**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA**

**NAS ESQUINAS DO DESEJO
UM ESTUDO DO TEMA DA BUSCA NOS CONTOS
DE JOÃO ANTÔNIO**

Simone Paulino dos Santos

São Paulo

2009

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA**

**NAS ESQUINAS DO DESEJO
UM ESTUDO DO TEMA DA BUSCA NOS CONTOS
DE JOÃO ANTÔNIO**

Simone Paulino dos Santos

Dissertação a ser apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Teoria
Literária e Literatura Comparada da
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências
Humanas da Universidade de São Paulo,
para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro dos Passos

São Paulo

2009

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURA
COMPARADA**

**NAS ESQUINAS DO DESEJO
UM ESTUDO DO TEMA DA BUSCA NOS CONTOS
DE JOÃO ANTÔNIO**

Aprovada em ____ de ____ de ____

BANCA EXAMINADORA

**Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro dos Passos
USP**

**Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira
UNESP/ASSIS**

**Prof. Dr. Ivan Marques
USP**

**São Paulo
2009**

Para Reginaldo: apoio, amizade, amor.

Agradecimentos

À Profa. Dra. Cleusa Rios Pinheiro dos Passos, pela orientação rigorosa e pela compreensão do desafio pessoal que representou a elaboração de um estudo dessa natureza, paralelamente à gestação e nascimento de minha filha Manuela e à primeira infância do meu filho Gabriel.

À Profa. Dra. Ana Maria Domingues e ao Prof. Dr. Ivan Marques, pela contribuição generosa e assertiva ao trabalho, por ocasião do Exame de Qualificação.

Aos professores doutores Andréa Saad Hossne, Jaime Ginzburg, Jorge de Almeida e Vima Lia Martim, pelo conhecimento compartilhado durante o cumprimento dos créditos e acompanhamento de aulas complementares.

À Livia Bueloni Gonçalves, mestranda contemporânea na USP, com a qual dividi muitas das angústias e questionamentos decorrentes dessa nossa estréia no mundo acadêmico.

A Vitor Pascoal, cujo apoio emocional foi indispensável para que eu não duvidasse da minha capacidade de realização desse trabalho.

RESUMO

O presente trabalho realiza um estudo do tema da busca e seus desdobramentos nos contos de João Antônio. A dissertação focaliza, em especial, as narrativas que integram os livros *Malagueta Perus* e *Bacanaço* (1963) e *Abraçado ao meu Rancor* (1986).

O eixo teórico se constitui a partir das conceituações de tema desenvolvidas por B. Tomachevski, acrescidas de formulações de T. Todorov, Maurice Blanchot e Jean-Pierre Richard. Com o auxílio deste referencial teórico, identifica-se os elementos relacionados à busca, investigando sua ocorrência em ambos os livros e evidenciando seu papel estruturador nas narrativas.

Na elaboração das análises textuais, sempre que pertinente, lança-se mão de conceitos da psicanálise freudiana que contribuem para a compreensão dos núcleos afetivos em torno dos quais se organiza a temática em foco.

Palavras-chave: João Antônio, Literatura Brasileira, Literatura e Psicanálise

ABSTRACT

This work analyses the subject matter of the search and its unfolding within João Antônio's short stories. The dissertation is mainly focused on the narratives that form *Malagueta Perus e Bacanaço* (1963) and *Abraçado ao Meu Rancor* (1986) books.

Theoretical axis is based on the thematic concepts developed by B. Tomachevski, added by formulations from T. Todorov, Maurice Blanchot and Jean-Pierre Richard. Supported by this theory references, the elements connected to the search have been identified, investigating occurrence in both books and evidencing its structuring role in the narratives.

For textual analysis preparation, whenever applicable, concepts of Freudian psychoanalysis were used in order to cooperate for the understanding of the affection cores which center the organization of the referred subject matter.

Key words: João Antônio, Brazilian Literature, Literature and Psychoanalysis

SUMÁRIO

Introdução – Corpo-a-corpo com o texto.....	10
--	-----------

Capítulo 1 – Da perfiria ao centro.....	21
--	-----------

1.1 O germe semântico daquilo de que se fala.....	25
---	----

1.2 Uma situação típica que se repete.....	47
--	----

1.3 O avesso do tema.....	63
---------------------------	----

Capítulo 2 – O ponto de torvelinho.....	72
--	-----------

2.1 Do três ao um, do um ao três.....	74
---------------------------------------	----

2.2 Um por todos.....	91
-----------------------	----

2.3 Todos por um.....	101
-----------------------	-----

2.4 Ninguém por nenhum.....	124
-----------------------------	-----

Capítulo 3 – Do centro à periferia.....	146
--	------------

3.1 Carregado de mim ando no mundo.....	149
---	-----

3.2 Amor e ódio: uma encruzilhada	162
---	-----

3.3 A poesia sob os escombros.....	168
------------------------------------	-----

3.4 O peso da culpa.....	175
--------------------------	-----

3.5 Por vias desusadas.....	175
Conclusão:.....	184
Bibliografia.....	188

INTRODUÇÃO

Corpo-a-corpo com o texto

Reconhecido como um mestre na estilização da fala das ruas, João Antônio é considerado pela crítica brasileira uma espécie de porta-voz dos “humilhados e ofendidos” por ter escrito quase exclusivamente sobre aqueles modernamente chamados de “excluídos”, dedicando-lhes a maior parte de suas páginas e trazendo-os para o centro da cena literária do país¹.

Por seu importante papel na literatura brasileira, ele foi reverenciado em vida por críticos como Benedito Nunes, Mário da Silva Brito, Paulo Rónai, João Alexandre Barbosa, Flávio Aguiar, Fábio Lucas, Antônio Candido, Alfredo Bosi, entre outros, os quais escreveram ensaios, resenhas e prefácios por ocasião da publicação de seus livros.

Malagueta, Perus e Bacanaço, sua obra de estréia, rendeu-lhe uma premiação inédita na história da literatura brasileira da época - foi duplamente premiado com o Prêmio Jabuti, da CBL (Câmara Brasileira do Livro) como melhor livro de contos e autor revelação.

¹ Em seu estudo crítico sobre a bibliografia de João Antônio, Jane Christina Pereira destaca a visão crítica da época de lançamento do primeiro livro do autor, segundo a qual, os autores que teriam “precedido João Antônio na tarefa de registrar o ambiente, a vida, as desgraças e filosofias” dos marginalizados nas grandes cidades seriam: “Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto, Alcântara Machado, Gastão de Holanda, Damon Runyon, Mário de Andrade e João do Rio. PEREIRA, Christina Jane. *Estudo Crítico da Bibliografia de João Antônio (1963-1976)*. p. 36.

A esse prêmio, seguiram-se outros², de igual ou menor importância, além de traduções para várias línguas e uma adaptação para o cinema³, reconhecimentos que marcariam a trajetória literária de João Antônio, sem, no entanto, transformá-lo no que se pode chamar de um autor “famoso”.

O escritor que emprestou poesia à vida dos mendigos, prostitutas, malandros, moleques de rua, guardadores de carros, pedintes, engraxates, cafetões, jogadores e tantos outros “pingentes urbanos”, para usar uma expressão cara a ele, é praticamente desconhecido do grande público.

Tanto é assim que até hoje, mesmo nas universidades, é comum o estranhamento em relação a seu nome e, não raro, quando nele se fala, há alguém para perguntar: “João Antônio do quê?”, reivindicando o sobrenome que o autor manteve apartado de sua identidade no mundo literário.

João Antônio Ferreira Filho, cujo pai era português de Trás-os-Montes e a mãe uma mestiça carioca, nasceu em 1937, em um bairro operário da capital paulista, para onde a família emigrara após a crise de 1929 à procura de melhores condições de vida. Passou a infância em Presidente Altino, na Grande São Paulo, começou a publicar seus

² Entre eles, Prêmio Fábio Prado (1963), Prêmio Prefeitura de São Paulo (1965), Prêmio Nacional de Contos do Paraná (1974), Prêmio Ficção, concedido pela Associação Paulista de Críticos de Arte (1975), Prêmio Pen Clube (1983), Troféu Candango (1983), Troféu Golfinho de Ouro (1986), Prêmio Pedro Nava (1986), Troféu Oswald de Andrade (1986) e Prêmio Jabuti (1993).

³ “Malagueta, Perus e Bacanaço” foi adaptado para o cinema em 1977, por Maurice Campovilla, sob o título de “O Jogo da Vida”.

primeiros contos aos 14 anos como colaborador de um jornalzinho infanto-juvenil chamado *O Crisol*, e, depois de concluir o curso normal, entrou na Faculdade Cásper Líbero, para fazer jornalismo, sem, no entanto, chegar e concluir o curso.

Durante a juventude, trabalhou como *office-boy* e bancário, até se firmar como redator publicitário. Nessa época, já escrevia com frequência, participava de concursos literários e foi premiado pela primeira vez em um concurso promovido pela extinta revista *A Cigarra* (em 1958), cuja comissão julgadora incluía Paulo Ronái e Aurélio Buarque de Holanda.

“Fujie”, o conto vencedor, não pode ser publicado na revista, em nome da “moral e dos bons costumes” por se tratar de uma história de adultério. A solução encontrada pelos editores foi substituí-lo por “Frio”.

Na mesma época, o autor teve outros dois contos premiados: “Meninão do Caixote” e “Natal na Cafua”, na Tribuna da Imprensa e no Jornal Última Hora, respectivamente. As quatro narrativas seriam posteriormente incluídas em *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

Aos 22 anos, além dessas, João Antônio já tinha praticamente pronta aquela que viria a ser considerada sua obra-prima. Mas um incêndio destruiu a casa do escritor, queimando todos os bens da família, entre eles, os originais da primeira versão de “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

A partir da reunião de trechos inteiros remetidos aos amigos ao longo do processo de criação, ele reescreveu a história, utilizando a cabine 27 da Biblioteca Mário de Andrade, pois na época ficou sem ter um lugar fixo para morar e escrever em virtude do incêndio.

A re-elaboração do conto foi acompanhada de perto por Ilka Brunhilde Laurito, poeta amiga e confidente do autor, que se correspondeu com ele durante todo o processo de reconstrução da obra⁴.

Em 1963, o livro contendo “Malagueta, Perus e Bacanaço” foi publicado pela Editora Civilização Brasileira, recebendo uma acolhida entusiasmada da crítica, impressionada com a maturidade literária de um rapaz de apenas 23 anos.

Depois de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, João Antônio levou mais de dez anos para publicar o segundo livro de contos, *Leão-de-Chácara*, em 1975. A primeira edição, de cinco mil exemplares, esgotou-se em apenas três dias.

Na sequência, publicou *Malhação do Judas Carioca* (também em 1975), *Casa de Loucos* (1976), *Lambões de Caçarola e Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (ambos em 1977), *Ô Copacabana* (1978), *Dedo-duro* (1982) e *Abraçado ao Meu Rancor* (1986)⁵.

⁴ Em um texto dedicado a João Antônio, Ilka Brunhilde Laurito conta por meio das cartas trocadas com o autor que “a história de Malagueta, Perus e Bacanaço vai sendo lentamente, sofredamente, mas firmemente elaborada. E as cartas desse período são um novo diário das andanças do autor e de suas personagens, o itinerário de um caminho interior e o roteiro de um trabalho”. LAURITO, Brunhilde Ilka. *João Antônio: O Inédito*. Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Unicamp, nº 19. Campinas, 1999. p. 45.

⁵ Na década de 90, são publicados outros títulos: *Zicartola – E Quero que Tudo o Mais Vá Pro Inferno* (crônicas), *Guardador* (conto já publicado em *Abraçado ao Meu Rancor*), *Patuléia e Sete Vezes Rua* (coletâneas) e *Dama do Encantado* (crônicas).

Em 31 de outubro de 1996, João Antônio foi encontrado morto em seu apartamento no Rio de Janeiro, onde passara a morar a partir de 1964 para trabalhar como jornalista⁶.

Após a morte, a fortuna crítica do autor teve um crescimento mais significativo nos meios acadêmicos⁷. Tal interesse pela obra de João Antônio se funda na atualidade de seus escritos, em especial, quando se considera a visão aguda que ele teve em relação ao processo de esgarçamento da geografia social paulistana e carioca, nas quais estão situadas as agruras da maioria de suas personagens.

Por um e outro motivo, em pouco mais de uma década, algumas dezenas de estudos sobre a obra do autor vieram a público, tendo como foco a representação das personagens marginalizadas; a escrita híbrida que rompe com os parâmetros clássicos dos gêneros ficcionais; o espaço ficcional da cidade transformado em palco para as pequenas tragédias cotidianas dos “pingentes urbanos”; o diálogo existente entre sua literatura e a de Lima Barreto, Antônio Alcântara Machado, Nelson Rodrigues, Guimarães Rosa, Luandino Vieira; entre tantas outras

⁶ A atuação de João Antônio na imprensa brasileira é um dado importante de sua biografia e que tem reflexos na sua produção literária. Entre várias de suas contribuições para a história do jornalismo brasileiro, ele escreveu o primeiro conto reportagem no país, inaugurando no Brasil a tradição do *New Journalism*, que consiste em escrever reportagens jornalísticas com técnicas de ficção.

⁷ Em parte, o interesse crescente pode ser justificado pela estruturação de seu acervo, sob a responsabilidade e curadoria da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista (UNESP) de Assis, iniciativa que criou condições materiais para que os pesquisadores tivessem acesso aos registros completos de sua produção literária.

perspectivas abordadas nas dissertações e teses, defendidas ou em andamento em universidades brasileiras⁸.

Apesar de não perder de vista essas e demais possibilidades de leitura, o presente trabalho buscará ampliar a compreensão da literatura de João Antônio por outro viés, afastando-se, em certa medida, dos caminhos interpretativos mais recorrentes em sua fortuna crítica, ao adotar uma perspectiva temática⁹, conjugada com aspectos estilísticos e psicanalíticos.

Em texto publicado por ocasião da morte do autor, o crítico Antonio Candido afirmou que João Antônio fez para “as esferas malditas da sociedade urbana o que Guimarães Rosa fez para o mundo do sertão, isto é, *elaborar* 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

Ao investigarmos os procedimentos literários centrados no tema da busca, procuraremos “escutar” uma outra modulação dessa “língua geral dos homens” a que se referiu Antonio Candido e analisar a

⁸ O presente trabalho contempla, nas referências bibliográficas, um apanhado de teses e dissertações realizadas em várias instituições brasileiras sobre a obra de João Antônio. Algumas delas entrarão em diálogo ao longo do texto por tratarem ou levantarem questões relacionadas aos aspectos da obra aqui analisados. As demais servirão de ponto de partida para novos pesquisadores interessados no assunto em pauta.

⁹ Em seu estudo comparativo entre João Antônio e Luandino Vieira, Vima Lia Martin faz referência ao fato de a obra de João Antônio ter “inaugurado uma temática”, mas o tema referido por ela é o da “marginalidade social”. MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade Um Estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo: Alameda, 2008. p. 11

¹⁰ CANDIDO, Antonio. *Na Noite Enxovalhada*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p.12 Texto originalmente publicado por ocasião da morte do autor, em outubro de 1996, sob o título “Ficcionista é um verdadeiro descobridor”, em *O Estado de São Paulo*, ano XVII, nº 844, 9 de novembro de 1996. Suplemento de Cultura, p. II.

maneira pela qual a “espontaneidade” ali observada brota textualmente configurando uma “fala” a um só tempo estranha e familiar, que tanto tem a dizer sobre as histórias aqui enfocadas.

Sublinhando tais questões relacionadas a essa fala, esperamos dar a ouvir, com maior nitidez, a perspectiva que ela nos oferece em relação ao destino histórico das classes sociais menos favorecidas, não apenas em termos das dificuldades materiais enfrentadas, mas também no sentido da impossibilidade de construir uma subjetividade capaz de lhes permitir ampliar seus horizontes, uma vez que seus afetos e desejos quase sempre são reprimidos e abortados.

Ao estabelecermos o paralelismo existente entre *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) e *Abraçado ao Meu Rancor* (1986), ressaltam-se simetrias observáveis em ambos, graças à construção da subjetividade das personagens, que já era complexa na criação do primeiro e se torna ainda mais problemática no segundo livro.

Uma das razões para tal fenômeno seria o fato de que as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, espaços ficcionais predominantes nas duas criações, sofreram transformações profundas no período que separa o livro de estréia daquele que pode ser considerado o último livro de João Antônio.

Tais transformações podem ser sintetizadas em um projeto de modernização que não se completou¹¹, aumentando a massa dos

¹¹ No dizer de Ermínia Maricato, nesse período histórico que separa *Malagueta, Perus e Bacanaço* de *Abraçado ao Meu Rancor*, “ganha escala de massa a periferização”, resultado de

“excluídos” e tornando mais precária não só a vivência em termos econômicos, mas também a experiência afetiva dos seus habitantes, traço incorporado esteticamente na elaboração das narrativas aqui enfocadas.

Ao identificar, descrever e analisar as diferentes modulações das buscas às quais se lançam as personagens esperamos apreender a constituição da subjetividade desses sujeitos e sua precariedade, determinada, entre outras questões, pelo mal-estar acarretado por uma geografia urbana segregadora e gradativamente degradada.

A possibilidade aventada é a de que ao processo de expansão desordenada das cidades corresponderia um empobrecimento da vida psíquica de seus habitantes, acentuado de um livro para outro, o que equivale a dizer, de um momento histórico para o outro.

Para sustentarmos tal proposição, com o apoio dos procedimentos descritos na “Temática” de B. Tomachevski, procuraremos fazer a decomposição do tema da busca em “unidades temáticas” menores, apreendendo o caminho pelo qual as partes da obra e mesmo os dois livros analisados “combinam-se entre si segundo seu sentido e realizam

uma concepção de modernização na qual “um lugar estava sendo produzido sem que dele se ocupassem as idéias”. A autora se refere à falta de planejamento urbano que gerou uma dinâmica própria na expansão da cidade, inviabilizando o convívio social harmonioso entre as diversas partes da metrópole. ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias. *A Cidade do Pensamento Único. Demanchando Consensos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000. p. 31.

uma certa construção na qual se unem através de uma idéia ou tema comum”¹², no caso, o tema da busca.

Um indício desse processo - ou “princípio de organização da obra” - estaria sugerido no fato de que as personagens estão quase sempre deslocadas e desconfortáveis em seus ambientes, por não encontrarem um ponto fixo para se apoiar numa cidade que se metamorfoseia à sua revelia, sendo recorrentemente empurradas para os extremos e colocadas nos limites de seu espaço - físico, emocional e psíquico.

Mais do que uma situação recorrente, essa condição, conjugada com a caracterização similar das personagens, seria um dos aspectos que organizam as narrativas num todo harmonizado.

Levando a decomposição do tema até o limite de suas “partes indecompostas”, as quais Tomachevski chama de “motivos indecomponíveis”¹³, chegamos, por exemplo, ao uso reiterado do verbo “andar” e seus correlatos, bem como a uma série de metáforas e imagens criadas em torno da idéia de movimento que, se, de um lado, dão a medida da inquietação das personagens, de outro, evidenciam a existência de uma unidade temática que pode ser apreendida ao longo do texto.

Para tanto, o procedimento de leitura crítica aqui eleito levará em conta também as proposições de Jean-Pierre Richard, no sentido de dar

¹² TOMACHEVSKI, B. Temática. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*, 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169.

¹³ Na concepção de Tomachevski, as “partes indecompostas” são os “motivos indecomponíveis” da estrutura, pequenas partículas (palavras, frases, ações) que representam o tema maior. Idem, ibidem, p.174.

atenção analítica ao valor singular de um motivo, ao lugar de uma cena, a uma imagem, a uma frase ou mesmo ao funcionamento de uma palavra”¹⁴. Isto é, realizar uma “microleitura” do texto buscando na singularidade dos detalhes aquilo que participa da trama textual lhe conferindo maior *literaridade*, em especial no que se refere às metáforas empregadas na construção.

Vale sublinhar que, longe de pretender decifrar metáforas, o objetivo é antes o de apreender o processo metafórico e “o tal trajeto de metaforização”¹⁵, destacando as imagens persistentes, “menos para dar-lhes a tradução simbólica que para pôr em relevo a rede formada pelas relações existentes entre elas”¹⁶.

Para compreendermos ainda o movimento simultâneo dos afetos que giram em torno da busca, recorreremos ao apoio de alguns conceitos da psicanálise. O objetivo é assinalar, por analogia, a dinâmica de tais afetos presentes na trama literária, a partir da qual muito se pode compreender da subjetividade dos sujeitos implicados no discurso literário.

Quando necessário, também serão convocadas questões sociais ou relativas à tradição literária.

¹⁴ O autor sugere, literalmente, concentrar a atenção no “valeur singulière d’un motif [...] la place d’une scène [...] ou d’une image [...] la texture d’un petit morceau détaché de texte [...] ou même de fonctionnement d’une mot”. RICHARD, Pierre-Jean. *Microlectures*. Paris: Éditions Du Seuil, 1979, p. 7

¹⁵ BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. Tradução Álvaro Lorencini e Sandra Nitirini. São Paulo: Cultrix, p. 56.

¹⁶ *Ibidem*, p. 80.

Por essa trilha, esperamos identificar os traços deixados nos contos pelo sujeito que se deixa entrever em tais afetos, os quais aparecem velados no texto e, quando desvendados, ampliam a compreensão do humano pela obra literária.

Em palavras que costumam ser tomadas como uma espécie de manifesto estético, João Antônio dizia que seu ideal era o de uma literatura que fosse resultado de um “corpo-a-corpo com a vida”, uma literatura que “se ralasse nos fatos”. Apropriando-nos de sua fala, estabelecemos como ideal crítico um discurso que seja resultado de um “corpo-a-corpo com o texto”, que se “rale nas palavras”, buscando nessas minúcias o que nele aparece de mais representativo no que diz respeito ao tema da busca.

Capítulo 1

Da periferia ao centro

Malagueta, Perus e Bacanaço é o livro mais famoso de João Antônio e também o mais estudado no conjunto de sua obra. Por ocasião de sua morte, na breve e assertiva leitura feita por Antonio Candido, há um comentário sobre o caráter de “organização” do volume e sua importância na interpretação dos contos.

Para ele, o livro se “estrutura” num “crescendo”, cujo objetivo seria conduzir o leitor dos contos “mais fáceis” aos “mais complexos”, de modo a aproximá-lo paulatinamente daquilo que existe de “mais significativo” na obra, isto é, os textos finais, em especial o que dá nome ao volume, conto classificado pelo crítico como “excepcionalmente poderoso” e “um dos mais altos da literatura contemporânea”¹⁷.

Tomando por base a concepção de Antonio Candido, iniciaremos a leitura justamente a partir dos três contos iniciais, já neles identificando o *tema* para, no capítulo dois, chegarmos ao conto central, sublinhando o reaparecer da mesma *temática* numa configuração “mais complexa”.

Com esse procedimento, esperamos ser possível averiguar em que medida o caráter de “organização” do livro poderia ser aproximado da

¹⁷ CANDIDO, Antonio. *Na Noite Enxovalhada*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p.10 e 12 Texto originalmente publicado por ocasião da morte do autor, em outubro de 1996, sob o título “Ficcionista é um verdadeiro descobridor”, em *O Estado de São Paulo*, ano XVII, nº 844, 9 de novembro de 1996. Suplemento de Cultura, p. II.

idéia de “construção” no sentido formalista do termo, ao considerarmos conto “*Busca*” como uma espécie de núcleo, a partir do qual a obra se desenha, além de verificar a possibilidade de que o crescendo destacado por Antônio Candido esteja relacionado também à complexidade crescente da constituição subjetiva das personagens.

O discurso crítico se constitui, portanto, por um movimento pendular “da periferia ao centro” e “do centro à periferia” dos livros, *mimese*, quem sabe, dos trajetos empreendidos pelas personagens em seus espaços ficcionais.

Assim, a leitura das narrativas terá um teor de profundidade maior nos contos aqui entendidos como centrais, a saber: “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Abraçado ao Meu Rancor”; em contraposição ao enfoque mais horizontal a ser dado a alguns dos demais contos que integram os volumes estudados.

Não há nessa opção nenhum juízo de valor no sentido de considerar os contos centrais como superiores aos demais. Trata-se apenas de um recurso que leva em consideração a possibilidade de aproximar os dois livros de modo a demonstrar que as narrativas situadas nos arredores parecem convergir para um ponto temático comum, mais denso e enigmático, ocupado pelos dois contos, os quais revelam muito do projeto literário e estético de João Antônio em duas fases distintas.

No primeiro capítulo, analisaremos “Busca”, “Afinação da arte de Chutar Tampinhas” e “Fujie”, todos integrantes de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, identificando o germe semântico daquilo de que se fala,

enfocando, principalmente, a gênese das andanças das personagens e o sentimento de não-pertencimento que parece acompanhá-las pelas ruas da cidade por onde perambulam sempre em busca de algo que, na maioria das vezes, não sabem nomear.

Veremos que, em cada uma das narrativas, configura-se uma situação inicial de mal-estar, levando as personagens a se sentirem deslocadas nos ambientes em que estão e a decidirem sair andando pela rua, valendo-se do caminhar sem destino como meio de aliviar a angústia de uma condição de isolamento a um só tempo geográfica e psíquica.

A idéia articulada no capítulo é a de que o mal-estar se revela uma espécie de força-motriz, colocando em movimento as personagens e as impelindo à errância, quase sempre carregadas de uma ambivalente sensação de não-pertencimento, acentuada na medida em que se aproximam das regiões mais ricas da cidade.

Procuraremos identificar a forma pela qual aparecem nas narrativas os sofrimentos psíquicos decorrentes desse mal-estar, em especial no que se refere à dificuldade de relacionamento entre os homens, segundo a perspectiva freudiana”¹⁸.

O capítulo dois se deterá em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, concentrando-se na identificação e na descrição do processo de

¹⁸ Para Freud, o sofrimento humano decorrente da dificuldade de relacionamento entre os homens é altamente doloroso, e acrescenta que “contra essa natureza de dor a defesa mais imediata é o isolamento voluntário”. FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Civilização. Tradução de Durval Marcondes. *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978, p. 141.

transformação do tema da busca, na passagem dos contos “iniciais” para o conto “central”.

Em “Malagueta, Perus e Bacanaço” a temática reaparece transformada, entre outras razões, porque as personagens passam a ser mobilizadas e se deslocam pelo espaço ficcional da cidade, não mais por um mal-estar difuso que não sabem nomear, mas por necessidades concretas e prementes como a fome e a falta de dinheiro.

Procuraremos demonstrar tais transformações por meio da análise das mudanças empregadas na trama textual de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, quando o justapomos aos contos anteriores a ele.

Para usar as palavras de T. Todorov ao comentar tais procedimentos: “A finalidade da investigação é a descrição do funcionamento do sistema [...] a análise dos seus elementos constitutivos e a exposição de suas leis”.¹⁹

Em paralelo, observaremos a constituição da subjetividade das personagens, verificando como seus desejos e afetos são reprimidos, adiados ou frustrados pelo contexto social no qual estão inseridas, uma vez que o prazer precisa ser abandonado em favor da realidade.

Para articular a análise de tais elementos, serão de grande valia os conceitos de *princípio de prazer* e *princípio de realidade*²⁰, sobretudo

¹⁹ TODOROV T. Poética da Prosa. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 4.

²⁰ Princípio de prazer e princípio de realidade formam um “par de expressões introduzido por Freud em 1911, a fim de designar os dois princípios que regem o funcionamento psíquico. O primeiro tem por objetivo proporcionar prazer e evitar desprazer sem entraves nem limites [...], e o segundo modifica o primeiro impondo-lhe restrições necessárias à realidade externa. ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1999, p.603.

nas passagens em que o conflito entre prazer e realidade resulta em uma elaboração estética marcada por contradição, ambiguidade e impasse.

O foco do capítulo três será identificar, analisar e comparar o tom melancólico que perpassa todo o trajeto espacial (o que equivaleria a dizer toda a busca) do narrador-personagem de “Abraçado ao Meu Rancor”, observando, em especial, a transformação do olhar que ele lança sobre a cidade, em relação ao olhar das personagens que fizeram o mesmo trajeto em “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

O procedimento analítico nesse caso consistirá em evidenciar os traços distintivos entre os dois contos, estabelecendo relações de oposição ou identidade. Por este caminho, esperamos compreender melhor essa espécie de poesia dos escombros que parece emergir justamente das infrações às quais é submetido o discurso literário.

Importa averiguar, ainda, em que medida esse caráter poético nasce do choque entre “língua poética” e “língua quotidiana”, nos sentidos atribuídos a elas pelos formalistas russos, isto é, a idéia segundo a qual “A língua poética difere da língua prosaica pelo caráter perceptível de construção [...] seja o aspecto acústico, seja o aspecto articulatorio, seja o aspecto semântico”. O objetivo é perceber a construção textual que se deixa entrever não pela construção em si, mas justamente pela “combinação de palavras” que torna “sua disposição perceptível”.²¹

²¹ EIKHENBAUM.B. A Teoria do Método Formal. *Teoria Literária – Formalistas Russos*. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 15.

Do ponto de vista dos afetos relacionados à busca, nesse conto específico, a análise se apoiará no conceito de melancolia. Nessa perspectiva, desdobrado na procura por um tempo perdido, perda manifestada no olhar do narrador-personagem que, voltado para o passado, transforma a paisagem em ruína; direcionado para o futuro, se defronta com o vazio; e fixado no presente depara com a falta de sentido.

Ao final do percurso, não temos, evidentemente, a pretensão de alcançar uma verdade dos textos ou mesmo atribuir-lhes um sentido único e pleno, mas apenas validar a hipótese de leitura e possibilitar a ampliação da compreensão do sujeito em sua dimensão literária e psíquica.

João Antônio dizia que seu maior medo na vida era passar pelas coisas sem ver. Sabemos que sua escrita é capaz de nos fazer ver, por sua singularidade, muito do que na vida nos passaria despercebido. Mas também sabemos e nos curvamos ao fato de que “O escritor produziu um objeto de fascinação captadora, que ofusca e cega ao mesmo tempo, quando a eficácia do texto atua por inteiro”²².

²² GREEN, André. Literatura e Psicanálise – A Desligação. In: LIMA, Luiz Costa. Teoria da Literatura e Suas Fontes. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1983, pág. 218

1.1 O germe semântico daquilo de que se fala

Antes de procedermos à descrição e análise da construção do *tema* propriamente dita, vale recuperar sucintamente as formulações teóricas acerca do conceito para que possamos empregá-lo apropriadamente ao longo da leitura.

No sentido amplo, o *tema* de uma obra literária costuma ser diretamente relacionado ao assunto de que a obra trata e embora a noção de tema receba reflexões críticas variadas, interessa aqui a de B. Tomachevski, que, na introdução de sua “Temática”, sintetiza a concepção que servirá, em parte, de referência à leitura dos textos:

No decorrer do processo artístico, as frases particulares combinam-se entre si segundo seu sentido e realizam uma certa construção na qual se unem através de uma idéia ou tema comum. As significações dos elementos particulares da obra constituem uma unidade que é o tema (aquilo de que se fala). Podemos também falar do tema de toda a obra ou do tema de suas partes²³.

Para o crítico russo, o estudo do tema de uma obra literária demandaria, portanto, um processo de decomposição, de maneira a “isolar suas partes caracterizadas por uma unidade temática específica”²⁴. A partir

²³ TOMACHEVSKI, B. Temática. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*, 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169.

²⁴ Idem. Ibidem.

de tal idéia, chegaríamos às pequenas partículas do “material temático”, as quais ele denomina “motivos”²⁵.

Embora as idéias de Tomachevski sejam de grande valia para o desenvolvimento de nossa análise, cabe estabelecer uma pequena, porém importante diferença na concepção temática aqui perseguida.

O crítico entende o tema como um ponto de partida, uma espécie de escolha prévia e consciente do escritor, posteriormente elaborada no decorrer da obra. Em nossa análise, no entanto, será considerada uma concepção algo diversa, de Maurice Blanchot, para quem “o tema não é o que preexiste à obra (este não é mais que um tema-pretexto); o tema aparece, se desenha, se configura à medida que a obra se faz”²⁶.

Levaremos em conta ainda a precaução sugerida por Blanchot de que a análise não se proponha a explicar tudo pelo tema ou procurar por um sentido pleno comprovado por ele, uma vez que “esse tema que se mostra tão ostensivamente (e que distinguimos tão bem porque o isolamos e nomeamos)”²⁷ poderia, muitas vezes, comportar outras interpretações.

O próprio trajeto interpretativo do presente trabalho não partiu da suposição prévia da existência de uma *temática* da busca na obra de João Antônio. Ela surgiu no processo de leitura, revelando um papel

²⁵ Tomachevski propõe uma espécie de tipologia dos motivos, subdividindo-os e nomeando-os por categorias (associados, livres, introdutórios, suplementares, estáticos e dinâmicos). TOMACHEVSKI, B. *Temática. Teoria da Literatura – Formalistas Russos*, 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 174 a 178.

²⁶ BLANCHOT, Maurice. Apud Leyla Perrone Moisés. *Crítica Temática. A Falência da Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973, p. 113.

²⁷ Idem, p.112.

significativo para a compreensão da obra. Em certa medida, a “descoberta” de tal *temática* nasceu, ela também, de um movimento, que se mostra semelhante ao que ocorre em um tecido no ato da confecção, quando, em seu próprio fazer-se, dá a ver a existência de “um desenho que se repete indefinidamente a distâncias determinadas”²⁸.

O primeiro traço desse desenho estaria já no título da narrativa que abre o volume. Partir do título para proceder à análise é sempre uma alternativa possível, e aqui a escolha faz um sentido ainda maior, já que o nome do conto sintetiza a temática investigada.

