



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Raphael Salomão Khéde

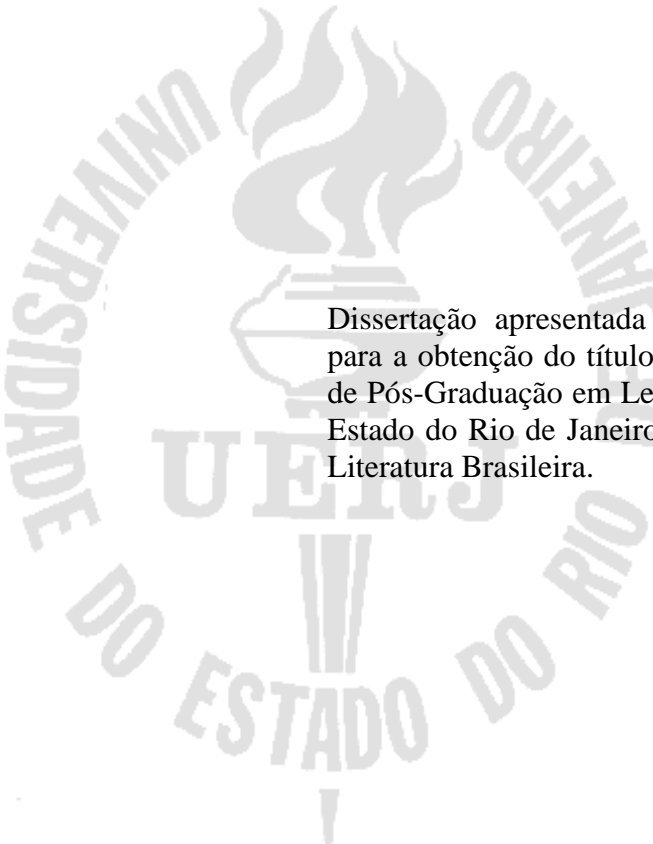
**João Antônio entre
“leões de chácara” e “dedos-duros”**

Rio de Janeiro

2009

Raphael Salomão Khéde

João Antônio entre “leões de chácara” e “dedos-duros”



Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza

Rio de Janeiro

2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A635 Khéde, Raphael Salomão.
João Antonio entre “leões de chácara” e “dedos-duros”/ Raphael
Salomão Khéde . – 2009.
78 f.

Orientador: Roberto Acízelo Quelha de Souza.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Letras.

1. Antônio, João, 1937- – Crítica e interpretação. 2. Análise do
discurso narrativo – Teses. 3. Características nacionais – Teses. I.
Souza, Roberto Acizelo Quelha de. II. Universidade do Estado do Rio
de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação

Assinatura

Data

Raphael Salomão Khéde

João Antônio entre “leões de chácara” e “dedos-duros”

Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Literatura Brasileira.

Aprovada em: 31 de março de 2009

Banca examinadora:

Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza (orientador)
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. José Luís Jobim de Salles Fonseca
Instituto de Letras - UERJ

Prof. Dr. Adalberto Müller Junior
Faculdade de Letras - UFF

Rio de Janeiro

2009

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Roberto Acízelo Quelha de Souza, meu orientador.

Ao Prof. José Luís Jobim de Salles Fonseca.

Aos Professores do Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ.

Ah, estilo dançarino e de desenho imprevisível como nunca vi, plainando ou se atirando em vertical absoluta para as águas, doçura, meigo e terrível, corte certo do vôo das gaivotas.

João Antônio

RESUMO

Khéde, Raphael Salomão. *João Antônio entre “leões de chácara” e “dedos -duros”*. 2009. 78 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) - Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Esta dissertação percorre as linhas básicas da narrativa de João Antônio, confrontando perspectivas críticas e ao mesmo tempo propondo a valorização do ponto de vista do “narrador malandro” como elemento fundamental da estética do autor. Busca analisar, também, no pano de fundo dos anos 60 e 70, noções ligadas a um novo realismo a partir do confronto com a questão da identidade nacional, discutida no período em que o autor produziu a sua obra.

Palavras-chave: Literatura Brasileira. Crítica Literária. Malandros. Anos Setenta.

ABSTRACT

The current dissertation addresses João Antônio narrative style's basic traits, challenging critical perspectives and suggesting the figure of a "swindler/rascal narrator" as a fundamental piece of the author's aesthetics. In the backdrop of the 1960's and 1970's, elements related to a new realism were analyzed in confrontation with the issue of national identity – a very relevant matter for the period in which the author writes.

Keywords: Brazilian Literature. Literary Criticism. Swindlers. Seventies.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	A POÉTICA DE JOÃO ANTÔNIO: DOS ANOS <i>DOURADOS</i> AOS ANOS DA ALIENAÇÃO, DO MEDO E DA RESISTÊNCIA	13
1.1	João Antônio: alguns elementos biobibliográficos e históricos	16
1.2	Crítica à modernidade ou saudosismo histórico?	19
1.3	O problema do realismo em João Antônio: neonaturalismo e identidade nacional	22
1.4	A negação da norma	27
2	O MALANDRO DO PLANO HISTÓRICO-MITOLÓGICO AO PLANO ANTROPOLÓGICO	29
2.1	O surgimento do malandro	32
2.2	O papel da música popular na construção da figura do malandro	35
2.3	Da malandragem ao jeitinho	38
2.4	Do malandro ao bandido	41
2.5	A malandragem como paradigma da nacionalidade	43
3	A PERSPECTIVA LINGÜÍSTICA E ESTILÍSTICA DA NARRATIVA JOÃOANTONIANA	48
3.1	Prosa do novo realismo: a questão do gênero	48
3.2	O narrador malandro	55
3.3	Os ditos populares, as gírias e as expressões características	60
3.4	Aspectos da ruptura sintática	64
3.5	A questão do espaço físico-social	67
	CONCLUSÃO	71
	REFERÊNCIAS	75

INTRODUÇÃO

Este estudo tem como objetivo analisar alguns aspectos da narrativa de João Antônio, buscando demonstrar a coerência entre o projeto estético e o projeto ideológico do autor, na perspectiva de um contraponto entre forma (aspectos estruturais da narrativa, estilo e língua) e conteúdo (aspectos sócio-culturais e ideológicos subjacentes ao texto). A nossa análise, levando em consideração o contexto cultural dos anos 60 e 70, resumido principalmente no primeiro capítulo da dissertação, se propôs apresentar uma discussão sobre o conceito de realismo e de identidade nacional, relacionados com o tema da “malandragem”, a qual, a nosso ver, representa uma categoria estrutural, mais que apenas um tema, da poética de João Antônio.

No segundo capítulo do trabalho buscamos aprofundar, a partir da bibliografia disponível, que ainda não é ainda exaustiva, a relação entre o nascimento histórico do malandro e o “mito” da figura do malandro como compensação identitária para o fenômeno da exclusão sócio-econômica e cultural de indivíduos que são responsáveis por uma produção cultural popular significativa no Rio de Janeiro: basta pensarmos ao contexto do samba, relacionado a toda uma aura boêmia cultivada ao longo da história da cidade no século XX. Do ponto de vista sociológico, o malandro representava uma classe sócio-econômica excluída dos processos institucionais que caracterizam a cidadania: educação, moradia, saúde e transporte públicos; porém ele sobrevive também como mito, não só literário, de toda a sociedade brasileira. Nesse sentido, o malandro, como espécie de pícaro, teria duas características principais: a de ser um indivíduo historicamente excluído e a de procurar surpreender essa falta com astúcia, com o “jeitinho”, a ginga e a malemolência.

A obra de João Antônio transpôs para o plano literário, com enorme vitalidade lingüística, todo o cotidiano de sobrevivência das classes marginalizadas, as quais tiveram no malandro um modelo de sabedoria popular; o malandro, nos contos do autor, representa um herói às avessas que luta para sobreviver com picardia e dissimulação.

Ao discutir este tema tornou-se necessário enfrentar a questão do realismo e da identidade nacional. Isso porque a crítica que tratou de autores como João Antônio, no âmbito do chamado “romance-reportagem”, de certo modo condenou a produção destes escritores, tachando-os de “naturalistas” ou de “jornalistas-pseudo-escritores”, muitas vezes não levando em consideração a complexa situação política da época; nesse período se encontravam lado a

lado a contracultura (no cinema, na literatura, na música e nas artes plásticas) e a ditadura militar no Brasil, sob o pano de fundo do crescimento vertiginoso das grandes cidades, com processos igualmente intensos de exclusão de amplas camadas da população. Camadas com seus mitos, suas tradições, suas lendas e histórias, que passariam, nas metrópoles, por um processo de contaminação e de reaproveitamentos.

