de uma linguagem insubstituível, o mundo espeinhado dos "humilhados e ofendidos" dos grandes centros urbanos brasileiros.

Continua na página 24

JUVENTUDE

TEMPO PRESENTE

Fundamentos de uma Pedagogia

PIERRE FURTER

2.ª edição

Análise, através da vida moral do adolescente, as características essenciais da ascensão dos jovens em nossa sociedade. Procura desenvolver o significado da juventude de nosso mundo, longe das imagens pessimistas que tanto preocupam nossa geração.

EDITORA VOZES

Em todas as livrarias ou pelo reembolso postal: Rua Frei Luis, 100 — PETROPOLIS.

22

Ignácio de Loyola

Leões-de-chácara, pivetes, prostitutas, cãfens, travestis povoam os contos com a maior independência, sem o onisciente cabresto de paternalismo da parte do autor. *Leão-de-Chácara* se assemelha, nesse sentido, a duas experiências recentes do cinema brasileiro: *Rainha Diaba*, de Antônio Carlos Fontoura, e *O Amuleto de Oum*, de Nelson Pereira dos Santos. Tanto Fontoura e Nelson, quanto João Antônio, mergulham com essas obras no universo daqueles que vivem na clandestinidade completa ou parcial, sem, por isso, desenvolver teses lógicas ou cabalísticas sobre uma realidade que se impõe com muito mais vida dessa maneira crua, nem vitimada nem justificada.

Mas, enquanto na *Rainha* havia um certo barroquismo complacente e *O Amuleto* revelava um reduto místico invulnerável, *Leão-de-Chácara* traz tipos de um povo despojado de alternativas de sofisticação marginal ou de peculiares atividades sobrenaturais. Porque a grande parte das personagens do livro dispõe apenas de opções oriundas de um mundo que "tem dois tipos de gente: os que aturam e os que faturam".

Forte brasilidade — Isso não quer dizer que João Antônio percorra as fatias de vida de suas personagens com um timbre meramente jornalístico, sabedor que é de que a literatura sem um certo grau de paixão se torna um vício ocioso, saturado de mal-entendidos. Ele não extrapola a consciência verossímil das personagens. Não é à toa que prefira muito particularmente a marca intransferível do monólogo. Já que não caberia na descrição de uma classe social desprovida de outras relações que não aquelas nascidas das incursões notívagas à cata de sobrevivência, o discurso humanista de lastro europeu. A forte brasilidade do autor consiste em deixar as personagens à vontade, sujeitas à compulsão de arrancar um melhor status na escalada da boca-do-livro. Mas, mesmo dentro desse enfoque, eles conservam um fio de lucidez, evidenciado numa impostura que, coerentemente, os amesquinha a uma certa visão das coisas, onde "apenas o dinheiro interessa", porque "o resto são frescuras do coração".

É justamente essa preocupação do autor em não ficar somente na descrição fotográfica de vários escalões do submundo que o distancia de uma estética grosseiramente naturalista.

Caca-niquela — Por uma dessas argumentações espúrias que o escritor brasileiro está acostumado a receber das editoras, tipo "o seu livro apresenta dificuldades gráficas insoluçáveis", Ignácio de Loyola levou alguns anos para ver *Zero* editado no Brasil. Antes o viu publicado na Itália, por Giangiacomo Feltrinelli Editore, de Milão. Desculpas como essa tentam esconder a política caca-niquela das nossas editoras, na constante mira de *best-sellers* estrangeiros. No caso de *Zero*, o medo do investimento editorial deve ter sido agravado pela própria estrutura geral do livro, que rompe com a servil fidelidade de coerência psicológica das personagens e com a sucessão retílica do tempo, o que ainda deve intimidar muitos editores, por considerarem este tipo de tratamento ficcional um risco maior no mercado.

O romance de Ignácio de Loyola, que o próprio autor subintitula de *pré-histórico*, configura-se como um painel multivariado da atualidade de um "país da América Latina". Esse painel resulta num vasto mosaico, com notícias de jornais populares, paródias de textos bíblicos, notas pessoais de pé de página, declarações soltas, desenhos, símbolos gráficos, experiências gráficas com palavras. Esses fragmentos, voluntariamente retalhados, enfileiram a realidade de José — personagem central — matador de ratos de um cinema, em sua trajetória mais ou menos consciente para a total inaceitação da vida que leva, o que o faz escolher um cotidiano limite, marcado pela violência de assaltos e crimes.