Segundo nossa hipótese de leitura, o título “Busca” teria a função de introduzir a temática por remeter imediatamente à idéia de um movimento cujo sentido não está dado de antemão, mas se delineará ao longo do livro.

Conforme esclarece o dicionário, o substantivo “busca” equivale ao “ato ou efeito de procurar” (1), “procura com o fim de encontrar alguma coisa” (2), “investigação cuidadosa, pesquisa, exame” (3), mas também a “movimento íntimo para alcançar um fim” (4).

O verbo, por sua vez, comporta outras acepções, entre elas, “tratar de descobrir” (1), “Ir ter a, dirigir-se para (alguma parte)” (3), “tratar de conhecer” (4), “tratar de obter, de adquirir, de conquistar”, além de

²⁸ Noção de tema, segundo o dicionário Larrousse Universal, citada por KALINOWASKA, Sophie Irene. *El concepto de Motivo en Literatura*. Chile: Ediciones Universitárias de Valparaíso, 1972, p. 17.

“engendrar, imaginar, idear, planejar”²⁹ e demais sinônimos como “recorrer a, valer-se de”³⁰.

Ao longo do trabalho, praticamente todas essas potencialidades semânticas do termo surgirão nos textos de João Antônio.

Mas vale ressaltar que, nas acepções dicionarizadas sublinhadas, a idéia da busca sugere a existência de um objeto ou de um complemento relacionado ao termo. No entanto, o título do conto se restringe a uma palavra, suspendendo o sentido (ou os sentidos) que facilitariam a apreensão de um significado mais imediato. Logo, poderíamos supor no título a célula semântica a partir da qual se irradiará o devir da obra.

Na perspectiva da análise formal, o termo utilizado para nomear o conto poderia ser compreendido conceitualmente como uma pequena parte do tema, constituída por meio de “um procedimento que consiste em alojar um pensamento máximo num mínimo de palavras”³¹. Tal procedimento estaria baseado na “lei da economia das energias criativas”, cujo objetivo seria conduzir a leitura “à noção desejada pelo caminho mais fácil”.³²

Do ponto de vista afetivo, por sua vez, a palavra seria uma espécie de “núcleo emocional a cuja volta se organiza a experiência poética”³³ ao

²⁹ *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, p. 295.

³⁰ *Dicionário de Sinônimos e Antônimos da Língua Portuguesa*. 36. ed. São Paulo: Globo, 1997,

³¹ CHKLOVSKI. V. A Arte Como Procedimento. *Teoria Literária – Formalistas Russos*, 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 43.

³² Idem. *Ibidem*

³³ A expressão é usada por Antonio Candido em sua análise temática da poesia de Carlos Drummond Andrade. CANDIDO, Antonio. *Inquietudes na poesia de Drummond. Vários Escritos*. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2004, p. 70.

longo do conto em questão, bem como dos outros a serem enfocados aqui.

Durante toda a narrativa, é possível perceber a presença de procedimentos estéticos, enfatizando, singularizando ou encadeando, isto é, manipulando, uma série de palavras relacionadas ao campo semântico da busca.

Haveria ainda outro viés para se pensar o título, isto é, concentrar a atenção no caráter dialógico da expressão. Por tal caminho, chegaríamos inevitavelmente ao mais famoso título da literatura mundial que contém a palavra: *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust.

O autor francês não está diretamente relacionado ao universo ficcional de João Antonio, mas participa de uma corrente na qual o contista se insere, uma vez que, segundo Walter Benjamin, o princípio da *flanerie*, (que aproxima Charles Baudelaire e João Antônio, e será estudado mais detidamente no capítulo 3), estaria na obra de Proust:

Então, longe de todas as preocupações literárias e sem me prender a nada, de repente um teto, o reflexo do sol em uma pedra, o cheiro de um caminho detinham-me pelo prazer singular que me proporcionavam e também porque pareciam esconder, para além do que eu via, algo que me convidavam a buscar e que, apesar de meus esforços, não consegui descobrir.³⁴

³⁴ PROUST, Marcel. *No Caminho de Swann*, Apude BENJAMIM, Walter. *As Passagens*. Minas Gerais/São Paulo: UFMG/Imprensa Oficial, 2007, p. 465.

Nessa perspectiva, a “busca” que a personagem de João Antonio empreenderá no conto e seus desdobramentos, poderiam ser aproximados da *flanerie*, tanto no sentido proustiano a que lhe atribui Walter Benjamim, quanto no sentido baudelaireano, isto é, compreendida a um só tempo como um perambular – psiquicamente e espacialmente – à procura de algo que não se sabe de antemão o que é.

Guardadas as devidas proporções, a São Paulo de João Antônio corresponderia espacialmente à Paris do Segundo Império de Baudelaire, uma vez que as duas metrópoles transformaram as ruas em “moradia para o *flâneur* que, entre as fachadas dos prédios, sente-se em casa tanto quanto o burguês entre suas quatro paredes”³⁵.

Sabemos que a influência de Baudelaire na obra de João Antônio é fato assumido por ele próprio. Em carta à amiga Ilka Brunhilde Laurito, considera o paulistano como um homem “de transição e de solidão”, parodiando claramente a famosa síntese de Baudelaire “multidão-solidão”.

Nessa síntese já está contida a questão da busca por pertencimento, outra constante nos contos. Enquanto o verso de Baudelaire talvez comporte a interpretação de que o parisiense é um homem que “está” na multidão e também “vive” na solidão, a paródia de João Antônio, acrescida da preposição “de”, sugere que a condição de isolamento do

³⁵ BENJAMIM, Walter. *O Flâneur - Paris do Segundo Império*. Charles Baudelaire – Um Lírico no Auge do Capitalismo. Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1989, p. 22.

paulistano é ainda mais intensa, porque a transição e a solidão são seus traços constitutivos.

O espaço da cidade delineado nos primeiros contos de *Malagueta Perus* e *Bacanaço* é ainda o de uma São Paulo portadora de centelhas de civilidade, cortesia e afabilidade entre seus habitantes³⁶. Tais traços aparecem sintetizados em cenas quase bucólicas, que parecem pintadas em sépia, tamanho o contraste a que se colocam do caos estabelecido na mesma São Paulo, agora no início do século XXI.

Enquanto caminha para os “lados da City”, Vicente, o protagonista de *Busca*, vai descortinando-nos uma cidade perdida no tempo, cuja paisagem guarda ainda um quê de cidade do interior, principalmente nos bairros afastados do centro, nos quais permanecem em relevo “impressões duradouras que diferem ligeiramente umas das outras”, configurando a percepção de uma vida que segue seu ritmo “regular e habitual”, a exemplo do que esclarece Georg Simmel em seus estudos sobre as características diferenciais entre pequenas e grandes cidades³⁷. É nesse ritmo que a mãe de Vicente nos introduz no universo narrativo com uma fala significativa, explícita na primeira linha:

□ Vicente, olha a galinha na rua!³⁸

³⁶ Sobre as características urbanas neste período histórico, ver HOSSNE, Andréa, S. *Império da Urbe, Derrocada da Polis*. Revista Rodapé – Crítica de Literatura Contemporânea. São Paulo: Nankin Editorial, 2002.

³⁷ SIMMEL, Georg. *A Metrópole e a Vida Mental*. O Fenômeno Urbano. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p. 11-25

³⁸ Idem, p. 27

Em seguida, entra em cena a própria personagem de Vicente (que fala ao leitor), em resposta ao pedido velado da mãe:

— Abri o portão, a galinha para dentro³⁹.

De início, podemos identificar na imagem da galinha apenas um índice explícito do caráter interiorano do bairro de periferia onde se passa a história, mas talvez haja nessas duas primeiras linhas também uma imagem significativa do movimento de uma busca por pertencimento, de uma tensão entre pertencer ou não a um espaço (a uma casa, a um bairro, a uma cidade, a um país) ou a uma classe social, que permeará todo o conto.

Dessa perspectiva, a galinha, que escapara para a rua, teria um lugar fixo pré-determinado no contexto. Ela pertence àquele espaço delimitado e seu lugar é “dentro” do portão que Vicente lhe abre, ela não precisa, não deve e não pode perambular pela rua.

Ao contrário da galinha, Vicente, rapaz solteiro, em cuja cabeça começam a aparecer os primeiros fios de cabelo branco, sai de casa, num domingo modorrento, e passa boa parte da narrativa na rua, indo de um lugar para outro, em busca de algo que não sabe bem o que é, sem encontrar um lugar no qual se sinta acolhido.

Ao acompanhá-lo, percebemos que a personagem não se sente integrada em seu lar. Vicente não se identifica com Lídia, a moça,

³⁹ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 27.

vizinha, que passa o dia trocando receitas e conversando com a mãe do rapaz, insinuando-se para ele, com a convivência materna. Também não aceita o convite de Daniel (uma personagem de quem o narrador pouco fala), para assistir o futebol na televisão.

Como não consegue entrar em sintonia com as pessoas e as alternativas de lazer de seu meio, Vicente prefere sair⁴⁰. Já de início é possível sublinhar as marcas do deslocamento espacial que será reiterado ao longo de todo o livro:

Andando. Um ar quente batendo na cara... Atravessei a ponte. Tinha uns trocados no bolso, me enfiaria num trem, acabaria na Estação Júlio Prestes...⁴¹

O verbo “andar”, no gerúndio, indica algo que terá continuidade. E tem, já que o mesmo verbo, no infinitivo, aparece outras duas vezes na mesma seqüência. “Eu queria era andar... Desde que papai morreu esta mania. Andar”.

Importante comentar que a vontade de andar só lhe assalta ao voltar do trabalho, aos domingos ou nas férias, estando condicionada, portanto, aos raros momentos de ócio, nos quais o sujeito se vê liberto da alienação do trabalho e pode dar vazão ao que está para além das necessidades básicas cotidianas.

⁴⁰ Vima Lia Martim interpreta essa recusa da personagem em aceitar as alternativas do seu círculo familiar, como uma forma de rejeitar os “valores burgueses hegemônicos que são defendidos e postos em prática pela grande maioria das pessoas que pertencem a sua classe social”. Ver mais sobre o assunto em *Literatura e Marginalidade: Um Estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. 1.ed. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2008.

⁴¹ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 27.

Ao se referir aos passeios feitos com o pai, Vicente expressa a vontade de retomar o hábito porque aquilo o divertia e “a semana começava menos pesada, menos comprida”, diz ele, numa tentativa de articular o sentimento em palavras, sem o conseguir de todo.

Como o trem que o levaria da periferia até o centro da cidade demoraria a chegar, Vicente desiste de comprar a passagem e resolve ir “caminhando para a Lapa. Mesmo a pé”. O sinônimo de “andar” aparece também no gerúndio, reiterando o sentido de continuidade do que veio antes e do que virá depois.

Na seqüência, Vicente diz em pensamento que “os lados da *City*⁴², tão diferentes”, lhe davam uma “tristeza leve”. A relação que ele estabelece com a cidade e a distância a que o centro se coloca em relação à sua posição periférica, em princípio, não suscitam revolta ou qualquer sentimento que pudesse ser pintado em cores mais fortes. Bate-lhe apenas “uma tristeza leve”, um sentimento difuso, sem contornos definidos.

Cabe sublinhar o surgimento da palavra “diferente”, utilizada inúmeras vezes, literalmente ou em termos correlatos, para acompanhar a sensação de inadequação da personagem, como uma palavra conhecida que ela carregasse no bolso para nomear aquilo que lhe é pouco familiar. Aqui a expressão “tão diferentes” tem a função

⁴² O uso da palavra em inglês, que chama atenção em um autor de postura nacionalista como João Antônio, serve para diferenciar a Lapa da Lapa-City, região do bairro urbanizada pela Cia. City, uma construtora da época que implantou em São Paulo um modo diferenciado de urbanização, baseado na implantação de melhorias, como pavimentação das ruas, água e esgoto, arborização das áreas comuns (praças, parques e espaços públicos) com o intuito de proporcionar melhores condições de vida e de socialização entre os moradores.

específica de destacar o contraste que o narrador percebe entre a sua vila (não nomeada) e a Lapa (região mais central da cidade).

O mesmo procedimento se verifica quando Vicente continua andando e considera a possibilidade de ir visitar um amigo, Luís, colega de trabalho na oficina onde ele (Vicente) é o chefe da solda, ocupação típica dos trabalhadores de uma cidade cujo processo de industrialização ainda está em curso.

Enquanto faz conjecturas entre ir ou não ir à casa do amigo, Vicente sublinha “a diferença” que vê também em Luís, refletindo:

Se eu fosse à casa de Luís, na Lapa, beberia café. Vive me convidando. Sujeito diferente. Meteu-se com estudos à noite, se esforça⁴³.

Luís é considerado diferente porque não é adulator como os demais colegas de trabalho empenhados em agradar Vicente por ser o chefe. É diferente também por se esforçar, mas para quê? O sentido do esforço fica em suspenso, abrindo ao leitor a possibilidade de completá-lo, mas a omissão deixa entrever uma ponta de crítica social, não completamente articulada. O narrador dá a entender que não compartilha da validade desse esforço do colega, pois, no fundo, duvida da possibilidade de o amigo ascender socialmente.

Na seqüência, ao entrar por uma rua desconhecida, Vicente perde-se, geográfica e emocionalmente. Enquanto olha para tudo, tem a atenção despertada por uma bola de borracha que “subia e descia no muro”.

⁴³ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 28.

Um menino me veio. O que eu adoro nesses meninos são os cabelos despenteados. Chutei-lhe a bola, que ela corria para mim.⁴⁴

Fica aí sugerido um duplo sentido, o do menino dono da bola se chegando para perto do narrador-personagem e o de um menino do passado, o próprio Vicente talvez, correndo para ele junto com a bola, objeto que teria despertado sua memória.

Ao lermos a continuação do trecho, fica perceptível a carga lírica ali presente, configurada numa espécie de crescendo, dos “jardins, flores, mangueiras esquecidas na grama, gente de pijama estendida nas espreguiçadeiras”, até culminar na imagem poética final do menino indo embora:

Ele disparou, vermelho de sol⁴⁵.

Se pensarmos na imagem como metáfora da vida pulsante e veloz do tempo de infância, ela se transfigura numa oposição clara ao “tudo parado, morto”, usado pelo narrador para qualificar o domingo ao sair de casa.

A sequência determina também um corte temporal, articulando-se com outra lembrança, da juventude, descrita numa cena em *flash back*, de uma luta de box, esporte antes praticado por Vicente e abandonado por

⁴⁴ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 29.

⁴⁵ Idem, *ibidem*, p. 29

imposição de um problema no fígado e pela decisão irrevogável do técnico Freitas.

Após essa outra rememoração, quando novamente dá por si, Vicente já está na casa do amigo. Ele se localiza psiquicamente e geograficamente, instalando-se de volta no momento presente.

Durante a visita, fica também evidente a falta de identificação da personagem com o ambiente em que o colega vivia – “Jamais pensei que ele tivesse casa tão bem disposta. Capricho nas paredes, tinhorões no jardim”, afirma ele.

Além da casa “tão bem disposta”, o amigo tem livros na estante, evidenciando ainda mais o contraste existente entre a casa de periferia, descrita logo no início do conto (a galinha correndo para a rua, a mãe de avental molhado e balde pesado no braço, o começo de limo se formando nas paredes do tanque); e o ambiente em que mora o amigo, aparentemente mais próximo da classe média.

Entretanto, apesar do conforto ali existente, Vicente não se sente bem naquele lugar. Mesmo sem o dizer textualmente, fica a impressão de que a visita foi rápida. A narrativa avança, ele se põe de novo a caminho e a certa altura revela:

la para os lados do Piqueri. Havia bebericado conhaque num boteco, jogado uma partida de bilhar com Luís. Fingira atenção nas tacadas, um capricho que não é meu...⁴⁶

⁴⁶ ⁴⁶ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 30.

Por duas vezes a personagem admite ter “fingido” diante do colega. Primeiro ao incentivá-lo, dizendo “sem sentir”, que ele devia continuar com os estudos. Depois, ao revelar ter apenas simulado atenção nas tacadas do jogo, uma vez que aquilo não lhe dava um prazer verdadeiro.

Chama atenção também o caráter comedido das atitudes, das palavras e frases do narrador-personagem. Ele não bebe até “encher a cara”, como farão outros a serem mencionados mais adiante. Apenas “havia bebericado conhaque”. Também não “vara a noite” jogando sinuca, tal qual farão Malagueta, Perus e Bacanaço. Simplesmente jogara “uma partida de bilhar com Luís”. Não perde todo o seu dinheiro na roda do jogo, a exemplo de muitos dos malandros apresentados pelo autor, apenas “insinuara apostas”. Tudo contido e comedido, o que se reflete também na forma do conto, composto por sete páginas, e construído com frases curtas, diretas, econômicas e elegantes.

Talvez possamos depreender dessa mesma passagem o caráter quase minimalista que o jogo, um dos temas fundamentais na obra do autor, exerce no enredo. O jogo que surge em *Busca* ainda não tem o sentido da sinuca dos contos posteriores, nos quais a própria palavra já carrega algo da idéia do “sem saída”, situação na qual se enredarão as diversas personagens⁴⁷.

⁴⁷ O tema do jogo é algo amplamente estudado na fortuna crítica do autor. Está, por exemplo, no centro da dissertação *O Jogo, a Forma e a Recepção*, de Suzana Cazula Bernachi, da PUC-SP.

Nesse sentido, vale destacar que, em “Busca”, Vicente joga “bilhar”, substantivo cuja sonoridade pode remeter ao “brincar”. Ou seja, um jogo sem grandes conseqüências, no qual é possível entrar e sair sem dificuldade, ao contrário da sinuca.

Vicente não se deixa enredar pelo jogo porque o que ele quer é andar. Retomar os passeios de quando o pai era vivo, mesmo sem ter um destino pré-determinado a alcançar. O que o move é a busca em si, e o fim de tal empreitada lhe é desconhecido e indiferente.

Na passagem seguinte, Vicente parece tomado de um sentimento difícil de articular objetivamente: “por dentro estava triste, oco, ânsia de encontrar alguma coisa...”. A sensação de vazio se torna perceptível no emprego do substantivo “oco”, sugerindo a existência de um espaço psíquico em aberto.

Na sequência, ele enumera em registro negativo, marcado pela reiteração do “não” e do “nem”, os três ambientes pelos quais já havia passado - a casa do amigo, o boteco e sua própria casa - e renega os “objetos” com os quais poderia tentar preencher o vazio: “não parede de tinhorões, nem bola sete difícil, nem Lídia, nem...”, desconsiderando, mesmo sem saber o que vem em seguida, qualquer outra alternativa, como se intuísse que nada aplacaria sua ânsia de encontrar alguma coisa porque o objeto desejado estaria para sempre perdido.

Apesar da evidente falta de perspectiva, o desalento culmina na metáfora extremamente poética que abre o parágrafo seguinte: “Tempo- será das crianças no jardim público”, apontando enigmaticamente para

algo que no futuro talvez pudesse preencher o vazio sentido por ele, embora impossível de nomear no momento.

A esse pensamento se sucede “uma porção de lembranças”. Enquanto ele se senta num banco de praça para fumar, as recordações surgem misturadas, sintetizando várias fases da vida, passando pelos tempos de quartel, até se cristalizar em outra passagem bucólica e significativa:

Uma frase me veio na tarde. Ouvida na oficina, na casa de Luís, não a localizava precisa, nem onde. Só sabia que me falava nos primeiros cabelos brancos que tenho. Acima das costeletas, apontam incisivos; provavelmente não demorarão a pintar tudo de branco⁴⁸.

Note-se que a construção “uma frase me veio na tarde” é similar a um momento anterior, quando o narrador diz “Um menino me veio”, conferindo ao texto o mesmo tom nas duas passagens. Enredado pelos volteios desses pensamentos, Vicente parece se aperceber do decorrer do tempo, pontua a percepção do envelhecimento e demonstra um certo desconforto com a sensação provocada por esse saber sobre si mesmo, impressão acentuada pela passagem seguinte:

Uma criança passou-me, deu-me um tapinha no joelho. Achei graça naquilo, sorri, tive vontade de brincar com ela. Ficamos nos namorando com os olhos [...] Paguei-lhe um sorvete de palito, e ficamos eu e a menina até os aventais muito brancos da empregada surgirem na praça.⁴⁹

A expressão “uma criança passou-me”, sintaticamente semelhante às expressões já destacadas (Um menino me veio - Uma frase me veio)

⁴⁸ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 31

⁴⁹ Idem, *ibidem*. p. 31.

permite também uma dupla leitura, a da criança que passa no espaço externo da praça e a da criança que passa na interioridade da personagem, alertando-o para o tempo transcorrido de sua vida, tanto por reforçar a percepção do seu próprio envelhecimento, lembrando o menino que um dia ele fora, quanto por sinalizar o fato de que talvez estivesse na hora de ele ter um filho⁵⁰.

Significativo pensar que a criança desperta na personagem a vontade de brincar com ela, mas o prazer do momento é interrompido e frustrado pelos “aventais muito brancos da empregada”. A imagem dos aventais poderia ser associada aos “cabelos brancos que apontam incisivos” e não demorariam a “pintar tudo de branco”, isto é, aos símbolos da passagem do tempo que o deixam desconfortável com a situação e poderiam ser lidos como impedimento, inclusive de ter uma criança com a qual brincar no futuro. Nota-se que os pensamentos manipulam e entrelaçam temporalidades diversas e elementos distintos para compor a metáfora do envelhecer.

Depois dessa parada, Vicente volta para a rua, retomando sua busca, e de novo o vemos evocar o andar como sua única alternativa. No entanto, é possível sublinhar uma sutil alteração no tom da descrição do sentimento que acompanhará a andança a partir desse momento.

⁵⁰ Em um de seus cadernos de anotações que integram o acervo na UNESP de Assis, no que parece ser o projeto de um novo livro, João Antônio registra uma frase significativa das impressões que ambientes como esse em que se passa a cena despertavam nele: “Por favor, ruas, praças, jardins e velocípedes – não acordem a minha infância, assim, lá a todo instante!”

Andando tão devagar. Procurava alguma coisa na tarde. O vento esfriou. Não sabia bem o quê, era um vazio tremendo. Mas estava procurando.⁵¹

O verbo “procurar” aparece no infinitivo e no gerúndio, reiterando a idéia de continuidade já esboçada no início do conto, embora o andar agora seja qualificado pelo “devagar” e o sentimento antes nomeado como “oco”, tenha se transformado objetivamente em “vazio”, mais que isso, um “vazio tremendo”. E ao contrário do começo da narrativa, quando saiu de casa com o sol a pino, neste momento do texto, “o vento esfriou” e o clima frio acentua a sensação de solidão e desalento da personagem.

Conforme a narrativa avança para o desenlace, vemos que sem ter para onde ir, Vicente volta para casa. Mas no trajeto de volta, seu olhar também parece sutilmente mudado. Ele observa não mais apenas as coisas paradas e tediosas de um domingo de periferia, mas parece ter a percepção despertada para algo que está em curso, impressão sugerida na imagem dos ônibus em movimento, já lotados, que passavam “carregando gente que volta do cinema”. E esse novo olhar de Vicente para a realidade circundante faz saltar o desabafo, agora tingido não mais de uma tristeza leve, mas de uma leve rispidez: “— Essas vilas por aí são umas misérias.”

Numa espécie de reflexão intuitiva – se considerarmos o rumo das narrativas posteriores – o narrador reflete sobre o tempo: “o domingo

⁵¹ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 31.

chato, mole, balofo, parecia estar gestando alguma coisa”. E lhe ocorre “uma idéia extravagante”, cortar o cabelo à escovinha, provavelmente para esconder os cabelos brancos.

Enquanto pensa, Vicente retorna a seu ponto de origem, onde também não se sentirá acolhido e integrado, suposição denunciada pelo tempo verbal, um futuro do pretérito apontando para algo que ainda acontecerá, mas também já é passado.

Chegaria em casa, beijo na testa da mamãe, cumprimentos para Lídia. Ela repetiria o jogo – indiretas, risinho, interesse, por que não faço isso, por que não gosto de... Mas o vazio não passaria. Comer alguma coisa, botar o paletó. Andar de novo.⁵²

Durante o retorno para casa, Vicente considera explicitamente que a menina da praça poderia ser sua filha e diz que o pensamento lhe joga “uma ternura”, fazendo-o lembrar-se de Lídia e pensar que talvez ela pudesse ser uma “boa mulher”. Mas o devaneio é interrompido por outro pensamento e não se completa: “Pensei com raiva nos sujeitos que me bajulam na oficina”, diz ele, num tom tingido de certa hostilidade: “Ora, fossem plantar batatas...”

A esta altura o narrador-personagem consegue nomear claramente os sentimentos que agora carrega, “uma ternura” pela criança do jardim público e “raiva” dos bajuladores da oficina, acrescida de um

⁵² ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 32.

xingamento (embora ingênuo) como se a consciência em relação a si mesmo tivesse sido levemente ampliada depois da longa caminhada. Vicente termina o conto no mesmo ponto onde começou. Muito embora a vontade de encontrar alguma coisa permaneça, sua subjetividade parece ter passado um processo de transformação, metaforizado no sol a pino da ida, contraposto ao sol descendo por completo na volta; no ar quente aquecendo o rosto na ida, em oposição ao frio sentido na volta; na imagem do sapato novo que começava a empoeirar no início da caminhada, convertido no sapato “sem pressa, mole” na volta; na passagem do menino vermelho de sol ao homem de cabelos grisalhos que ele se descobre ser. A imagem final do conto, com a personagem olhando o céu, contemplando “uma lua em potencial”, condensa em chave poética a temática da busca, em um registro mais denso e enigmático. A exemplo de Vicente e sua busca por algo que não sabe nomear, a lua é descrita também em seu empenho de procurar... “procurar a cor para a noite⁵³”.

⁵³ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 33.

1.2 Uma situação típica que se repete

Em “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”, a temática da busca reaparece, a nosso ver, com uma espécie de acentuação do motor que faz “andar” as personagens.

A personagem central é um homem, que começa dizendo: “Hoje meio barrigudo”. A frase dá início à rememoração de sua vida, desde moleque, quando ele ainda era um centro médio da União dos Moços de Presidente Altino (U.M.P.A.)

O conto se estrutura a partir das lembranças da personagem, iniciando-se por um leve lamento por ter abandonado o futebol, ao que tudo indica, por causa da mudança da família, de Presidente Altino para a Moóca.

Logo nos primeiros parágrafos, o narrador-personagem rememora o clima em que aconteciam as reuniões dos moleques na sede do clube “à boca da noite” enquanto “os grilos e os sapos já cantavam nas poças do campo”.

O espaço ficcional é de novo um bairro da periferia de São Paulo, caracterizado por uma atmosfera interiorana e bucólica, onde ainda há sapos e grilos cantando em poças d’água, times de várzea, roda de samba, elementos típicos do universo humilde dos bairros afastados do centro.

Embora recordando com alguma saudade o tempo de ilusões de moleque, “contando coisas [...] sérios nas calças curtas”, vivendo certa camaradagem com outros meninos, batucando e cantando à noite, o narrador-personagem sublinha a sensação ambígua de inadequação em que vivia desde moleque:

Naquelas noites de U.M.P.A., na pequena sede que era só um quartinho, alugado com dificuldades, a mensalidade pingada de cada um... Naquelas noites me surgia uma tristeza leve, uma ternura, um não sei quê, como talvez dissesse Noel... Eu estava ali, em grupo, mas por dentro estava era sozinho, me isolava de tudo.⁵⁴

A mesma “tristeza leve”, sentimento inefável presente em *Busca* retorna, acompanhada de “uma ternura” semelhante à de Vicente no final do conto anterior, e de um persistente “não sei quê”⁵⁵.

Mas diante da impossibilidade de compreender e articular em palavras seus sentimentos, o narrador pode se valer das palavras de Noel Rosa, cujas músicas falavam de uma tristeza parecida com a sua, embora ainda lhe fosse difícil estabelecer objetivamente as bases da semelhança percebida.

Aparece também a síntese de Baudelaire, tão cara a João Antônio, “multidão-solidão”, metáfora da condição de não-pertencimento dos

⁵⁴ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p.38.

⁵⁵ Segundo Augusto Meyer, o “não sei quê”, tema presente na literatura desde os tempos mais remotos, se apresenta também como uma locução, cuja função é “servir de bordão cômodo e arrimo, nos momentos de aperto, espécie de santo amigo a que a gente se agarra com ares humildes, quando o termo preciso não acode à memória”. MEYER, Augusto. *Ensaios Escolhidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009, p.34.

habitantes das grandes metrópoles: “Eu estava ali, em grupo, mas por dentro estava era sozinho”.

A solidão⁵⁶ da personagem, traço que a aproxima do narrador do conto anterior, parece ao mesmo tempo causa e efeito da sua dificuldade de criar afinidades com as pessoas conhecidas dos círculos que ele frequenta.

Veremos mais adiante que, movido pela falta de adaptação ao meio em que está o narrador-personagem busca afinidades com as coisas desconhecidas. Ao menos três delas são nomeadas e colocadas lado a lado nesta condição, mesmo que para igualá-las, seja preciso ora “rebaixar”, ora “elevar” o status de cada uma.

Um exemplo de tal procedimento é a referência à relação mantida com Noel Rosa. O sambista é, de certa forma, rebaixado à condição de “coisa” para justificar a paixão nutrida por ele:

Necessário que eu diga – a primeira atração pelo samba me nasceu dum fato obscuro. Para mim, Noel nem era nome de gente. Noel era nome de coisa, apenas cabia como nome de Papai Noel... E para mim, Papai Noel era coisa e não pessoa. Papai Noel, Saci, São Jorge... eram coisas, não pessoas⁵⁷

⁵⁶ Em um enigmático e belíssimo esboço de livro presente em seu acervo pessoal, escrito e identificado pelo autor como uma “Cantata de 581 recitativos, árias, duetos e verborréias [...], em 14 andamentos, seguida de um testamento”, João Antônio escreve em “Pianíssimo”: “Banco de jardim, solidão. Chutar tampinhas da calçada, solidão. Falar sozinho, solidão. Varar madrugada zanzando, solidão.”, reforçando a importância do isolamento voluntário como um material para a sua produção literária.

⁵⁷ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 38-39.

Na comparação que faz, o narrador funde referências do universo popular e do imaginário infantil, aparentemente encadeando-as por associação livre (Papai Noel-Noel Rosa/ Saci-SãoJorge), fazendo uma leve referência à natureza inconsciente da atração que sentia por essas “coisas”, ao dizer que o gosto “nasceu dum fato obscuro”.

Do hábito de ouvir e cantar as músicas de Noel surge a afinidade entre a personagem e o músico, tecida pela tristeza em comum, presente na interioridade do narrador e nas melodias e letras dos sambas antigos: “comecei a prestar atenção [...] e vi, mesmo sem entender, que o tamanho de Noel era outro, diferente, maior, tocante, não sei.”, diz o narrador, revelando a sensibilidade para a música e uma espécie de propensão a buscar alguma compreensão sobre os sentimentos despertados por ela: “o gosto aumentou, eu fui entendendo as letras, apanhando as delicadezas do ritmo que me envolvia”.

Mas é interessante observar que o prazer não vem apenas da música em si, mas surge da comunhão proporcionada pelo encontro dos meninos: “As vozes se chegavam, se uniam e a gente batucava com vontade [...] As letras dos grandes sambas falavam de dores que eu apenas imaginava, mas me deixava embalar, sentia”.

É evidente a sensação prazerosa experimentada pelo narrador-personagem, dando a impressão de que as vozes unidas, os batuques compassados, por alguns instantes, suplantavam a sensação de isolamento e solidão, remetendo-o a uma experiência prazerosa longínqua e vaga: “Era um sentimento novo que me pegava, me

embalava [...] Era como se uma pessoa muito boa estivesse comigo, me acarinhando”, afirma ele no mesmo trecho.

Observada mais detidamente, a passagem remete à imagem de alguém sendo ninado, reforçada pela comparação do sentimento à sensação de que uma pessoa muito boa que o acarinhava. Impossível não suspeitar aqui da recordação intuitiva de uma realização plena, ainda que imaginária, experimentada e para sempre perdida.

O sentimento é de tal intensidade e tão diferente das sensações com as quais ele estava acostumado, que o narrador chega a por em dúvida a própria masculinidade: “Eu nunca disse a ninguém, que não me parecia coisa máscula, dura, de homem. Não os costumes que a turma queria”. O comentário demonstra uma vez mais uma espécie de emersão de um saber sobre si mesmo, como se estivesse em curso a afinação da personagem com seus próprios sentimentos.

Na sequência, ele diz que, no presente, ao ouvir as melodias num disco, “volta a tristeza de menino e os pêlos do braço se arrepiam”, conferindo à música o poder de núcleo afetivo em torno do qual se irradiam as lembranças dos tempos de menino, conforme o próprio narrador indica na frase seguinte, tingida por uma leve melancolia: “Sobraram restos de memória dos jogos suados de U.M.P.A.”.

É justamente da articulação desses “restos de memória” que o narrador tece suas lembranças, entrelaçando passagens do passado com o presente, misturando momentos de prazer e de frustração. Isso se dá a

ver no trecho em que se refere à satisfação sentida ao marcar “o maior gol decente da vida. Talvez o único realmente”.

Trata-se de uma lembrança boa, mas que se mistura a uma lembrança ruim - a vergonha por ter sido visto naquele momento de êxtase por Aldônia -, “uma espécie desajeitada de namoro que *e/le* andava engendrando”. O desconforto parece derivar do fato de, no momento de um prazer intenso, não ter sido possível conter ou esconder seus sentimentos como fazia, por exemplo, em relação à emoção provocada pela música.