No nosso entender, a obra de João Antônio, como veremos no momento da análise, ao introduzir um narrador em primeira pessoa, praticamente no mesmo ano (1963, *Os prisioneiros*) em que Rubem Fonseca construía uma nova e violenta linguagem para o romance policial, se caracterizaria como gênero literário híbrido, um *pastiche* entre conto, reportagem e crônica, como apontado por ele mesmo (1976) e por Rodrigo Lacerda (2001). Sua poética teve como proposta a representação verossímil da linguagem dos malandros e de outras figuras marginalizadas.

Neste realismo renovado, os traços característicos do malandro foram trabalhados em seus personagens de modo a transmitir, com toda a eficácia da construção ficcional, a ambigüidade, a polissemia, a ironia e o humor revelando as possibilidades de mudança que a ambivalência pode propiciar. Situado na brecha, nos “interstícios” entre o permitido e o proibido, o lícito e o ilícito, o malandro aproveitaria essas brechas para utilizar as contradições do sistema a seu proveito e contra o inimigo, suas próprias armas. Numa visão ampla e generalizada, como veremos, o mito do malandro se entrelaça com a questão da identidade nacional. O *modus vivendi* dos personagens de João Antônio se baseia em *escamotages* para sobreviver num sistema capitalístico e com todas as formas de exclusão e de contraste cultural, criadas por um sistema econômico baseado principalmente no acúmulo de capital.

A análise da linguagem que Costa Lima fez do conto *Feliz ano novo* de Rubem Fonseca no ensaio “O cão pop e a alegoria cobradora” de 1979, poderia se adaptar à reflexão sobre a obra de João Antônio:

A linguagem aparece como a indicadora crua do social e sua crueza não admite prazer. E assim aparece não porque a reduplique, conforme a proposta de um realismo ingênuo, mas porque a torna visível através de uma precisa organização formal. (COSTA LIMA, 1981, p.152)

A “crueza” e a “organização formal”, como veremos, também são elementos da poética de João Antônio; já a “visualidade” não representa, nos parece, o fator principal na construção do conto do autor paulista.

No terceiro capítulo, enfim, buscamos analisar as contribuições lingüístico-literárias que, ao nosso ver, particularizam a narrativa do autor, numa junção entre língua e conteúdo, alcançando um estilo e uma linguagem que obrigam o leitor a se posicionar diante do drama social brasileiro. Entra em cena, um pouco como em *Brutti sporchi e cattivi* de Ettore Scola (1976), todo um mundo invisível e abandonado socialmente, embora profundamente humano em seus aspectos mais grotescos, ridículos e mesquinhos. Os personagens de João de Antônio vivem trajetórias tragicômicas parecidas, narradas por personagens que dialogam em primeira pessoa com o leitor numa forma direta, lírica e agressiva.

Gostaria, enfim, de ressaltar a importância, do ponto de vista teórico, que os textos de três pesquisadores tiveram como guia e direcionamento da pesquisa: os de Flora Sussekind (1984 e 1985) para o primeiro capítulo sobre o contexto literário e cultural dos anos 60 e 70; o de Gilmar Rocha (2004) para o segundo capítulo, que reconstrói a figura social e antropológica do malandro; *and last but not least*, *O discurso e a cidade* (1993) de Candido foi essencial para a análise do narrador no terceiro capítulo.

1 A POÉTICA DE JOÃO ANTÔNIO: DOS ANOS DOURADOS AOS ANOS DA ALIENAÇÃO E DO MEDO

Os anos entre 1960 e 1980, no Brasil, foram caracterizados por alguns acontecimentos que tiveram como pano de fundo a ditadura militar instaurada com o golpe de 1964, seguido da supressão da liberdade de expressão individual e coletiva, com a prática da censura e com toda a série de perseguições políticas, de “desaparecimentos” de pessoas, de ações de luta armada, de exílios, de torturas, de queima de arquivos e da memória nacional.

É a partir deste contexto que podemos considerar a particularidade da obra de João Antônio. Vamos tentar descrever sumariamente alguns elementos que precedem a a trajetória artística do escritor paulista, as linhas que delimitam suas heranças e os elementos permanentes ou renovadores em relação, sobretudo, com as tradições realista e naturalista.

O final dos anos 50 e o início dos anos 60 foram caracterizados por um intenso desenvolvimento econômico; eram os chamados “anos da esperança” da época de Juscelino Kubitschek, com o deslocamento da capital para Brasília, a construção de estradas, rodovias e cidades. Surgem, ao lado desse *boom* econômico, problemas sociais derivados do incremento da população nas metrópoles, causado, sobretudo, pela emigração de nordestinos em direção ao Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Crescem as favelas e, com elas, o descuido urbanístico e a especulação imobiliária, de que resultou a propagação da violência e da exclusão social das classes mais baixas do ponto visto econômico. Classes não integradas no frenético processo de desenvolvimento capitalístico.

Do ponto de vista cultural, assistimos à explosão do “cinema novo”, com o lançamento de filmes como *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos, inspirado no romance homônimo de Graciliano Ramos, que irá mostrar para um público jovem e novo, um Brasil praticamente desconhecido pela maioria da população. O *Cinema Novo* introduziu imagens que representavam, nos anos da corrida propagandística rumo ao progresso, a pobreza do ponto de vista estético e não vista como material de exportação ou como motivo decorativo ou ornamental, como tinha sido até então no cinema brasileiro. Paradigmaticamente, Glauber Rocha em *Deus e o Diabo na Terra do Sol*, de 1964, filme a que os brasileiros não assistiram na época porque censurado, revolucionará a estética do

cinema nacional. Podemos lembrar ainda *Cinco vezes favelas* (1962), que foi praticamente a única tentativa cinematográfica do CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE, ao encenar a questão da exclusão social nas cidades, tema naquele momento ignorado; citaríamos, entre tantos filmes emblemáticos, *Ganga Zumba* (1964), de Cacá Diegues, como obra que soube retratar com profundidade os elementos africanos da cultura popular brasileira.

Heloísa Buarque de Hollanda, em *Impressões de Viagem*, repercorreu, segundo um ponto de vista “interno”, de observadora participante, o clima cultural dos anos 60 e 70 e sua relação com o contexto social, político e econômico da época:

A efervescência política e o intenso clima de mobilização que experimentávamos no dia-a-dia favoreciam a adesão dos artistas e intelectuais ao projeto revolucionário. Esse projeto, ao lado das contradições levantadas pelo processo de modernização industrial, configurada de forma acentuada a partir do período JK, emerge como referente de uma poesia que seja de vanguarda ou de dicção populista e traz para o centro de suas preocupações o empenho da participação social. No plano propriamente político, o país atravessava um momento de crise aguda. A intensificação do processo de industrialização nos anos 50, as pressões de uma “nova modernidade” colocadas pelo capitalismo monopolista internacional parecem causar problemas para um país acostumado a funcionar com estruturas moldadas por uma economia agrário-exportadora. (HOLLANDA, 2004, pp.19-20)

No âmbito musical, a bossa nova realizou a síntese entre música erudita e música popular, internacionalizando a música brasileira, com a união entre samba e jazz, entre outros ritmos que se acrescentaram num processo de trocas e mesclagens que ainda está em processamento.

No campo teatral, grupos como o Arena, o Oficina e o CPC da UNE também resgataram temas e propuseram linguagens novas que uniriam a nossa tradição popular com movimentos vanguardistas europeus e norte-americanos, fatores que trariam, no âmbito da contestação estudantil culminada com o Maio de Paris em 1968, para os teatros brasileiros autores como Brecht e Gorki, cujas estéticas acabaram revolucionando as pesquisas formais da época.

Do mesmo modo, a militância dos estudantes da UNE, do Partido Comunista e dos CPCs se baseava num engajamento político que se preocupava com as mudanças sócio-econômicas estruturais e com o acesso das classes populares à arte de elite; basta lembrarmos a proposta do Teatro de Arena de Oduvaldo Viana Filho, ou o método inovador de alfabetização introduzido por Paulo Freire.