Um milhão de baratas — Ao contrário de *Leão-de-Chácara*, onde a boca-do-livro é predominantemente focalizada a olho nu, sem as lentes intelectuais do autor, *Zero* nos mostra todo um macrocosmo que gera a contingência marginal. Seus caleidoscópicos comentários têm uma função mais abrangente, a de recuperar o lado mítico de uma metrópole do Terceiro Mundo, onde a Secretaria de Saúde ainda tem tempo de informar que "todas as noites morre na cidade 1 milhão de baratas". Num equilíbrio instável (criador da tensão rítmica do romance) entre a realidade bruta e a realidade onírica, entre a terceira e a primeira pessoa do singular, entre um agora assustadoramente familiar e um amanhã(?) radicalmente orwelliano, o autor comprova a força de um gênero literário, que, para Octavio Paz (e certamente para Loyola), limita-se com a poesia e a história.

É nessa mistura irônica e por vezes feroza de tons de linguagem, nesse caos proposital, desleixado e até obscuro, que está o que simplesmente podem chamar de *pop*. Se aqui e ali algum excesso nesse sentido dissolve o impacto pretendido, não há dúvida de que o em geral bem armado clima de hilacramento do romance contribui de alguma forma para alargar as acanhadas estruturas da ficção brasileira. (João Gilberto Noll)

Reprodução de páginas internas da Revista Opinião com resenha do escritor João Gilberto Noll sobre *Leão de chácara*, de João Antônio, e *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, 29 ago. 1975

Capa, chamada para “Êste homem não brinca em serviço”, e reportagem de João Antônio na *Realidade*, n. 19, out. 1967.

ANEXO D-2

REALIDADE

SETEMBRO 1968 UMA PUBLICAÇÃO DA EDITORA ABRIL Nº 139

EUA
OS NEGROS
QUEREM ESTA
LIBERDADE

DOCUMENTO:
O QUE PRETENDEM
OS NOSSOS PADRES?

INEDITO:
40 SÉCULOS
DE FUTEBOL

TRAGÉDIA:
A TERCEIRA
GUERRA MUNDIAL

Conto-reportagem **98**

Um dia no cais — Na zona das docas de Santos, Rita Pavuna e Odete Cadilague disputam a sobrevivência com meninos, marinheiros e malandros.

Armazéns, guindastes, navios imensos, bondes, caminhões. Bares, boates, hotéis, vozerio nas calçadas. A zona do cais de Santos, um dos maiores portos do mundo. Nesse cenário, em que marinheiros, crianças, mulheres, se agitam dia e noite, João Antônio viveu um mês. E trouxe, de lá, este conto-reportagem.

UM DIA NO CAIS

Fotos de Jorge Butsuem

Capa, chamada para "Um dia no cais", e reportagem de João Antônio na Realidade, n. 30, set. 1968.

ANEXO D-3

REALIDADE

NOVEMBRO 1968 UMA PUBLICAÇÃO DA EDITORA ABRIL NCr\$ 1,50

**ORIANA FALLACI:
ESCAPEI DA
MORTE
NO MÉXICO**

**ROBERTO CARLOS
QUERIA
SER PRETO**

CARLOS LACERDA NOS ESTADOS UNIDOS: AS ELEIÇÕES E OS CANDIDATOS

**PESQUISA:
SEXO
SEM MEDO
NA ESCOLA**

O MINEIRÃO

Esporte 100

É uma revolução — Todos os problemas de uma cidade explodem de repente num estádio. O Mineirão apresenta um mineiro diferente da sua imagem.

É UMA REVOLUÇÃO

Aqui o repórter João Antônio conta o que acontece numa cidade que já foi tranqüila — Belo Horizonte — quando o Galo e a Rapôsa se enfrentam no gramado do Mineirão.

Capa, chamada para “É uma revolução”, e reportagem de João Antônio na Realidade, RJ, n. 32, nov. 1968.

REALIDADE

AGOSTO 1971 . UMA PUBLICAÇÃO DA EDITORA ABRIL Cr\$ 3,50

Conheci o inferno: fui garimpeiro **Guia para sobreviver na cidade** **Nem homem, nem mulher: Clodovil** **Padre-repórter: os mistérios da confissão**

Fantástico: O CEREBRO SOB CONTROLE

Portugal: Esc. 15800

Capa, chamada para "Casa de Loucos" e reportagem de João Antônio na Realidade, RJ, n. 65, ago. 1971.