Após a lembrança desse momento de prazer, a fala do narrador vai se deslocando por seus “restos de memória” dos tempos de juventude. A lembrança se desloca das rodas de samba para os jogos de futebol aos domingos, daí para o namoro com Aldônia, de Aldônia para a surra que levou do pai por ela tê-lo denunciado ao vê-lo fumando. Todas as lembranças relacionadas a pessoas misturam prazer e desprazer, como se nesse quesito das relações ele desafinasse sempre.

Depois da digressão por esses momentos que se mesclam, há um corte temporal sinalizado pela mudança de parágrafo e uma nova sequência de texto iniciada com “Quartel.” Nesse trecho, ele rememora o rito de passagem da adolescência para a vida de jovem adulto, e, uma vez mais, a mesma situação de oposição entre o que a personagem gostaria de fazer e o que a realidade impõe se configura.

Lembremos que Vicente lutava boxe e teve que largar o esporte por causa de um problema no fígado, já a personagem de “Afinação” tem

um gosto pelo futebol, mas é impedido de jogar primeiro pela mudança da família, depois pelas cobranças dos estudos, e, também, no quartel, por ser colocado para lutar jiu-jitsu, ensinando os rudimentos do esporte para os “moleques mimados” do comandante.

Apesar de reclamar, ele frisa: “Eu nunca rasguei o verbo. Senão, cafua”, isto é, reconhece uma vez mais ter escondido seu sentimento verdadeiro (o descontentamento com o jiu-jitsu) em razão da situação subserviente em que se encontrava.

Não por acaso, justamente nesse ponto da narrativa, emerge, numa espécie de confissão, a mania de chutar tampinhas, rompendo o fluxo das lembranças do passado remoto e trazendo o pensamento da personagem para o passado recente, sinalizado pelo novo trecho da narrativa (marcado pela quebra do parágrafo) e iniciado pela frase: “Há algum tempo venho afinando certa mania”.

Vale recordar que Vicente, no conto anterior, também nomeava como “mania” seu hábito de andar. E não se pode deixar de destacar a peculiaridade da mania da personagem de “Afinação” sem considerar o paralelismo que ela comporta com a inclinação para o futebol.

Nessa perspectiva, fica sugerido que, na impossibilidade de levar adiante o desejo de jogar ou chutar bola, a personagem o desloca para a mania de chutar tampinhas, sublinhando que no começo “chutava tudo o que achava”. Como objetos para este fim, serviam-lhe pedaços de papel, pontas de cigarro, rolhas, caixas de fósforos, até que, em algum momento impreciso, ele passa a dedicar-se especialmente às

tampinhas: “Não sei quando começou em mim o gosto sutil. Somente sei que começou”.

Nesse ponto da narrativa, começamos a descobrir que, dentro de casa, no trato diário com os familiares, a personagem não se atina, como não se atinava Vicente com seus parentes. O irmão da personagem é descrito como “tipo sério”, responsável, com ares de burguês, compromissado com casamento, e é visto como alguém completamente oposto: “Ele, a camisa; eu, o avesso”.

A diferença entre eles é sublinhada numa metáfora em registro negativo, pois o narrador atribui a si “o avesso”, “o lado errado”, da camisa, imagem que guarda também a potencialidade semântica “daquilo que não se mostra”, reforçando a caracterização da personagem como alguém ensimesmado.

A sensação de não-pertencimento ao ambiente familiar, semelhante à situação configurada no conto anterior, leva a personagem também a se deslocar espacialmente, para, durante seu tempo livre, andar pelas ruas, movimento acrescido do fato de que em seus trajetos, ele desenvolve uma nova” mania”⁵⁸: chutar tampinhas.

Numa espécie de justificativa, dada ao irmão que o critica “porque eu, às vezes, interrompo a conversa na calçada para os meus chutes”,

⁵⁸ Segundo Freud, uma das rotas alternativas pelas quais o sujeito pode enveredar a fim de escapar do desprazer ou chegar ao prazer é “reorientar os impulsos instintivos” de forma a ludibriar a sensação de desprazer causada pelo mundo externo. Uma dessas rotas é a mania, capaz de provocar um alívio temporário da sensação de desconforto, acompanhado muitas vezes de uma sensação de prazer. Vimos que as andanças empreendidas pelos narradores de *Busca e Afinação* são equiparadas a manias, embora o termo possa também ser entendido no sentido que lhe atribui o senso comum, ou seja, “gosto exagerado ou imoderado por alguma coisa”.

chama atenção o fato de a personagem dizer gostar mais das “tampinhas desiguais”.

A frase é seguida por uma longa descrição das peculiaridades das tampinhas, destacando seus formatos, marcas e acabamentos. A beleza característica de cada uma é descrita em um tom quase lírico, que se acentua quando o narrador fala da apuração da arte de chutá-las com capricho, precisando a intensidade do chute, escolhendo o ângulo, como faria um craque com sua bola, num crescendo semelhante à descrição da afinação do gosto pela música: “Descobri com encanto que meus sapatos de borracha se prestam melhor para apurar minha tarefa. Doce e difícil tarefa de chutar tampinhas”, diz ele detalhando a técnica empregada nos chutes até culminar em uma nova “descoberta”: “Descobri o muito gostoso plac-plac dos meus sapatos de salto de couro, nas tardes e madrugadas que varo, zanzando, devagar”.

O prazer e a poesia são desentranhados da banalidade do cotidiano, emergindo das coisas simples, humildes e “diferentes” encontradas na rua. Nesse tom poético, a temática da busca vai sendo novamente configurada pelo reaparecimento da idéia de andar, embora a forma inicial do verbo seja deslocada para o “zanzar” (no gerúndio), reforçando o caráter contínuo e repetitivo do ato.

Analisando minuciosamente, vemos que não se trata mais do andar puro e simples de *Busca*, cujo sentido, apesar de suspenso, parece ser mais objetivo, mas do zanzar, que já comporta a acepção de vaguear, de errar sem destino, motivado apenas pelo prazer, cuja referência

aparece sedimentada novamente em um som, neste caso, o som do “plac-plac” dos sapatos de salto de couro.

A sequência do trecho também merece algumas considerações:

Esta minha cidade a que minha vila pertence, guarda
homens e mulheres que, à pressa, correm para viver, pra
baixo e pra cima, semanas bravas.⁵⁹

O narrador sublinha a diferença dos seus hábitos em relação aos dos outros, valendo-se uma vez mais de uma série de termos vinculados à idéia de movimento. Enquanto ele anda, e devagar, homens e mulheres (os outros, diferentes) “correm” para viver.

A condição ambígua de não se sentir pertencente a esse grupo de pessoas resulta numa construção formal tortuosa e quase enigmática na qual apesar de se referir à cidade inicialmente como sua, o narrador o faz dizendo “esta cidade a que minha vila pertence” em lugar de “esta minha cidade à qual eu pertenço”. Porque ele, de fato, parece não se sentir pertencente a nenhum lugar.

Os sentimentos de solidão e isolamento da personagem são reafirmados na sequência posterior, na qual ele conta que seus momentos prediletos para chutar são as tardes de sábado e domingo, quando a cidade se despova. Difícil não lembrar de que se trata, como em *Busca*, dos dias nos quais o sujeito não está trabalhando e em tese pode se dedicar ao que lhe dá prazer, configurando ao ato o sentido de

⁵⁹ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p.42.

artifício de gastar o tempo monótono de uma vida cujo sentido foi esvaziado.

Se no passado, os finais de semana eram preenchidos pelos jogos de várzea com os garotos de U.M.P.A e as rodas de samba, no presente, o vazio deixado pela impossibilidade de jogar e tocar é preenchido por outra arte, mais solitária, na qual os únicos companheiros são seus sapatos de salto de couro.

Não posso falar dos meus sapatos de couro de salto alto...
Nas minhas andanças é que sei! Só eles constataam, em
solidão, que somente há crianças, há pássaros e há
árvores pelas tardes de sábado e domingo, nesta minha
cidade⁶⁰.

Persiste a ambigüidade em relação aos sentimentos nutridos pela cidade, permitindo uma dupla leitura para esse espaço por onde trafegam seus pensamentos e sentimentos. De um lado, no plano concreto, a cidade no sentido de espaço urbano pela qual ele se desloca e que “fica outra” quando as ruas estão vazias, sem o corre-corre dos dias de semana. De outro, no plano simbólico, a cidade-metáfora da sua interioridade, constantemente despovoada, onde as únicas companhias, as únicas coisas com as quais pode se identificar e, até mesmo dialogar, são seus sapatos.

Ao reaparecer em *Afinação* (e nos demais contos, conforme veremos adiante) a imagem do sapato começa a se consolidar como motivo

⁶⁰ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 43.

recorrente, metáfora da busca e do caminhar das personagens. Presente na narrativa anterior, na qual sofreu uma espécie de transformação ao longo da caminhada, o sapato reaparece em “Afinação” quase como um ser animado, capaz de “constatar” a solidão da personagem.

No trecho que se segue a esse ponto de alta intensidade lírica, o narrador faz uma longa descrição de outros tipos de tampinha que o atraem, em especial as de “garrafas de água mineral marca Prata. Em vermelho e branco”.

Note-se que as cores aqui evocadas são iguais às cores predominantes em “Busca” (o menino vermelho de sol, os aventais brancos da empregada, “o prata”, metaforizado no grisalho dos cabelos de Vicente). O jogo das cores que compõem o quadro poético é praticamente idêntico nos dois contos, recurso que reforça a idéia da existência de fios narrativos que, entretecidos de um conto para outro, realizam “uma certa construção na qual se unem através de uma idéia ou tema comum”⁶¹.

Às tampinhas de cores especiais, o narrador diz reservar um tratamento diferenciado, enquanto às outras “comuns” e “ordinárias” nutre um certo desprezo. Mas na digressão que faz, não por acaso, julga muito justo não esquecer “que as de cerveja preta são interessantes”, com seus “símbolos no meio”. Os símbolos parecem remeter tanto aos desenhos

⁶¹ TOMACHEVSKI, B. *Temática*. Teoria da Literatura – Formalistas Russos. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p.169.

concretos existentes nas tampinhas, quanto ao fato de despertarem a memória dos “trechos duros da vida” da personagem durante o período de quartel.

Nota-se a partir dessa reflexão da personagem que o valor atribuído às “coisas” está diretamente relacionado ao significado que elas têm na sua experiência, isto é, àquilo que através delas é conservado na memória, conferindo significado ao vivido.

Após as digressões, ao voltar para o presente, avançando para o final da narrativa, a personagem muda de assunto, mudança perceptível na quebra da sequência narrativa sinalizada por um novo trecho. Diz que arranjou “umas escritas à noite para defender uns cobres extras”, e ironiza o fato de o irmão, a família e até os vizinhos passarem a tomá-lo por bom moço por isso. Ou seja, desqualifica o critério geral de conferir valor às pessoas e às coisas a partir de sua função na lógica capitalista. Seu serviço é fazer “escritas” de contabilidade: “números, carimbos, coisas chatas”. Para compensar, vez ou outra leva “cerveja preta e Huxley” e frisa: “Li duas vezes “Contraponto” e leio sempre”.

A referência explícita a “Contraponto”, de Aldous Huxley, aparentemente despretensiosa, contém algo mais do que um traço adicional de caracterização da personagem se atentarmos ao fato de que o livro é uma sátira sobre a desumanização do século XX, no qual o autor subverte a forma tradicional do romance, estruturando-o com base na analogia do contraponto musical.

Em “Contraponto”, Huxley combina várias histórias simultaneamente, apresentando vários casais que se amam, se buscam, mas não se comunicam, nem se encontram, permanecendo solitários em suas vidas movimentadas e febris. As situações se repetem e, isolados de seu tempo, as personagens descobrem-se isoladas umas das outras, e terminam – naturalmente – isoladas.

O carácter intertextual da citação ganha um sentido adicional se considerarmos a hipótese de que o livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* também tenha sido organizado de forma a combinar várias histórias, num jogo de semelhanças e oposições, entrelaçando-as por meio de unidades temáticas menores e motivos comuns. A própria idéia de “contrapor”, ela também um movimento, é perceptível na construção do livro, conforme esclareceremos à medida que evoluirmos nas análises.

Por ora, esse procedimento se evidencia se pensarmos no primeiro conjunto intitulado “Contos Gerais” e analisarmos a extensão e o sentido dos títulos das três primeiras narrativas.

Enquanto o primeiro conto se resume a uma única palavra, um substantivo simples, sem relação com qualquer objeto, os seis termos de “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” formam uma expressão longa, opondo-se, em extensão, ao título “Busca”, embora o significado exato do título seja mantido em suspenso em ambos.

Se justapormos aos dois primeiros o terceiro título, o procedimento de contraposição é ainda mais perceptível. A palavra-título “Fujie”, também um único substantivo, agora um substantivo próprio, contrapõe-se em

extensão à expressão “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”, e combina-se com “Busca”, embora o sentido imediato do título seja mantido igualmente em suspenso, o que de certa maneira une e harmoniza o conjunto.

O procedimento de contraposição está também na extensão do texto propriamente dito, uma vez que “Busca”, “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas e Fugie”, têm, respectivamente, sete, doze e sete páginas.

Com a citação reiterada do livro, o narrador abre outra possibilidade de interpretação para a arte na qual está se afinando, a arte da literatura, que o inscreve no mundo, oferecendo-lhe um espelho possível na página do livro em que há histórias de uma solidão muito semelhante à sua.

Tal solidão, no entanto, não é determinada pela falta de interesse das pessoas em relação a ele, mas dele em relação às pessoas, o que fica sugerido no cortejo frustrado de “uma professorinha solteira, muito chata”, que o encontra no lotação e tenta iniciar uma conversa, perguntando o que ele faz da vida.

A resposta ao questionamento da moça é mantida em suspenso na narração, sabemos apenas o que ele gostaria de ter respondido: “— Olhe: sou um cara que trabalha muito mal. Assobia sambas de Noel com alguma bossa. Agora, minha especialidade, meu gosto, meu jeito mesmo, é chutar tampinhas na rua. Não conheço chutador mais fino”.

A vontade de ironizar a professorinha, ao que parece, só acontece no devaneio da personagem, sugerindo enigmaticamente, que uma vez mais ele preferiu permanecer calado, como se ao fechar-se em seu silêncio conseguisse evitar os sofrimentos decorrentes das relações com outras pessoas, o que fica condensado na frase enigmática: “Mas não sei. A voz mulata no disco me fala de coisas sutis e corriqueiras. De vez em quando um amor que morre sem recado, sem bilhete. Ciúme, queixa... Se ouço um samba de Noel... Muito difícil dizer, por exemplo, o que é mais bonito – o “Feitio de Oração” ou as minhas tampinhas”.

O trecho parece sugerir a opção da personagem pela solidão, cultivada ao som da música de Noel e da arte de chutar tampinhas, em lugar da busca por um amor, ali representado por uma possível aproximação com a professorinha.

Tal suposição ganha maior concretude, se levarmos em conta a letra da canção citada. Em “Feitio de Oração”, o primeiro verso condensa o conflito previamente rejeitado pela personagem: “Quem acha vive se perdendo”⁶².

⁶² “Quem acha vive se perdendo/Por isso agora eu vou me defendendo/Da dor tão cruel desta saudade/Que, por infelicidade,/Meu pobre peito invade/Batuque é um privilégio/Ninguém aprende samba no colégio/Sambar é chorar de alegria/É sorrir de nostalgia/Dentro da melodia/Por isso agora lá na Penha/Vou mandar minha morena/Pra cantar com satisfação/E com harmonia/Esta triste melodia/Que é meu samba em feito de oração/O samba na realidade não vem do morro/Nem lá da cidade/E quem suportar uma paixão/Sentirá que o samba então/Nasce do coração”.

1.3 O avesso do tema

Em “Fujie”, que fecha a primeira parte de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, há uma mudança de perspectiva e de tom bastante significativa em relação à configuração dos contos que fazem parte do mesmo conjunto. Mas nossa suposição é a de que partes constitutivas das narrativas até aqui analisadas permanecem constantes também em “Fujie”, combinadas com outros elementos variáveis.

Numa primeira leitura, “Fujie” parece não pertencer àquele círculo delimitado pelo autor como “Contos Gerais”. A própria sonoridade do título (a pronúncia seria “fugi”, como o verbo “fugir” no presente do indicativo) sugere certa dissonância, reforçada pela primeira frase, espécie de epígrafe interna do texto:

Alteração na vida. Meus olhos tristes⁶³.

O conto se estrutura num ritmo mais acelerado do que os textos anteriores, o que transparece nas frases curtas, encadeadas de forma lépida, alinhavadas por algumas gírias, passado e presente se alternando, em seqüências rápidas, quase sem gerúndio.

O enredo se desenrola rapidamente, embora o tempo cronológico seja de aproximadamente três anos, já que abarca dois aniversários do narrador-personagem, de dezesseis e dezoito anos.

⁶³ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 53.

Ainda reforçando a dessemelhança existente entre “Fujie” e as duas narrativas já analisadas, aqui a situação criada é diferente da vivida pelas personagens dos demais contos. O narrador tem uma relação relativamente boa com o pai, o que sugere um convívio familiar estável. Mas a unidade temática começa a se configurar quando sabemos que ele, jovem morador do bairro da Penha, é levado pelo pai a lutar judô no bairro da Liberdade, porque este “adorava lutar”, a despeito da pouca inclinação do filho para o esporte.

Logo de início, evidencia-se a recorrência do deslocamento espacial da personagem, de uma região mais periférica da cidade (a Penha) para uma região mais central (a Liberdade). Surge também um conflito de interesses e perspectivas em relação a um esporte, ambas situações já vistas nos contos anteriores.

Mas ao contrário do que ocorre nas narrativas já analisadas, a personagem reage positivamente ao curso que sua vida toma, acaba gostando do ambiente de camaradagem entre os judocas, e se sente bem acolhido no círculo social que passa a freqüentar fora de casa, em meio ao qual, conhece Toshitaro, com quem desenvolve uma forte amizade.

Pelas mãos de Toshitaro, a personagem será iniciada “nas coisas do Japão” (o saquê nos restaurantes da Liberdade, o cinema japonês, gravuras, pinturas, tatuagens, teatro, fotografia), até descobrir, nas mulheres japonesas, “que o cinema *Ihe* trazia entre neve e casas do Japão... um mundo de sensualidade”. Ele revela seu encantamento com

todas aquelas descobertas dizendo: “Gostei. Como quem descobre uma maravilha, gostei. Não arredava daqueles ambientes. Gostei demais... Aquilo, sim, meu Deus, era um mundo”.

Nota-se, portanto, uma inversão da situação configurada em “Busca” e “*Afinação*”, em que o protagonista não se identificava com nada e ninguém, fosse em seu círculo familiar, no quartel, no trabalho ou na vida amorosa. Em “Fujie”, as afinidades não só existem, como se fortalecem, sobretudo pelo estreitamento da amizade com Toshitaro, de quem o narrador-personagem se torna íntimo e querido.

Os procedimentos de inversão são perceptíveis não apenas quando comparamos os contos do ponto de vista da trama geral. Eles se evidenciam também quando justapomos minúcias do texto. Um exemplo é a oposição entre as metáforas usadas pelo narrador para definir o nível de afinidade que as personagens tem entre si. Enquanto em “*Afinação*”, a relação entre o protagonista e o irmão é sintetizada na imagem “ele a camisa, eu o avesso”, em “Fujie”, o relacionamento da personagem com Toshitaro é simbolizado pela metáfora “unha e carne”.

Se pensarmos na idéia de inversão e contraposição das situações sustentada em nossa análise, a identificação da personagem com uma cultura antípoda à sua é outro motivo que varia, num todo harmonizado pelas demais constantes.

O mesmo ocorre em relação à sensação de pertencimento do narrador-personagem à família, ao grupo de lutadores de judô, aos ambientes freqüentados por Toshitaro e mesmo à sua condição de vida. A certa

altura do conto, o narrador diz: “Dezesseis anos. O ginásio acabado. A boa vida acabada. Precisava trabalhar. Gente pobre, é isto. Bom”.

Mais uma vez, estamos diante de um sujeito que precisa se inserir numa ordem social e enfrentar a necessidade de cumprir obrigações, situação já descrita nos contos anteriores. Contudo, nesse caso, ele demonstra estar conformado e bem situado, inclusive em seu lugar social, o que se verifica na expressão “Gente pobre, é isto. Bom”, seguida de uma reflexão bastante consciente das perspectivas que teria dali em diante.

Que é que eu sabia fazer? Lutar judô, declinar latim com lerdeza, tipar redações, tentar fotografias em dias de sol? Isto e outras coisas que não adiantariam de nada⁶⁴.

Apesar do tom levemente irônico da descrição de suas potencialidades, o caráter utilitarista das competências enumeradas pela personagem de “Fujie” faz contraponto à descrição das habilidades destituídas de valor de mercado, elencadas pela personagem de “Afinação” no final do conto (trabalhar mal, assobiar sambas e chutar tampinhas).

Reforçando o contraste em relação às atitudes das personagens anteriores, o protagonista de “Fujie” aceita estudar à noite, consegue um trabalho num estúdio fotográfico, seu pai é promovido e lhe compra um apartamento perto do trabalho, o que lhe permite ter acesso mais fácil às academias de judô e ainda ficar perto do amigo. Ou seja, todas as

⁶⁴ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 53.

necessidades mais essenciais são preenchidas: boa relação familiar, situação financeira estável, lazer e relações sociais.

Tudo vai bem, dentro e fora de casa, o pai feliz com os avanços do filho no judô e na escola, a amizade com Toshitaro cada vez mais forte. A harmonia se mantém até o casamento do amigo com Fujie, sinalizado com uma quebra textual, que interrompe uma cadência ritmada e alegre, para estacar no primeiro trecho ambíguo e enigmático da narrativa, com um estranho encadeamento de períodos sem verbos, iniciados em letras minúsculas, sintetizando a passagem rápida do tempo:

Quatro datas coincidentes: a primeira barba. casamento
de Toshi. minha faixa marrom.⁶⁵

O narrador diz então, numa outra frase isolada, que o casal passou a lua-de-mel numa estação de águas, emendando outra construção também tortuosa e enigmática, praticamente uma repetição das “quatro datas coincidentes”, acrescida de verbos:

Toshitaro casado. Papai engordando. Minha barba
crescendo, pedindo segunda raspagem⁶⁶.

⁶⁵ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 55.

⁶⁶ Idem, *ibidem*, p. 55 e 56.

A essa desestabilização na estrutura da narrativa, parece corresponder uma desestabilização dos sentimentos e comportamentos da personagem. Depois desse ponto de virada, ao se perceber sozinho, ele é tomado por um sentimento de tristeza até aquele momento não experimentado.

Três semanas sem ver Toshi e eu fiquei vazio. Zanzei pelas ruas da Liberdade como um errado. Necessário não se ter alguém para entender a valia. Uma falta danada. E a Física e a Química na escola, como duas pragas, a exigirem tudo. Dureza.⁶⁷

O isolamento, agora involuntário, no qual a personagem é colocada, desperta o mal-estar, a sensação de vazio, de não-pertencimento, de raiva dos estudos, todas sensações vividas pelas personagens das narrativas anteriores, e, curiosamente, diante da solidão daquele momento, ele se põe a andar sem destino certo, “como um errado”, alguém que se desvia do caminho.

Quando o amigo retorna da lua-de-mel, os dois retomam a amizade, mas entra em cena a esposa de Toshi, que passa a se insinuar para o rapaz. Ele se diz inicialmente relutante em aceitar o cortejo, querendo manter intacta a amizade por Toshi, e se justifica com a frase: “E eu que não procurei nada...”. Note-se que, com essa fala, o narrador parece enlaçar a última frase de “Afinação”, indiretamente incluída no texto pela citação do “Feitio de Oração” (“Quem acha vive se perdendo”).

⁶⁷ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 56.

O desenrolar da trama estabelece mais um índice de inversão da situação vivida pelas personagens dos contos anteriores, que buscavam algo, sem saber o que era, ao mesmo tempo fugindo das moças que os cortejavam, e a situação vivida pelo narrador-personagem de “Fujie”, que não buscava nada e, no entanto, acaba encontrando: uma mulher que o seduz completamente e à qual ele não conseguirá resistir.

No entanto, o prazer esbarra na realidade, uma vez que Fujie já pertence a outro homem, situação que levará o rapaz, atordoado, a oscilar em um movimento de aproximação e recuo da mulher do amigo: “Meia hora bobeando sem nexo pela rua Galvão Bueno. Como um zonzó”.

Sufocado pelo desejo, ele se rende ao que sente, “uma ternura que o agita” e que culmina em um encontro amoroso e furtivo, pontuado na narrativa como “Ontem.” – tempo que se desenrola em poucos parágrafos e se encerra na frase: “Chuva lá fora, zoeira de moscas atribuladas. Dentro do quarto, amor”.

Reforçando a hipótese de construção do conto numa perspectiva de contraponto, se as demais personagens buscavam algo nas ruas, em “Fujie” o encontro acontece entre as quatro paredes de uma casa, ainda que esta casa não pertença ao narrador-personagem.

Tal desenlace poderia ser visto como um final feliz, apesar de a personagem expressar o sentimento de culpa pela “canalhice” feita ao amigo. Entretanto, deve-se levar em conta o caráter circular da narrativa, pois o conto se encerra retornando ao seu ponto de partida

conflituoso, num futuro que já é pretérito, mas ainda está presente na memória da personagem, embora dele seja ocultado o verbo: “Alteração na vida. Meus olhos tristes”

Assim, prazer e desprazer, busca e fuga, aparecem entrelaçados na entrega do narrador-personagem a uma relação amorosa conflituosa que, se por um lado o leva a experimentar um prazer intenso, por outro, o coloca em estado de sofrimento psíquico em razão do remorso por ter traído o amigo.

Embora superficialmente apontado até aqui, os elos entre os três textos dos “Contos Gerais” parecem inegáveis também do ponto de vista da constituição psíquica das personagens centrais, três sujeitos mobilizados por um mal-estar advindo das relações conflituosas estabelecidas em seus meios sociais, e que, diante do sofrimento, se põem a andar pelas ruas sem destino.

Em “Busca”, “Afinação” ou “Fujie”, em diferentes graus, esse deslocamento espacial das personagens é acompanhado por um constante movimento de oscilação psíquica, na eterna barganha entre prazer e realidade, impondo às narrativas um ritmo ora compassado e comedido, sem cortes bruscos, do passado para o presente (“Busca” e “Afinação”), ora frenético e excitado (“Fujie”), mimetizando o ritmo de uma fuga.

Se por um lado os contos constituem estruturas autônomas, esferas dentro das quais tudo converge para um mesmo fim e efeito de sentido, por outro, a técnica empregada por João Antônio faz com que os limites

dessas esferas independentes se tornem tão frágeis que, ao se aproximarem, se fundem e implodem, deixando no ar sentidos mais amplos.

Lidos na sequência, os contos parecem apagar os limites que os separam em unidades autônomas, relacionando-se uns com os outros, causando um efeito de linhas de força que permanecem constantes sob a variação, o que amplia seu valor literário, já que, para usar a feliz expressão de Roland Barthes, “todo escrito só se torna obra quando pode variar, *em certas condições*, uma primeira mensagem (que talvez também seja boa: amo, sofro, compadeço-me). E essas condições de variações são o ser da literatura (o que os formalistas russos chamavam de literaturnost, a “literaridade”...”⁶⁸

Essa percepção nos motiva a especular em que medida tais sentidos e efeitos se tornam mais ou menos palpáveis à medida que aproximarmos os “Contos Gerais” do conto central “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

⁶⁸ BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 19.

Capítulo 2

O ponto de torvelinho

Em “Malagueta, Perus e Bacanaço” vários dos traços da temática da busca serão retomados, agora não só circunscritos a um sujeito, mas extensivos, em diferentes graus e direções, aos malandros Malagueta, Perus e Bacanaço, personagens centrais, que reviram a cidade jogando sinuca.

O espaço ficcional é a mesma São Paulo e o conto se desenvolve ao longo do deslocamento geográfico das personagens pelas ruas. No entanto, tudo aparece de forma ampliada, a começar pelo tamanho do texto (cerca de 70 páginas), aproximadamente dez vezes maior em relação às duas narrativas mais longas do bloco “Contos Gerais”.

A ampliação pode ser verificada também na extensão do percurso abarcado pela narrativa. O trajeto não se faz mais no sentido Periferia-Lapa (“Busca”), nem Presidente Altino-Móoca (“Afinação”) ou Penha-Liberdade (“Fujie”), e sim, “Lapa-Água Branca-Barra Funda-Cidade-Pinheiros-Lapa”, dividindo a narrativa em sete “capítulos”.

Nas filigranas de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, uma série de situações, expressões, sequências associativas e metáforas já vislumbradas nos “Contos Gerais” reaparecerem ora idênticas, ora

invertidas, ou deformadas, causando no leitor um efeito de atualização de algo com que ele já teve contato, uma espécie de *déjà vu*⁶⁹.

Para tomar emprestada uma expressão de José Miguel Wisnik, em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, os temas, procedimentos e afetos presentes nos “Contos Gerais” chegam em “vertigem poética a um ponto de torvelinho”, desdobrando-se e recompondo-se “num movimento permanente de ganhar e perder forma”.

Este “ganhar e perder forma” se dá a ver, sobretudo ao analisarmos as partes constitutivas, comparando as minúcias do texto, a caracterização das personagens e o modo de organização desses elementos na trama textual.

⁶⁹ O caráter fragmentário e obsessivo da obra de João Antônio foi assinalado por Ligia Chiappini em seu ensaio *O Brasil de João Antônio e a Sinuca dos Pingentes*. Diz ela: “A obra de João Antônio é relativamente pequena, fragmentária e obsessiva, na medida em que os mesmos temas e até os mesmos tipos e expressões voltam de um livro a outro, retrabalhados, como num jogo que se repete a cada vez com novo estilo ou novas regras”. CHIAPPINI, L.; DIMAS, A.; ZILLY, B. (org.) *Brasil País do Passado?* São Paulo: Edusp-Boitempo, 2000.

2.1 Do três ao um, do um ao três

Na primeira cena do conto, situada na Lapa, aparecem várias referências remetendo às situações criadas nos “Contos Gerais”. Nas linhas iniciais, antes mesmo de verbalizar qualquer coisa, quem atua é o olhar de Bacanaço ao recair sobre o “brilho dos sapatos” que o engraxate acabara de lustrar.

A imagem dos sapatos, metáfora principal de todo o movimento da busca e presente de forma reiterada nos contos já referidos, será recorrente e significativa na trajetória dos três malandros.

Lembremos por ora os sapatos novos de Vicente (“Busca”) que surgem logo no início da narrativa e retornam, no final, empoeirados, algo envelhecidos, refletindo o estado físico e psíquico da personagem. Ou os sapatos do protagonista de “Afinação”, que, a certa altura, assumem o papel de um companheiro, uma espécie de duplo a quem é dada a capacidade de sentir a mesma solidão e elaborar constatações sobre questões internas da personagem.

Bacanaço aparece vestido de branco e tem um “anelão” de ouro branco luzindo no dedo, aparentemente de acordo com a caracterização típica de um malandro bem-sucedido, sobretudo confrontado com a figura do menino Perus, vestido com seu blusão de couro.

No entanto, o branco da roupa de Bacanaço, o mais velho do trio, pode ser entendido também como metáfora deslocada do mesmo branco que

marca o envelhecimento da personagem em “Busca”. E o anel, símbolo de status e da aliança entre os três, brilha, modula as cores do entorno e ofusca o menino Perus, fazendo-o se sentir “apequenado”.

Na primeira aparição, diante da “luz” de Bacanaço, o menino, “desenxabido”, chuta “para longe uma ponta de cigarro”, remetendo-nos imediatamente à mania da personagem de “Afinação”.

O principal traço distintivo entre as personagens dos “Contos Gerais” e as de “Malagueta, Perus e Bacanaço” é o fato de não se apresentarem *a priori* na condição de sujeitos isolados, mas como parceiros, conforme sintetiza a feliz metáfora: “Um, o martelo; o outro era o cabo”, cabendo a Bacanaço, o papel de cabeça da dupla.

Se retomarmos as principais metáforas empregadas para revelar o grau de afinidade entre as personagens dos contos já analisados com as pessoas de seus ambientes mais íntimos, justapostas, elas evidenciam um procedimento simultâneo de identificação e diferenciação em variados graus.

“ele a camisa, eu o avesso” (Protagonista X Irmão, em “Afinação”)

“unha e carne” (Protagonista X Toshitaro, em “Fujie”)

“um o martelo. O outro era o cabo” (Bacanaço X Perus, em “Malagueta, Perus e Bacanaço”)

Outro fator que diferencia e, ao mesmo tempo, unifica Malagueta, Perus e Bacanaço entre si e em relação às demais personagens é a

especificidade do impulso que os faz andar pela cidade, uma “fome raiada”, presente em passagens enigmáticas, metamorfoseada a cada momento e empregada com acepções variadas - apetite de comer, urgência de alimento, falta do necessário, penúria, miséria, avidez, sofreguidão, vontade de jogar, vontade de brincar, vontade de amar... É perfeitamente possível dizer que todas elas comportam de forma pertinente a síntese única da “vontade de encontrar alguma coisa”.

Na Lapa, um primeiro índice da fome aparece associado ao jogo:

Funcionavam como parelha fortíssima, como bárbaros, como relógios. Piranhas... quando se joga o joguinho e se está com a fome⁷⁰.

Os substantivos utilizados para aprofundar a percepção do grau de afinidade entre as personagens são os bárbaros (bebedores de sangue), os relógios (comedores de tempo) e as piranhas (peixes carnívoros). Todas as palavras participam de campos semânticos afins, unificadas pelo recurso da comparação que acompanha cada uma das noções, denotando na própria construção do texto a formação da aliança,

Ao relatar o jeito de se comportarem enquanto o jogo não esquentava, o narrador diz que se encaravam, por malandragem, e quem não os conhecesse pensaria que se atracariam, “um querendo comer o outro pela perna”, numa espécie de jogo cênico nomeado de brincadeira.