Numa outra perspectiva, surgem o Tropicalismo, o Cinema Marginal, grupos alternativos de teatro (*in primis* o Oficina de Zé Celso), a renovação nas artes plásticas conduzida por artistas como Hélio Oiticica e Lygia Pape, em conjunção com todo o movimento de liberação europeu de 68 em Paris. Dando continuação a essa linha, os anos pós-68 serão representados pela Contracultura, pelo Cinema e pela Poesia Marginal, momento no qual artistas de diferentes áreas e tendências se influenciam reciprocamente. Mais que de movimentos, tratava-se de um “turbilhão de idéias”.

O Tropicalismo, que teve e ainda tem em Caetano e Gil suas figuras principais, foi um movimento bastante influenciado por alguns conceitos do Modernismo de 22: como por exemplo a conjunção entre elementos arcaicos-autóctones e elementos modernos-estrangeiros, promovendo renovações, no campo musical (Bossa Nova e MPB). As letras alegóricas e cifradas, nos anos mais violentos da repressão, escondiam críticas, ressentimentos, rancores e frustrações.

Silviano Santiago (2005, p.124) reconstruiu o clima cultural da época, no momento em que houve uma integração entre diferentes formas e expressões artísticas. Segundo o crítico, no mesmo contexto em que transitavam novos músicos e novos cineastas, houve uma simbiose entre a literatura (“texto literário” ou “discurso fictício”) e o clima de “curtição” da época:

A curtição (sen-si-bi-li-da-de de uma geração, sensação, estado de espírito, conceito operacional, arma hermenêutica, termômetro, barômetro, divisor de águas etc.) já foi consagrada pela música popular, principalmente pelo chamado grupo baiano liderado bifrontalmente por Caetano e Gil, que comporta grandes realizações, entre elas o extraordinário primeiro disco dos Novos Baianos. Teve seus momentos de visualização com os filmes de Rogério Sganzerla, Júlio Bressane, Neville de Almeida, os super-8 de Ivan Cardoso, e com as peças de João Bivar e José Vicente. Criou redações de jornal e de revista no Rio, em São Paulo e em Salvador. Nas bancas Presença, Flor do Mal, Rolling Stone, Verbo etc. A curtição ocasionou cisões homéricas e irrecuperáveis: entre a patota do Pasquim e os seguidores do guru Luís Carlos Maciel; entre o pessoal que gosta dos baianos-que-voltam e os que são fãs do Milton Nascimento que-ficou e que não dispensa sua caipirinha; entre os bem-situados-badalados do cinema novo e os arrivistas malditos do cinema boca-de-lixo, para ficar com alguns exemplos recentes. A curtição deslocou o eixo da criação da terra-das-palmeiras para a London, London, descentrando uma cultura cuja maior validade e originalidade tinha sido o de delimitar cultural, artística e literariamente determinada área geográfica que por coincidência se chamava Brasil. Deslocou o eixo lingüístico luso-brasileiro para uma espécie de esperanto nova-geração, cristalizado em palavras poucas que se tornaram senhas entre os iniciados. Finalmente deslocou o eixo musical samba (ou bossa-nova) para uma certa latinamericanidade: todos os ritmos são bons, como disseram Torquato Neto e Capinam em momento anterior e tropicalista. A curtição: Minha terra tem palmeiras/ onde badala o Big-bem. A curtição foi capa da revista *Veja* e

seguramente assunto da revista *Manchete*. A cortiça é vendida discretamente pelas agências de publicidade (entre na sua!), através de cartazes na parede, radinhos de pilha e televisão na sala.

Nesse contexto, ao mesmo tempo em que assistimos a uma expansão do âmbito literário, sobretudo por uma maior divulgação da literatura, levada a efeito pela imprensa e pela televisão, destaca-se a chamada poesia marginal, como forma independente de subversão dos padrões tradicionais de produção, edição e distribuição da produção poética. Os autores vão às gráficas, acompanham a impressão dos livros e vendem pessoalmente o produto aos leitores. Cria-se uma intimidade na venda e na escrita, entre o poeta e seu público.

Messeder (1981) analisou de forma detalhada aspectos sociais e culturais importantes para a compreensão do surgimento da Poesia Marginal, sobretudo no Rio de Janeiro, dos anos 1960 a 1980. O crítico colocou em evidência em particular a aproximação entre a música popular e a poesia, ambas das quais utilizam uma linguagem menos erudita em relação às produções precedentes. No campo poético assistimos a uma ruptura definitiva das regras tradicionais, como a superação do uso do verso e da rima. O registro utilizado nesses textos são o coloquial, o popular, o cotidiano. A poesia marginal continua, nesse sentido, a renovação proposta pelo Concretismo dos irmãos Campos (Haroldo e Augusto) e de Décio Pignatari. Portanto, o processo de “contemporaneidade” interfere seja sobre a forma (no sentido de uma maior aproximação da linguagem poética ao léxico e ao registro coloquial) seja sobre o conteúdo, cujos temas são, muitas vezes, cotidianos e intimistas (Ana Cristina César representa nesse sentido o exemplo mais significativo) ou sociais (Wally Salomão). A renovação estilística acompanhou dessa forma o processo de atualização de elementos “poetáveis”:

Desconsideração para com o objeto escrito e congregação em torno de um acontecimento coletivo que capta a atenção e alucina o corpo e a mente- tais são as oposições que entram em jogo, criando um espaço não burguês, não-caseiro, onde se podem fruir os prazeres da arte, sem se comprometer com a rigidez dos princípios da ideologia dominante. (SANTIAGO, 2005, p.125)

1.1 João Antônio: alguns elementos biobibliográficos e históricos

É importante frisar que não existe ainda uma biografia completa e exaustiva que preencha os muitos pontos interrogativos e a falta de elementos necessários para a

reconstrução do percurso literário-biográfico de João Antônio. Os dados sobre sua vida e sobre sua obra são fragmentários e praticamente estão todos recolhidos no livro-depoimento de Mylton Severiano (*Paixão de João Antônio*, 2005), o qual selecionou cartas, entrevistas, testemunhos, unindo-os a trechos da obra de João Antônio, de modo a reconstruir um perfil, como apenas salientado, ainda não completo, sobre a vida literária e biográfica do autor.

São pouquíssimos os textos que abordam com a devida profundidade histórica, literária e cultural a obra e a vida de João Antônio Ferreira Filho (1937-1996), escritor nascido numa família de poucos recursos, de imigrantes portugueses por lado de pai, e de descendentes de negros pelo lado materno, na cidade de São Paulo. Em 1949 o autor paulista publicou seus primeiros contos no jornal infanto-juvenil *O Crisol*. Continuando a de ler e escrever com assiduidade, em 1954 começou a freqüentar os salões de sinuca da cidade. Em 1958, ganhou os concursos de contos da revista *A Cigarra* e do jornal *Tribuna da Imprensa* do Rio de Janeiro, iniciando o curso de jornalismo. Em 1959, ganhou o concurso de contos do jornal *Última Hora*, de São Paulo, e, em seguida, viu os originais de seu livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* serem destruídos pelo incêndio em sua casa, em 1960. O livro só seria publicado em 1963, totalmente reescrito. Entre os muitos prêmios ganhos, devemos lembrar o Prêmio Fábio Prado e dois Prêmios Jabuti em 1963 por *Malagueta, Perus e Bacanaço* (revelação de autor e melhor livro de contos do ano) e um em 1993 por *Guardador*. Em 1964, João Antônio mudou-se para o Rio de Janeiro, para trabalhar no *Jornal do Brasil*, voltando logo em seguida, em 1966, de novo para São Paulo, onde participará da equipe fundadora da revista *Realidade*.

Segundo Mylton Severiano (2005), embora alvo ainda de preconceito, – muitas vezes não declarado publicamente –, João Antônio teve seus contos publicados na Alemanha, na Venezuela, na Tchecoslováquia. De volta ao Rio, em 1968, passou a colaborar em diversos jornais, publicando, em 1975, *Leão-de-chácara* (Prêmio Paraná de 1975) e *Malhação do Judas carioca*. Ainda no ano de 1975 recebeu o Prêmio ficção da APCA (SP). Em 1977, seu conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* foi adaptado para o cinema, recebendo o título de *O jogo da vida*. Em 1983, seu livro *Dedo-duro* recebeu o Troféu Calango do Prêmio Brasília de ficção, ganhando também o Prêmio do Pen Club do Brasil. Nos doze ou mais livros de contos que escreveu (sua obra ainda não foi completamente editada), o autor paulista demonstrou extrema habilidade em fundir a linguagem falada das ruas e a escrita literária, fruto,

certamente, de sua intensa atuação como jornalista; através dos artigos em jornais e revistas foi, inclusive, um insistente defensor dos direitos do escritor no Brasil.