REALIDADE

ENSAIO	
KUDU VAI MORRER. QUEM É KUDU?	22
Os leões vão matar o jovem Kudu, na beira da lagoa. Essa é a lei das selvas.	
AVENTURA	
VIAGEM AO INFERNO	28
Nosso repórter passou um mês garimpando. Na volta, disse: "Eu conheci o inferno".	
RELIGIAO	
CONFISSÃO, SEM MISTÉRIOS	42
Uns dizem que a confissão e o pecado morrerão. O que diz nosso padre-repórter?	
CIENCIA	
CEREBRO, SEM SEGREDOS	58
Você está na "fossa", o médico mexe com seu cérebro e a "fossa" passa. Acredite.	
PERFIL	
CLODOVIL, OU APENAS CLÔ	68
Ele diz que não é homem, ele não é mulher. Quem é Clô, o maior figurinista do Brasil?	
DRAMA	
UMA HISTÓRIA DE LOUCOS	94
O repórter João Antônio foi internado em um sanatório. Agora ele conta o que viu.	
POLICIA	
COMO É UM TRAFICANTE	102
Gordinho, simpático, sorridente. Não parece, mas é um traficante de entorpecentes.	
CONCURSO	
ESTE É O ÚLTIMO MÊS	109
Você ainda pode ganhar o maior concurso de fotos do Brasil. O prazo vai até dia 30.	
SERVIÇO	
SALVE UMA VIDA. A SUA.	113
O homem urbano vai mal. Mas ainda há tempo de salvá-lo. Nós mostramos como.	

CASA DE LOUCOS

"Éramos 290, entre enganados e desenganados"

Por causa de um esgotamento nervoso, o repórter João Antônio foi internado num sanatório psiquiátrico. Aqui ele conta um dos seus trinta dias num mundo à parte.

ANEXO D-5

Capa, chamada para “Galeria Alaska” na revista Versus, n.2, Dez-Jan de 1975/76.

ANEXO E

Ele vive infiltrado nas rodas da malandragem, sempre espreitando, fingindo-se de malandro também. O seu trabalho é um só: cagüetar, endedar, engessar, falar, entregar, dar o serviço, atraí-los aqueles de quem se faz companheiro. Contar à polícia tudo o que viu entre os malandros. É uma profissão suja e perigosa, que ele exerce para viver em paz com a lei e ter livre trânsito no mundo do crime. Um mundo onde não existe maior ofensa do que a palavra cagüeta. Assim, maldito por todos os lados, ele é detestado pelos policiais, que o usam mas não confiam nele, e pelos malandros, que têm para ele um código: "Quem fala morre." Para a polícia, é um mal necessário: "Ele ajuda, mas quem entrega de um lado pode entregar do outro." Para a malandragem, é um perigo: "Entrega até a mãe." Chacal, alcagüeta, cagüete, cachorrinho, delator, informante, reservado, federal, engessador, falador, bôca mole, bôca de litro, dedo duro, são a mesma coisa. Ele não tem rosto. E até quando vai preso é uma armadilha para os bandidos continuarem acreditando nele. Por isso, quase toda vez que um grupo de malandros cai nas mãos da polícia, o homem que os entregou também está entre eles, apenas para despistar.

QUEM É O DEDO DURO?

Texto de João Antônio
Fotos de Francisco Nélon

REALIDADE

JULHO 1968

UMA PUBLICAÇÃO DA EDITORA ABRIL

N.º 150

JOSÉ NAO SABE: ZERBINI IA TIRAR O SEU CORAÇÃO
DRAMÁTICO: O INFERNO DA PROSTITUIÇÃO

ESTE MOÇO
COMANDA
A AGITAÇÃO

Luis Travassos,
presidente da UNE

*Reprodução da capa
e página da seção
"Polícia" da Revista
Realidade, n. 28, jul.
1968.*

ANEXO F

Frente e verso de nota de "erradas" da edição de *Dedo-duro* [1982], encontrada no acervo pessoal de João Antônio, no CEDAP - Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da Universidade de Assis.

São Paulo, Nenhum Retoque

E andar. E andar.

Osasco, Lapa, Água Branca, Perdizes, Barra Funda, centro, Pinheiros. O roteiro é esse, com alguma variação para as beiradas das estações de ferro, dos cantões da Luz, dos escondidos de Santa Efigênia.