⁷⁰ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 150.

Além dos verbos girando em torno da idéia de comer, aí se pode entrever três sentidos diversos para o brincar. Na superfície, a picardia malandra já amplamente estudada na obra do autor, o jogo do desacato comum nas rodas de sinuca. Um pouco além, o caráter mimético de uma luta, expresso em “nenhum golpe”. Mais ao fundo, a conotação macunaímica do brincar como metáfora do sexo, ele também uma fome. Seja como for, as brincadeiras são interrompidas pelo garçom do bar, chamado de Durão, mas ironicamente descrito pela sua “vontade frouxa de ordem”, emissário de um pedido (“Parassem com aquilo”) que não era seu, mas do dono do bar.

Apesar da ordem, Perus e Bacanaço “brincaram mais um tanto, que a vontade não passara”, impondo claramente a vontade deles sobre “a vontade frouxa” do garçom e, por extensão, contrariando o dono do bar, autoridade máxima do ambiente.

Quando se cansam da brincadeira, os dois se põem a jogar palitinhos e a contar coisas, ou seja, a “brincar” de outro modo, o que equivale a dizer “andar” e “buscar” o prazer por outros caminhos, por onde desembocam em “conluíus, tramóias, brigas, fugas, prisões...”, até se lembrarem de Sorocabana.

A frustração no presente move a imaginação para o passado, movimento que permitirá conhecer a história de Sorocabana, “um trouxa, coió-sem-sorte” que “andava” pelas mesas de sinuca, e em certa ocasião, gastara todo “o salário-prêmio recebido pelos vinte anos de

trabalho efetivo na lida brava da estrada de ferro”, tornando-se presa de Bacalau, outro jogador, figura mítica do velho salão de sinuca na Lapa.

Quem ganhou foi Bacalau, com aquele jeito de sonso, na batida velha de quem não quer nada e joga só por jogar [...] Então Bacalau mordeu. Comia o homem, comendo de gosto.⁷¹

Surge uma ambivalência inequívoca entre a fome do jogo e a fome-fome, reforçada ao sabermos que, depois de levar todo o dinheiro de Sorocabana, Bacalau ganhara a rua, entrara no primeiro restaurante e se fartara “como um lorde”, deixando “mordidos” os parceiros da roda⁷².

Depois de rememorar as peripécias de Sorocabana e Bacalau, as personagens se vêem novamente diante de si mesmas. A façanha some dos seus pensamentos, jogando-os de volta ao presente e à realidade circundante. Numa última tentativa de escapar à sensação de vazio, “falaram deles mesmos, exagerando-se em vantagens; mas uma realidade boiou e ficaram pequenos”.

A utilização do verbo boiar para se referir ao movimento de imposição da realidade sobre o prazer sugere a existência de algo que estivera no fundo, recalcado, vindo à luz, contra a vontade das personagens. A

⁷¹ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 152.

⁷² Vale observar o caráter metonímico dos nomes das personagens. Sorocabana tem como identidade o nome da estação de ferro em que trabalhava. Sua identidade, portanto, está diretamente vinculada a seu lugar na ordem social do trabalho. No entanto, Bacalau, descrito como faminto, carrega um nome que pela sonoridade o aproxima de “bacalhau”, cujo significado é também “pessoa muito magra, magricela”, caracterização física em consonância com a fome desmedida da personagem. Em carta à amiga Ilka Brunhilde Laurito, na qual explica o universo do mundo da sinuca, João Antônio destaca que no salões todos têm um nome significativo: “Alguns são pitorescos, exprimem uma idéia, outros simplesmente vêm de um fato obscuro”.

realidade, no caso, é que estavam sem dinheiro, “os dois quebrados”, razão pela qual não poderiam jogar.

A atividade imaginativa exerce o papel de válvula de escape para fugir da angústia decorrente da condição social e psíquica opressiva e paralisante. Difícil não lembrar aqui da cena dos meninos da U.M.P.A. de “Afinação”, contando vantagens, meninos cujo dinheiro “pingado” pagava o aluguel da sede, onde podiam desfrutar, pelo menos imaginariamente, de algum prazer.

Terminado o devaneio, Bacanaço se movimenta, vai para a porta do bar, voltando-se para o ambiente externo. Seus olhos passeiam e falam - do corre-corre, da gritaria, “Gente. Gente e mais gente. Gente se apertava... A rua suja e pequena”. O olhar dele caminha descrevendo o movimento na rua em um tom angustiante, culminando na construção:

Lusco-fusco. A rua parecia inchar⁷³

No crepúsculo vespertino, imagem símbolo da passagem do tempo, anúncio da chegada da noite, vemos Bacanaço evocar uma impressão semelhante à de Vicente em *Busca*, para quem o “domingo chato, mole e balofo, parecia estar gestando alguma coisa”.

O trecho enlaça também a frase de abertura de “Afinação” (“Hoje meio barrigudo”) bem como a imagem usada para marcar a passagem do

⁷³ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 157.

tempo em “Fujie” (“Papai engordando”), ou seja, em três momentos surge a idéia de algo que ganha peso.

Bacanaço continua olhando o movimento na rua, a atenção recai ora sobre a menina que chora pedindo um sorvete de palito, ora no casal que namora desajeitado, na cega esmoleira, e assim por diante, todos eles despertando o riso enigmático do malandro. É interessante notar que são todos descritos como famintos, cada um a seu modo expressa um tipo de fome, de alimento, de amor e de visão, respectivamente.

A sequência simultânea de imagens e sons faz Bacanaço entrar num estado de irritabilidade crescente, entrevisto nos xingamentos: “trouxas”, “gente feia”, “coiós” “baratas tontas”, até ser interrompido pela primeira luz a se acender na noite, jogando uma calma em tudo e apaziguando-o, luz que desloca seu olhar das pessoas para as coisas (os trilhos dos bondes, os luminosos dos bares, a fachada do cinema que “ficou bonita”), fazendo a irritação diminuir, até desaparecer em outra frase que condensa o sentimento diante da luz, ou da escuridão que se anuncia:

A Lapa trocava de cor⁷⁴

O tom poético⁷⁵ da expressão faz lembrar Vicente vislumbrando o céu, descrevendo o anoitecer e dizendo: “era hora que as coisas começavam a procurar a cor para a noite”.

⁷⁴ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 155.

A ligação entre os contos se evidencia ainda mais quando consideramos o desenrolar do trecho seguinte:

Um pensamento bateu-lhe de repente:

- E Malagueta?

Em que presepada ter-se-ia enfiado o velho sem vergonha, esmoleiro, cara de pau? Meia-volta, andou.

Perus e Bacanaço se entristeciam no banco lateral⁷⁶.

Acuado pelo isolamento e pela falta de dinheiro, Bacanaço procura, em pensamento, o companheiro Malagueta. O movimento psíquico o move também fisicamente (“Meia-volta, andou”), embora o trecho se passe dentro do salão de sinuca, conferindo ao verbo “andar” certa ambigüidade.

A última frase da sequência evoca a tristeza, sentimento presente nos “Contos Gerais”. Porém, o sentimento que une Perus e Bacanaço no “banco lateral” é expresso de forma particular por cada um. Em Bacanaço, a tristeza provoca uma exasperação crescente, uma hostilidade em relação às pessoas do entorno, em especial os estudantes que “Não jogavam a dinheiro”, apenas se divertindo nas mesas. Bacanaço desqualifica, esbraveja, espezinha os rapazes, impõe-se com a autoridade violenta de malandro experiente.

⁷⁵ O lirismo presente na obra de João Antônio foi estudado por Cláudia Cantarella, para quem a “poesia não é avessa ao realismo feroz” do autor. Em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, especificamente, a autora sugere que “a vida dos seres é narrada numa linguagem particularmente poética que vai conduzindo o leitor [...] à reflexão sobre a eterna busca humana”. Apesar de se referir a uma busca, a autora não desenvolve análises mais detalhadas sobre a questão, tampouco identifica a busca como um tema, mantendo-se centrada na análise da linguagem aplicada aos contos. CANTARELLA, Cláudia. João Antônio: Poeta do Conto. p. 101.

⁷⁶ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 157.

Perus, no entanto, “encabulado”, volta-se para dentro de si. Pensa na fome, “Nem almoço, nem janta”, e se distrai tamborilando lento, contando as batidas, pensando nos jogos de Vila Alpina.

Os movimentos que Perus faz, com as mãos, são semelhantes aos da personagem de “Afinação” (com os pés). Veremos posteriormente que ele também tem uma “mania”, a de contar coisas. No trecho em análise, conta as batidas dos dedos na mesa. O gesto permite vislumbrar um duplo sentido para o movimento dos dedos. Parado, ele conta as batidas como quem conta os passos durante uma caminhada. Confinado, são seus dedos que andam pela mesa e, curiosamente, o compasso desperta a memória.

No entanto, a realidade do momento presente é mais forte, interrompendo o impulso prazeroso da fuga para o passado ou da projeção para o futuro: “Durão passava a carregar sanduíches de mortadela, café com leite, cigarros, refrigerantes”, e Perus estava sem dinheiro e com fome.

Nesse instante, entra em cena a terceira personagem. Malagueta surge “capiongo e meio nu, como sempre meio bêbado”, tem no pescoço “um lenço de cores, descorado; da manga estropiada do paletó balançavam-se algumas tiras escuras de pano.” Sem dizer palavra, instala-se ao fundo do salão, “o seu lugar”, de onde pode ver tudo sem ser visto. Rapidamente percebe a falta de dinheiro e perspectiva que aflige os companheiros.

Então o velho se levantou, gingou nos seus sapatos furados e piscou o olho raiado de sangue:
- A gente se junta, meus. Faz marmelo e pega os trouxas.⁷⁷

A alusão aos sapatos de Malagueta reforça a suposição de os sapatos constituírem o “objeto-verbal” expressivo na trama, algo a que voltaremos mais adiante.

Por ora, os sapatos furados de Malagueta aparecem como procedimento de caracterização, diferenciando e, ao mesmo tempo, identificando-o a Bacanaço, por simbolizarem a busca que ambos empreenderão juntos.

O mesmo se dá com a roupa. Enquanto Bacanaço veste paletó branco, do paletó de Malagueta restam apenas fiapos escuros. A quase nudez de Malagueta é contraposição irônica e trágica à elegância adornada de Bacanaço.

No trecho seguinte, o procedimento de oposição se repete em outros termos, articulando elementos psíquicos de Bacanaço e Perus para sugerir identificação e diferenciação.

Diante da proposta de se unirem para jogar, os dois reagem de modos praticamente opostos. “A anuência de Perus foi choca, encolheu-se timidamente no seu blusão de couro. Era aceitar”.

O reiterado gesto de se encolher vem acompanhado da reflexão de Perus sobre sua situação de vida: as desavenças dentro de casa, brigando com o amante da tia, a fuga do quartel, e a fuga da polícia

⁷⁷ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p.159.

pelos pequenos crimes que cometia, “surrupiendo” carteiras na Lapa, onde permanecia às vezes por uma semana “A mesma camisa, o mesmo sono, a fome de dias. A fome raiada.”

Está caracterizada, nesse trecho a pobreza material e a falta de adaptação de Perus ao ambiente familiar, ao quartel e à ordem social hegemônica de inserção no mercado de trabalho. Mas não só. O gesto de recolher-se dentro do blusão acentua a percepção do seu desamparo psíquico e afetivo. Sem pai, nem mãe, à mercê da vida na rua, Perus “reflui para o próprio corpo”, criança à procura de abrigo, ela também uma busca, pela proteção e acolhimento perdidos.

Numa segunda tentativa de fugir à realidade, Perus devaneia: “— Quando eu der uma sorte e a vida tomar jeito...” O menino pensa de novo nos joguinhos de Vila Alpina e fantasia grandezas, imaginando que “vestiria panos bons”. A fantasia reforça a carência que marca o menino Perus, os “bons panos” representando a proteção desejada contra as agruras do mundo externo.

Por sua vez, Bacanaço limpa o paletó, engrandecendo-se, numa atitude cínica, fingindo desinteresse, mas gostando da idéia. “Iria como patrão, a parte mais gorda cabendo-lhe. Bem.” Ao contrário de Perus, o malandro mais velho está bem vestido (“Camisa de Bacanaço era uma para cada dia”), o que lhe confere segurança e impõe respeito entre os outros. E é valendo-se dessa autoridade que ele pressiona Malagueta,

perguntando com desacato, onde arranjariam o dinheiro para colocar o plano em prática.

Malagueta esfriou, perdeu num átimo o alegre rebolado.
Andava tudo ruim e ele com a fome... Comer?
Surrupando uma maçã duma prateleira lá do
mercado...⁷⁸

A caracterização de Malagueta, a fome, parecida com a do menino Perus, agora nivela as duas personagens do ponto de vista da necessidade de alimento, colocando-as aparentemente na mesma situação e, ao mesmo tempo, diferenciando-as de Bacanaço, pois este não expressa a necessidade de comer em nenhum momento, tem apenas a “fome” do jogo, calando-se, sugerindo que sua fome de alimento deve estar satisfeita.

O fato é que os três estão sem dinheiro, sem perspectiva, sem saída, numa verdadeira sinuca. A opressão da realidade é tamanha que repetem os devaneios, imaginam uma vez mais “marotagens, conluíus, façanhas, brigas, fugas, prisões, - retratos no jornal e todo o resto...”

A única saída possível é a parceria, na qual os três, com suas partes precárias, formam o inteiro necessário para garantir a sobrevivência em um mundo visto e sentido como hostil e opressor⁷⁹. Eles constroem

⁷⁸ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p.161.

⁷⁹ A idéia da parceria como meio de sobrevivência foi levantada por Bruno Zeni no ensaio *Uma Formação na Malandragem: Fraternidade, Subsistência e Marginalidade em Malagueta, Perus e Bacanaço, de João Antônio*. O autor considera que, “é no companheirismo do amigo ou do parceiro de jogo que os protagonistas de João Antônio vão encontrar um outro que seja ao mesmo tempo elemento de identificação e diferenciação”. Para compreender o tipo de parceria estabelecida entre as personagens, Zeni dialoga com as formulações da psicanalista Maria Rita Kehl sobre *Função Fraternal*

assim uma unidade provisória a partir das potencialidades de cada um, tão bem sintetizadas na metáfora do martelo, associação sem a qual restariam amputados de qualquer possibilidade de “funcionar”.

Vale lembrar que a metáfora do martelo foi utilizada em referência a Perus e Bacanaço (cabo e martelo). Poderíamos perguntar, e Malagueta? A ele caberia o papel de “bater o martelo”, fazer o movimento necessário para que ele funcione. Não é outra senão essa sua função ao propor a parceria.

Nesse sentido, é importante observar a composição da sequência de verbos utilizada para descrever o sucesso imaginário que alcançariam juntos.

E os três comendo as bolas, fintando, ganhando, beliscando, furtando, quebrando, entortando, mordendo, estraçalhando⁸⁰

O sucesso no jogo, sinônimo de satisfação da fome, é representado por uma sequência de nove verbos, todos no gerúndio, enumerados em uma perspectiva sugestiva de que a cada uma das personagens corresponderia uma parte muito específica, três mordidas, digamos assim, no “bolo”. Malagueta (fintando, entortando, furtando, com sua ginga de malandro velho e fome de esmoleiro), Perus (beliscando, mordendo, comendo, em acordo com sua fome tímida de menino), Bacanaço (ganhando, quebrando e estraçalhando, em consonância com a descrição do seu caráter ganancioso, agressivo e violento).

⁸⁰ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 161-162.

Tal suposição é reforçada se analisarmos os nomes das personagens e os associarmos aos verbos utilizados na sequência, em especial, os de Perus e de Bacanaço. O primeiro, cujo nome é explicado no texto como sendo referência ao bairro onde mora, é também nome de uma ave que cisca (por homofonia, belisca).

A Bacanaço, os verbos que melhor caberiam seriam os que indicam violência e ganância, porque seu nome, não explicado, mas apenas ironicamente sugerido como associação de Bacana + Aço, teria (até este momento) o “aço” acrescentado para sugerir tanto o caráter forte e agressivo de seu perfil, quanto sua violência com a navalha, lâmina de aço com a qual pensa “podar” o menino Perus na simulação de enfrentamento encenada no bar.

Ao retornar à realidade, reforçando sua posição de cabeça do grupo e provedor, um pai simbólico⁸¹, é Bacanaço quem se dá conta de que, com seu relógio de corrente de ouro, pode conseguir o dinheiro necessário para matar a fome dos três: “falou depressa, com palavras que se atropelavam”, diz o narrador. “– Meus, com uma quina...”

⁸¹ Não se pode deixar de notar o papel “castrador” que Bacanaço exerce na história, seja em relação aos companheiros, seja em relação às demais personagens, conforme veremos adiante, instaurando entre eles uma espécie de angústia de castração. Freud denominou “complexo de castração” o sentimento inconsciente experimentado pela criança por ocasião da descoberta da diferença anatômica entre os sexos. A ameaça decorrente de tal constatação seria rememorada fantasiosamente durante toda a vida, em especial em momentos de prazer. Para Freud, o pai (ou a autoridade paterna) é o agente direto ou indireto dessa ameaça. E é exatamente nos momentos de prazer das personagens que a fala de Bacanaço surge, cortante, fazendo-os silenciar e abandonar as pequenas possibilidades prazerosas encontradas no caminho.

O significado imediato de “quina”⁸² é de quinhentos cruzeiros, mínimo para a realização dos planos de jogo imaginados, mas quina é também metonímia de saída, “por aférese de esquina”, significando “mudança brusca na direção de uma superfície plana ou de uma linha reta”.

No atropelo, síntese da urgência de quem tem fome, os três malandros, “aos encontrões”, “se abalaram” do salão, “quase correndo”, na ânsia de deixar para trás as necessidades prementes de cada um.

O ritmo sôfrego será incorporado em toda a passagem situada na Água Branca, com o verbo correr abrindo o trecho da narrativa:

Corria no Joana d`Arc a roda do jogo de vida⁸³.

Nesse momento, o texto ganha um ritmo acelerado, mimetizando a afobação dos jogadores diante da mesa de jogo, abrindo espaço para várias aparições de correlatos do verbo-motivo da busca (o andar), inicialmente deslocado para o “correr”, signo da velocidade das bolas deslizando sobre a mesa de sinuca, do sangue correndo célere nas veias dos jogadores, da ânsia desesperada de aplacar “a fome raiada”.

Para tanto, eles se valerão de uma trapaça, jogando como trio, embora aparentando jogar isoladamente. Ao menino Perus caberá o papel de

⁸² Em carta à amiga Ilka Brunhilde Laurito, João Antônio lista uma série de expressões utilizadas pela malandragem para se referir ao dinheiro. Uma delas é “Quinhentos cruzeiros – quina ou meio girau” (sic). BRUNHILDE, Laurito, Ilka. João Antônio: o Inédito. *Remate de Males – Revista do Departamento de Teoria Literária da Unicamp*. Campinas, 1999. p. 37.

⁸³ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 164.

ganhar o jogo, ajudado por Malagueta, este, por sua vez, orientado por Bacanaço.

O adversário é o inspetor Lima, policial aposentado e gordo, acostumado a permanecer na roda do jogo por tempo indeterminado, até mesmo de pijama. “Ali jogava, ali jantava sanduíches, plantado feito um dois de paus, os chinelos rodando, ganhando as malícias da mesa”.

A descrição de Lima faz convergir várias das referências que o opõem aos malandros do ponto de vista da busca. Além de gordo e aposentado, os pijamas e os chinelos sublinhados na descrição apontam para a condição de homem bem situado social e financeiramente, na posição confortável de inspetor, alguém que não precisa de roupas ou sapatos bons para amearhar respeito.

O paralelismo “Ali jogava, ali jantava”, reforça a idéia da ambivalência da fome-alimento com a fome-jogo, mas o verbo no imperfeito sugere que, no caso dele, as duas fomes estavam quase sempre satisfeitas. Por fim, a comparação, “como um dois de paus”, aparece exprimindo a falta de necessidade de se movimentar, isto é, de buscar qualquer coisa; ao contrário dos três malandros, o tempo todo revirando a cidade para sobreviver.

Não é sem razão que “Malagueta pediu cachaça, pão e pimenta vermelha, malagueta”, mas só no momento em que o jogo já ia bem e a garantia de sucesso era certa. Quase o vemos recuperar a cor e a alegria nas faces antes esmaecidas pela fome, mas esse mínimo de

alimento só lhe está ao alcance com o jogo ganho, bem ao contrário de Lima.

Após o bom êxito dos malandros no embate com Lima, outra vez a diferenciação dos três se revela: “o menino marchou”, no compasso de quem segue o desejo de outro; “Malagueta caminhou, foi ganhando a rua”, com a liberdade de quem espera pouco da noite e da vida; e Bacanaço “meteu-se no banco dianteiro” (do táxi), para distribuir o dinheiro e ordenar ao motorista “Vai tocando, chefe”, de novo à frente do grupo, encaminhando-os para a próxima parada.

2.2 Um por todos

Nos momentos seguintes da caminhada de Malagueta, Perus e Bacanaço, a fome que virá à tona, o objeto obscuro da busca psíquica das personagens, paulatinamente, se deslocará para questões de outra ordem.

Após a passagem pela Barra Funda, satisfeita minimamente a necessidade de alimento, Malagueta, Perus – e Bacanaço de modo enigmático – voltarão seus pensamentos para os planos amoroso e sexual.

Antes, porém, haverá um movimento gradual de isolamento das personagens, cada uma voltando-se para dentro de si, permitindo ao leitor enxergá-la em sua singularidade, ao mesmo tempo, ampliando a compreensão do papel de cada uma no todo da história.

Já a primeira frase aponta para o procedimento de singularização, na descrição do boteco onde se passa a ação:

O boteco era um, duma fileira de botecos. Pequenino, imundo, mais escuro e descorado, àquela hora, à zoeira de moscas⁸⁴.

A sequência imediata separa as personagens, instalando cada uma em determinada posição no boteco onde aportam. Bacanaço sentou-se em

⁸⁴ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 176.

um banco para assistir luta livre na televisão, alienado do ambiente e com a atenção fixa na disputa, reforçando a idéia de que a fome-fome não lhe era algo premente. “Perus pediu café com leite”, pois na passagem anterior não tivera oportunidade de comer, ocupado em jogar⁸⁵. Mas Malagueta, já minimamente alimentado, “encostou-se à porta do botequim”.

Sabemos que “havam andado na noite quente” e, sem achar um jogo que valesse à pena, na falta daquilo que os unia, foram aos poucos se separando e até mesmo se estranhando.

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 juntos⁸⁶.

A tensão estabelecida entre eles nasce da ganância de Bacanaço, para quem o ganho obtido no jogo da Água Branca não fora suficiente. Na descrição do estado do malandro mais velho, ressurgem expressões associando sua fome de jogo à fome-fome num tom abertamente agressivo, referido ao estranhamento entre Perus e Bacanaço (“um comeria o outro pela perna”, “um esbagaçaria o outro”, “juntos se estraçalhariam”).

⁸⁵ O caráter comedido do pedido feito por Perus reforça a idéia de que o garoto inicialmente apenas “belisca” parte do “bolo” amealhado pelos três. Lembremos que na sequência em que o narrador fala da fome de Perus, o garçom passava carregando “sanduíches de mortadela, café com leite, cigarros, refrigerantes”. No entanto, ao invés de pedir tudo aquilo ou pelo menos o mais substancial (os sanduíches), Perus pede apenas um dos itens, alimentando-se moderadamente. Isto é, apenas beliscando. Ressalta-se ainda a natureza singela do pedido, o café com leite acentuando a percepção de que ele não passa de um menino.

⁸⁶ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 176.

Cabe à Malagueta, não por acaso aquele cuja fome fora apaziguada, acalmar os ânimos de Bacanaço e de Perus e lembrá-los dos benefícios da parceria. “Apoiaram, baixaram as cristas. Bateram perna, então, desde o Alto da Pompéia até os começos de Perdizes”.

Depois de uma breve parada, para um “jogo miúdo” de Bacanaço, eles seguem em frente, mas logo se sentem oprimidos, pois “era uma noite de sábado e houve outros lados por onde passaram, apequenados e tristes”.

A tristeza ressurge acompanhada da sensação de não pertencimento despertada pelo contraste percebido entre eles e os moradores do bairro de classe média sugestivamente deixando-os “apequenados”.

Uma longa sequência de índices contrastantes com a situação material e psíquica das personagens será enumerada pelo olhar do narrador. Entre eles, o “vai e vem gostoso dos chinelos bons de pessoas sentadas”, o balanço dos pés dos moradores “nas calçadas descansando”.

A idéia de não precisar andar é associada ao bem-estar, percepção acentuada pelo sibilar da profusão de “s” e “ç” e pela composição alongada e sem parada das frases, com a imagem obsessiva dos sapatos aparecendo convertida na imagem dos chinelos bons, marca da boa vida das pessoas.

As “ruas iluminadas e limpas” contrastam com a “rua suja e pequena”, vista por Bacanaço à porta do bar na Lapa. Os namorados com “roupas todo-dia-domingueiras”, as pessoas bem dormidas e bem vestidas são a

antítese da profusão de gente apressada que deixou os trabalhos (“homens de gravata ou homens da fábrica).

Por fim, “o bulício dos meninos com patins, bicicletas, brinquedos caros e coloridos”, índice deslocado da vontade de brincar expressada e frustrada no início do conto, despontando ludicamente na ressonância de bulício-bicicleta-brinquedoscáros-coloridos.

Difícil não notar o fato de tais brinquedos serem, justamente, patins e bicicletas, com os quais é possível brincar de andar, e coloridos, em contraste com o aspecto descorado do boteco, (“mais descorado àquela hora”), quando os malandros para lá se dirigem, após terem deparado com outra realidade que não a sua.

A sensação de não-pertencimento evolui para a necessidade de reprimir o mal-estar decorrente do enfrentamento com um mundo externo tão diferente daquele ao qual estavam adaptados, necessidade textualmente nomeada:

Malagueta, Perus e Bacanaço ali desencontrados. O movimento e o rumor os machucavam, os tocavam dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam⁸⁷.

Segue-se uma reflexão levemente revoltada das condições vividas por eles em comparação à qualidade de vida da classe média, semelhante ao que acontece com Vicente (*Busca*), na volta para casa, cuja percepção é alterada, despertando para a miséria do entorno, após ter

⁸⁷ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 178.

andado por bairros mais apazíveis e acolhedores do que a vila onde morava.

O trecho evoca as dificuldades de sobrevivência de cada personagem, enumeradas em uma sequência crescente de tudo a que estavam sujeitos, desde meninos até a vida adulta, cada descrição correspondendo à situação de um deles, para estacar na frase-síntese:

Um sentimento comum unia os três, os empurrava. Não eram dali. Deviam andar. Tocassem.

A consciência de não pertencerem àquele lugar os fragiliza por trazer à tona o sentimento de não-adequação e, ao mesmo tempo, os fortalece por uni-los pela precariedade e pobreza em comum. Mobilizados por esses pensamentos, decidem se dirigir para a “Cidade”⁸⁸.

Antes, porém, param no boteco onde Malagueta, encosta-se à porta. Ele que no primeiro salão de sinuca sentara-se no fundo, “o seu lugar”, de onde podia ver, sem ser visto, no auge da sensação de não-pertencimento, sem referência espacial e psíquica estável, coloca-se no

⁸⁸ É interessante observar a ambigüidade do fato de o narrador se referir à região central de São Paulo como “Cidade”, deixando a impressão de que tudo o que é periférico não faz parte da cidade. Essa maneira de se referir à região central permanece até os dias atuais nas periferias mais distantes. É comum as pessoas dizerem “Amanhã eu tenho que ir lá na cidade”. Não por acaso, em “Abraçado ao Meu Rancor”, o narrador se refere ao mesmo espaço como “centro”, ou seja, de uma perspectiva levemente alterada em relação ao olhar das personagens de “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

limiar da porta, dentro-fora, onde poderá ver e ser visto. No primeiro momento, a visão que temos dele é externa⁸⁹:

Os ombros caíram, a cabeça pendeu para o azulejo, e assim torto o velho ficava menor do que era...⁹⁰.

Em seguida, um vira-lata se aproxima de Malagueta na porta do bar, nos permitindo ver a personagem por dentro, através do espelhamento com o cachorro. A cena de Malagueta conscientizando-se de sua animalidade, trecho altamente pungente, merece ser transcrita:

Veio o vira-lata pela rua de terra. Diante do velho parou, empinou o focinho, os olhos tranqüilos esperavam algum movimento de Malagueta. O velho olhava para o chão. O cachorro o olhava. O velho não sacou as mãos dos bolsos, e então, o cachorro foi cheirar as coisas do caminho. Virou-se acolá, procurou o velho com os olhos. Nada. Prosseguiu sua busca, na rua, a fuça nas coisas que esperava ser alimento e que a luz tão parca abrangia mal. De tanto em tanto, voltava-se, esperava, uma ilusão na cabecinha suja, de novo enviava os olhos suplicantes. O velho olhando o cachorro. Engraçado – também ele era um virador.

⁸⁹ Fisicamente e subjetivamente, a figura de Malagueta nesta passagem pode ser aproximada de Fabiano, personagem de Graciliano Ramos em “Vidas Secas”. Tais traços se configuram por um procedimento de deslocamento que retoma a cena da descrição de Fabiano, invertendo a ordem sintática das partes do corpo focalizadas pelo narrador, substituindo os verbos por sinônimos e os jogando no passado: Fabiano – “A cabeça inclinada, o espinhaço curvo,”⁸⁹ (sic) Malagueta – “Os ombros caíram, a cabeça pendeu” (sic). A influência de Graciliano Ramos na formação literária de João Antônio é fato assumido pelo autor e reiterado em várias ocasiões. João Antônio considerava Graciliano “um poeta sem metáforas” e existe até uma anedota, contada por Virgínio, irmão de João Antônio, de que o contista se fechava em seu quarto na companhia de Ricardo Ramos (filho do autor de “Vidas Secas”) para “psicografar” textos de Graciliano. Afora o pitoresco da história, sabe-se que João Antônio emprestou expressões sintáticas inteiras da obra de Graciliano, embora essa apropriação ainda não tenha sido efetivamente estudada em sua obra.

⁹⁰ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 176.

Um sofredor, um pé-de-chinelo, como o cachorro.
Iguaizinhos. Seu dia de viração e de procura⁹¹

Malagueta neste momento, mais do que em qualquer outro, nomeia sua busca individual. A expressão “a fuça nas coisas que esperava ser alimento e que a luz tão parca abrangia mal” é índice da miséria material, sem dúvida, caracterizando a pauperização absoluta de um esmoleiro. Mas não só. A busca de Malagueta é igualmente eterno movimento do sujeito, à procura da plenitude um dia experimentada, difuso e mutante alimento, enevoadado e mal abrangido pela luz da consciência.

A cena traz à baila uma vez mais a obsessiva metáfora dos sapatos, deformados aqui, na imagem do “pé-de-chinelo” para ser reiterada na sequência, na narração de um dia típico de Malagueta, quando este se sentava no chão, exibindo as pernas inchadas e encardidas, pedindo esmola.

“O sapato furado expunha barro. O sapato tinha os saltos comidos de todo”, diz o narrador. A obsedante metáfora se impõe mais vívida que nunca, “objeto-verbal” a falar de um homem expondo para os passantes e para si próprio suas vísceras e a natureza carcomida daquilo que deveria lhe servir de apoio e proteção no caminhar pelo mundo.

Nessa perspectiva, sapato e personagem fundem-se, compondo a pungente imagem da precariedade material e psíquica do sujeito,

⁹¹ Idem, ibidem, p.177.

destituído de qualquer tipo de sustentação, descarnado naquilo que lhe é estruturante.

Diante da constatação de tamanha fragilidade, restaria o aniquilamento, a desistência, representada talvez, pelo fim das andanças, espécie de retorno à condição inanimada. Mas Malagueta é salvo por uma fala, única expressão direta pronunciada até esta passagem do trecho:

- E a preta?⁹²

“A preta se chamava Maria e este pensamento bateu-lhe com ternura. Dois-três dias sem ver a preta, que era sua preta e era negra vendedora de pipocas, de amendoim e de algodão doce”. A preta Maria surge como tábua de salvação em meio ao nada a se avultar no pensamento do velho desamparado, ela também “uma ilusão na cabecinha suja”, ela “que aceitava Malagueta no barraco da favela do Piqueri. Dava-lhe bóia, comiam e bebiam os dois, davam-se. Como crianças.”

São inequívocas as alusões ao estado infantilizado que Malagueta assume momentaneamente, chamando pela preta qual criança em busca da mãe, uma mãe que acolhe, nutre e cujo amor confirma sua humanidade.

Atente-se ao fato de Maria ser uma preta vendedora de pipocas-amendoim-algodão doce, alimentos lúdicos, guloseimas tipicamente

⁹² ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 180.

desejadas pelas crianças, opondo-se diametralmente ao pão- cachaça-pimenta, pedidos por Malagueta no bar.

Fortalecido pela imagem mnêmica do outro, a quem ele pode recorrer, Malagueta reconstrói o sentido de sua busca individual e devaneia projetando seu futuro: tinha “dois contos”, se ganhasse mais na noite, “iria ao mercado, iria a Felipe, seu camarada que vendia secos e molhados. A preta ganharia uma porção de coisas para a fartura de muitos dias [...] uma alegria enorme haveria de encher o coração da preta”

Precária declaração de amor, fragmento carcomido de um discurso amoroso, a comida que Malagueta levaria, “um saco pesado às costas” alimentaria não apenas o corpo da preta, mas daria a ela a alegria que, por um átimo, ele próprio experimentara ao lembrar-se dela.