Os (poucos) dados biográficos – ao contrário do que pode acontecer em relação à análise de outros autores – são fundamentais no caso da exegese dos textos do nosso escritor, porque os temas que retratou em seus contos e a construção de seus personagens se baseiam em dados, fontes e documentos históricos colhidos com veia jornalística e filtrados por um olhar que transita entre o tom negativo-impactante e o lírico-nostálgico.

Os temas sociais abordados e a construção do personagem foram realizados através de um ponto de vista, o mais possível, “interno”, ou seja, através, o mais possível, da visão de mundo do próprio personagem marginalizado, recriada liricamente pelo autor. Como fica claro a partir da leitura de depoimentos e entrevistas, João Antônio incorporou a visão de mundo de seus personagens, os quais nada mais são do que “modificação estética” de um “material” historicamente existente. O ponto de vista ideológico-antropológico e a realização literária são os mesmos para o autor assim como para o narrador. Daqui emerge o caráter fundamental de sua obra: a conjunção entre o jornalista que observa a realidade e o autor que narra essa mesma realidade, porém através do ponto de vista do personagem excluído e de sua linguagem, de seu modo de ser e de ver o mundo.

A introdução do léxico e da sintaxe da linguagem popular das periferias urbanas brasileiras, a partir da publicação em 1963 de seu primeiro livro, representou, sem dúvida, um elemento de renovação linguística de não pouca relevância para o contexto literário brasileiro da época. Sob uma perspectiva completamente diferente, devemos lembrar, claro, que nos mesmos anos, Maria Carolina de Jesus, relatou, de forma impactante, em seu diário *Quarto de despejo* (1960), sua experiência de total desumanidade e exclusão como moradora da favela do Canindé em São Paulo.

Para concluir este breve perfil biográfico, gostaríamos de sublinhar o particular interesse estético e social do autor pela cidade do Rio de Janeiro, onde morou até o final de sua vida. Em mais de um texto, João Antônio explicitou seu interesse e sua predileção pela vida boêmia, pela cultura popular e pelo submundo das favelas cariocas. Numa página, por exemplo, do livro *Meninão do caixote*, o narrador admite sua admiração por autores, além do muito citado Graciliano Ramos, que representaram em suas obras a simplicidade da vida cotidiana das populações de baixa renda do Rio de Janeiro; autores, sobretudo como Manuel

Antônio de Almeida e Lima Barreto. Nesse mesmo texto o autor não esconde também sua admiração por compositores da música popular brasileira como Noel Rosa, Cartola, Clementina de Jesus e Néelson Cavaquinho declarando explicitamente sua paixão pela cidade do Rio de Janeiro:

Gosto de andar, reandar e tornar a andar. Viajei bastante. Aqui e lá fora. A paixão mais duradoura da minha vida chama-se Rio de Janeiro. Mais bela não há. Como um personagem meu, digo que Deus tinha todo o direito de ser perfeito. Mas não era preciso exagerar (JOÃO ANTÔNIO, 1988, p. 82).

No Rio de Janeiro o escritor morrerá, sozinho e esquecido, em 1996, antes de completar sessenta anos.

1.2 Crítica à modernidade ou saudosismo histórico?

Segundo Renato Ortiz, no Brasil dos anos 70, se estabeleceu uma ponte entre a ansiedade de modernidade e a exigência de construir uma identidade nacional. Mas, sendo uma época regida pela ditadura, o “projeto de modernização colide com exigências mais arraigadas e estruturais da ordem social do país”. Essa modernização, enfim, segundo o estudioso, teve como resultado e como pano de fundo a mercantilização da cultura popular (ORTIZ, 1988, p. 23).

O “edonismo”, enquanto conjunto de prazeres e fruto da convivialidade, passou a se transformar, aos poucos, num discurso vazio, “coisa de fracassado, daquele que não tem dinheiro para galgar a posição de consumidor-pessoa-feliz”. Toda a obra de João Antônio, nesse sentido, representa uma denúncia contra a mercantilização da vida humana. Num trecho de *Abraçado ao meu rancor* (1986), o narrador representa esteticamente sua crítica à sociedade de consumo:

E o carro, é preciso o carro. Os donos da arapuca querem você comprando. Compre e de carro. Ande de carro, ouça música e veja filmes no carro, coma no carro e trepe ali. Namore, noive e ame ali, enquanto vê os filmecos dos *drives* (JOÃO ANTÔNIO, 1986, p.92).

Pasolini (1975) no começo dos anos setenta havia refletido, no âmbito das discussões sobre o consumismo na Itália, sobre a diferença entre “desenvolvimento” e “progresso”. Para

ele, “desenvolvimento” se refere à produção em grande escala de bens supérfluos e “progresso”, à produção de bens necessários (escolas, hospitais, estradas etc). Na sociedade de consumo, são as grandes empresas que, por interesse econômico, impõem a produção planetária de bens supérfluos, relegando para segundo plano os bens necessários. A modernidade nesse sentido representa uma ameaça para a cultura popular, que acaba se tornando “domesticada” e homologada:

Aposentaram os bondes, enlataram a cerveja, correram com o sambista, enquadraram até os poetas. Lanchonetaram os botequins de mesinhas e cadeiras; pasteurizaram os restaurantes sórdidos do centro e as cantinas do Brás, mas restaurante que se prezava era de paredes sujas, velhas! Plásticos as toalhas, os jarros, as folhas; niquelaram pastelarias dos japoneses, meteram tamboretas nos restaurantes dos árabes. Formicaram as mesas e os balcões. Puseram ordem na vida largada e andeja dos engraxates. Na batida em que vão, acabarão usando luvas. Caso contrário, farão cara de nojo ao bater a escova no pisante do freguês. Ficharam, documentaram os guardadores de carros. Silenciou-se a batucada na lata de graxa (JOÃO ANTÔNIO, 1986, p.116).

No conto *E que tudo o mais vá pro inferno!* (1991), o autor retoma o tema da modernidade, apresentando o progresso como transformação devastadora de realidades locais, desvalorização de questões identitárias, mesmo numa cidade como Salvador, onde esse tipo de mudanças são mais lentas e graduais:

Devastação urbana, isso a que chamam progresso, não enviesou pela Rua do Tira-Chapéu e sequer chega à Rua da Cabeça. Aqui, o Rio de há quinze anos, que não voltará. Já dançou, não há mais. Estou na Salvador que também vai acabar.

Restaurantes simples, populares, antigos, onde o pessoal senta, conversa, faz a língua de trapo. Ainda. Remexe a vida do alheio e vergasta, sem teorice, certa visão crítica da cidade. O mesmo Rio dos botequins e dos restaurantes maneiros, sossegados, que a febre do tal progresso engoliu. (JOÃO ANTÔNIO, 1991, p. 39).

Como justamente lembrou Vima Lia Martim (2008, p. 13), o Brasil é um país no qual os esquemas modernos de “viabilidade nacional colidem sistematicamente com os entraves característicos do subdesenvolvimento”. Na formação do país, a modernidade resultou quase sempre como imposição, fazendo “do progresso um fator de exclusão e da cidadania algo ainda a ser conquistado” (Idem).

Em outro trecho do conto *E que tudo mais vá para o inferno!*, o tom do narrador é melancólico, nostálgico, de quem sabe que tudo passa e acaba. Persistem no texto, porém, junto a certo “saudosismo crítico”, imagens que simbolizam formas de resistência e de resgate cultural. O senso crítico e o rancor em relação ao consumismo muitas vezes são balanceados e atenuados, por exemplo, pela força da tradição religiosa de origem africana, como fica evidente neste trecho:

Iemanjá, enjoada, vaidosa; Ogum se agita, guerreiro. Ritmo, envolvimento, saracoteio, jeito, é isso, pegada certa nas palavras, adonando-se dos verbos, mais ritmo pausado, direitura, voz num tom que não se altera, enxuto, algum meneio acompanhado pelas mãos quadradas, sensual, um denço na palavra trapiche, a boca saboreia o nome de Oxum, os SS pronunciados e bem, verve, vida e, mais que ela alegria de viver, um sentimento viril ao invocar o Nosso Senhor do Bonfim, Oxalá excele, calor, se é ferino e mente, convence inzoneiro, exageração de um pescador, se a vontade é contar mentira, joga um raio de simpatia, nunca dos nuncas mofino, imaginem mofinagem, mofineza. Não. Sessentão e frajola, ô senhora narração. E ele não sabe. Histórias da luta da vida, briga áspera, contadas com detalhes, não lhe tiram a graça (JOÃO ANTÔNIO, 1991, p. 40).