Para isso volto a São Paulo, para fazer um roteiro de "Malagueta, Perus e Bacanaço", a história que meti no papel em 1960 e agora, dizem, corre mundo e querem levar à televisão. Para isso me cataram no Rio e estou aqui, revirando esta umidade, este frio, faz cinco dias. A verdade inicial é que as caras mudaram, muito jogador e muito sinuqueiro sumiu na poeira, a maioria envelheceu, degingolou, esquinizou-se para longe, Deus saberá em que buraco fora das bocas-de-inferno em que os conheci. Mas o espírito ainda é o mesmo: duro, frio, sofrido, ô solidão de cimento armado e quanto problema continua, cinicamente sem solução — transportes, serviços, inda mais depois da Lapa, nas minhas beiradas de Presidente Altino, Jaguaré, Osasco. Quanto muquinfo, meu Deus, e quanto miserê nas beiradas das estações da Sorocabana. Podem trocar o nome para Fepasa ou como entenderem, a dureza da vida continua — gentes molambentas, caras enrugadas de quem trabalha duro para viver. Ou escapar com vida nesta selva intrincada.

Detestável ir a todos esses lugares, localizar salões de sinuca, me mover de carro. Devo andar de ônibus e, principalmente, me mexer pelos trens suburbanos. Será, quando menos, mais condizente, decente, limpo com os meus personagens, afinal uns pobres-diabos sem eira nem beira, sobrevivendo Deus sabe como. Diacho. O nome que tenho hoje (se tenho um) devo aqueles vadios e é muita covardia e pose de classe média, ir visitá-los assim, de carro, mãos e camisa limpinhas e outros tratamentos. Quando os conheci, amei, sofri na mesma canoa que eles, periclitando, eu não tinha esses refinamentos. Não. Mudei. hoje sou outra pessoa?

Recentemente, Tristão de Athayde disse que "o jornalismo é uma arte verbal em prosa de apreciação dos acontecimentos". O texto de João Antônio — e seu depoimento sobre a cidade de São Paulo — se insere talvez naquela linha que atualmente recebe o nome de "novo jornalismo", "não-ficção", ou "para jornalismo" — esta uma descrição derogatória criada pelo crítico Dwight Macdonald, que se mostra meio desconfiado da forma, achando que aqueles que a praticam comprometem os fatos no interesse de uma narrativa mais dramática.

"Eu discordo" — diz uma estrela mais brilhante do que Norman Mailer e que se chama Gay Talese, autor de "Os Honrosos Mafiosos" e de uma série implacável de reportagens avulsas sobre gente famosa e trabalhadores anônimos de Nova Iorque.

Para Gay Talese, o novo jornalismo, embora possa ser lido como ficção, não é ficção. É, ou deveria ser, tão verídico como a mais exata das reportagens, buscando embora uma verdade mais ampla que a possível através da mera compilação de fatos comprováveis, "o uso de citações diretas" e — acima de tudo — a adesão ao rígido estilo mais antigo. É por esta razão que gente como Truman Capote, "A Sangue Frio", e outros acabaram por abandonar o romance e se voltaram para o jornalismo. (Aquele um tipo de literatura morto há tempos e que já vaticinara, faz anos, o hoje setentão Jean Paul Sartre). Entre nós, o melhor exemplo de desencanto quanto ao romance (e só vê saída na reportagem) é Fernando Sabino, autor de "O Encontro Marcado". Nem a crônica tem mais lugar, depois que Rubem

Braga exauriu tudo e não deixou nem o sabugo.

João Antônio confessava não haver lido Talese durante o lançamento de uma coletânea sua destinada, como disse, ao renascimento da reportagem e à revelação do insólito. Chama-se "Livro de Cabeceira do Homem" e traz contribuição de jornalista-escritor e escritor-jornalista. Mas o novo jornalismo, que talvez não seja assim tão novo, está aí, permitindo uma abordagem mais criativa da reportagem, consentindo até que seu autor se intrometa na narrativa se o desejar, ou que assuma — se quiser — o papel de observador imparcial.

É o que João Antônio, nascido em São Paulo, em 1937, mostra aqui nesta reportagem sobre São Paulo, uma cidade da qual fugiu e sobre a qual não pode deixar de escrever, acima de tudo como repórter, travando o que chama de corpo-a-corpo com a vida. Ele vem de lançar "Leão-de-Chácara" e "Malhação do Judas Carioca", dois best sellers da temporada, dois novos feixes de histórias velhas, como diria Marques Rebelo, de "A Estrela Sobe", que deu filme, assim como "Malagueta, Perus e Bacanaço", de João Antônio, já foi flertado pela tevê e hoje está a um passo do cinema, conforme projeto de Maurice Capovilla já entregue a EMBRAFILME.

A prosa de João Antônio parece extraída de um gravador e flui com a força e impacto que se encontra em Truman Capote, que não usa o tal aparelho e se orgulha de memorizar 75% do que diz um entrevistado.

CARLOS RANGEL

Reprodução da chamada, primeiros parágrafos de "São Paulo, nenhum retoque" e da capa da Revista Módulo, Edição 42, 1976.