Nesse sentido, a relação amorosa se estabelece como a troca concreta com que se forja o sujeito, atendido em sua necessidade e demanda, de alimento e de afeto.

Não por acaso, a segunda fala direta de Malagueta o coloca em outro patamar, o de um sujeito maduro, imaginariamente situado na função de provedor, proferindo com dignidade e orgulho:

- Nêga, hoje você não se vira⁹³.

⁹³ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 181.

Mas essa é só uma possibilidade imaginária, e o narrador finaliza a passagem dizendo: “Assim parado, se vendo pelo avesso e fantasiando coisas, Malagueta, velho de muito traquejo, que debaixo do seu quieto muita muamba aprontava, era apenas um velho encolhido”.

Se observarmos o pormenor analítico, “velho encolhido” é índice de um sujeito refluindo para outro estágio pretérito da existência, em busca de um lugar de pertencimento para sempre perdido, lugar onde não era necessário andar, apenas estar quieto e bem, sem ter que se defrontar com a precariedade e a insuficiência que lhe constituem.

2.3 Todos por um

No trecho “Cidade”, referência à região central de São Paulo, para onde se dirigem as personagens, a narrativa se abre jogando o leitor de chofre no epicentro dos acontecimentos. Espaço ficcional, tom e ritmo aparecem condensados na frase de abertura:

Uma, duas, três, mil luzes na Avenida São João!⁹⁴

A enumeração exclamativa sugere de imediato o estado de indiferenciação em que serão envolvidas “uma, duas, três” personagens (Malagueta, Perus e Bacanaço), e outras “mil” (nomeadas ou anônimas), ora trazidas à cena, ora apenas pontuadas, vagamente iluminadas, por assim dizer.

Tais personagens comparecem para desfilar, em instantâneos fugidios, suas tragédias cotidianas, seus sonhos abortados e variados matizes da “fome raiada”.

O Menino Perus é o centro do conflito, um menino na multidão, destacado da “curriola formada à esquina”, em frente ao Jeca, boteco descrito como uma “boca do inferno”.

Isolado dos outros, definidos simplesmente como “fulano”, “beltrano” e “sicrana”, todos falando de “casos passados” - persistente e comum

⁹⁴ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 182.

mecanismo posto em prática para fugir da realidade opressora da vida na marginalidade. Perus está inicialmente dentro e fora da cena, aparentemente em um canto, “nem falava, nem ouvia, nem pensava nos joguinhos de Vila Alpina”. O menino “longe estava a contar as luzes da avenida”, diz o narrador.

A exemplo do que ocorrera com Malagueta no momento anterior, paradoxalmente, ao vê-lo parado nesse obscuro limiar, podemos enxergar melhor os traços físicos e psíquicos de Perus, penetrar um pouco mais em sua subjetividade.

A visualização da personagem é modulada por um jogo de luz, mimetizando o movimento do luminoso sob o qual se encontram todos no início do conto, procedimento perceptível na forma do texto, que mostra de maneira intermitente e fragmentada os traços do menino, intercalando as sequências referentes a ele com outras centradas em Bacanaço e nas demais personagens.

Um primeiro lampejo da subjetividade de Perus se dá a ver ao descobrirmos que a frase de abertura é um fragmento do processo mental do menino, do seu “costume” de enumerar coisas, de sua habilidade de saber, por exemplo, “quantas bolas cinco fulano embocou em tal partida, quantos bondes Casa Verde passaram em meia hora”.

Ao explicar tal mania da personagem, já vagamente referida na Lapa, o narrador acrescenta que “aquele exercício o distraía”. Embora o sentido da distração seja mantido em suspenso na explicação, a passagem

seguinte, fragmento enigmático e tortuoso de uma lembrança do menino, em discurso direto, é uma pista:

- Vai levar muita porrada se quiser ser um virador, seu coió de mola!⁹⁵

A mistura explosiva de ameaça e xingamento fora ouvida “uma vez, em Osasco, da boca de Bacanaço”, quando o menino falhara a atenção no jogo, pondo a perder uma jogada de “mais de uma nota de conto de réis”.

Na construção tortuosa do trecho, a lembrança da humilhação sofrida, narrada no pretérito mais que perfeito, é completada, no mesmo parágrafo, por uma sequência no pretérito imperfeito.

A articulação conflituosa dos dois tempos verbais assinala a invasão indesejada de uma lembrança do passado remoto em um passado mais recente, sugerindo de forma ambígua uma possível relação de causa e efeito entre a humilhação impingida por Bacanaço no passado e o mecanismo de fuga da realidade, adotado por Perus, agora no presente da narração.

O processo escritural posto em funcionamento guarda semelhanças significativas com os mecanismos inconscientes de lembrança e esquecimento. As luzes, incidindo sobre o sofrimento recalcado de Perus, transformam a narrativa em um processo tortuoso e vacilante. A própria oscilação imposta pelo luminoso, acendendo e apagando a luz,

⁹⁵ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 183.

pode ser lida como metáfora desse mecanismo de evidenciar e recobrir recalques, ora iluminando, ora ocultando detalhes e traços só aparentemente insignificantes.

Não por acaso, a rememoração de Perus é interrompida e o foco de observação, feixe de luz imaginário, recai sobre Bacanaço, vislumbrado ainda na esquina, também parado, junto, embora destacado dos demais.

O olhar voltado para ele capta, na superfície, uma nova imagem idealizada do malandro bem-sucedido: “Bacanaço sustentava o paletó no antebraço, seus sapatos brilhavam, engraxados que foram outra vez, e a mão manicurada, viajava para cima e para baixo, levando e trazendo o cigarro americano”.

No entanto, a omissão da boca na descrição (para onde a mão de Bacanaço levava e trazia o cigarro) revela, justamente por omitir, o ponto de intersecção entre a visão de Bacanaço com o cigarro saindo de sua boca (no presente) e as palavras saindo de sua boca (no passado), dolorosamente lembradas por Perus.

A suposição é reforçada se atentarmos ainda para o fato de o parágrafo da descrição de Bacanaço ser complementado por um apêndice textual, aparentemente desconexo, que em tese deveria vir destacado na linha seguinte para marcar a mudança do foco e, entretanto, permanece colado ao parágrafo, rompendo o esquema predominante no resto do trecho.

Localizado nesse lugar ambíguo, o apêndice (“Os bondes passavam.”), aparentemente pura informação, é contraponto de movimento em relação à situação de repouso momentâneo em que se encontram as personagens, mas revela, ao mesmo tempo, o fluxo existente entre fatos passados e presentes, por remeter diretamente à mania de Perus, a capacidade de calcular sem errar “quantos bondes Casa Verde passaram em meia hora”.

Ao distanciar-se da figura de Bacanaço, o foco de visualização se abre, permitindo ao leitor uma vista panorâmica das pessoas na esquina da Ipiranga com a Avenida São João.

O afastamento, no entanto, não rompe completamente a relação com a passagem anterior, relação essa sustentada pelo tom ambíguo, de um lirismo tingido de leve ironia.

A cidade expunha seus homens e mulheres da madrugada. E quando é madrugada até um cachorro da Praça da República fica mais belo. Luz elétrica joga calma em tudo⁹⁶.

Aparentemente abrindo caminho para a enumeração que virá em seguida, uma fileira de perfis fugidios de homens e mulheres parcialmente vislumbrados, o texto funciona também como denúncia antecipatória da falsa imagem projetada por Bacanaço.

Exposto aos olhos do leitor, na madrugada, justamente sob a luz elétrica, Bacanaço aparece exibindo uma natureza calma e bela, no

⁹⁶ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 183.

fundo apenas ilusão de ótica, contrastando enigmaticamente com os traços impressos na memória de Perus, a fala violenta e cruel em oposição ao silêncio tranqüilo e amistoso do malandro parado na esquina.

A suposição é reforçada pelo parágrafo subsequente, que retoma a mesma imagem panorâmica, desta vez, pelo avesso, colocando em relevo o recurso dialético a desvelar o de fora, desentranhando o de dentro.

Ali tudo ia bem, por fora... Mas o misticismo da luz elétrica, de um mistério como o deles, só cobria solidões constantes, vergonhas, carga represada de humilhação, homens pálidos se arrastando, pouco interessava se eram sapatos de quatro contos [...] iam todos juntos mas ilhados, recolhidos, como martelo sem cabo⁹⁷.

Além de um leve amargor no tom da enumeração dos sentimentos atribuídos às pessoas, nota-se no encadeamento das frases uma espécie de distribuição dos sentimentos. Referida a um sujeito determinado, a “carga de humilhação represada” parece se referir à humilhação sofrida por Perus, mal disfarçada sob a mania de isolar-se do mundo ao redor e defender-se dele contando coisas.

Repetindo o mesmo princípio de organização, os substantivos (ilhados, recolhidos), combinam-se harmonicamente pelo caráter plural e sonoro das palavras, possivelmente, referindo-se a todos, mas a comparação “como martelo sem cabo”, posta no singular, ganha relevo, aludindo

⁹⁷ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 184.

talvez à condição específica de Bacanaço, um sujeito que apesar da aparência de poder e de força (metaforizada no peso do metal e nas “garras-dentes” do martelo), para “funcionar” depende da sustentação de alguém mais frágil, suporte sem o qual ele nada seria, conforme veremos adiante.

Sob o velar e desvelar da imagem ambivalente do malandro mais velho, esconde-se também a identificação conflituosa de Perus com Bacanaço, por quem o menino parece nutrir uma mistura de amor e ódio, sentimento que o põe apequenado e frágil diante da figura idealizada e ofuscante, inalcançável possibilidade de vir a ser representada por um pai, ainda que simbólico.

Por permanecer fixado na figura enigmática de Bacanaço, Perus não se dá conta de seus próprios atributos. O narrador afirma que o menino é “uma coisa”, um verdadeiro “modelo”, de olhos claros, peito largo, altura boa. “Mal vestido”, é verdade, mas até os “andrajos” lhe caíam bem, tudo redundando numa elegância discreta, menos evidente à primeira vista do que o brilho falso de Bacanaço, embora fique no ar uma desconfiança de a beleza do menino, tão ostensivamente sublinhada, ser, ela também, apenas ilusão emprestada pela luz elétrica.

De qualquer maneira, alienado do ambiente e de si mesmo, Perus não se apercebe de uma “dona” que o “comia” com os olhos, pois “contava luzes”. O fato concreto de não demonstrar qualquer interesse pela mulher, de estar completamente cego em relação a ela, aproxima-o de Vicente (“Busca”) e do protagonista de “Afinação”, ambos indiferentes

ao cortejo das mulheres que os cercavam, preferindo a segurança da solidão e do isolamento voluntário.

Nesse sentido, pode-se dizer que a “fome” de caráter sexual permanece reprimida nas três personagens, indicando, por um lado, a imaturidade afetiva, mas por outro, deixando a impressão de que o desejo de natureza sexual foi conflituosamente desviado de seus fins primários para buscar satisfação em substituições parciais (andar sem rumo, chutar tampinhas, contar coisas).

Vislumbrada no interesse de uma “dona” por Perus, a “fome” sexual aparecerá de forma intermitente entre as demais personagens anônimas, igualmente sem encontrar satisfação.

Do ponto de vista formal, essa questão se constata pelo uso de reticências e pelos cortes bruscos nas sequências narrativas relativas ao assunto, deixando a “fome” de sexo sempre em suspenso.

Uma primeira referência dessa natureza é delineada na descrição das pessoas reunidas em frente ao bar, elas também buscando, com os olhos, algo em que se satisfazer.

[...] 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...⁹⁸

A reiterada atitude de desqualificar a mulher como forma de justificar o desinteresse é outro recurso freqüente para insinuar a repressão do

⁹⁸ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 183.

desejo, pois lembra o que se passa em relação à Lídia (“Busca”) e à professora (“Afinação”), ambas menosprezadas pelos protagonistas dos contos.

Circunscrita ao texto em análise, a “fome” sexual reitera o mesmo princípio de organização por ambivalência de expressões, misturando a fome-fome, agora, com a fome de sexo (“comia com os olhos”, “os olhos famintos vão nas ancas”, “se fartava”, “as roupas apertando carnes que com exagero os decotes mostravam”).

Esse outro matiz da temática da busca fica latente em toda a passagem e a possibilidade de satisfação aparece frustrada de antemão até mesmo entre aquelas pessoas consideradas profissionais do sexo: “de quando em quando um casal se formava [...] ela caminhava à frente, rumo ao edifício, a chave na mão, o homem atrás. A Amador Bueno era triste”, diz o narrador referindo-se às “mulheres da hora” empenhadas “na tarefa de chamar homens”, o que equivale a dizer buscar homens, que também buscam sexo pela rua.

Visto desse ângulo, o conto deixa em aberto outra perspectiva para a natureza do impulso existente por trás da busca caleidoscópica, empreendida pelas personagens, embora a narrativa não termine aí.

Durante a passagem “Cidade”, o trio permaneceu parado. Malagueta, foco principal na Água Branca, esteve fora de cena o tempo todo, referido num único momento, aparentemente apenas para marcar o tempo aproximado que durou a parada no centro: “Umas três horas já

fazia que seus sapatos furados estavam desabotoados, à vontade, e neles dançavam os pés sem meias. Mas o velho nem ligava, folgado”.

No entanto, sentidos secundários enriquecem e harmonizam a passagem. O estado de relaxamento e tranqüilidade de Malagueta, sugerido pelos sapatos desabotoados - recorrente metáfora utilizada para caracterizar as condições materiais e psíquicas das personagens -, no contexto aparece como referência à ausência da tensão mental provocada pela fome-fome (da qual ele se aliviou ao alimentar-se no bar) e da ausência de tensão provocada pela fome de afeto e sexo, (imaginariamente satisfeita por meio das lembranças da Preta). Os pés nus, dançando no sapato, conferem uma conotação macunaímica para o gesto, movimento lúdico e erótico, a um só tempo, suposição reforçada pela ênfase no “folgado” posto ao final da frase.

A aparente satisfação de Malagueta não impede, porém, que todos se unam uma vez mais e continuem a busca. À medida que as pessoas se dispersam e o burburinho na esquina diminui, só lhes resta retomar o caminho, o novo ponto de partida equivalendo a um retorno: “Deu-lhes a fome. Deu-lhes a gana... rodar, funcionar, vasculhar”.

Na sequência de verbos, encadeados por uma espécie de associação livre, parece caber a cada um determinado sentido e intensidade para a busca: Perus “rodando”, atitude típica de quem não sabe exatamente para onde ir, movimento errático de um sujeito alienado do seu próprio desejo; Bacanaço “funcionando”, na ânsia objetiva de jogar e ganhar dinheiro; e Malagueta “vasculhando”, o que o aproxima novamente da

imagem do vira-lata, contentando-se com qualquer coisa que a rua estiver disposta a oferecer.

O princípio de organização triangular toma a forma de um marcador de ritmo a denotar uma espécie de dança compassada, baseada no *um por todos e todos por um*, o que fica expresso na constante e recorrente articulação ambígua entre plural e singular.

Na parada no bar “Americano”, a composição se repete jogando com a posição das personagens de um lado ao outro:

Os três passearam entre mesas, tensos passavam sem falar, estirando os beijos, chutando coisas do chão gasto. Havia moscas, fumaça, calor. Mesas vazias, tacos em seus lugares, bolas ausentes. Os barulhos das conversas, os pentes dos engraxates repicavam numa batucada, risos chegavam da barbearia.

A técnica precisa na escolha e encadeamento das expressões revela uma construção apurada e depurada, associando metonimicamente cada atitude, objeto e interesse a uma característica singular das personagens.

Desse ponto de vista, o ato de estirar os beijos, o calor, as mesas vazias e o interesse pelos repiques numa batucada, seriam traços metonímicos de Malagueta. A atitude de chutar coisas do chão, as moscas, as bolas ausentes e o barulho das conversas, estariam relacionados a Perus. E a ação de passar sem falar, a fumaça, os tacos nos seus lugares, e os risos vindos da barbearia, teriam ligação com Bacanaço.

O procedimento paradoxal de individualização pelo uso do plural culmina em um tênue laço sonoro (“O bulício aborrecia”), alinhavando, a um só tempo, o sentimento dos três no momento presente, com outro sentimento do passado recente, muito semelhante, experimentado por eles na Barra Funda, onde “saltitava o bulício de meninos com patins, bicicletas, brinquedos caros e coloridos”.

À semelhança da situação na Barra Funda, movidos pelo mal-estar em comum, acentuado pela sonoridade da repetição do “r” e do “b” de “o bulício aborrecia”, eles abandonam o salão e tocam adiante.

Na esquina da Santa Efigênia, encontram Carne Frita⁹⁹. Figura mítica dos salões de sinuca, a personagem ganha um ar de aparição, como que pairando acima do chão onde pisam os pobres mortais. Diante de Carne Frita, herói da sinuca, a reverência se faz seguindo o mesmo procedimento *um por todos, todos por um*, numa ordem sutilmente inversa, mantendo uma tênue ambigüidade no uso do plural, por trás do qual fica sugerida uma particularização das reações: “humildes cumprimentaram, (Perus) buscaram conversa, (Bacanaço) tiveram modos (Malagueta)”.

Depois de se despedirem de Carne Frita, o trio parece recobrar a alegria do início da caminhada, pois a figura do outro representa no imaginário a possibilidade de se obter sucesso, de ser alguém reconhecido e respeitado por todos, justamente em razão da sua singularidade.

⁹⁹ Carne Frita, com seu sugestivo nome relacionado ao campo semântico da fome, é uma figura verídica que ganhou notoriedade por seu inigualável estilo de jogo, é a ele que João Antônio dedica todos os contos organizados sob o intertítulo “Sinuca”

Chegando ao salão do Largo Santa Efigênia, sobem as escadas correndo e vem-lhes “a fantasia de brincarem degraus três a três”. A brincadeira de criança, sugestivamente nomeada três a três, é frustrada ao entrarem no “Paratodos”¹⁰⁰, onde depararam com o “tira” Silveirinha. O sentido da fantasia, no entanto, deslizará deslocado por parte do conto, sustentando a composição dos acontecimentos. A começar pela expressão da decepção, organizada pelo princípio de três a três: “o brinquedo acabou-se, e tudo o mais se confundiu, ficou cinzento”, diz o narrador, pontuando de forma inequívoca o sentimento de cada um diante do susto.

A frase “o brinquedo acabou-se” pode vincular-se, sugestivamente, ao mais novo do trio soado como eco deformado e deslocado da quadrinha infantil “acabou-se o que era doce”. O discurso elíptico esconde o “quem comeu arregalou-se” e o substitui pela voz assustadora de Silveirinha chamando reiteradamente: “— Vem cá, moleque!”.

No chamamento, mantém-se subjacente a experiência aterrorizante de uma criança ante a expectativa de abrir os olhos e deparar com um lobo-mau/bicho-papão. O trecho em análise suscita tal correspondência, sobretudo pela interpolação do narrador: “Piranha esperava comida”, repetida várias vezes, ocupando o lugar da tradicional fala do lobo mau

¹⁰⁰ Note-se a brilhante confluência de sentidos do nome do salão. Paratodos parece permitir a interpretação do centro da cidade como espaço democrático de circulação de pessoas dos mais diferentes níveis sociais e culturais, um lugar do qual todos podem usufruir igualmente. Pode ser lido também como ponto de parada, onde todos param. No entanto, o Paratodos, com toda a conotação democrática, se revelará, na passagem, reino de um só, local onde um manda, e todos os outros obedecem, espaço democrático convertido brutalmente em local tirânico.

no conto de fadas (“é para te comer”) ou da ameaça imaginária das crianças quando estão no escuro (“o bicho-papão vai te pegar”), ou, ainda, a fala aterrorizante de Bacanano, fantasiosamente lembrada por Perus (“Vai tomar muita porrada se quiser ser um virador, seu coiό de mola!”).

Tais elementos sobrepostos expandem o sentido, aumentam a tensão do trecho e revelam as diversas camadas do terror do menino Perus, escolhido como presa do tira.

A aproximação de Siveirinha ocorre num “crescendo para frente” que mimetiza formalmente seus passos em direção ao menino, procedimento graficamente visível nos parágrafos curtíssimos interpolados pela expressão “Piranha esperava comida”.

Acompanhando essa mesma perspectiva, a segunda expressão do grupo das três reações “tudo o mais se confundiu” caberia a Bacanaço, pego de surpresa e momentaneamente destituído do raciocínio lógico e objetivo - ele que é o cabeça do grupo -, enquanto a expressão “ficou cinzento” estaria relacionada a Malagueta, cuja frustração, tristeza (e agora o susto) estão quase sempre acompanhados de referências relacionadas à perda da cor.

Diante da ameaça, os três reagem de forma muito singular. A reação imediata de Perus é fugir, ele ensaia voltar atrás, mas depara com Bacanaço, desaprovando o gesto de covardia e intimando-o com a palma da mão estendida: “O jeito é enfrentar”.

A atitude do malandro é ambígua, deixando entrever um quê de prazer diante do sofrimento de Perus. “Bacanaço se pôs de largo, calmo”, destaca o texto. A ênfase na tranquilidade e a economia da descrição acentuam a idéia de insensibilidade do malandro para com o sofrimento alheio.

Por sua vez, Malagueta “se foi para o escuro de uma mesa, dobrou-se, aguardou”, atitude semelhante à de um cão inicialmente amedrontado, encolhendo-se e escondendo-se do agressor, porém alerta, o que fica insinuado pelo verbo “aguardar”, sugerindo a possibilidade de uma reação imediata, caso o companheiro viesse a enfrentar um perigo mais concreto.

Fixado no centro do conflito, Perus perde a fala e fica “chumbado no chão”, qual criança petrificada, traumatizada, por assim dizer, diante de uma situação tão ameaçadora quanto inesperada. O trecho que descreve o estado do menino segue um encadeamento análogo ao seu pensamento. Cabe transcrevê-lo:

O menino tinha um bolo na garganta, feito espeto atravessado. Queria pensar em coisas diferentes, longínquas, estupidamente caçava atar um fio e tornava ao começo. E assim. Não era de hoje que sentia vontade dos joguinhos de Vila Alpina. Se desse uma sorte... A coisa voltava à garganta, via Silveirinha, o pensamento se perdia. Vila Alpina outra vez. A Vila famosa na boca de todos os malandros, onde Perus se viraria. Silveirinha. Perdia pensamento. O bolo na garganta. Enviava os olhos suplicantes para Bacanaço, mudamente pedia socorro, as mãos paradas, os músculos da cara parados, a coisa na

garganta engordando. Adoraria falar! Mas naquele seu quieto humilhado não engrolava nada. Entrevado¹⁰¹.

O sofrimento de Perus, cuja ênfase é dada justamente pelo caráter estático e entrevado em que o menino se encontra, prolonga-se e atinge metaforicamente o ápice no momento em que “Silveirinha apertava os pés do menino com o tacão do sapato e ria”. Os sapatos surgem novamente como extensão de traços do caráter da personagem, no caso, com a função de demonstrar a crueldade e a covardia do “tira”.

A descrição de Silveirinha, que em outra situação o faria parecer um malandro ainda mais bem-sucedido do que Bacanaço, transforma-o subitamente numa figura monstruosa “pele, sapato, camisa de seda, gravata, terno branco de linho cento e vinte, unhas, dente de ouro...” Ele é a própria encarnação do lobo mau/bicho-papão, textualmente referido no pensamento de Perus: “Estava na boca daquele lobo e desabrigado, feito bezerro enjeitado”. O menino órfão se sente duplamente enjeitado e desabrigado porque o pai simbólico, Bacanaço, se exime da função de protegê-lo, preferindo deixá-lo à mercê de Silveirinha.

Bacanaço de longe observa tudo e sua reação ao sofrimento do menino só começa quando o “tira” tenta lhe roubar a carteira, sugerindo indiretamente que o ponto sensível do malandro não é o coração, mas o bolso.

Nesse momento, o monólogo interior de Bacanaço é longo, um parágrafo de vinte e sete linhas, pelas quais ele despeja mentalmente a

¹⁰¹ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 193.

indignação crescente em relação ao “tira” e por extensão a todos os “homens da lei”. Bacanaço enfatiza que eles “machucavam à vontade, satisfaziam-se”, deixando a impressão de que sua raiva não está relacionada à humilhação impingida a Perus especificamente ou aos mais fracos de modo geral. A raiva de Bacanaço se mescla a uma certa inveja pela liberdade deles (os “homens da lei”) para agir cruelmente sem ter que esconder ou disfarçar suas maldades.

É desse pensamento que se revela outra “fome” de Bacanaço, a fome de se vingar, de extravasar o impulso reprimido de violência, de barbárie, satisfeito parcialmente no plano mental em uma sequência na qual se vê “cortando” o “tira”, “varando” o paletó de linho, sangrando-o com a sua navalha.

No entanto, a fome de Bacanaço deve ser reprimida: “engolisse o seco da garganta, aturasse e fosse se rebaixar feito cachorrinho”, isto é, descendo do salto e nivelando-se a Malagueta.

Enquanto isso, Malagueta “se continha mal e mal”. Também em pensamento, xingava Silveirinha de “cadelo”, imaginava partir para cima do tira. “Chutaria os rins, o sexo, depois chutaria a cara balofa. Usaria os bicos do sapato”.

Se Bacanaço imaginariamente pode se valer da navalha, a Malagueta resta apenas o recurso dos pés e dos sapatos furados para se defender e defender os seus. Entretanto, as condições em que se encontram, carcomidos, inchados, machucados, conferem um tom quixotesco e previamente frustrado à vingança mentalmente ensaiada. Frustração

expressa na linha seguinte: “Estes e outros pensamentos esbarraram com uma realidade e se esfriaram depressinha”. A “realidade” a que se refere Malagueta, forçosamente recalcada em virtude do lugar social ocupado por todos os três, é condensada na metáfora trágica e cômica: “vadio é o que fica debaixo da sola do sapato da polícia”. O sapato assume nessa passagem a função de índice da violência e da repressão.

O fato é que Silveirinha também tem “fome”, quer dinheiro. A menção à fome de dinheiro surge, carreando outra ambivalência, outro vetor para a busca empreendida por todos pelas ruas. A “comida” que Silveirinha esperava era exatamente o dinheiro, a propina paga forçosamente pelos vagabundos à polícia sob pena de serem presos e impedidos de andar pelas ruas.

Depois de muito relutar, Bacanaço chama o “tira” para uma conversa e sentam-se “Como iguais. Como colegas. O malandro e o tira eram bem semelhantes – dois bem ajambrados, ambos os sapatos brilhavam”, diz o narrador, sugerindo que se por fora se pareciam tanto, por dentro, tinham provavelmente uma natureza igualmente parecida. Isto é, o brilho do sapato de ambos apenas esconde e disfarça a sujeira que caracteriza suas ações.

Sem mais o que fazer, Bacanaço entrega ao “tira” o dinheiro, educadamente pede licença e vai embora: “Ganhou a escada de madeira, o amargo na boca”.

O amargo na descida (para a realidade) contrasta com “o que era doce” na subida (para o prazer), jogando-os de volta às ruas, à realidade de ter que continuar andando para sobreviver.

Não disseram nada, caminharam. Um sentir de quem perdeu, um sentimento abafado os arrasava e os unia e lentos, tangidos, caminharam. Tomaram o viaduto Santa Efigênia maquinalmente, numa batida frouxa e dolorida. Só se ouvia, à frente, o “plac-plac” dos saltos de couro de Bacanaço¹⁰².

Os sapatos de couro de Bacanaço emitem o mesmo som “descoberto” pelo protagonista de “Afinação”, durante suas andanças pela madrugada. Mas se lá eram índices de prazer, aqui aparecem transformados na batida dolorida que resulta da realidade.

Os três estão juntos novamente e a descrição do sentimento que os une obedece ao mesmo princípio de composição ambígua daquilo que é plural e singular, “Uma carga nos corpos, uma raiva trancada, a moral abaixo de zero”.

Pela primeira vez, Bacanaço abandona sua posição de líder, ele que tinha se adiantado, caminhando bem à frente (não mais correndo como antes). Ao emparelharem-se, “os olhares dos três se acharam”, fazendo-os parar por alguns minutos.

A convergência efêmera dos olhares, espécie de encontro dos desejos que impulsionam a busca de todos, poderia pôr termo à andança. Mas

¹⁰² ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 196.

não. Paralisados pelo peso da injustiça e do silêncio em que se fecham, eles tentam escapar pela linguagem, articular verbalmente o sentimento e recobrar pela fala um novo sentido que justifique a continuidade da busca.

Malagueta o faz por uma fala precária, linguagem capenga e carcomida que escorrega num lapso de linguagem revelando em um neologismo o saber não-sabido:

- A gente fica até coisa, meus. Aquilo nem é cinismo, é cinidez.

A palavra “cinidez”, não dicionarizada, é um amálgama verbal que une o cinismo, admitido como parte do jogo na malandragem, com outra palavra cuja natureza exata permanece obscura, mas revelando pela impossibilidade de ser claramente verbalizada o inominável sentimento que os abate, conferindo à Malagueta, no erro, o acerto de um saber sobre a vida, ainda que inconsciente.

Bacanaço, por seu turno, expõe o caráter desencontrado de seu perfil, agressivo, mesmo quando tenta um gesto de afeto, e repete, em ato metonímico, o desejo de vingança reprimido.

- A gente inda vai à forra, velhão – Bacanaço deu um tapa no paletó imundo de Malagueta – Deix’estar. Tenteia, velho.

O menino Perus permaneceu calado “inteiro no seu quieto”, expressando dessa forma o esgarçamento do nó que o prendia aos outros dois.

Quando o trio chega ao bar Martinelli, com seus “espelhos do tamanho de um homem”, “refletindo luzes brancas, brancas” (referência deslocada à luz de Silveirinha, ainda ofuscando o caminho e os sentimentos dos três), a descrição melancólica do espaço reflete o estado emocional das personagens em uma nova sequência de três: “o abandono das mesas, dos marcadores, dos tacos alinhados a seus cantos”, para se articular, numa imagem melancolicamente tripartida e paradoxalmente encadeada num período único sem vírgulas ou pontos, sonoramente unido pelo som de “z” e “s”, mimetizando o espelhamento das duas vogais e acentuando a “tristeza”: “Era um silêncio grande de muitas mesas vazias e de giz esquecido”.

Numa análise por singularização dos termos, o silêncio grande poderia representar toda a carga pesada das humilhações sofridas (por Malagueta), as muitas mesas vazias denotariam o vazio de sentido da vida (de Bacanaço), e o giz esquecido mimetizaria o estado de abandono e silêncio (de Perus) e sua impossibilidade de articular os próprios sentimentos.

No entanto, tudo isso pode ser rearticulado em outro arranjo de atribuição, ainda assim mantendo a harmonia do todo, extrapolando os limites do que é singular para o plural, revelando para além da miséria ordinária de cada um, o caráter trágico e universal de todos os sujeitos,

destituídos de meios para viver em inteireza social e psíquica a sua história.

No Martinelli, em meio aos reflexos, Perus presencia outra cena de humilhação, muito semelhante à sua, desta vez envolvendo o caixa do bar e “um velho, mais velho que Malagueta”, estrangeiro, chamado desrespeitosamente de Charutinho.

O menino fica exasperado, diz que o agressor merecia uma lição, ensaia mentalmente uma reação, mas é contido por Malagueta: “- Deixa pra lá essa zonzeira”.

E é só na volta à rua, nas proximidades do Viaduto do Chá e do Teatro Municipal, onde “os luminosos em profusão, jogavam cores, faziam truques, acendiam e apagavam uma repetida festa muda” que Perus, falando sozinho, profere a frase até então represada, simbolizando retroativamente a dor da perda e do abandono:

- É um Cadelo. Será que ele não tem pai?¹⁰³

Por um mecanismo de transferência, ao enxergar na relação do caixa do bar com o velho um amalgama de desrespeito e crueldade, Perus consegue trazer à luz e simbolizar sua própria dor recalcada, fruto da dupla orfandade paterna, abandonado por Bacanaço, que podia mas não quis ajudá-lo, e abandonado por Malagueta, que queria mas não pode ajudá-lo - este último revisto no presente da narração,

¹⁰³ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 201.

especularmente também, na figura humilhada e comovente do velho Charutinho, denunciando, por um jogo imagético de transferência, o afeto filial de Perus pelo velho Malagueta, ele que divide com Bacanaço, as duas possibilidades convexas do vir a ser do menino.

2.4 Ninguém por nenhum

Se, na passagem pela “Cidade”, o jogo de luzes dá o tom e o ritmo antecipatório do desenrolar dos acontecimentos, na chegada a Pinheiros, de maneira análoga, a primeira linha demonstra imediatamente a atmosfera sombria em que serão envolvidas as personagens.

Na rua comprida, parada, dormida – vento frio, cemitério,
hospital, trilhos de bonde; bar vazio, bar fechado, bar
vazio...¹⁰⁴

Paradoxalmente, a cidade em estado de total adormecimento fará acordar, na mente das personagens, lados obscuros e profundos ainda não revelados em nenhum momento.

Na escuridão das ruas, alguns elementos já vistos reaparecem agora transmutados em registro negativo, carregando traços sobrepostos, formando uma espécie de sombra, algo que tira a leveza do texto e quebra a cadência rítmica do “três a três” predominante no trecho anterior.

Em várias passagens surgem elementos dissonantes, efeito que se constata no próprio processo de construção textual, sobretudo nos

¹⁰⁴ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 202.

instantes compostos por dados aparentemente desnecessários ou desconexos, rompendo o fluxo harmonioso do todo.