Nesse mesmo conto, o narrador parece sublinhar, através da descrição física da personagem e do ambiente social em que ela vive, certa “pureza” e dignidade. O brilho do olhar e a força do neologismo “risadaiada” (criado através da acoplagem do sufixo “iada” ao substantivo “risada”) evidenciam uma esperança orgulhosa e absoluta, num contexto de extrema pobreza. É importante notar também o uso que o autor faz da “elasticidade morfológica” (“velhusco”, “vozerio”, “molecadinha”) da língua portuguesa:

Os olhos brilham, meio banzados ou mais para malemolentes, coisa dos baianos. Uma pobreza assumida, limpeza absoluta, escoreita mesmo no colarinho puído. Mora no meio do casario pobre, velhusco, descorado. A casa de terra, a rua de paralelepípedos, e da sala dá para ouvir o rebuliço, a risadaiada, o vozerio da molecadinha brincando na rua (JOÃO ANTÔNIO, 1991, p. 41).

Numa sociedade que nunca conseguiu realmente encontrar soluções para seus dilemas internos, tais como diferenças econômicas injustas, racismo, trabalho escravo ainda persistente, intolerância a cultos religiosos sincréticos ou de origem diretamente indígena ou africana, alguns elementos culturais, como o samba, representam uma forma de resistência cultural histórica e poética. Nesse sentido, as palavras de grande admiração pelo compositor Cartola exemplificam esse olhar sincero e compreensivo por parte do nosso autor:

Tinha no espírito alguma coisa daquela renúncia rara da música pela música, coisa não aprendida em bancos escolares, e sem objetivos outros- viver na sua reserva de sonhos. Compunha porque gostava. Isso era tudo (JOÃO ANTÔNIO, 1991, p. 26).

A exclusão do processo histórico, desde os tempos coloniais, define o sentido de marginalização de milhões de cidadãos brasileiros. A partir desta constatação nasce o conceito de literatura praticada por João Antônio. O autor não fazia parte do meio acadêmico, nem da chamada “esquerda festiva”, formada por intelectuais de classe média da zona sul carioca. A literatura por ele produzida reflete o lado social historicamente colonizado e submetido economicamente em todo o território nacional; país fundado, segundo o autor, sobre imagens importadas e através de influências estrangeiras, enquanto alguns elementos de nossa realidade cultural ainda hoje seriam pouco pesquisados, esquecidos ou analisados segundo uma visão simplista e superficial.

Na obra de João Antônio estão “conluiados” (para usar uma expressão do autor), como elementos inseparáveis, o senso crítico e certo saudosismo pela pureza arcaica da cultura popular. Ao mesmo tempo em que seus contos representam uma crítica à exclusão social (fator ideológico), eles documentam e registram de forma lírica (fator estético), em pequenos flashes, fragmentos da vida popular ameaçada pelo avanço indiscriminado da modernidade e da produção em série de bens supérfluos.

1.3 O problema do realismo em João Antônio: neonaturalismo e identidade nacional

Segundo Flora Süssekind (1985, p. 72), a literatura dos anos 60 e do início da década de 70 seguiu dois caminhos aprisionados: “de um lado, o naturalismo evidente do romance-reportagem ou disfarçado das parábolas e narrativas fantásticas; de outro, a ‘literatura do eu’, dos depoimentos, das memórias, da poesia biográfico-geracional” (SÜSSEKIND, 1985, p. 72). Nos textos da primeira linha, segundo a pesquisadora, não conta tanto a construção estética e sim o efeito de verossimilhança, proporcionado pela credibilidade da verdade histórica.

O romance-reportagem-depoimento na década de 70 seguiria a linha que vem do romance dominado pelo “fator econômico em 30, que, por sua vez, remete ao romance experimental do século passado” (SÜSSEKIND, 1984, p. 88). Assim, uma única linha unificaria um século da nossa história literária conectando a produção dos anos 70 do século XX aos romances do naturalismo histórico do século XIX.

A estética naturalista se repetiria através de três maneiras diferentes: “sob a forma do caso clínico, na virada do século; do ciclo, em 30; do flagrante, na década de 70” (SÜSSEKIND, 1984, p. 88). Nas poéticas dos três movimentos existiria uma maior aproximação entre o campo ficcional e a mentalidade científica, com grande atenção pela objetividade e pela observação.

Estaríamos tratando de textos “naturalistas” nos quais a dado objetivo, o flash fotográfico, a visão, os valores científicos assumiriam uma importância fundamental. Nesse sentido se tentaria, segundo a estudiosa, de esconder:

O caráter literário do texto e adquirir, aos olhos do leitor, a materialidade do visível, do “real”, passando da representação à reduplicação fotográfica da realidade, do texto à imagem documental. Nada seria colocado em xeque, não permitindo o ingresso de dúvidas, ambigüidades ou reticências. Não haveria lugar para o inconcluso, o incerto, segundo uma concepção unívoca e “defensiva” da nacionalidade (SÜSSEKIND, 1985, p.110).

Seguindo uma concepção literária diferente da naturalista, muitos autores dos anos 70 do século passado utilizaram a analogia e a alegoria na construção estética dos textos, como se a violência aludida e representada estivesse se referindo à violência real, histórica, sobre a qual os meios de comunicação, por serem controlados, não se pronunciavam. Através dessa estética da analogia, ainda segundo Sússekink, se daria ao leitor a sensação de possuir uma identidade cultural e nacional. Nessa linha se encontra todo um tipo literatura político-memorialista, na qual prevalecem os romances-testemunhos, de presos políticos e de foragidos, como no caso de *O que é isso, companheiro?* (1979), de Fernando Gabeira, por exemplo.

Determina-se, de fato, uma relação mais direta e imediata com a realidade, com particular consideração pela verossimilhança nas descrições e na construção dos personagens. O modelo da ficção, para escritores como José Louzeiro, Aguinaldo Silva, Wander Piroli, José Carlos Oliveira e João Antônio, passa a ser o jornalismo.

Romances e contos começam a tratar de temas violentos da realidade social do país: “esquadrão da morte, meninos de rua, crimes “mal contados” na imprensa oficial, histórias de traficantes, bandidos, pivetes, perseguições policiais” (Idem). O objetivo principal da literatura, nesse período de censura, era informar; dessa forma se justifica o estilo direto e objetivo: “Quanto maior a precisão, quanto mais visível estiver aquilo que se toma por ‘real’,

quanto mais o texto se coloca como realidade e não como ficção, [...] tanto maior é a credibilidade do ponto de vista do naturalismo” (SÜSSEKIND, 1984, p.106).

E assim, mais do que qualquer outra vertente literária brasileira, o naturalismo torna evidente o compromisso de nossa literatura com a identidade nacional: “num país como o Brasil ‘fazer literatura’ implicaria necessariamente ‘fazer um pouco da nação’. Literatura e nacionalidade mantêm ligações tão mais estreitas, quanto mais claramente se percebe o caráter periférico do país” (SÜSSEKIND, 1984, p. 95).

As obras literárias começam a se aproximar cada vez mais da linguagem cinematográfica, sobretudo em relação à montagem, como nos contos de João Gilberto Noll, onde a imagem e o ritmo do cinema dialogam abertamente.

O fortalecimento do sistema capitalístico nos anos 80 será acompanhado no Brasil pela aproximação entre a produção ficcional e os meios de comunicação de massa. É significativa, nesse sentido, a novela policial de Rubem Fonseca, a qual “trabalha o excesso de dados, siglas, violência, cenas de tortura ou excesso de pistas nas descrições de cunho alegórico, assim como introduz, entre nós, o elogio detetivesco do ideário liberal da atividade judiciário-policial e de uma prosa *cheek to cheek* com o mercado” (SÜSSEKIND, 1985, p.216).

Através da dicotomia entre o performático e o misterioso, “homens sem qualidades” e anônimos circulam como os novos anti-heróis do romance brasileiro dos últimos anos do século XX. Na literatura conhecida como pós-moderna, fica cada vez mais evidente a “teatralização da linguagem do espetáculo, convertendo-se a prosa em vitrine onde se expõem e observam personagens sem fundo, sem privacidade, quase imagens de vídeo num texto espelhado onde se cruzam fragmentos velozes, outras imagens, outros pedaços de prosa igualmente anônimos, igualmente pela metade” (SÜSSEKIND, 1985, p. 240).