A descrição da rua, feita com o recurso largamente utilizado de encadeamento de três palavras de campos semânticos semelhantes, sugere inicialmente a manutenção do procedimento “três a três”, mas a harmonia esperada é literalmente quebrada, por um travessão, depois do qual, se seguem não três, mas quatro outros elementos (vento frio, cemitério, hospital, trilhos de bonde).

Conjugados, eles parecem compor a nuvem negra que acompanhará o andar dos malandros até o próximo bar. Dito de outro modo, a pulsão de morte surge desorientando o movimento da busca, pulsão insinuada simbolicamente na imagem de cadáver que fica sugerida na caracterização da rua (comprida, parada, dormida).

O tom soturno é acentuado pelos demais elementos remetendo à morte (vento frio, hospital, cemitério), embora tal lógica seja rompida pelos “trilhos de bonde”, mas estes estão no final da frase, como se fossem apenas resquício de algo não depurado, vestígio mnêmico de um momento passado, morte simbólica também, pela ausência do movimento anterior, quando “Os bondes passavam”.

Retomando o jogo de espelhamento entre a paisagem externa da cidade e a paisagem interior das personagens, a descrição dos três malandros caminhando articula os traços de cada um, compondo igualmente um cenário de morte, quase um cortejo fúnebre:

Malagueta arriava a cabeça no peito, leso, mãos nos bolso. Bacanaço, à frente, vestira o paletó e ia como esquecido dos companheiros. E nem o menino Perus falava¹⁰⁵.

A posição de Malagueta, outrora lépido e fagueiro, lembra o gestual petrificado de um morto. Além da cabeça arriada, simbolizando o impulso para baixo, tem as mãos postas, não sobre o peito, é verdade, por um procedimento de inversão é a cabeça que está sobre o peito, mas, pela primeira vez, suas mãos, traço característico importante na composição da natureza vívida de Malagueta, estão recolhidas, sepultadas nos bolsos.

Por sua vez, Bacanaço “vestira o paletó”. A expressão é indicativa do gesto de abrigar-se do vento frio, mas, no dizer popular, “vestir o paletó” pode significar morrer, reverberando por equivalência de sentido outra expressão da mesma natureza: “bater as botas”. Vale mencionar que pés e sapatos estão ausentes desse trecho, assinalando uma espécie de suspensão do contato com o chão da “realidade”.

Perus está calado como sempre, mas a articulação conflituosa do “e” e do “nem” joga uma ambigüidade dissonante no estado do menino, como se fosse esperado que ele, sempre calado, se pronunciasse dessa vez pelo menos, afinal fora ele o mais humilhado pelo “tira”.

A descrição da caminhada mantém o tom sombrio e desarmônico, sugerindo, a princípio, o mesmo procedimento “três a três” para em

¹⁰⁵ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 202.

seguida desequilibrá-lo pela introdução de um elemento deslocado, embora expressivo:

Topavam cachorros silenciosos, chutavam gatos
quizilentos, urinavam nos tapumes, escuros.¹⁰⁶

Aparentemente, trata-se do mesmo esquema “três a três” visto em outras passagens, mas há um leve deslize na construção, pela posição deslocada do adjetivo (“escuros”), que, em princípio, se refere aos tapumes nos quais Bacanaço urinava ou ao estado de todos eles. Contudo, por estar isolado pela vírgula, pode ser lido como um quarto elemento, quebrando a cadência da frase e dissolvendo as bases do *um por todos, todos por um*. Sem contar a natureza funesta, em si, dos adjetivos (silenciosos, quizilentos, escuros).

Os bares, redutos do “jogo de vida”, também aparecem como que inanimados. Referidos na primeira frase, numa sequência trôpega (“bar fechado, bar vazio, bar fechado”), ressurgem mais adiante, em outra sequência, igualmente inanimada e desarmônica (“bar fechado, bar fechado e aquele mais adiante também”).

O narrador diz que a repetição “os desgostava”, “os encabulava”, “metia-lhes pensamentos bestas”, claramente se referindo à sensação de cada um diante da impossibilidade de reverter a má sorte. No entanto, acrescenta que “Malagueta, Perus e Bacanaço curtiram aquela

¹⁰⁶ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 202.

de pensar”. O mecanismo textual é utilizado para introduzir o fluxo de pensamento das personagens, mas este é talvez o maior lapso do discurso, pois apenas dois deles (Perus e Bacanaço) estarão de fato pensando sobre si mesmos, sem nenhuma referência aos pensamentos de Malagueta nesse primeiro trecho. Ou seja, o próprio narrador estabelece, para depois quebrar, o pacto “três a três”, tropeçando no discurso, frustrando a expectativa do leitor e antecipando a dissolução formal na qual o texto será enredado, cujo limite é a destruição.

Os primeiros pensamentos a virem à tona são de Perus e a passagem começa, sugestivamente, por uma frase que remete ao campo da fantasia, ao mundo dos contos de fadas: “Uma vez, quando o menino Perus era um menino e trabalhava no brilho de um sapato...”. Entretanto, a expectativa do leitor de que a lembrança conduza a algo de ordem singela, comovente ou lúdica é frustrada pela natureza chã da lembrança de uma cena patética em que um “safado” rouba o dinheiro de um “esmoleiro” e, perseguido pela polícia, joga os “caraminguás” aos pés do menino Perus, deixando para ele a tarefa de explicar-se aos “tiras”.

Além do aspecto ordinário e irônico da lembrança infantil, chama atenção a continuidade do pensamento, recobrado conflituosamente no presente da narração pela troca do tempo verbal no mesmo parágrafo, do qual brotará uma conclusão desesperançada do menino.

Subvertendo, uma vez mais, a fórmula dos contos de fadas, no lugar do tradicional fecho “e foram felizes para sempre”, aparece, no meio, a

expressão “Assim sempre”, marca sonora de um sentimento antecipado de infelicidade, impotência absoluta diante do destino inexorável, determinado pela precariedade material e psíquica, que rouba ao sujeito a possibilidade de construir novas referências para sua vida.

O trecho é complementado ainda por uma reflexão que revela a tomada de consciência de Perus em relação à posição alienada diante do próprio desejo: “trabalhando para os outros, curtindo as atrapalhadas para os outros”.

Tal reflexão se condensa em uma imagem irônica com um travo de amargura, fundindo na expressão popular, o limitado repertório do menino para refletir sobre suas experiências: “Papagaio come milho, periquito leva a fama”, expressão simplória, mas assertiva em sua simplicidade, por revelar um saber até então não-sabido.

A idéia de comer reaparece agora articulada com a idéia de ter sucesso. Fome e fama são duas faces de uma mesma moeda, de igual valor talvez, mesmo e outro espelhamento entre a figura de Perus (o papagaio) e de Bacanaço (o periquito).

O vazio de sentido para o qual convergem tais constatações, um “crescendo para o nada”, é de tal ordem que o recorrente mecanismo do menino de driblar a frustração do presente com a recorrente projeção para o futuro (pensar nos joguinhos de Vila Alpina) não consegue sustentar, nem mesmo imaginariamente, algum outro sentido no qual ele possa se agarrar. Não por acaso, o trecho culmina com o pensamento sombrio:

“E lhe chegava a idéia velha, solução pretendida, única saída nos momentos de fome.
- Um dia eu me apago.”¹⁰⁷

A especificação da idéia como algo velho que retorna sugere a emersão de um sentimento antigo, dando-se a ver no momento em que a “fome” (aqui comportando um amplo leque de significados) é re-atualizada. A explicação textual para “eu me apago”, única fala direta do menino no trecho, é isolar-se no bairro de Perus, “onde ficaria quieto, para de lá não sair nunca mais”, submetendo-se à vida “estúpida e sem jogo”. Está configurada, sem dúvida, sua falta de perspectiva em termos de mobilidade social, a vida sem jogo correspondendo à impossibilidade de crescimento e realização determinada pela carência econômica. Mas não só. Esse lugar por um instante desejado, onde é possível ficar quieto para de lá não mais sair, pode ser lido também como sinônimo de tédio, lugar último aspirado por um sujeito oprimido pela constatação de um futuro fatal sem qualquer possibilidade de mudança no horizonte. Tal suposição é acentuada pela descrição que Perus faz do bairro onde ficaria: “a enorme fábrica de cimento de um lado, o casario mesquinho do outro”, dupla imagem a figurar o emparedamento, re-atualizando imagetivamente a sensação experimentada no bar, no qual o menino se vira acuado entre a agigantada figura de Bacanaço e a mesquinhez de Silveirinha.

¹⁰⁷ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 204.

Além de todos os significados secundários em torno da morte, vale lembrar que o verbo apagar (para além de todas as acepções metafóricas em torno do extinguir da vida, perder a luz, o ânimo etc), na gíria malandra corresponde objetivamente a matar, tirar a vida, assinalando uma tensa sugestão de que o menino pensava, no fundo, e não pela primeira vez, em suicidar-se.

Para justificar o fato de não levar a termo a idéia, Perus retoma a idéia do jogo: “mas o joguinho virava, sorria, chamava”. Nessa perspectiva, o jogo aparece como traço precário da pulsão de vida, único chamamento que o menino consegue identificar no meio da falta de referências subjetivas.

Ironicamente, Perus imagina que diante de tal cortejo (do jogo) “os pensamentos bons iam embora”, quando, na verdade, o que o jogo afasta é a destruição absoluta, revertendo em pulsão de vida os pensamentos de morte e aniquilação.

A pobreza de Perus se revela assim não apenas na dimensão social, econômica e financeira, determinada pelo contexto histórico, mas pelo caráter empobrecido de sua capacidade de produzir fantasias. Sem qualquer referência estável na qual se mirar, ele retorna sempre à mesma e única idéia dos joguinhos, rodando em torno de um mesmo e único eixo, sem qualquer outro recurso para construir novos sentidos para sua existência.

Imediatamente após o monólogo interior do menino, com todo o ar soturno já apontado, o foco volta-se para Bacanaço, pelo mesmo

princípio de intermitência verificado na passagem pela “Cidade”. Contudo, se lá o malandro era posto sob a luz elétrica, ganhando quase uma aura angelical, aqui é no escuro que ele mostra seu lado nefasto por uma espécie de “crescendo para baixo” que desentranha a face obscura de seu caráter numa sequência de três passagens textuais.

A frase inicial da primeira delas sugere que se vai falar simplesmente de uma relação amorosa-sexual do malandro, assunto no qual não se tocou ainda em nenhum momento. “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”, diz o texto.

Ao desenrolar do parágrafo, espécie de desnudar do malandro, saberemos que Marli (“nome de guerra”) “fazia a vida num puteiro”, agenciada e explorada por Bacanaço, provedora involuntária do dinheiro que ele gastava “nas vaidades do vestir e do calçar”.

Até este ponto, estamos diante de um aspecto de realidade, comum na marginalidade. Um homem sustentado por uma mulher é assunto quase banal na malandragem. No parágrafo seguinte, no entanto, conduzidos pelo narrador, chega-se a um canto mais obscuro e íntimo dessa relação, no qual se revela que nas ocasiões em que Marli rendia pouco, Bacanaço costumava surrá-la: “naturalmente, como fazem os rufiões”, justifica o narrador, quase convencendo o leitor de que realmente o espancamento faz parte do jogo e relativizando o caráter violento do malandro. As surras são descritas inicialmente como banais: “Tapas, pontapés, coisas leves. Apenas o natural de um cacete bem dado”.

Entretanto, numa espécie de subsolo da relação, vislumbramos as entranhas, o modo de pensar e agir de Bacanaço longe dos holofotes: “Se a desobediência se repetia, o cacete dobrava. Bacanaço se atilava em crueldades mais duras”, diz o texto, antes de escancarar totalmente os detalhes sórdidos ainda encobertos dessas crueldades. Cabe transcrever a passagem:

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 agüentando 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.¹⁰⁸

A face monstruosa de Bacanaço é revelada numa sequência direta, precisa e crua, sem qualquer mecanismo de atenuação ou disfarce. A técnica empregada tem efeito aterrador, fazendo convergir em redemoinho para o momento presente todos os dados de caracterização, gestos e falas do malandro, conferindo a cada detalhe já conhecido uma nova camada de significado. Sobrepostas, essas camadas dão a ele uma dimensão demoníaca (o aço do nome deslocado para o cabo de aço usado para surrar a menina; a agressividade de fazer as pessoas calarem, agora convertida na proibição dos gritos de Marli durante o espancamento; o cigarro

¹⁰⁸ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 205.

americano elegantemente exibido pelas ruas, transformado em arma perversa entre quatro paredes).

Tudo isso, no entanto, é desvelado pelo olhar do narrador, “mas Bacanaço”, enquanto desce “a rua Teodoro Sampaio, não pensava assim. Chegavam-lhe, em pensamento, as coisas boas, numerosas, que dava àquela mulher. Era um protetor”.

O aspecto irônico de tal raciocínio é acentuado pelo contraste entre os pensamentos ingênuos de Perus, tomando por bem a idéia de aniquilar-se, e os de Bacanaço, tomando-se por protetor, quando na verdade era algoz.

O jogo especular entre as duas personagens se mantém por toda a passagem, agora de um modo indireto e enigmático, deslocando, por meio de uma técnica apuradíssima, traços de Perus e Bacanaço para as duas mulheres que entram em cena.

Nessa perspectiva, Marli é um duplo de Perus. Os dois codinomes que encobrem o nome verdadeiro (mantidos em sigilo nas ruas e na narração) são curtos, cinco letras, duas sílabas, ambas as palavras oxítonas, próximas na tonicidade do *i* e no *u*.

Do ponto de vista físico também se assemelham. Os dois têm praticamente a mesma idade, 20 e 19 anos, respectivamente, “um menino” e “uma criança”. Não sabemos se Marli é morena ou ruiva, apenas que tem cabelos claros (falsos). Também não sabemos se Perus é moreno ou ruivo, apenas que tem olhos claros (descorçoados).

Subjetivamente são parecidos também: ingênuos, quase ou nada sabendo sobre sexo, ambos à procura de um lugar na malandragem, emparedados e explorados por Bacanaço, e alimentando, igualmente, um misto de amor e ódio pelo malandro.

Por sua vez, Bacanaço permanece fixado na imagem distorcida de si mesmo e não consegue enxergar o caráter perverso e cruel de suas atitudes. Ao contrário, desqualifica Marli numa sequência em que ao reiterar sua bondade para com ela, acaba ressaltando a própria maldade, ironicamente condensada na ambigüidade de sua fala: “Obteve-lhe um quarto de bordel, deu-lhe luz, que diabo!”. O verbo “obteve-lhe”, empregado com acuidade de artesão, contém em si o seu inverso na articulação ambígua do pronome, denunciando a exploração do malandro. A idéia de dar luz ganha uma conotação sarcástica juxtaposta ao hábito de trancar Marli no quarto. E, por fim, a expressão exclamativa “que diabo!”, enfatizada no final da frase, acaba revertendo-se sobre ele como uma capa transparente que revela em vez de ocultar sua natureza demoníaca.

Pela primeira vez ao longo de toda a narrativa, Bacanaço aparece subitamente destituído da luz branca e do brilho que o caracterizam até esse momento. Metonímia de sua ambição pelos holofotes e pela fama, a luz e o brilho (presentes no anel, nos sapatos e no paletó branco) são deslocados para a mulher com a qual o malandro passa a contracenar no contexto, deixando Bacanaço nu diante dos olhos do leitor.

Por um procedimento semelhante ao do aparecimento de Marli, o objeto de desejo de Bacanaço é desvelado em camadas: “tinha em mira uma prostituta de fama”, diz o narrador inicialmente. Por meio dela, Bacanaço espera conseguir ter acesso ao mundo dos verdadeiros “bacanas” porque a prostituta, “mulher com uma situação, apartamento próprio, fregueses de quilate [...] vestida como madame”, tem relações com “gente da alta”.

Mantendo a mesma perspectiva de se dar bem por meio da exploração alheia, é dessa relação imaginada com Dorotéia, de sua luz e de seu brilho, que Bacanaço espera realizar seus desejos. Ela que é também um duplo do malandro, os dois nomes longos, oito letras, quatro sílabas cada um, exagerando-se na tonicidade aberta do *a* e do *e*.

Tudo neles é grande, superlativo e berrante, impressão acentuada pela descrição acumulativa e sem vírgulas: “Era alta e loira e Dorotéia e seu dinheiro era muito”, diz o texto, para em seguida completar, adjetivando, os atributos da prostituta: “loira fornida”, “de grandes ancas”, “um mulherão na cama” e “um rendimento graúdo”, suficiente, na fantasia do malandro, para lhe render “um carro de passeio” e “quatro mil cruzeiros por mês”

Nessa perspectiva, Dorotéia ganha ares de uma bacante, branca bacante, dissoluta e devassa, revelando o caráter orgiástico do desejo até então ocultado do malandro, conferindo, inclusive, uma nova camada de significado ao nome Bacanaço, agora jogado ao campo

semântico do bacanal, com sua conotação de “festim silencioso”, farra carnal desfrutada entre quatro paredes.

A técnica precisa da descrição de Dorotéia também faz convergir para o presente da narração vários momentos pretéritos da história: o primeiro olhar de Bacanaço, destacado na abertura do conto, oscilando entre o brilho dos sapatos, a cortina verde do salão e o anel de ouro (branco); a imagem da mulher vislumbrada metonimicamente na cidade, “berrando erotismo” na avenida, com “os olhos pintados de verde”.

O aparecimento de Dorotéia também enlaça, retroativamente, uma versão transfigurada do desejo do malandro, que será dada alguns parágrafos adiante, quando incomodado pelo garçom que perguntava a toda hora se “desejavam” alguma coisa, Bacanaço debocha: “- Um “simca-chambord verde e branco”, o senhor tem pra vender?” - o carro luxuoso e a mulher de olhar sensual se fundindo pelas cores em comum, desvelando o sentido da busca de Bacanaço: sexo, dinheiro e fama.

Quando os malandros terminam a descida pela rua Teodoro Sampaio e são, sugestivamente, recolocados no nível plano da cidade, as fantasias somem dos seus pensamentos e surge novamente a fome, desta vez, a fome-fome, razão pela qual decidem parar na Pastelaria Chinesa, no largo de Pinheiros, onde voltam a se encontrar depois do afastamento provisório provocado pelo ensimesmamento ao longo da caminhada.

O efeito de tal retomada é o da elaboração de um luto, recobrar da vontade de viver, após uma perda difícil de simbolizar. Não por acaso, a narrativa tenta re-estabelecer a parceria:

Entraram, tinham fome, Bacanaço os convidou, pediram pratos feitos, chamados sortidos. Vieram pratos fundos, cheios – arroz, feijão, farofa, rodelas de tomate, miúdos ensopados.¹⁰⁹

A parceria tenta refazer-se antagonizada pela dissolução formal do texto, dissolução expressa pelo acúmulo misturado, excesso desordenado de dados e informações, contrastando com a contenção organizada dos elementos nos trechos anteriores.

Basta observar a organização caótica do que eles pedem e do que eles efetivamente recebem (“pediram pratos feitos, chamados sortidos... vieram pratos fundos - cheios”), os adjetivos confundem, pela aparência gráfica e sonora quase idêntica, aspectos semânticos díspares, descombinando-se pelo caráter contrário (pratos feitos-sortidos/pratos fundos-cheios).

A desmedida da fome de Bacanaço, reprimida ao longo de toda a caminhada, é outro traço revelador de sua personalidade gananciosa e bárbara. É ele quem os convida a comer: “Comido o primeiro prato, sentiram ainda fome, pediram outro”. Depois beberam - pinga, guaraná e cerveja. Por fim, ainda bebericaram café.

¹⁰⁹ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 208.

Passado o momento de repouso após o saciar da fome, o trio parece recuperar lentamente o vigor. Os três tentam unir-se, mas a união se faz frouxa, em trechos quase desconexos que embaralham as três figuras num emaranhado no qual não se distinguem claramente, em consonância com o aspecto indeterminado do horário, a passagem da madrugada para o amanhecer do dia apontado metaforicamente na “pouca e fraca névoa da madrugada” por trás da qual, “clarões iam surgindo”.

Mimetizando os raios de luz, eles se desencontram ainda mais, cada um querendo ir para um lado, em dúvida se deviam ou não subir para o salão, onde a luz acesa chamava.

Perus, pela primeira vez coloca claramente sua vontade, numa frase direta e quase incisiva: “- Por mim, a gente ia já pra Lapa”. Malagueta não se opõe, “tanto lhe fazia” e Bacanaço simplesmente desaparece.

No exato instante em que “luzes se apagaram na rua”, o malandro sai de cena também, momentaneamente ocultado, qual vampiro tangido pela luz do dia. Por alguns instantes, não se sabe onde ele está, ele o cabeça do grupo, na hora de decidirem entre ir ou ficar, some completamente e tem-se a impressão de que o narrador perdeu o fio da meada.

Toda a atenção então se volta para o céu. Livre da imagem ofuscante de Bacanaço, Perus consegue fixar o olhar em outro ponto, arrebatado pela beleza do instante para o qual conflui em registro poético e

metafórico todo o seu sofrido movimento para se constituir como sujeito, na mais bela passagem de todo o conto:

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, coisa querendo arrebentar, livre, forte, gritando cor naquele céu... Veio o vermelho. E se fez, enfim, vermelho como só ele no céu. E gritou, feriu, nascendo.¹¹⁰

Tal como ocorre com Bacanaço no imaginário do menino, a lua, “agora só meia-lua” está em marcha para o seu fim, dissolvendo-se como objeto de amor e de contemplação hipnótica na interioridade do menino, que desloca seu olhar para horizontes mais amplos.

A imagem metafórica dele próprio, inicialmente aponta tímida, apenas um “rosado”, mexendo-se e misturando-se ainda, dividido entre o cinza, (referência metonímica ao caráter de Malagueta), e o branco¹¹¹ (de Bacanaço), dois pais que precisam ser superados, elaborados simbolicamente, para que ele encontre “um tom definido” para si.

Como o sol, depois de se revolver entre aqueles dois lados, Perus renasce da intersecção conflituosa dessas três instâncias, “gritando cor”, libertando-se a um só tempo da escuridão e do silêncio nos quais estivera aprisionado tão dolorosamente.

¹¹⁰ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 210.

¹¹¹ As cores cinza e branca parecem aludir também ao nome inicial do livro, posteriormente abandonado por João Antônio: “Aluados e Cinzentos”.

Emoldurando o intenso lirismo do trecho, ressurgem o quadro cromático de “Busca”, “Afinação” e “Fújie”, no qual o branco, o cinza e o vermelho foram insinuados. Antes leves pinceladas de cor, numa tela em início de composição, recuperam ao final, na memória do leitor, o único tom mais forte expresso nos “Contos Gerais”, a imagem do menino (em *Busca*), disparando “vermelho de sol”.

“Já era um dia”, diz o narrador, anunciando aparentemente o fato consumado do movimento da natureza. Mas a associação do nascimento do dia com o renascimento de Perus é acentuada pelo novo modo de ser do menino, que, centrado em si mesmo, não ouve os apelos do “joguinho”, transmutados no ressurgimento súbito da fala falsamente adocicada de Bacanaço, lobo revestido em pele de cordeiro, convidando: “- Vamos brincar”.

Ao contrário do início do conto, Perus se mantém surdo ao chamamento de Bacanaço, prazerosamente entretido por um novo movimento, interno e seu, inscrevendo-se imaginariamente no rico universo da linguagem, buscando um nome para definir aquilo que lhe fazia experimentar, por um momento, a sensação fugidia de plenitude.

Nesse movimento novo, Perus recusa a forma racional e óbvia de uma explicação destituída de afeto, proferida de modo grosseiro à revelia de sua sensibilidade (“é o nascimento do dia”), para se aventurar sem medo na direção de seu próprio desejo: “Gostava um pouco de aurora, um pouco só, quando se falava baixo e sério”, o que equivale a dizer, com verdade e com afeto, sem castrar sua sensibilidade.

A escolha do menino pelo substantivo feminino “aurora”, delicado e sonoramente afável no reverberar do *r*, em lugar do masculino e cortante “nascimento do dia” sugere a opção pela busca de um novo objeto de amor, diferente daquele ao qual estivera aprisionado por tanto tempo.

O amadurecimento súbito de Perus é acentuado pela noção precisa que ele demonstra em relação aos limites da própria linguagem, ela também metonímia, do fugidio e mutante desejo: “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.”

Ao despertar do embevecimento, seus olhos não seguem cego o chamado insistente de Bacanaço (“- Vamos brincar”), voltam-se, antes, para o entorno, subitamente transformado num lugar acolhedor, “um salão repintado”, “vazio aquela hora, só com o dono, um homem solícito” - tela ainda por pintar na qual o menino poderá dali em diante escolher os tons para compor sua vida.

Nesse novo ambiente estético, para o qual Perus renasce, há beleza e ordem, figurada nas “Mesas excelentes, tacos oficiais, giz americano”, cada qual com sua qualidade, anunciando o embate em que os três se enredarão, cada qual se valendo de suas habilidades, movidos agora pelo “egoísmo”, sem parceria, prontos a se enfrentarem, e, no limite, a

se dissolverem na morte simbólica representada pelo cair das bolas no escuro canto das mesas.

Perus se sente fortalecido, acredita poder ganhar dos dois, mas reluta diante da chance de, simbolicamente, “matar os pais”, na mesa de sinuca: “Buscar, buscava; mas não encontrava jeito com que iniciar o desacato... Afinal, Bacanaço era o patrão e Malagueta, coitado, o ajudara tanto na Água Branca”. Apesar das mesas novas lhe aumentarem a chance de sucesso, Perus reluta.

A impressão é que a estética do lugar, novo e limpo, instaura também uma nova ética para o menino, ética testada pelo aparecimento de um quarto elemento no salão: “um tipo miúdo, lépido, baixinho, vestido à malandra, terno preto, gravata estreita, sapatos pequenos de bicos quadradinhos”.

Antítese perfeita de Bacanaço, ele é tomado por otário pelo malandro mais velho do trio, quando na verdade, e só Perus o sabe, “o homem era Robertinho, um dos maiores tacos de Pinheiros, um embocador, fino dissimulador de jogo”.

Movido pela ganância, Bacanaço lhe propõe jogo de imediato, Malagueta se anima com a possibilidade de reverter em sorte o azar amargado na última parada do trio, parte para o jogo, sem que Perus possa demovê-los da idéia, alertá-los, pois isso constituiria traição imperdoável na roda da malandragem.

Ao optar por manter-se calado e não tomar partido dos companheiros, Perus escolhe para si uma nova referência, diversa possibilidade da qual o menino tinha até então:

Classe, jogo limpo. Respeito ao parceiro, era um taco. Pouco falava, sério e firme nos seus passos pequenos, rápidos, em torno da mesa. Olhava para as bolas, para o marcador, não motivava encabulações, desacatos, perdas de atenção. Jogava para ele, não assobiava, não cantarolava, acatava Malagueta. Jogava o jogo.¹¹²

Jogar o jogo¹¹³, e para si mesmo, aqui equivale a viver a vida, baseado em suas próprias potencialidades e limitações, continuar a busca, ela em si um triunfo, ainda que passageiro, da pulsão de vida sobre a pulsão de morte.

A despeito da grandeza com que são construídos e da relevância que têm Malagueta e Bacanaço na trama, a impressão que fica é a de que Perus, cujo nome é colocado exatamente no centro do título, é o único que sofre um processo de transformação ao final da narrativa.

¹¹² ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naif, 2004, p. 220.

¹¹³ A psicanalista Piera Aulagnier faz uma reflexão interessante em relação à paixão dos sujeitos pelo jogo, do ponto de vista psíquico, pertinente para se pensar o tema do jogo como metáfora do tema da busca. Diz ela: “O Eu busca uma situação na qual goza do seu encontro com o acaso... O jogador desloca sobre este fragmento minúsculo da realidade que é o pano verde (ou a bola que gira) sua impossibilidade de poder prever qual será seu destino, a resposta que encontrará seu próprio projeto identificador. Esta paixão por aquilo que se denomina os “jogos de azar” manifesta o quão intolerável para o Eu é aceitar a dúvida, os limites daquilo que se pode conhecer ou prever do seu futuro ou de suas vicissitudes [...]. E quer ele ganhe quer perca, ser-lhe-á necessário recomençar de novo, para se reassegurar de que pode adivinhar antecipadamente a resposta”. AULAGNIER, Piera. *Les Destins du Plaisir*, Paris, PUF, 1979. p. 178, Apud MEZAN, Renato. *O Estranho Caso de José Matias*, ensaio incluído no livro *O Desejo*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 350.

Poderíamos dizer, o único que encontra algo ao final de sua busca: isto é, uma nova referência na qual se mirar, no jogo e na vida.¹¹⁴

O conto termina no ponto de origem, na Lapa, como suspensão de algo que volta sobre si mesmo, em apenas duas frases, nas quais se entrelaçam o que já foi e o que não é mais, o que ainda é com o que logo deixará de ser.

Nessa perspectiva, o final da história e da própria constituição de Perus pode ser lido não como ponto de chegada, mas como retomada da busca, do movimento perene da constituição do sujeito, na eterna re-significação de seu passado, com a qual tece seu presente e seu futuro, conferindo ao tratamento dado à temática da busca, em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, o alcance expandido de toda obra de arte literária, capaz de transcender os limites da linguagem para muito além da aparente história ordinária contada.

Capítulo 3

Do centro à periferia

Abraçado ao meu Rancor pode ser considerado o último livro de contos de João Antônio. Ao nos debruçarmos sobre sua obra final, fica difícil não formular a inquietante pergunta: O que mudou e o que permaneceu em sua ficção, quando colocamos lado a lado *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* e *Abraçado ao Meu Rancor*?

Se, como quer Roland Barthes, não cabe ao crítico “descobrir verdades, mas somente validades”¹¹⁵, melancolia e lirismo desencantado talvez componham uma resposta à altura dessa indagação, sobretudo se tomarmos *Abraçado ao Meu Rancor* na perspectiva de síntese de um projeto literário fundamentado no embate constante entre literatura e vida.

Entretanto, melancolia e lirismo desencantado seriam, ainda assim, uma condensação, na qual se fundem sentidos mais amplos a serem desdobrados. A partir dessa perspectiva inicial, interessa analisar a forma pela qual a temática da busca e os procedimentos de sua formalização já assinalados em *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* voltam, em outro registro, em *Abraçado ao Meu Rancor*, configurando

¹¹⁵ BARTHES, Roland. *O que é a crítica*. Crítica e Verdade. Tradução de Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 161.

esteticamente a melancolia e o lirismo desencantado desse livro da maturidade de João Antônio¹¹⁶.

A leitura se funda, portanto, na análise da organização dos elementos composicionais de *Abraçado ao Meu Rancor* - sem desconsiderar o caráter autônomo do conto, evidentemente -, porém, levando em conta o paralelismo que ele mantém com *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, para, se possível, extrair das bases de convergência entre eles alguma compreensão expandida de sua temática e da obra de João Antônio em seu conjunto.

Para tanto, julgamos de fundamental importância buscar, em “Abraçado ao Meu Rancor”, traços a partir dos quais seja possível pensar a constituição psíquica do narrador-personagem, um sujeito deslocado, desviante e oblíquo, que perdeu o seu lugar na ordem do mundo, e espelha impasses comuns aos sujeitos brasileiros contemporâneos.

Entre os dez contos que integram o livro, interessa em primeiro lugar o que dá título à obra, texto a ser analisado com maior profundidade, e, lateralmente, as narrativas “Guardador”, “Eguns” e “Amsterdã, Ai”, as quais ajudarão a concluir nossa hipótese de leitura.

Partiremos para a análise, munidos de uma reflexão de Alfredo Bosi, esboçada no prefácio dedicado ao livro, intitulado “Um Boêmio entre

¹¹⁶ A melancolia presente em *Abraçado ao Meu Rancor* foi apontada por Eugênia Maria Ferreira Abrahão, na dissertação de mestrado *As Veias Abertas da Cidade de João Antônio: Os Contos de Abraçado ao Meu Rancor*, defendida no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da FFLCH/USP. Entretanto, o trabalho se restringe ao livro citado, não estabelecendo qualquer via de comparação com *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, além de se apoiar no conceito de melancolia segundo a visão de Hipócrates, Albrecht Dürer e Walter Benjamin, ao contrário do presente trabalho, no qual tomaremos o conceito de melancolia no sentido freudiano do termo.

Duas Cidades”, especificamente referido a “Abraçado ao Meu Rancor”. Para ele, o andar do narrador-personagem pelas ruas “é a procura sedenta de um passado que se tenta reconquistar no espaço de coordenadas ainda presentes, mas vazias”¹¹⁷. Essa procura se faz modulada por um intrincado jogo de oposição de sentimentos que vai “do ódio à ternura e do sarcasmo à piedade”.

Tomaremos tais “coordenadas ainda presentes, mas vazias” não apenas na acepção do espaço geográfico da cidade, mas, antes até, no sentido de espaço psíquico e afetivo por onde trafega a subjetividade, cuja constituição individual é também uma maneira insuspeitada de sedimentar a história coletiva.

¹¹⁷ BOSI, Alfredo. Um Boêmio entre Duas Cidades. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 7.

3.1 Carregado de mim ando no mundo

O título “Abraçado ao Meu Rancor” desencadeia uma série de questões, dando margem a várias possibilidades de interpretação. A inspiração de João Antônio, explicitamente referida no texto, veio de um tango. Mas não se trata de uma música apenas ouvida, um comentário musical, como faz pensar a citação aparentemente despretensiosa. O título foi colhido, ao que tudo indica, nas páginas de um livreto, “Ritmos del Ande”¹¹⁸.

A apropriação, no entanto, se fez por leves e significativas alterações do título original. No livreto, o tango é intitulado *Como abrazado a un rencor*. A eliminação da conjunção retira a expressão do campo da comparação para inseri-la no universo da metáfora, colaborando para a construção de um enigma verbal.