Existe todo um conjunto de palavras que remetem a esse universo, como “janelas” ou “paredes de vidro”, representando a conexão direta, sem filtros entre a vida pública e o mundo particular do homem comum.

A restrição que Flora Süssekind apresentou em relação a esse tipo de literatura, na qual estaria incluído, embora com uma perspectiva diferente, o próprio João Antônio, foi a de pactuar com certos estereótipos assumidos pela ditadura militar na época, com o conceito de que existiria uma nacionalidade coesa. Esse tipo de “literatura-manifesto”, segundo tal

perspectiva, teria propósitos controvertidos e antiquados, “feita para o povo”, através de uma forma na qual a criação estética estaria em segundo plano:

Uma literatura interessada em resistir, mas cujas armas preferenciais foram semelhantes às do próprio regime autoritário: retratos da nacionalidade ou confissões pessoais. Sem dúvida retratos com cores diferentes e confissões obtidas sem tortura. Mas a um alto preço: graças à redução do horizonte plural da linguagem literária, de acordo com os pactos referenciais ou subjetivos da prosa naturalista e da poesia do eu. Redução que se poderia burlar, como se discutiu aqui, talvez apenas com alguma pelica e muitas elipses (SÜSSEKIND, 1985, p. 147).

O tema da “nacionalidade” na obra de João Antônio está conectado com a representação da marginalidade de certos estratos e camadas sociais esquecidas pelos órgãos oficiais. Num país de extensões tão vastas, de contrastes internos enormes do ponto de vista histórico e social, o mapeamento de certos tipos sociais, a elaboração, em nível de ficção, de figuras típicas regionais sempre foram, desde os tempos de José de Alencar, prerrogativas fundamentais de escritores brasileiros.

Os personagens ficcionais do autor paulista foram inspirados na realidade quotidiana das áreas “de risco” de cidades como o Rio de Janeiro e São Paulo. Em todos os livros de contos do autor, de *Malhação do Judas Carioca* ao *Guardador*, João Antônio utilizou seu aprendizado jornalístico para fins literários. Sua importância como autor, a nosso ver, se deve, sobretudo, à introdução de novos meios lingüísticos para o conto brasileiro, trazendo modos expressivos renovados para a representação estética de toda uma população de áreas periféricas. João Antônio adquiriu, sim, do jornalismo sua atenção pelo relato, pelo testemunho, pelo documental, porém seu interesse, desde *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, foi sempre e fundamentalmente direcionado ao uso da língua praticado por bandidos, prostitutas, flanelinhas, gente “sem eira nem beira”. Sua maior contribuição literária resta, sem dúvida, a construção lingüística de seus personagens.

Portanto, podemos afirmar desde já que a representação do real em João Antônio foi construída através de duas formas lingüísticas diferentes. Uma direcionada à linha jornalística, na qual se enquadram os contos que, ao se aproximarem, sem filtros, das reportagens, acabam assumindo um valor mais propriamente sociológico e ideológico do que estético. Trata-se de um tipo de transposição quase imediata da fala, do jeito e do modo de viver de personagens que não tinham “visibilidade” na mídia ou mesmo no campo literário; esse realismo, porém, resulta em alguns casos um tanto imediato, fruto de histórias com enredos simples: quase transcrições rápidas e marcadamente apaixonadas pelo mundo visto e “ouvido” pelo autor. A

segunda forma, por sua vez, resulta mais interessante do ponto de vista literário e aí estaria realmente o mérito de João Antônio como escritor: a introdução no conto de elementos colhidos e recriados da realidade social do país através de um trabalho estilístico que traz para a página literária a oralidade, a musicalidade e outros efeitos fono-semânticos da língua falada (e não escrita) por uma determinada camada social da população. Seu estilo reflete o olhar sobre o mundo dos excluídos: um olhar alternadamente lírico, idealista e rancoroso. O rancor que sentia pelo consumismo o aproxima de outro escritor contemporâneo, o italiano Luciano Bianciardi.

É importante ressaltar que esses dois grupos de textos não são demarcáveis através de datas precisas, mas atravessam de maneira homogênea toda a produção de João Antônio; por isso, numa mesma publicação encontramos um texto que se aproxima mais da primeira linha, ao lado de outro que se encaixaria na segunda.

Se não existe Literatura sem uma Moral da linguagem, como nos ensina Barthes (1971, p. 15), então, a partir da percepção, efetuada pelo autor, do real (figura do malandro), analisaremos a “moralidade da linguagem” do novo tipo de narrador introduzido por João Antônio.

Nossa atenção, nesse estudo, será voltada sobretudo para os contos do segundo grupo, sem querer descaracterizar o valor histórico e ideológico dos textos da primeira linha. Nossa escolha efetua-se a partir da compreensão de que só a “modificação estética” do real pode conferir o significado artístico a uma obra, como nos lembra Antônio Candido:

Qual a substância de que são feitas as personagens? Seriam, por exemplo, projeção das limitações, aspirações, frustrações do romancista? Não, porque o princípio que rege o aproveitamento do real é a modificação, seja por acréscimo, seja por deformação de pequenas sementes sugestivas (CANDIDO, 1976, p. 67).

João Antônio colheu das ruas e das favelas do Rio de Janeiro todo um “material histórico”, que modificou transformando-o esteticamente em histórias narradas, na maioria das vezes, em primeira pessoa, como forma de relato verídico e fictício contemporaneamente, numa junção entre jornalismo e literatura.

A obra de João Antônio, em alguns momentos, teve como objetivo principal impactar, brechtianamente, o leitor para que ele percebesse e buscasse conhecer a realidade social e antropológica do próprio país. Nesse sentido, ela se aproxima, em sua essência, do gênero

jornalístico, ao colocar em primeiro plano o valor ético da obra literária, concebida como atitude pragmática e concreta contra o imobilismo social e a falta de posicionamento crítico por parte dos intelectuais do período. Em outros textos, dois dos quais analisaremos no terceiro capítulo, o autor conseguiu alcançar o objetivo estético que se propôs como escritor: a poetização do que é descartado pela sociedade oficial.

1.4 A negação da norma

No âmbito literário brasileiro, a negação da norma lingüística presente na obra de João Antônio, mesmo representando um ato de contestação contra a gramática normativa, não constituiu um elemento necessário para fazer dele um autor “marginalizado”, como já foi justamente observado:

Deste ponto de vista, a literatura de João Antônio não pode ser considerada marginalizada no sentido de não se integrar de nenhuma maneira ao mercado literário ou ao meio intelectual brasileiro. João Antônio freqüentou universidades, recebeu prêmios literários, tem obras traduzidas em vários idiomas e foi tema de diversas teses acadêmicas (BASTOS E NARAYAN, 2005, p. 13).

Segundo Bertoldo de Castro, por exemplo, ao lembrar os antecessores do autor, Lima Barreto e Alcântara Machado, a obra de João Antônio sofreu a imposição do mercado ao ser etiquetada e rotulada de “marginal”:

João Antônio, por dar voz aos excluídos, foi considerado “mestre da literatura marginal”. Mestre, sim, na galeria de um Alcântara Machado e, principalmente, ao lado do pioneiro, como gostava de nomear, Lima Barreto [...]. Marginal não, mas nela incorporou-se ao imprimir em letras o drama, a solidão, o desamparo e o abandono de milhões de pingentes agarrados aos trens e à vida. Mas a classificação de “literatura marginal”, com a qual muitos críticos desejam etiquetar a sua obra, talvez seja imposição dessa entidade chamada mercado, que a tudo e a todos rotula para vender. (apud BASTOS E NARAYAN, 2005, p. 79).

Alfredo Bosi, no prefácio a *Abraçado ao meu rancor*, definiu a complexidade do conceito de marginalidade aplicado à obra do autor; segundo o crítico, o estilo realista de João Antônio é original, revoltado e tendente mais para a margem do que para o centro, com toda a ambiguidade e contradição que esses conceitos comportam:

Abeirar-se do texto ora lancinante ora tristemente prosaico de João Antônio requer (a quem não o faz por natural empatia) todo um empenho de ler nas entrelinhas um campo de existência singular, próprio de um escritor que atingiu o cerne das contradições sociais pelas vias tortas e noturnas da condição marginal. Sei que o termo “marginal” é fonte de equívocos; sei que, na sociedade capitalista avançada, não há nenhuma obra que, publicada, se possa dizer inteiramente marginal. O seu produzir-se, circular e consumir-se acabam sempre, de um modo ou de outro, caindo no mercado cultural, dragão de mil bocas, useiro e vezeiro em recuperar toda sorte de malditos. Mas esse fato bruto da sociologia literária não impede o leitor solidário de ouvir os tons diferentes que sustentam o recado de João Antônio e a sua combinação de estilo original, realista até o limite da reportagem sem deixar de envolver-se em um fortíssimo pathos que vai do ódio à ternura e do sarcasmo à piedade. Ora, realismo fervido na revolta pende mais para a margem que para o centro da sociedade (in JOÃO ANTÔNIO, 1986, p. 13).