A troca do pronome indefinido “un” para o pronome pessoal “meu” é também escolha deliberada do autor, exprimindo para além da singularidade e posse do sentimento, uma espécie de identificação ou afeto do sujeito para com o rancor referido no título.

Sem nos determos em pormenores analíticos, a idéia geral de alguém abraçado ao seu rancor reforça por si só a impressão de um desejo

¹¹⁸ O livreto “Ritmos Del Ande, Cancioneiro Popular”, Ano IV, n.º 29. Editora Sadaic, 1973, está no acervo pessoal do autor, encapado com papel pardo, recurso utilizado por ele para preservar os livros mais manuseados, aqueles lidos com mais frequência. Na definição de tango dada no livreto, chama atenção especial o que segue: “Induce el tango amar, aguantar y quebrantar malestares morales e materiales. Es el tango, mensajero fiel del amor, compañero querido em las horas tristes y los momentos más felices de los que em verdad, si enten com cariño sus notas quejumbrosas y arrabaleras”.

oculto de estar em tal posição. Afinal, esse sujeito não está amarrado nem acorrentado ao seu rancor, mas abraçado, como se o rancor fosse algo de que ele não quisesse se desligar.

Pensada independentemente do seu contexto, a palavra rancor enseja em si mesma outro sentido, isto é, a idéia de um sentimento arrastado, algo adensado ao longo de um processo, trazido de um tempo remoto até o momento presente, pois, além da significação de “ódio oculto e reservado”, os dicionários também dão à palavra a acepção de ressentimento¹¹⁹, desdobrando-o em um “sentir novamente”.

A epígrafe do conto corrobora tal interpretação, expandindo ainda mais o sentido da condensação alcançado pela metáfora:

*Carregado de mim ando no mundo,
E o grande peso embarga-me as passadas,
Que como ando por vias desusadas,
Faço o peso crescer e vou-me ao fundo*¹²⁰.

Constata-se aí uma citação explícita do poeta Gregório de Matos, a quem João Antônio tinha em grande conta, afinidade eletiva reiterada em entrevistas e palestras. Os versos se referem à primeira estrofe de

¹¹⁹ De acordo com a psicanalista Maria Rita Kehl, o termo “ressentimento” não figura na teoria freudiana, mas mantém um forte vínculo com esse campo do saber, em especial com a melancolia. Segundo ela, o grande teórico do ressentimento teria sido Nietzsche, para quem “o ressentido sofre de uma memória reiterada, de um impedimento de esquecer o agravo”, razão pela qual não pode entregar-se ao fluxo da vida presente, mantendo-se preso a um passado morto. Mas o ressentimento teria, segundo a autora, “um parentesco com a covardia moral a que se refere Freud” em suas formulações sobre a melancolia. KEHL, Maria Rita. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004, p. 26 e 27.

¹²⁰ ANTÔNIO, João. Apud Gregório de Matos. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 71.

um soneto cujo nome é “Queixa-se o poeta de que o mundo vai errado, e querendo emendá-lo o tem por empresa dificultosa”¹²¹.

Trata-se, portanto, de um lamento do eu lírico em conflito com o mundo externo, querendo mudar o mundo ou, dito de outro modo, ajustá-lo às pretensões do seu próprio desejo. Mas não só. A expressão “carregado de mim” sugere a fragmentação do eu em duas instâncias internamente conflituosas, conforme se verá também em “Abraçado ao Meu Rancor”.

A impressão de o sentimento expressado no título vir de longe é acentuada pelo fato de a epígrafe se reportar a um poeta remoto, situado na origem da literatura brasileira, estabelecendo assim uma espécie de ponto de partida intertextual para o tema que é posto em funcionamento.

No caso, o tema é o da busca, apreendido aqui também, em primeiro plano, pela recorrência do verbo andar. O eu lírico do soneto anda no mundo, tal qual andavam as personagens de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, e do mesmo modo que andará o narrador-personagem de “Abraçado ao Meu Rancor”. Porém, o tema recebe no conto em análise um tratamento distinto do que lhe foi dado anteriormente.

A primeira diferença aparece prefigurada ainda na epígrafe, pela evocação de um sentimento qualificado como pesado. Tal sentimento,

¹²¹ Na íntegra: Carregado de mim ando no mundo/E o grande peso embarga-me as passadas,/Que como ando por vias desusadas,/Faço o peso crescer e vou-me ao fundo/ O remédio será seguir o imundo/Caminho, onde dos mais vejo as pisadas/Que as bestas andam juntas mais ornadas/Do que anda só o engenho mais profundo/Não é fácil viver entre os insanos/Erra, quem presumir, que sabe tudo/Se o atalho não soube dos seus danos/O prudente varão há de ser mudo/Que é melhor neste mundo amar de enganos/ Ser louco com os demais que ser sisudo.

capaz de embargar as passadas e levar o eu lírico ao fundo, estabelece um contraponto à “tristeza leve” tantas vezes presente no primeiro livro de João Antônio. Mas é justamente essa conjunção de opostos, procedimento tão ao gosto do autor, que faz eclodir a pergunta:

Poderíamos supor que o rancor expresso no título do livro de 1986 tenha começado a ser acumulado no “re-sentir” daquela tristeza difusa sobre a qual falavam as personagens do livro de 1963? E mais: que natureza de transformação se operou do ponto de vista estético na obra do autor para dar conta literariamente da transformação de uma tristeza leve, espécie de poeira depositada sobre o sujeito, que o simples movimento de andar podia espantar, para um peso tão difícil de suportar a ponto de impedir o movimento e levá-lo ao fundo?

Com essas indagações, já de início é possível delinear o primeiro traço da zona de intersecção entre *Malagueta, Perus e Bacanaço* e *Abraçado ao Meu Rancor*. Uma linha a mais se desenha quando nos apercebemos que, sugestivamente, a primeira frase é: “Por onde andaré Germano Matias¹²²?”.

A evocação do sambista, figura lendária da malandragem paulistana, joga-nos imediatamente no terreno da tópica do *Ubi sunt?*¹²³, revelando

¹²² Note-se a semelhança sonora e gráfica entre os nomes do poeta Gregório de Matos, evocado na epígrafe, e o do sambista, Germano Matias, evocado na parte interna do texto.

¹²³ Trata-se de uma espécie de motivo recorrente que assume o tema da morte: um tópico ou chavão, que tem atravessado os séculos e que os estudiosos de literatura comparada reconhecem na fórmula do *Ubi Sunt?* Fórmula correspondente ao início de uma pergunta mais longa e mais difícil: *Ubi sunt qui ante nos in (hoc) mundo fuere?* (Onde estão os que viveram neste mundo antes de nós?). A origem do tema do *Ubi Sunt?* remonta à Bíblia, tendo sido divulgado largamente pelo filósofo Boécio e, segundo o historiador Johan Huizinga, se transformou em um dos três temas centrais no declínio da Idade Média. Northrop Frye estudou o tema em Spencer, e

por essa pergunta oculta na evocação (Onde estão os que neste mundo viveram antes de nós?) o fato inequívoco de estarmos novamente diante do tema da busca, embora não mais a busca por algo que não se sabe precisar claramente (“Busca” e “Afinação”) ou por algo da ordem do concreto como dinheiro, comida, jogo, sexo (“Malagueta, Perus e Bacanaço”). A busca agora é por aquilo que um dia se teve e já não se tem mais, algo também difuso, que parece escapar aos olhos porque encoberto pela poeira do tempo.

Em ponto menor, João Antônio se apropria do tema do Ubi Sunt?, adotando um procedimento semelhante ao utilizado por François Villon, que faz um importante aproveitamento dessa temática em um poema chamado "Ballade de dames du temps jadis" (Balada das Mulheres dos Tempos Passados), parte do seu "Grand Testament", no qual combina a evocação de nomes desconhecidos ou de seu estrito convívio com a de figuras históricas (a sério ou paródicas).

No conto em análise, além de iniciar a narrativa com a evocação de Germano Matias e repeti-la ao longo de todo o texto, a certa altura, o narrador passa a intercalar a evocação do sambista (figura histórica e famosa) com outra pergunta paródica, que ele teria ouvido de um passageiro meio embriagado, sambando no meio da rua e gritando: "Você conhece o pedreiro Valdemar?".

Léo Spitzer, em François Villon. Na tradição crítica brasileira, o primeiro a dar "uma síntese bem-feita desse tópico" foi Augusto Meyer, em um texto chamado "Pergunta sem Resposta". O tema foi retomado depois por Otto Maria Carpeaux, em um ensaio que dialoga com Meyer: "Resposta sem Pergunta". Carpeaux pensava inclusive em fazer uma antologia de versões sobre o tema. JR. ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, Paixão e Morte A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 217.

A frase, que assume um tom altamente irônico, é inspirada no primeiro verso de uma antiga marchinha de Carnaval da década de 50. O autor funde no tema do Ubi Sunt? dois elementos da tradição popular brasileira: o sambista e o passista, um famoso e outro anônimo, procedendo de maneira análoga ao que fez Villon em sua balada.

Vale destacar que além do tema e do procedimento em comum, o caráter testamental de “Abraçado ao Meu Rancor” é outro dado que aproxima João Antônio de François Villon. Mas não só. O poeta é considerado precursor dos "poetas malditos" e a relação intertextual estabelecida entre eles permite inserir João Antônio nessa tradição, criando uma corrente da qual participa também Gregório de Matos¹²⁴.

Quando o verbo andar aparece logo no início do conto trazendo para a memória do leitor a constante-símbolo do movimento da busca, verificada nos contos já analisados, chama atenção o fato de o narrador-personagem não se perguntar onde *estará* Germano Matias, mas por onde *andará* Germano Matias, situando o sambista na zona movediça do espaço e do tempo, na qual habitam aqueles que não têm um ponto fixo para se situar numa cidade que se metamorfoseia à sua revelia.

No parágrafo seguinte, uma frase aparentemente solta, ressalta o paralelismo dos textos:

¹²⁴ Além da presença intertextual indireta em “Abraçado ao Meu Rancor”, Villon é citado explicitamente no livro “Dedo Duro”, na epigrafe de “Milagre Chué”: “Nada é mais certo do que as coisas incertas”, diz a citação, condensando também a idéia da evanescência das coisas.

É andar. E andar.¹²⁵

Trata-se de uma ação reiterativa e sem sujeito, mas cujo tom, determinado pelo próprio sentido infinitivo do verbo, provoca o efeito de desencanto quanto ao presente e desalento quanto ao futuro, podendo se referir tanto ao narrador personagem, quanto a qualquer um que faça o roteiro descrito na seqüência, isto é, a qualquer um que ande ou tenha andado por:

Osasco, Lapa, Vila Ipojuca, Água Branca, Perdizes, Barra Funda, Centro, Pinheiros, Lapa, na volta. Roteiro é este, com alguma variação para as beiradas das estações de ferro, dos cantos da Luz, dos escondidos de Santa Efigênia. Também um giro lá por aquele U, antigamente famoso, que se fazia entre as Ruas Itaboca e Aimorés, na fervura da zona do Bom Retiro.¹²⁶

Com a enumeração de bairros, o narrador-personagem parece querer antecipar o trajeto que fará por São Paulo, mesmo espaço ficcional percorrido por Malagueta, Perus e Bacanaço, cujo roteiro era “Lapa-Água Branca-Barra Funda-Cidade-Pinheiros-Lapa”.

Todos os bairros, sem exceção, são retomados na montagem do percurso, porém, “com alguma variação¹²⁷”. Na construção ampliada, os elementos variáveis efetivamente acrescentados ao trecho principal são

¹²⁵ ANTÔNIO, João. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 72.

¹²⁷ Ao nomear o trajeto que faz na volta a São Paulo com a expressão “roteiro é este com alguma variação”, também fica sugerida uma imagem musical de variação sobre o mesmo “tema”, que pode ser entendido tanto no seu sentido literário, quanto musical.

a Vila Ipojuca e Perdizes. Acrescidos, só depois, das “beiradas”, “cantos”, “escondidos” e duas ruas específicas.

No plano concreto, podemos identificar em tais variações a apropriação literária do que se convencionou chamar de “franjas da cidade”, isto é, localidades nas quais o empobrecimento teve um aumento significativo, dando-se a ver na deterioração urbana, em consequência do fracasso do projeto de modernização conservadora que não atingiu a cidade como um todo, alastrando a miséria para as margens da metrópole.

A própria trama do conto problematiza questões dessa ordem, pois o narrador-personagem é um jornalista (alter-ego do autor), radicado no Rio de Janeiro, em retorno à cidade na qual nasceu, agora com a missão de fazer uma matéria de turismo.

A situação criada é ideal para que se estabeleça do ponto de vista histórico-social um contraponto crítico entre a imagem da São Paulo oficial, vendida para os turistas pelo narrador-personagem, e a São Paulo real, na qual ele próprio havia nascido e se criado, e que se mantém envolta em toda sorte de mazelas e misérias, mal disfarçadas agora pela aparente modernidade.

Mas não só. A variação do trajeto por “beiradas”, “cantos”, “escuros” e a introdução da Vila Ipojuca no roteiro, sugerem, ao mesmo tempo, o percurso do movimento psíquico do sujeito e sua tentativa de reconstituir na memória uma geografia íntima para sempre perdida. Numa leitura metafórica, tais variações corresponderiam às “vias

desusadas”, destacadas pelo eu lírico da epígrafe, convocando-nos a um desvelamento dos sentidos condensados em tais expressões.

Ao explicitar as razões que o fazem andar, o narrador diz: “Estou aqui e rondo esta umidade, revirando este frio, faz cinco dias... Mas desguio da manada, tão logo posso, o mais que posso. E tento ganhar, reaver a cidade”. Com esse pensamento, ele introduz uma primeira nota melancólica no impulso que o leva a deslocar-se pela cidade. Tal melancolia está condensada no verbo “reaver”, cujo significado implica o desejo de recuperar algo que se perdeu, sentido realçado pelo poder de irradiação fônica das palavras começadas em “r” (rondo-revirando-reaver), todas elas funcionando como uma espécie de eco de movimentos do passado (andar-virar-ver).

A escolha do mesmo trajeto parece, portanto, determinada pelo anseio por alguma coisa perdida, tal qual ocorre nos estados de melancolia, pois o melancólico carrega consigo a experiência de uma perda afetiva e se sente incapacitado para “escolher um novo objeto de amor”¹²⁸, o que equivale a dizer, escolher outro caminho para o seu desejo, rota diversa capaz de substituir o objeto de outrora, de forma a restituir-lhe o prazer de viver.

O objeto em questão não precisa ter morrido concretamente (conforme ocorre na situação de luto), basta apenas que tenha se perdido como objeto de amor para o sujeito – ainda que continue existindo – deixando

¹²⁸ SIGMUND, FREUD. *Luto e Melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Revista Novos Estudos, nº 32, Março de 1992. p. 131.

uma marca de tristeza profunda pelo passado perdido e medo quanto ao futuro incerto.

No caso em questão, o narrador-personagem parece querer de volta a cidade dos seus tempos de juventude e permanece fortemente vinculado ao objeto que “o abandonou”, ou pelo menos à imagem mnêmica guardada dele.

Nessa busca pelo perdido ainda desejado, ele re-visitará lugares conhecidos e queridos, agora envoltos em um ar de degradação e vazio. A atmosfera de morte é acentuada pela sensação de frio e umidade, duas características climáticas da cidade, evidentemente, destacadas em clara oposição ao calor do Rio de Janeiro, mas, também, índices de todo o clima sombrio e soturno da própria interioridade do sujeito.

Desconfortável em si mesmo pela nova posição que ocupa nesse retorno a São Paulo, o narrador-personagem cobre a “programação oficial”, contudo, durante um dia livre, por volta das dez horas da manhã, tenta recuperar a cidade para constatar que ela não existe mais:

A cidade deu em outra.

Deu em outra a cidade, como certos dias dão em cinzentos, de repente, num lance. As caras mudaram, muito jogador e sinuqueiro sumiu na poeira. Maioria grisalhou, degingolou, esquinizou-se para longe, Deus saberá em que buraco fora das bocas-do-inferno em que eu os conheci. Ou a cidade os comeu¹²⁹

ANTÔNIO, João. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 74.

A impossibilidade de “reaver a cidade” do passado aparece reproduzida na própria forma do parágrafo, no qual a brevidade da primeira frase aponta para a velocidade da mudança e representa uma tentativa frustrada de manter o paralelismo pela repetição espelhada da frase, derrapando para a construção dissonantemente alongada da sequência seguinte.

A autonomia do pequeno fragmento do discurso (a cidade deu em outra) parece resistir, pela assimetria final, a qualquer possibilidade de forjar correspondências exatas entre passado e presente. Mas, analisando detidamente, vemos irromper aí vários traços paralelísticos entre a cidade que ele tenta reaver e a cidade que existia (segundo nossa hipótese de leitura), quando por ela andaram Malagueta, Perus e Bacanaço, a começar pela evocação literal dos jogadores e “sinuqueiros”.

Ao refletir sobre o que supostamente teria acontecido com “a maioria” deles, o narrador retoma por um momento a composição “de três em três” (grisalhou, degradingolou, esquinizou-se). Talvez seja possível vislumbrar nas entrelinhas dessas expressões o vulto de Malagueta esquinizando-se, Perus grisalhando e Bacanaço degradingolando de vez. Além da referência à “boca-do-inferno” onde o narrador diz ter conhecido os jogadores e “sinuqueiros” outrora, trazendo à memória do leitor a cena passada em frente à “boca-do-inferno”, no trecho “Cidade” de *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

O paralelismo das passagens é complementado pelo reverberar deslocado da enigmática fome, cujo verbo-índice (comer) tem a função de se referir não mais às pessoas e sua fome caleidoscópica, mas à fome da própria cidade.

A transformação da metrópole é comparada à súbita perda de luz de certos dias, depositando uma camada a mais de melancolia sobre o texto, por remeter novamente à idéia de morte representada metonimicamente pela cor cinza¹³⁰.

Nessa atmosfera, a realidade externa assume, simbolicamente, a forma da complexa situação interior do narrador-personagem que, diante da deterioração da cidade, parece imaginar a si mesmo espelhado na paisagem externa e intuir, na deterioração da metrópole, sua própria destruição.

A percepção da iminência da morte, aliás, está diretamente relacionada à tópica do *Ubi Sunt?*, pois, no universo da lírica, o instante de eclosão da pergunta corresponde ao “momento de concentração e organização da experiência diante da morte”. Um tempo em que o sujeito medita sobre “o sentido de uma vida e da própria existência humana, quando o

¹³⁰ Como já observamos no capítulo anterior, o primeiro título de “Malagueta, Perus e Bacanaço” era “Aluados e Cinzentos”. De acordo com Rodrigo Lacerda, que fez uma catalogação de textos não publicados de João Antônio, há em seu acervo uma “versão antiga de “Abraçado ao Meu Rancor” intitulada “Cor de Cinza”, dado que reforça o paralelismo entre os contos. O primeiro título teria sido também baseado em uma música, no caso, trata-se do nome de uma música de Noel Rosa (Cor de Cinza).

aprender a morrer se impõe como necessidade de pensar o horizonte da própria vida”.¹³¹

¹³¹ JR. ARRIGUCCI, Davi. *Humildade, Paixão e Morte A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 225.

3.2 Amor e ódio: uma encruzilhada

Toda essa primeira parte do conto se passa na interioridade do narrador, aparentemente parado em algum lugar, não localizado com clareza no texto. Na modulação extremada dos seus pensamentos, do amor nutrido pela cidade nasce o ódio. A angústia ante a possibilidade de buscar a cidade de outrora e vir a perder-se irremediavelmente entra num crescendo, a partir da constatação prévia de que a cidade mudou, mas o “espírito” permanece o mesmo:

Dureza, rebordosa, de deu em deu, frio, tropel, sofrência, ô solidão de cimento armado e quanto se enfia represado e se enrosca e se intrinca, cinicamente ou desnortado e sem solução – transportes, serviços, inda mais para além da Lapa, no pedaço de Presidente Altino, Jaguaré, Anastácio, Morro da Geada, Osasco.¹³²

Na passagem em destaque, o ritmo é atropelado e tumultuado, sem ponto de parada, misturando elementos distintos, em um processo que sugere associações livres, mimetizando o “tropel” referido no texto.

Chama atenção o ressurgimento da síntese multidão-solidão, espremida agora entre o tropel e o cimento armado. Surge também outra sequência de três expressões de campos semânticos semelhantes, articuladas por formas verbais idênticas (se enfia - se enrosca - se intrinca), assumindo, no entanto, um efeito dissonante pela introdução de termos dessemelhantes (do ponto de vista sonoro e semântico), nas

¹³² ANTÔNIO, João. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 74.

unidades menores (represado – cinicamente ou desnorteado e sem solução), dificultando inclusive a apreensão do sujeito da frase. Destaca-se ainda o tom de lamento acentuado pelas expressões “sofrência” e “ô solidão”.

O mesmo princípio de desorganização se deixa entrever pela invasão de outras regiões periféricas (não incluídas textualmente no roteiro esboçado do início) no pensamento do narrador. Entre Osasco e Lapa, as duas coordenadas principais do percurso sublinhado inicialmente, irrompem os bairros Presidente Altino, Jaguaré, Anastácio e Morro da Geadá, desdobrando e jogando luz sobre aquilo nomeado a princípio apenas como “beiradas das estações de ferro”.

O surgimento de tais localidades assemelha-se ao processo de emersão de um recalque, nomeando o sentimento reprimido, por meio do rompimento da lógica e pelo acolhimento das ambigüidades, fazendo jorrar, na sequência, o todo antes metonimicamente expressado: “Quanto e quanto muquinfo, ô Deus, e bocada e miserê nas beiradas das estações Sorocabana”.

Para melhor compreensão do fragmento, vale antecipar que a região citada é o local de origem e o destino final do narrador, e todos os nomes de bairros podem ser tomados simbolicamente como um ponto de convergência de seus afetos.

O Morro da Geada, por exemplo, é uma coordenada geográfica que só existe de fato na sua memória afetiva, pois se trata de um apelido da vila onde ele morava, efetivamente, Presidente Altino¹³³.

A ambigüidade e o sofrimento revelados no atropelo em forma de texto decorrem, portanto, da dificuldade psíquica do narrador de lidar com uma situação afetiva ambígua, já que ele está, ao mesmo tempo, fora e dentro da miséria que o comove.

O sentimento de piedade para com os outros, que eclode do contato direto e sem elipses tocando o ponto nodal da dor, é realçado pela expressão “ô Deus”, pungente condensação sonora da ferida agora aberta¹³⁴, vestindo de palavra e som a percepção do total desamparo que é, a um só tempo, o seu e o de todos os moradores da região.

A partir desse momento, o rancor se avulta e o texto ganha uma crispação crescente que acaba por voltar-se conflituosamente contra o próprio narrador, ele que também se deteriora, trabalhando numa profissão que “não presta”, “sem qualquer alegria, garra ou crença”,

¹³³ O indiscutível caráter autobiográfico desse e demais contos do autor já foi assinalado por Rodrigo Lacerda em sua tese de doutorado defendida na FFLCH/USP, “João Antônio: Uma Biografia Literária”. Para nós, importa saber para além da questão autobiográfica, os procedimentos de apropriação do vivido na transposição para a obra literária. Nesse sentido talvez valha destacar que, nos esboços de originais de um conto inédito, intitulado “Cidade”, que integra o acervo do autor, ao se referir ao “Morro da Geada”, onde morou, João Antônio experimenta outras possibilidades para nomeá-lo: “Morro, Morro da Miséria, Morro das Graças”, para depois sublinhar em uma anotação despretensiosa, “Morro a que sempre volto levado pelo não sei quê”.

¹³⁴ Segundo Roman Jakobson, “o estrato puramente emotivo da linguagem é apresentado pelas interjeições. Estas se diferem da linguagem referencial pela sua configuração sonora”. Tal recurso é empregado com frequência por João Antônio, como pode se verificar em nos títulos “Amsterdã, Ai”, conto presente em *Abraçado ao Meu Rancor*, e em “Ô Copacabana!”, livro não analisado no presente estudo, embora seja também exemplo de recorrência da temática da busca. Em ambos, a interjeição exerce um papel de fundamental importância. No primeiro, condensa o tom erótico que permeia o conto-título, e no segundo, pontua o tom de lamento em relação às condições da cidade carioca.

profissão que “acaba como que atraindo azares, vícios, e levantando desejos de destruição, pespegando sentimentos culposos”.

Na tessitura do discurso, “o peso opressivo da responsabilidade e da culpa” é a “bússola para o trabalho poético”¹³⁵. Ele se refere aos seus sentimentos com palavras densas, que reforçam a idéia de algo que vinha se formando de longa data e se tornou insuportável.

O emprego da expressão “pespegando sentimentos culposos” é exemplar. O verbo “pespegar” tem o sentido de assentar, comportando, por sua vez, a acepção de “depositar”, sugerindo a existência de um princípio de acumulação na subjetividade da personagem, em consonância com a expressão “carregado de mim”, da epígrafe, e, acentuada pela aliteração do “p”, representação metonímica da sensação de peso.

A atitude dual, ambígua e tensa – que seria própria do estado de melancolia¹³⁶ – se converte num jogo de acusações e recriminações em que se misturam amor profundo e ódio exacerbado.

Ao destratar a si mesmo, fragmentando-se numa outra voz (“Há quanto tempo repetes esse ritmo, hem, camarada?”) o narrador-personagem expressa no plano narrativo a volubilidade do caráter melancólico e sua

¹³⁵ A expressão, emprestada de José Miguel Wisnick para se referir a Mário de Andrade, está presente no texto *A Rotação das Utopias Rapsódia. O Canto e o Conto. Mário de Andrade Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990, p. 179.

¹³⁶ Segundo Freud, o melancólico se considera indigno, incapaz e moralmente desprezível, recriminando-se e insultando-se, além de esperar ser rejeitado e castigado. Outro traço da melancolia seria a propensão a sentimentos extremados. SIGMUND, FREUD. *Luto e Melancolia*. Tradução de Marilene Carone. São Paulo: Revista Novos Estudos, nº 32, Março de 1992. p. 133.

tendência a voltar-se contra seu próprio ego “e avaliá-lo “criticamente, como que tomando-o por objeto”¹³⁷.

Ao constatar que, do mesmo modo que a cidade, ele próprio também mudou, pois, ao contrário dos “pobres-diabos sem eira nem beira”, se desloca de táxi pelas ruas antes palmilhadas a pé ou de ônibus (como as personagens do primeiro livro), o ressentimento bate-lhe mais fundo:

Quando os conheci quando me estrepei e sofri na mesma canoa furada, a perigo e a medo, eu não tinha esses refinamentos, não. Mudei, sou outra pessoa; terei tirado de onde estas importâncias e lisuras? De teu pai não foi, mano.¹³⁸

Nesse fragmento, vemos se estabelecer novamente uma dualidade entre o narrador e uma espécie de duplo, que responde a pergunta elaborada pelo primeiro, desestabilizando inclusive o ponto de vista.

A voz que se intromete no discurso se refere à voz principal, ironicamente, como “mano” (corruptela de irmão), sugerindo a complexidade ambígua representada por um “outro”, igual e, ao mesmo tempo antagônico, o “mim” que ele é obrigado a carregar em suas andanças pelo mundo.

Oscilando entre essas duas instâncias, o narrador-personagem desnuda mentalmente as mazelas da cidade e de si próprio, ora denunciando a miséria escondida nas periferias, escarnecendo a imagem falsa projetada pelos folhetos publicitários, ora recriminando-se violentamente

¹³⁷ Idem, *ibidem*, p. 134.

¹³⁸ ANTÔNIO, João. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 76.

por se submeter ao jogo de aparências que esconde sua miséria subjetiva (“sem alegria, garra ou crença”).

Do ponto de vista formal, o conflito interno e dual se dá a ver na alternância fragmentada dos parágrafos, com trechos constituídos por tons e perspectivas contrastantes.

Se a certa altura, ele diz: “Ela redói, a cidade me bate fundo aqui...”, reintroduzindo, num tom melancólico e terno, a idéia de uma dor longínqua e vaga, em seguida, ele assume um tom sarcástico e corrosivo, compondo passagens verborrágicas recheadas de expressões de baixo calão: “parasitas, pulhas e bonifrates”, “canalha conluiada de pulhas, piolhos e putas”, “ratatuia, cambada, patuléia”.

No entanto, e apesar da impossibilidade de recuperar a cidade perdida, apesar de paralisado momentaneamente na encruzilhada de amor e ódio, ele não sucumbe ao peso. Ao contrário, decide fazer o trajeto, orientado pelas “coordenadas ainda presentes, mas vazias” esboçadas mentalmente, configurando ao roteiro prévio a função de uma espécie de rota de fuga para escapar da pulsão de morte, reintroduzindo a idéia de o andar estar associado a um impulso para afastar o mal-estar psíquico.

Mas, enquanto em *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* o mal-estar se configurava a partir da dificuldade das personagens de relacionarem-se com outras pessoas, em “Abraçado ao Meu Rancor”, a rua, antes espaço para realização do desejo, torna-se um inimigo igualmente feroz, desencadeando um misto alternado de revolta e nostalgia.

3.3 A poesia sob os escombros

Se a capacidade de suportar a dor é determinada por pequenos alívios, em “Abraçado ao Meu Rancor”, tais alívios são conseguidos à força de imagens poéticas escavadas sob os escombros da cidade e do passado, desentranhando pessoas, cores e sons para sempre perdidos e recuperáveis apenas na memória.

Nesse sentido, o narrador-personagem de João Antônio se assemelha ao *flâneur* de Charles Baudelaire, convergindo para si a idéia de Walter Benjamin segundo a qual “a rua conduz o flanador a um tempo desaparecido”¹³⁹, expressão em que aparece sintetizada a condição melancólica do sujeito moderno¹⁴⁰ - alguém sozinho na multidão, que tenta reconstituir a si mesmo por meio de fragmentos do passado, catando nas ruas pequenos cacos de vidro coloridos com os quais pode compor um vitral multifacetado por onde seja possível enxergar as cores perdidas do seu mundo.

Analogicamente, pode-se pensar que se, por meio de seus textos e personagens, Baudelaire procurava pelas ruas de Paris objetos desterrados pela modernidade, no plano histórico e social, a

¹³⁹ BENJAMIM, Walter. *As Passagens*. Minas Gerais/São Paulo: UFMG/ Imprensa Oficial, 2002, p. 461.

¹⁴⁰ Para Walter Benjamin, “assim como tantos outros de sua geração, Baudelaire teria perdido a aposta nas transformações prometidas pela Revolução Francesa”. Por analogia, poderíamos pensar que João Antônio teria perdido também uma aposta, no caso, nos desdobramentos positivos da redemocratização do país após um longo período de ditadura. Diante o fracasso de tal perspectiva, teria nascido seu desalento em relação às perspectivas de vida, tanto pessoal quanto coletiva, o que teria contribuído para que ele passasse a representar aqueles que modernamente chamamos de “excluídos” numa perspectiva ainda mais melancólica.

personagem de João Antônio busca nas ruas de São Paulo, sob os escombros deixados pela ditadura e por um processo de modernização malogrado, objetos destroçados e corroídos, reconhecíveis apenas metonimicamente e somente por aqueles que os conheceram na intimidade.

Tais suposições ajudam a entender porque a busca do narrador-personagem começa pelos lugares mais íntimos do autor. Nesse sentido, as coordenadas ainda presentes, mas vazias, são também as coordenadas entre as quais ele esboçou seus personagens mais famosos.

Não por acaso, a busca em “Abraçado ao Meu Rancor” começa, efetivamente, dentro de um antigo salão de bilhar, o Martinelli, onde o narrador parece evocar, de modo paradoxal, por um fino procedimento de omissão, as figuras de Malagueta, Perus e Bacanaço:

Dentro do Martinelli, procuro um salão de bilhares no andar térreo, o Mourisco, grandalhão, dos espelhos laterais do tamanho de um homem. Onde funcionavam, certos e terríveis, como relógios, sonsos e dissimulados, uma ciência de precisão, sinuqueiros de nome – Brahma, Tarzan, Itapevi, Calói, Estilingue, Boca Murcha...¹⁴¹

O salão é o mesmo no qual aportaram os três malandros no livro anterior. Eles que também “funcionavam como relógios, sonsos e dissimulados”, não são citados textualmente, mas os “sinuqueiros de nome” (seis ao todo) são enumerados numa sequência rítmica cuja

¹⁴¹ ANTÔNIO, João. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 81.

quebra sonora, na introdução do nome Calói, os dividem em dois trios de uma lista maior, suspensa pelas reticências, onde caberiam perfeitamente os nomes dos três malandros.

Oscilando entre as lembranças do passado e as solicitações do presente, o pensamento do narrador e o texto são perpassados por dois tons, que se alternam e se chocam, mudando ao sabor do contraste e da tensão entre as imagens externas e internas, ora em linguagem poética, ora utilizando-se de gírias e expressões de baixo calão.

Nos momentos de rememoração do passado, tom, ritmo, vocabulário e encadeamento das palavras voltam a ser contidos, econômicos, elegantes e líricos, lembrando a composição formal dos primeiros contos de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*:

Bolas vêm vindo e vão indo, barulham e se chocam, formam combinações e fazem colocação para a branca. A ponta do taco, a cabeça toca na branca e bate macio, é bonito, vai que vai embora a branca, coloridamente, que se multiplica em duas, três, quatro, seis cores. Amarelo, verde, marrom, azul, rosa, preto¹⁴².

Nessa passagem, o uso dos verbos (vêm vindo e vão indo, vai que vai), com sua carga intrínseca de movimento a sugerir o fluxo de vida, é emoldurado pelo colorido das bolas, em contraste inequívoco com o cinza predominante na narração.

Já nos trechos em que sobressaem as sensações do presente, a escrita assume um tom sarcástico, violento, resultando em períodos em que a

¹⁴² ANTÔNIO, João. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 89.

gíria (e por vezes palavrões) se sobrepõem à linguagem culta, criando um efeito de choque.

Empanturrado ontem e bebum, no coquetel, escarneci e, de voz empastada, eu disse classe merdeia. Com este embrulho no estômago, pesadão e ressecado, pertenço a que classe senão a ela?¹⁴³

Ao nos determos nos dois adjetivos que o narrador atribui a si mesmo (pesadão e ressecado), é possível entrever algo mais do que o sarcasmo para ser referir ao estado de quem exagera na bebida e na comida durante um coquetel.

Impossível não destacar também a afirmação ambígua da pergunta “pertenço a que classe senão a ela?” (referindo-se à classe média). Se nos contos analisados anteriormente as personagens principais se situavam em sua maioria nas classes operárias ou marginalizadas da sociedade, aqui estamos diante de uma personagem que, pelo menos de início, estabelece seu lugar social no interior da classe média (um profissional liberal que frequenta coquetéis, veste-se na moda e se desloca de táxi pelas ruas), embora o lapso lingüístico, que aflora diante do estado de embriaguez, denuncie a sensação ambígua de não-pertencimento, que vem à tona posteriormente, em uma passagem verborrágica na qual se articulam conflituosamente a primeira e a terceira pessoa:

¹⁴³ ANTÔNIO, João. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 82.

Mas da classe média você não vai escapar, seu... ah, o cartão de crédito, o cheque especial, o financiamento do telefone, da casa própria e do resto da merdalhada que for moda, e, meu, sem ela você não vive [...] Dane-se! Futrique-se, meu bom, meu paspalho[...] Compre... Ande de carro, ouça música e veja filmes no carro e trepe ali.¹⁴⁴

A utilização do verbo “escapar” parece sugerir a imobilidade social, conferindo ao lugar ocupado pela personagem o caráter de uma armadilha, sem horizonte, tanto quanto aquela em que vivem as classes menos favorecidas.

O ódio do narrador-personagem volta-se contra ele mesmo, a partir da segunda voz que participa do texto, cuja intromissão é cada vez mais alongada e vertiginosa. Por meio de uma prosa dura, carregada de gírias, às vezes em parágrafos longos de mais de uma página, os quais configuram uma espécie de delírio, a voz fragmentada deixa a impressão de que a outra dimensão do eu está sendo soterrada.

Em linhas gerais, a voz critica a função de jornalista, escarnece todas as conquistas da modernidade e os poucos objetos de desejo da pequena burguesia¹⁴⁵, na qual ela própria se inclui.

Depois das explosões de rancor, a prosa ainda mantém certa rispidez inicial, graças às construções crispadas, mas à medida que ruas, prédios, pessoas e paisagens vão sendo descritos, conforme ficaram gravados na memória do narrador, é como se o ritmo da respiração

¹⁴⁴ ANTÔNIO, João. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 84.

¹⁴⁵ Os insultos direcionados aos burgueses lembram o poema “Ode ao Burguês”, de Mário de Andrade. Em especial no trecho: “Todos para a Central Inebriante do Meu Rancor/Ódio e insulto! Ódio e Raiva! Ódio e mais ódio! Morte ao burguês e aos giôlhos/cheirando religião e que não crê em Deus! Ódio vermelho! Ódio Fecundo! Ódio cíclico! Ódio fundamento, sem perdão!” ANDRADE, Mário. *Paulicea Desvairada*. São Paulo: Casa Mayença, 1922, p. 67.

fosse se tornando mais lento, vagaroso, até se acalmar completamente, calando a própria crítica interior. Pouco a pouco, o apaziguamento se reverte em um tom mais ameno, delicado, até resvalar o poético.

Numa leitura exclusivamente sociológica, essa ambigüidade constitutiva da subjetividade do narrador, expressa na fragmentação da voz narrativa, seria efeito da experiência de quem, nas palavras de Alfredo Bosi, “já transpôs o limiar da classe”, “mas volta sempre que o chamado é mais forte, e a consciência da separação dói acima da medida”.¹⁴⁶

Nessa perspectiva, a vertigem constante sentida por ele, seria a vertigem da classe média, a de quem ascendeu a um status “superior”, embora se sustente com muita dificuldade no lugar conquistado.

Da perspectiva psicanalítica, considerando que a melancolia é caracterizada como um estado de passagem e aflora nos momentos em que o sujeito move-se de um estado para outro, poderíamos supor que o narrador-personagem se torna melancólico e instável ao passar de uma condição a outra, de uma cidade a outra, de um pensamento a outro, de uma esquina a outra e, nesse movimento, acaba desequilibrado psiquicamente e mais sujeito à pulsão de morte.

Tal interpretação ajudaria a compreender o fato de que é desses momentos de passagem que brotam tanto as construções mais líricas, quanto as mais corrosivas, pois a melancolia é feita de sentimentos extremados.

¹⁴⁶ BOSI, Alfredo. Um Boêmio entre Duas Cidades. *Literatura e Resistência*. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002, p. 242.

O lirismo que vem à tona, quase sempre após um doloroso processo de associação livre, assume a função de aliviar a carga de tensão mental que oprime o sujeito em variados e diferentes graus ao longo do texto, reforçando a idéia de que a poesia e o prazer, vinculados à pulsão de vida, só podem ser encontrados naquilo que não existe mais, daí também as recorrentes, periódicas e obsessivas evocações da figura de Germano Matias.

Desse mesmo princípio de opressão e alívio participam os insultos, acusações e recriminações corrosivas, espécies de “flores do mal”, que brotassem fantasmagoricamente entre destroços de uma memória de prazer para sempre perdida, compondo na oposição entre ódio e ternura as “páginas dissonantemente belas” que João Antônio “chamou de *Abraçado ao Meu Rancor*, para usar uma vez mais as palavras de Alfredo Bosi.

3.4 O peso da culpa

Quando a caminhada propriamente dita começa, o narrador faz um longo trajeto sinuoso pelo centro da cidade. Ao atravessar o Vale do Anhangabaú, ele exprime pela enumeração caótica a inquietação típica do olhar de quem anda por uma grande cidade, mas parece se sentir claramente ameaçado por ela:

Vai, não vai, não e sim, entupido de gentes, pouca árvore, carros, ônibus, motocas, viaduto, viadutos, acima do nível, abaixo, minhocões ameaçam, tomam. Susto. E medo.¹⁴⁷

O mal-estar culmina em uma conclusão fatalista, espécie de conformação ressentida: “Mas que eu não a 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 do que geografia, um modo de vida”.

Após tal constatação, o foco dos pesares do narrador parece deslocar-se sutilmente, porém a tentativa de reconciliação e o esforço para aceitar a cidade tal como é no presente, não se sustentam. Uma vez mais, ele cai nas auto-acusações, agora imputando a si mesmo a culpa por não conseguir reencontrar sua antiga cidade, assumindo que, ao andar por outras, “carrega” igualmente “um bando de espetos íntimos”.

¹⁴⁷ ANTÔNIO, João. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 86.

A emergência desse saber sobre si mesmo em vez de diminuir parece aumentar o peso sentido. Não por acaso, em tal contexto surge a citação do tango *Como Abrazado a un Rencor*, lembrado involuntariamente: “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”

Na íntegra, a citação em si é: “Diz, corta, rasga que quero morrer abraçado ao meu rancor”. A frase enigmática e tortuosa não figura dessa maneira na letra do tango, cujo tema é a leitura do testamento amargurado escrito por um homem, diante do presságio da morte.

A apropriação enigmática da situação criada na música resulta num amálgama do qual participam elementos não observados em um primeiro olhar. Mas o diálogo estabelecido pelo título pode revelar algum outro sentido secundário ou primeiro (o nervo que ele diz ficar mais embaixo) no restante da letra do tango.

Em um dos versos da canção, após lamentar, também melancolicamente, por um passado sem amor e sem honra, o eu lírico diz: “Não ando em busca de perdão”. Além da idéia de uma busca, ou negação de uma, vemos emergir nessa intersecção conflituosa do tango e do texto o mesmo peso da culpa.

Desse ponto de vista, o desejo do narrador de ferir a própria carne (corta, rasga), e o anseio pela morte (quero morrer abraçado ao meu rancor) ganham novo sentido.

O andar pelas ruas passa a ser, também, um trajeto de expiação da culpa, uma busca por perdão, único meio possível de tentar recuperar a leveza perdida. Emerge aí uma significativa carga simbólica das concepções cristãs. Os “espetos íntimos”, que ele diz carregar, remetem aos espinhos cravados sobre a cabeça de Jesus durante a crucificação. Sugestivamente, logo na sequência, o narrador tem um breve momento de tranqüilidade, justamente diante de uma igreja:

Tento sentir e reter a dignidade que, firme, se agüenta viva, velha, na calma relativa da manhã do Largo do Paissandu, a igreja no centro. É igreja dos negros, da crioulada, e fico num momento de simpatia. Ao lado, a estátua da mãe-preta. Fecho os olhos tontos e imagino este lugar noutros horários. Assim, à tarde, o que resta de pardais na cidade meus olhos veriam neste Largo do Paissandu.¹⁴⁸

Espelhando-se uma vez mais na cidade, “a calma relativa da manhã do Largo do Paissandu” penetra na interioridade da personagem, deixando-se entrever no próprio jogo criado pelos tempos verbais, cujo efeito é projetá-lo para futuro, algo praticamente inexistente no restante do conto.

A descrição do que ele vê concretamente, enquanto contempla o Largo do Paissandu, é feita no presente (“tento”, “fico”, “fecho”). Mas, ao final da frase, a construção verbal desliza e se desloca para um inesperado futuro do pretérito, no qual ele imagina o que poderia ver se lá ainda estivesse ao cair da tarde, prevendo sua própria ausência.

Tal procedimento confere um tom lírico, mas também enigmático, permitindo diversas possibilidades de interpretação. Analisada isoladamente, a passagem pode ser compreendida apenas como um recurso poético que ressalta o fato de a cidade pranteada ser idílica e idealizada, imersa num passado e num futuro de antemão perdidos, por isso pretérito.

Comparando com *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, o ponto de intersecção poderia ser os pardais (símbolos da leveza) que o narrador só vê de olhos fechados, recuperando pela memória a outra cidade, talvez a cidade do primeiro livro, já que os pardais não vistos no presente da narração lá aparecem mais de uma vez¹⁴⁹.

Mas restaria ainda a possibilidade de interpretar a calma relativa que interfere no estado psíquico da personagem como decorrência da imagem da estátua da mãe-preta, índice da figura materna, capaz de tudo perdoar.

A suposição ganha sentido maior se voltarmos à intersecção da passagem com a citação do tango. Na letra de *Como Abrazado a un Rencor*, o eu lírico da canção rejeita antecipadamente qualquer homenagem póstuma que lhe quisessem fazer, exceto uma: “Solo a uste, mama lejana, se viviese, le daría ele derecho de encenderle cuatro velas a mi adiós, de volvar todo su pecho sobre mi hereje agonía”.

¹⁴⁹ Em dois contos de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* não analisados neste trabalho aparecem os pardais referidos no texto. Em “*Retalhos de Fome numa Tarde de G.C.*”, a primeira frase é “Um pardal brincava no fio telegráfico”, e em “Natal na Cafua” aparece a construção: “Uma pausa, pardais, meninos lá fora, o sol”.

Nessa perspectiva, toda a dor que o narrador-personagem carrega só poderia ser aliviada nos braços da sua “mãe-preta”, espaço primeiro de acolhimento ao qual todo sujeito está fadado a voltar imaginariamente, antes e até mesmo depois da morte consumada, pois à mãe, segundo o tango, caberia ainda o ato de iluminar o caminho do homem no pós-morte, dar-lhe à luz novamente, ao acender quatro velas póstumas.

Tais hipóteses se reforçam quando levamos em conta que, após errar sem rumo, em um instante enigmático, “Porque foi, porque não foi...”, ele resolve “ir para casa”. Ele não diz ir para a casa da mãe, mas “ir para casa”, sugerindo que lá é de fato o seu lugar, primeiro e último ponto de pertencimento possível.

A decisão é tomada por volta das seis da tarde, outro momento de passagem, quando já se anuncia o cair da noite, justamente no momento em que o narrador sugere, grotescamente, um dado de suma importância: “Nas bancas de jornais, primeiras páginas berram. Há um bebê-diabo nascido no coração do ABC, no Dia das Mães, desnorteando a opinião pública.”

Com essa informação, sugere-se que esse dia fatídico e longo, perdido num caminhar errático, é um domingo, um domingo Dia das Mães, ajudando a compreender sua comoção diante da estátua da mãe-preta e a decisão de, finalmente, voltar para casa.

3.5 Por vias desusadas

Apesar do espaço ficcional em comum, uma diferença importante entre “Abraçado ao Meu Rancor” e “Malagueta Perus e Bacanaço” está no papel estruturador do roteiro definido desde o início da narrativa.

No primeiro, o trajeto organizava o texto e orientava objetivamente o percurso das personagens pela cidade, com situações concretas se desenrolando dentro de um determinado bairro, seguidas de cortes claramente perceptíveis, sinalizados de maneira análoga à divisão em capítulos.

No entanto, no segundo, a avalanche de pensamentos do narrador torna o trajeto obscuro, sinuoso e errático, a ponto de, em alguns momentos, não se saber exatamente onde ele está fisicamente.

Outra diferença marcante é o fato de que nas narrativas anteriores o deslocamento das personagens se dava no sentido bairro-centro, enquanto em “Abraçado ao Meu Rancor”, a personagem está no centro, de onde acabará por se deslocar até a periferia (a casa materna).

Com isso, o roteiro principal (Osasco -Lapa - Vila Ipojuca – Água Branca – Perdizes – Barra Funda - Centro – Pinheiros – Lapa), com exceção do trajeto pelo Centro, acaba se tornando secundário, restando, de fato, o percurso até a periferia, realizado numa viagem de trem, isto é, pelas “beiradas das estações de ferro” - o ponto nodal de sua rota física e psíquica. É esta e não outra a “via desusada” que ele terá que enfrentar

para chegar a seu ponto de destino, onde talvez consiga encontrar o que buscava.

A viagem é feita a partir da Estação Julio Prestes, onde começa uma espécie de *via crucis* para o seu corpo. O acesso à estação é em si uma luta: “é difícil, me confunde e dificulta”, diz o narrador. No trajeto até a estação de trem, bate-lhe o frio nas pernas, o cansaço e o desânimo.

No meio do tumulto, ele consegue embarcar “Presilhado, aos solavancos e aos cotovelões”. A descrição das condições do trem (escuro e sujo) e da situação dos passageiros (“tristes uns, inexpressivos outros, feito coisas. Feito bichos, olhos parados de boi”) aumenta a sensação de sacrifício e de dor que representa o retorno ao seu local de origem.

Se me escruncharem os bolsos, se me pisarem, me chutarem, me arrancarem os botões da roupa, se me tirarem os sapatos, se me cotovelarem, se quer conseguirei endireitar o espinhaço e me empertigar.¹⁵⁰

O trecho lembra, pela violência sofrida mentalmente, uma cena de malhação de Judas, acentuando a idéia de martírio e conferindo ao pensamento a característica de delírio de punição comum nos estados melancólicos.

O sentimento inicial do narrador-personagem é o de quem se vê em meio a estranhos, medindo com receio suas faces, roupas e modos, tentando re-conhecer o que lhes vai por dentro. Mas à medida que o

¹⁵⁰ ANTÔNIO, João. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac Naif, 2001, p. 85.

trajeto avança, o mal-estar dá lugar a uma espécie de conformação e logo e ele está irmanado com os demais, embora a imagem do desamparo também se insinue: “Apertados, uns nos apoiamos nos outros, no balanço das curvas balangamos todos [...] Não podendo nos segurar em nada, nos firmamos em pé, sem cair, embora o trem jogue”.

O caminho percorrido desperta a memória da infância passada na região, mas não há mais espaço para o rancor, apenas para uma forma atenuada da culpa, por ter “se bandeado pelo mundo” e, por muito raras vezes, voltar ao morro onde nasceu.

A modulação desses sentimentos culmina em um dos pensamentos mais melancólicos de todo o conto, no qual a carga represada da questão do não-pertencimento vem à tona numa belíssima sentença de lirismo desencantado: “Fora daqui, por mais que me besuntem de importâncias, fique conhecido ou tenha ares coloridos, um quê me bate e rebate. Foi dessa fuligem que saí. E é minha gente.”

Já na subida para o Morro da Geada, conforme a vista se acostuma com a nova paisagem (ruas esburacadas de terra, casas baixas, descascadas) sob o vento gelado, um outro pensamento lhe assalta: “Se tivesse que viver de novo aqui, de onde me viria a força?”

Depois de todo o suplício do trajeto, de reconhecer-se nas faces do povo humilhado como bicho no vagão de trem, ele chega em casa e diz ternamente: “mamãe fica tímida depois do beijo [...] pergunta, jeitosa, como estou e se volto”.

Ele não responde de imediato, pega um cigarro, dirige-se para a janela e quando faz menção de se explicar, por ter chegado tarde da noite, ouve dela a frase tão esperada, alívio de toda pena, sofrência, solidão e culpa, o perdão absoluto e irrestrito da compreensão:

- Sua arte não permite dois amores.

Com essa fala da mãe, o narrador põe fim à caminhada, termina sua busca, e se cala por um momento, reconciliado e em paz. A atitude de apaziguamento e o repouso parecem sugerir que, para além das determinações históricas e sociais, toda construção e reconstrução do sujeito começa e termina nos braços de uma mãe. No caso dele, uma mãe que acalma como a estátua do Largo do Paissandu, simplesmente pelo ato de acolher, sem críticas, seu afeto dividido entre dois mundos, perdido entre “coordenadas vazias, mas ainda presentes”.

Nesse sentido, a cidade idealizada, cuja perda “doi” e “redói”, à qual o sujeito sempre volta, “levado pelo não sei quê”, pode ser lida também como a cidade do conforto psíquico, terra de uma plenitude primordial para sempre perdida, espécie de geografia íntima de um deserto de, onde pode brotar e rebrotar a pulsão de vida, apesar dos destroços do presente.

CONCLUSÃO

*“A miséria ainda não substituíra a pobreza... e estou certo de que o nosso coração era simples, espichado e melhor. Não desandávamos a reclamar da vida, não nos hostilizávamos feito possessos, tocávamos a pé pra baixo e para cima e, quando um se encontrava com o outro, a gente não dizia: “Oi!”. A gente se saudava largo e profundo:
— Ô! Batuta!*

Muito além de “dar voz” às camadas marginalizadas da sociedade brasileira, irmanando-se à fala das ruas, fato reconhecido como um de seus grandes feitos, João Antônio nos legou, por meio da re-elaboração da temática da busca em dois momentos históricos distintos, uma importante via de compreensão da subjetividade daqueles que atualmente chamamos de “excluídos”.

Ao revelar a precariedade sob a qual se engendrava a constituição psíquica desses sujeitos que habitavam os dois principais centros urbanos do Brasil, entre as décadas de 60 e 80, o autor espelhou no plano literário as cruéis - e crescentes - limitações impostas à realização dos desejos de quem foi posto à margem das conquistas da modernidade.

Com o trabalho a que agora colocamos termo, consideramos ter sido possível constatar a validade de nossa hipótese de leitura, segundo a

qual a temática da busca está presente e exerce uma função constitutiva na composição de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* e é retomada pelo autor, embora com outras nuances, na criação de *Abraçado ao Meu Rancor*, espelhando, no plano literário, impasses da subjetividade moderna.

Em todas as narrativas analisadas, conseguimos apreender, no processo composicional, metáforas, imagens, estruturas sintáticas, frases e palavras recorrentes que formam o núcleo temático, a partir do qual se originam traços do espaço ficcional, das personagens, do enredo, das ações dos protagonistas.

Pudemos evidenciar que tais elementos combinam-se formalmente, inclusive quando relacionamos um livro com o outro, de maneira a realizar uma “construção maior”, estabelecendo a unidade temática perceptível tanto em partes da obra, quanto em seu conjunto.

Importa ressaltar, ainda, que tais variações sobre o mesmo tema, identificadas e descritas em cada um dos capítulos, tornadas tão claramente apreensíveis porque “as isolamos e nomeamos”, não se restringem apenas aos contos aqui enfocados.

É perfeitamente possível admitir que todas as narrativas de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* tocam de alguma forma a temática da busca, em diferentes modulações, sustentando, pelo emprego de procedimentos textuais homólogos, uma unidade harmônica que confere maior literaridade ao conjunto.

Se tomarmos sob o mesmo ponto de vista o livro *Abraçado ao Meu Rancor*, podemos estabelecer bases análogas, sobretudo em relação às

narrativas “Guardador”, “Eguns” e “Amsterdã, Ai”, todas elas comportando a apreensão de elementos e procedimentos vinculados ao tema, seja na busca de mecanismos de sobrevivência nas ruas (“Guardador”), na procura por uma experiência transcendental que confira sentido à vida (“Eguns”) ou no perambular por uma cidade descrita com toda sua “consistência desejo e sonho” (“Amsterdã, Ai”).

Mais do que uma “situação típica que se repete”, tais recorrências observadas ao longo das narrativas evidenciam para além dos traços formais, e por seu caráter obsessivo, a latência de um significado mais amplo, isto é, a predominância de um estado psíquico instável das personagens.

Esse estado decorre de uma constante barganha entre prazer e realidade, resultando, quase sempre, numa pesada carga de frustração, em razão da posição social ocupada pelas personagens, a maioria delas sem recursos materiais para viver em inteireza seus desejos.

A instabilidade e o mal-estar, nos quais acabam enredados os sujeitos ao serem destituídos de referências estáveis, espoliados de experiências que confirmam sentido ao vivido, oprimidos pela hostilidade de um espaço urbano degradado e segregador, massacrados pela vida sem lazer e sem perspectivas, são acentuados de um livro para o outro e ganham uma dimensão histórica e social de grande alcance, sobretudo ao considerarmos que esse processo permanece em curso.

Se, como tantas vezes sublinhou João Antônio, houve um tempo em que “a miséria não substituíra a pobreza”, as marcas psíquicas desse tempo

perdido em alguma esquina histórica, já tão bem explorado em sua obra do ponto de vista social, permanecem latentes na subjetividade de suas personagens, na forma de uma fugidia perda não re-elaborada, reverberando de modo enigmático e em notas melancólicas, o impasse da busca por um tempo e um lugar de pertencimento desaparecidos.

Tal como se dá nos estados de melancolia, em que os sujeitos são tomados por sentimentos extremados, na contemporaneidade, o luto não re-elaborado das perdas históricas reaparece e revela-se psiquicamente, ora na violência sem precedentes que domina os centros urbanos, ora no abatimento e alheamento físico e mental que transformam parte da população das grandes cidades em “reumáticos da miséria”, uma legião de seres prostrados diante da impossibilidade de construir novos sentidos para sua existência.

Nessa perspectiva, João Antônio apreendeu e nos legou com suas histórias mais do que um retrato realista das condições materiais enfrentadas pelos habitantes das “esferas malditas” da sociedade brasileira. A valiosa herança deixada por ele compreende também um olhar de aguda sensibilidade que permite enxergá-los, para além das determinações históricas, na dimensão de seres humanos singulares, que são, ao mesmo tempo, espelho de uma condição universal, flagrados em plena agonia do ser.

BIBLIOGRAFIA

a) Bibliografia de João Antônio

ANTONIO, João. *Malagueta Perus e Bacanaço*. 7. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____. *Leão de Chácara*. 8. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Malhação do Judas Carioca*. 4. ed. São Paulo: Clube do Livro, 1987.

_____. *Casa de Loucos*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Lambões de Caçarola*. 4. ed. Porto Alegre: LP&M Editores, 1978.

_____. *Ô Copacabana!* 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

_____. *10 Contos Escolhidos*. 1. ed. Brasília: Horizonte/ Instituto Nacional do Livro, 1983.

_____. *Meninão do Caixote*. 5. ed. São Paulo: Atual, 1991.

_____. *Abraçado ao Meu Rancor*. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

_____. *Zicartola e Que Tudo o Mais Vá para o Inferno*. 1. ed. São Paulo: Scipione, 1991.

_____. *Os Melhores Contos: João Antônio*. Seleção de Antônio Hohfeldt. 1. ed. São Paulo: Global, 1992.

_____. *Guardador*. 1. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. *Um Herói Sem Paradeiro: Vidão e Agitos de Jacarandá, Poeta do Momento*. 1. ed. São Paulo: Atual, 1993.

_____. *Afinação da Arte de Chutar Tampinhas*. 1. ed. Belo Horizonte: Formato, 1993.

_____. *Patuléia, Gentes da Rua*. 1. ed. São Paulo: Ática, 1996.

_____. *Dama do Encantado*. 1. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

_____. *Sete Vezes Rua*. 1. ed. São Paulo: 1998

b) Bibliografia sobre João Antônio

BARBOSA, Alexandre, João. A Prosa de uma Consciência. ANTONIO, João. *Dama do Encantado*. 1. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2002.

BOSI, Alfredo. Um Boêmio entre Duas Cidades. *Literatura e Resistência*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

BRUNHILDE, Laurito, Ilka. João Antônio: o Inédito. *Remate de Males: Revista do Departamento de Teoria Literária da Unicamp*. São Paulo: 1999.

CANDIDO, Antonio. Na Noite Enxovalhada. In: ANTONIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 7. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CHIAPPINI, Ligia. O Brasil de João Antônio e a Sinuca dos Pingentes. *Brasil, País do Passado?* (org) CHIAPPINI, L. DIMAS, A., E ZILLY, B. São Paulo: Edusp-Boitempo, 2000.

LACERDA, Rodrigo. O Primeiro Amor de João Antônio. In: *Malagueta Perus e Bacanaço*. 7.ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PORFÍRIO, Carneiro, Caio. e LUCAS, Fábio. *Cartas ao Amigo...*, São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. 1. ed. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

c) Teses e Dissertações sobre a obra de João Antônio

ABRAHÃO, Ferreira, Maria, Eugênia. *As Veias Abertas de João Antônio: Os Contos de Abraçado ao Meu Rancor*. USP.

AZEVEDO, Farias, Carlos. *Hibridismo e Ruptura de Gêneros em João Antônio*.

BELLUCO, Lemos, Alexandre, Hugo. *Radiografias Brasileiras: Experiência e Identidade Nacional nas Crônicas de João Antônio*. Unicamp.

BERNACHI, Cazula, Suzana. *O Jogo, a Forma e a Recepção em Malagueta, Perus e Bacanaço*. PUC/SP

CABELLO, Gomes, Rosa, Ana. *A Gíria como Linguagem Literária em Contos de João Antônio*. UNESP Araraquara.

CANTARELLA, Cláudia. *João Antônio Poeta do Conto*. UNESP Araraquara.

CORRÊA, Cristina, Luciana. *Merdunchos, Malandros e Bandidos: Estudo das Personagens de João Antônio*. UNESP de Assis.

CORRÊA, Cristina, Luciana. *Do Real à Ficção: A Busca de um Retrato Brasileiro na Construção das Personagens de João Antônio*. UNESP de Assis.

FERREIRA, Alves, Cássia. *Estudo Crítico da Bibliografia de João Antônio*. UNESP Assis.

JESUS, Assis, Duarte, Cleide. *A Crítica de João Antônio na Tribuna da Imprensa*. UNESP Assis.

JESUS, Assis, Duarte, Cleide. *O Conceito de Conto na Obra de João Antônio*. UNESP Assis.

LACERDA, Rodrigo. *João Antônio Uma Biografia Literária*. USP

LOMBARDO, Luiz, Edson. *O Malandro em Textos de João Antônio*. UNESP Araraquara.

MARTIN, Lia, Vima. *Literatura e Marginalidade: Um Estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. USP.

MORAES, Ribeiro, Renata. *João Antônio de Pés Vermelhos: A Atuação do Escritor-Jornalista em Panorama*. Universidade Estadual de Londrina.

NETO, Silva, Pereira, José. *O Espaço Urbano de São Paulo no Realismo Ficcional de João Antônio*. UNESP Assis.

NETO, Silva, Pereira, José. *Similitude entre José Cardoso Pires e João Antônio: Estudo sobre Malagueta, Perus e Bacanaço*. UNESP Assis.

ORNELLAS, Ávila, Cláudia. *O Conto na Obra de João Antônio: Uma Poética da Exclusão*. USP

PEREIRA, Christina, Jane. *Estudo Crítico da Bibliografia de João Antônio*. UNESP Assis

PEREIRA, Christina, Jane. *A Crítica de João Antônio na Tribuna da Imprensa*. UNESP Assis

RIBEIRO, Darc, Joana. *Experiência Urbana e Narrativa Curta em João Antônio e Rubem Fonseca*. UNESP Assis

SILVA, Lopes, André. *João Antônio e Mendes Carvalho: Seus Malandros e Suas Histórias*. UFGO

SILVA, Ribeiro, Neíze. *Organização e Estudo da Fortuna Crítica sobre João Antônio*. UNESP Assis.

SILVEIRA, Júnior Clóvis. *Diálogos com João Antônio na Restauração de uma Arte Popular Urbana*. UNESP Assis

SYLVESTRE, Nolasco, Fernando. *Afinação da Arte de Ler João Antônio*. UFRJ.

ZENI, Bruno. *Uma Formação na Malandragem: Fraternidade Subsistência e Marginalidade em Malagueta, Perus e Bacanaço, de João Antônio*. USP.

d) Bibliografia Teórica

ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias. In: *A Cidade do Pensamento Único. Demanchando Consensos*. Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

ARRIGUCCI JR. Davi. *Humildade, Paixão e Morte – A Poesia de Manuel Bandeira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BARTHES, Roland. *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BELLEMIN-NOËL, Jean. *Psicanálise e Literatura*. Tradução Álvaro Lorencini e Sandra Nitri. São Paulo: Cultrix.

BENJAMIN, Walter. O Narrador. Considerações Sobre a Obra de Nikolai Leskov. In: *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Charles Baudelaire – Um Lírico no Auge do Capitalismo. In: *Obras Escolhidas – Paris do Segundo Império*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. *As Passagens*. Imprensa Oficial/UFMG. São Paulo/Minas Gerais: 2006.

BOSI, Alfredo. A Interpretação da Obra Literária. In: *Céu, Inferno*. São Paulo: Editora 34, 2003.

_____. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 2008

CALVINO, Ítalo. *Seis Propostas para o Próximo Milênio*. Tradução Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

CANDIDO, Antônio. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. *Literatura e Sociedade. Estudos de Teoria e História Literária*. São Paulo: Nacional, 1976.

_____. Antônio. Dialética da Malandragem. In: *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Editora 34, 1993.

CORTÁZAR, Júlio. *Valize de Cronópio*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

EIKHENBAUM, B. A Teoria e o Método Formal. In: *Formalistas Russos*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Civilização. In: *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

_____. *Luto e Melancolia*. Tradução de Marilene Carone. In: *Revista Novos Estudos do CEBRAP*, nº 32, 1992.

_____. *Além do Princípio de Prazer*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

_____. *Lembranças Encobridoras*. Rio de Janeiro: Imago, 1969.

GINZBURG, Jaime. *Conceito de Melancolia*. In: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre*, nº 20, 2001.

GREEN, André. Literatura e Psicanálise A Desligação. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da Literatura e suas Fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOSSNE, Andréa S. *Império da Urbe, Derrocada da Polis*. In: Revista Rodapé – Crítica de Literatura Contemporânea. São Paulo: Nankin, 2002.

KALINOWSKA, Sophie Irene. *El Concepto de Motivo em Literatura*. Chile: Ediciones Universitárias de Valparaíso, 1972.

KAYSER, Wolfgang. *A Interpretação da Obra Literária*. Coimbra: Arménio Amado Editor, Sucessor, 1970.

KEHL, Rita Maria. *Ressentimento*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

_____. *O Tempo e o Cão*. São Paulo: Boitempo, 2009.

KURZ, Robert. *O Colapso da Modernização*. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. São Paulo: Editora 34, 2000.

MEYER, Augusto. *Ensaio Escolhidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MEZAN, Renato. O Estranho Caso de José Matias. In: *O Desejo*. (org.) Adauto Novaes. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

MOISÉS, Perrone Leyla. *A Falência da Crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *Flores da Escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PASSOS, Pinheiro Rios Cleusa. *Confluências - Crítica Literária e Psicanálise*. São Paulo: Nova Alexandria/Edusp, 1995.

_____. *O Outro Modo de Mirar – Uma Leitura dos Contos de Julio Cortázar*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

PELLEGRINO, Hélio. Édipo e a Paixão. In: *Os Sentidos da Paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

PIGEAUD, Jackie. *Metáfora e Melancolia: Ensaio Médico-Filosófico*. Tradução Ivan Frias. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Contraponto, 2009.

RICHARD, Pierre-Jean. *Microlectures*. Paris: Editions Du Seuil, 1979.

ROUDINESCO, Elisabeth e PLON, Michel. *Dicionário de Psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1998.

_____. *Por que a Psicanálise?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1999.

SIMMEL, Georg. A Metrópole e a Vida Mental. In: *O Fenômeno Urbano*. Zahar Editores, 2000.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, Salvo Engano, de *Dialética da Malandragem*. In: *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

TODOROV, Tzvetan. *A Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: *Formalistas Russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.

VELHO, Gilberto. Estudo do Comportamento Desviante: A Contribuição da Antropologia Social. In: *Desvio e Divergência*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1974.

WISNICK, Miguel José. A Rotação das Utopias Rapsódia. O Canto e o Conto. In: *Mário de Andrade Hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.