O estilo realista dos contos de João Antônio se caracteriza pela aderência da língua literária à oralidade. O autor criou efeitos de verossimilhança em sua linguagem através de “erros” e “anomalias” que atingem todos os níveis da construção verbal: do morfológico ao sintático ao lexical. A pontuação e o uso abundante de conjunções determinam o ritmo e a musicalidade expressiva dos períodos.

João Antônio representou, praticamente nos mesmos anos em que estreava Rubem Fonseca, com um “assustador tom de normalidade” (MACÊDO, 2002, p.10), através, sobretudo, da construção verbal agressiva de seus personagens, a extrema violência que atravessou o país a partir do final dos anos 60. A construção de uma “nova língua” e de um “novo estilo” representa, nesse sentido, a maior contribuição do autor paulista. A introdução de uma linguagem agressiva e “malandra”, mais do que a representação de um “conteúdo violento”, constitui a renovação no plano estético introduzida pelos contos de João Antônio.

Seu estilo “desorganizado” e fragmentado reflete a desordem do mundo absurdo dos marginalizados. Esse tipo de visão e enfoque narrativos irá indicar o caminho a escritores futuros, como Paulo Lins, Marçal Aquino e a chamada “literatura periférica”, que tem em Ferréz e Marcelino Freire, hoje, suas referências mais interessantes. Uma literatura feita por escritores oriundos, muitas vezes, de favelas, de subúrbios e de estados marginalizados.

2 O MALANDRO DO PLANO HISTÓRICO-MITOLÓGICO AO PLANO ANTROPOLÓGICO

Neste item iremos apresentar os vários aspectos relativos à figura histórica e mítica do malandro. Essa figura complexa representa o modelo de vários personagens de João Antônio que agem entre a lei e o crime, a ordem e a desordem, o lícito e o ilícito. Devemos ressaltar que o artigo “Vadiagem e criminalização: a formação da marginalidade social do Rio de Janeiro de 1888 a 1902” (2006) de Marina Vieira de Carvalho foi essencial para a reconstrução, jurídico-histórica e econômico-social, da “cristalização da marginalidade” no Rio de Janeiro.

É curioso notar como se articularam as transformações ocorridas na sociedade brasileira ao longo de sua adesão ao capitalismo e da consequente exclusão socioeconômica de determinadas classes sociais; fatores que propiciaram o advento da “vadiagem” como elemento criminal. A abolição da escravidão, o êxodo rural, o processo de industrialização e de urbanização constituíram, entre outros, fatores determinantes para a configuração social do país.

Principalmente no período que vai de 1888 a 1930, o centro da cidade do Rio de Janeiro tornou-se o cenário para a gênese e a cristalização da marginalização de classes sociais pobres (Carvalho, 2006).

É bastante complexo analisar o relacionamento entre os diferentes motivos sociais, gerados pela produção econômica, que determinaram o surgimento da marginalidade e da figura do malandro. O cotidiano dos chamados “vagabundos”, o modo como eram vistos pela sociedade civil, sua difícil inserção na divisão social do trabalho, representam problemáticas pertencentes ao campo da história social, mas também ao âmbito literário. Basta lembrarmos, mais uma vez, a inovação introduzida pelos romances policiais de Rubem Fonseca e o impacto que seus contos causaram ao retratar, com estilo violento e direto, a perspectiva do *bas-fond* carioca.

Numa perspectiva histórico-social, uma quantidade considerável de pesquisadores se propôs nos últimos anos a analisar o processo de consolidação da ideologia dominante, a qual normalmente tende a desfocalizar as dinâmicas de aproximação entre as classes sociais e as tensões a elas inerentes.

O surgimento do marginal (do malandro), portanto, está conectado com a dinâmica de acumulação de capital, a qual define a integração das classes populares na divisão social do trabalho. O advento da industrialização, o processo indiscriminado de acumulação de capital e a injusta divisão de renda, nos países menos desenvolvidos economicamente, excluem e marginalizam parte da mão-de-obra:

O capitalismo da região desenvolve-se transformando pequena parcela da força de trabalho em trabalhadores assalariados; ao se desenvolver, libera parte da mão-de-obra vinculada às relações de produção tradicionais, que não consegue se transformar em assalariada. Mas essa liberação não é aleatória. Ela é criada com a intensificação do processo industrial. (KOWARICK, 1975, p.61, *apud* CARVALHO, 2006).

No Brasil, o desenvolvimento industrial foi muitas vezes estabelecido para atender às necessidades do interesse econômico estrangeiro, excluindo do modo de produção hegemônico uma grande parcela da população “presente em boa parte nas atividades integrantes do setor terciário (...), além dos desempregados, das várias formas de subemprego”. (KOWARICK, 1975, p.61, *apud* CARVALHO, 2006).

No Brasil pós-abolição, parte destes desempregados, para fins de sobrevivência, irá interagir com o Sistema de forma periférica, tonando-se o que foi chamado de “exército industrial de reserva”. Muitas vezes essas solicitações eram finalizadas, inclusive, para impedir as ações das classes populares (Idem). Assim sendo, os “marginais” resultavam funcionais e participavam das relações econômicas isoladamente, permanecendo excluídos e favorecendo a riqueza e o fortalecimento da classe dominante.

A marginalidade, recebendo o rótulo de “criminosa”, foi perseguida pelo poder público, o qual tachava os cidadãos de “supostos” marginais antes mesmo da consumação do ato criminoso. Não ter casa e perambular pelas ruas eram motivos suficientes para cadeia, para perseguição e para controle por parte do poder jurídico.

Devemos ressaltar que o Brasil do século XIX foi marcado por diversas transformações econômicas e sociais, relevantes para a compreensão do surgimento da figura do malandro. Além da passagem da Monarquia para a República, assistimos ao fim do regime escravocrata de produção e ao advento da organização da economia capitalista. Estas mudanças econômicas acompanharam coerentemente o processo jurídico, cujo poder, segundo Carvalho, “colocava a população rotulada de “vadia” como marginal perante os novos padrões comportamentais”.

Como ressalta ainda a pesquisadora, a passagem do sistema escravocrata para o de tipo assalariado surgiu de um interesse econômico. A transformação do escravo em trabalhador livre, porém desprovido de cidadania, foi promovida no mesmo momento em que a privatização dos meios de produção se instalou no país.

No Brasil, como é evidente ainda hoje, o processo de industrialização não foi acompanhado por uma organização e uma divisão do trabalho democrática e digna. De fato, no país, existem dois fatores estruturais que impedem uma justa distribuição da renda: a perpetuação da falta de uma reforma agrária e a concentração da posse da terra nas mãos de uma oligarquia, que mistura o interesse privado com o público. No início do século passado, eram as oligarquias cafeeiras que detinham o poder político. Sendo o setor primário mais favorecido do que o processo de industrialização, o negro livre era recrutado para as profissões subalternas e informais, sem conseguir tornar-se um operário profissionalizado e qualificado.

Nas novas condições socioeconômicas, o negro ex-escravo, desprezado pelo poder público do ponto de vista econômico e social, não foi apoiado, do mesmo modo, pela sociedade civil. O liberto, responsável por si e pela família, não dispunha de uma condição material suficiente para sustentar ambos; por isso, será difícil que ele consiga sair de sua condição subalterna. Florestan Fernandes analisou essa divisão social em duas partes presente na configuração histórica do país até hoje (1978, p. 23, *apud* CARVALHO, 2006):

A abolição teve um significado legal, o mundo dos brancos perpetuou-se como realidade contrastante ao mundo dos negros. Este continuou a existir à margem da história, sofrendo-a. Desse modo, a nova ética do trabalho ensinaria às camadas populares a terem prazer em serem úteis e a entenderem seus deveres para com a sociedade de classes. Dividindo a sociedade em dois polos distintos: de um, o que se refere ao mundo do trabalho, de outro, o mundo da ociosidade e do crime, do estar à margem da sociedade civil – isto é, trata-se de um mundo marginal, que é concebido como imagem invertida do mundo virtuoso da moral, do trabalho e da ordem (...).

Podemos afirmar, a partir das importantes análises que extraímos do artigo de Marina Carvalho (2006), que o desenvolvimento capitalístico ocorrido no país está diretamente conectado com o surgimento da marginalidade no Rio de Janeiro. Excluído do trabalho assalariado e de todo a “processo produtivo hegemônico”, o *sottoproletariato* tornou-se “vagabundo”:

A subclasse trabalhadora vagava pelas ruas do centro exercendo atividades que ofendiam os novos valores da ideologia capitalista, muitas vezes cometendo pequenos delitos e ocasionando o desordenamento do espaço público

da cidade. Era alvo do aparato repressivo do Estado, que perseguia os *vadios* e *desordeiros* que agrediam o ordenamento social (*Idem*).

No Rio de Janeiro do início do século XX, como ressaltado, percebe-se o surgimento dos chamados “malandros”, os quais muitas vezes eram solicitados para ocupações informais e subalternas:

Eles retiravam do lixo, do que é jogado fora, o seu sustento. Transformavam o inútil, os restos, em meio de subsistência. Exemplos dessa categoria de trabalho nesse contexto são: os “caçadores” – caçavam gatos de rua para venderem aos restaurantes já mortos e sem pele, que os serviam como carne de coelho; os “sabidos” - procuravam nos lixos botas e sapatos velhos para venderem aos sapateiros, que os consertavam e vendiam em suas sapatarias; os “selistas” – passavam os dias próximos às charutarias, procurando nas calçadas selos de cigarros e charutos para venderem às charutarias, as quais colocavam em uma marca barata o selo de uma marca cara (CARVALHO, p. 6-7, 2006).

A passagem do vadio ao malandro já estava em andamento; essa figura será, como veremos, uma das formas principais de representação da poética joãoantoniana.

2.1 O surgimento do malandro

O termo “malandro” deriva, provavelmente, do italiano *malandrino* e, segundo o dicionário Aurélio, significa: 1) indivíduo dado a abusar da confiança dos outros, ou que não trabalha e vive de expedientes; 2) velhaco, patife; 3) indivíduo preguiçoso, mandrião; 4) gatuno, ladrão; 5) indivíduo esperto, matreiro. Será interessante notarmos como se passa do significado de “excluído” historicamente ao de esperto (com acepções até positivas em alguns casos).

Traços característicos do malandro, como veremos detalhadamente, seriam a ambigüidade, a polissemia, a ironia, o humor e a possibilidade de mudança dada pela sua própria ambivalência; situado na brecha, nos “interstícios” entre o permitido e o reprimido, o efetivo e o possível ou desejável, ele aproveitaria essas brechas para explorar as contradições do sistema e usar contra o inimigo suas próprias armas.

Como já assinalado, o sistema colonial escravista dividiu a sociedade praticamente entre senhores e escravos; no nível intermediário estavam os homens livres cuja vida marginal os estigmatizava como vagabundos e vadios:

Quando muito, sobrava-lhes a opção de ingressarem na estrutura social através do favor, sendo aproveitados na maioria das vezes nos serviços de proteção dos patrões, dos senhores. Destituídos dos meios de produção, não sendo senhores nem escravos e submetidos a toda sorte de violência, restou aos homens livres o desenvolvimento de um código moral através do qual buscavam preservar sua própria pessoa: a honra (ROCHA, 2004, p.48).

A cidade do Rio de Janeiro incentivou uma crescente aproximação entre homens livres e escravos, fato que exigiu um maior controle policial sobre determinados grupos sociais. Perambulando pelas ruas à procura de emprego, “os homens livres aos olhos dos senhores e da lei representavam a encarnação de uma gente inútil que prefere a malandragem ou a vadiagem, o vício ou o crime, à disciplina do trabalho” (ROCHA, 2004, p. 49).

O liberto, ex-escravo, era visto como alguém que precisava ser educado para o trabalho. Educá-lo significava inculcar-lhe os ideais da “ordem”, do “progresso” e da “civilização”. Ou então, como aponta Muniz Sodré (1988), através do trabalho o negro alcançava a qualidade de homem. O trabalho, portanto, passou a ser considerado o valor supremo da vida. Como atribuição moral, serviu para dignificar e enobrecer o homem e seu país. A malandragem, por sua vez, seria vivida pelos setores pobres e marginalizados das camadas populares da cidade, constituindo-se como estilo de vida.

A malandragem, em termos gerais, era identificada com atividades reconhecidas como desviantes, sendo, porém, meio de vida de homens pobres não integrados ao mercado de trabalho oficial (contravenção, crime e expedientes como jogo, cafetinagem, extorsão, furto e contrabando). Para alguns indivíduos das camadas populares, “a malandragem era uma alternativa à mendicância, reservada aos velhos, deficientes e mulheres com crianças” (ROCHA, 2004, p. 101).

No começo do século XX, o malandro e a coletividade excluída que ele representava constituíam um universo social, dependente sim do poder central, embora de forma periférica. A “repressão policial e o arbítrio jurídico” ajudaram a reforçar o poder instituído na sociedade brasileira, no mesmo momento em que as classes populares começaram a ser consideradas perigosas.

A repressão policial, visando à proteção da ordem instituída, conduziu através da vigilância e do controle uma espécie de “cruzada civilizadora”, com o objetivo de preservar a

ordem social. O cidadão “incivilizado” era submetido a um regime disciplinador de normas ético-comportamentais:

Posteriormente, o processo civilizatório de modelo burguês celebrado pela República iria domesticar a violência inerente do entrudo na passagem ao carnaval civilizado. Tal passagem seria acompanhada de intensa vigilância policial, proibindo-se e criminalizando-se as práticas festivas dos batuques afro-brasileiros de ex-escravos e negros pobres marginalizados, com o objetivo de dissociar o carnaval da imagem de barbárie e selvageria e, ao mesmo tempo, projetá-lo como uma festa civilizada aos olhos dos nacionais e estrangeiros (ROCHA, 2004, p. 49).

Como fenômeno bem analisado por Gilmar Rocha (2004), encontramos imagens de personagens malandros em obras literárias brasileiras como *Marafa* de Marques Rebelo, *Sagarana* de Guimarães Rosa, no teatro com *Gimba, o presidente dos valentes* de Gianfrancesco Guarnieri ou *Navalha na carne* de Plínio Marcos e na literatura de cordel. Na tradição folclórica existe a figura de Pedro Malasartes e na literatura brasileira muitos outros personagens como Macunaíma, Vadinho, Boca de Ouro, Pedro Mico, Zé Carioca etc. Em literaturas de outras línguas também existe essa figura astuta, mediadora e mensageira. Na mitologia grega, por exemplo, Hermes era o deus mensageiro entre mortais e imortais e Métis, a deusa da astúcia. Devemos lembrar também que no contexto da umbanda, no Rio de Janeiro, o orixá Exu foi sincretizado com algumas entidades, como, por exemplo, Zé Pelintra, cujas características se assemelham às do malandro.

O cinema brasileiro do anos 40 e 50, sobretudo com as produções de chanchadas da *Atlântida*, começou a representar a figura do malandro, não mais como violento e sim, um pouco romanticamente, como imagem cristalizada ainda presente no senso comum brasileiro do homem esperto, astucioso, explorador de mulheres, jogador de sinuca.

Não deixa de ser significativo ressaltar que o personagem malandro, seja do ponto de vista mitológico, seja através das reconstruções históricas e das representações literárias, tem como característica principal a de ser um mediador entre códigos culturais diferentes, ocupando, dessa forma, uma posição sempre relativa, incerta e instável. Em certos contextos históricos isso pode resultar, inclusive, material de apoio ideológico a regimes ditatoriais ou a classes sociais elevadas:

Com efeito, isso não elimina a possibilidade de, em determinadas condições sociais e históricas, ele ser apropriado e adquirir uma nova semântica, fornecida por grupos sociais específicos, assumindo então um significado classista. O estilo de vida malandro concorre para a inversão da ordem e da desordem através de suas práticas e

representações, sem que isso signifique apagar a situação de liminaridade e/ou fronteira que o malandro ocupa simbolicamente (*Idem*).

O malandro era, portanto, o símbolo de uma comunidade moral dominada pela valorização do indivíduo, cujos atributos eram a honra e a valentia. Essa figura do lugar comum brasileiro, ambígua e lírica, permanece como imagem típica da vida social, política e cotidiana, cujo *glamour*, porém, começa a perder, a partir dos anos 60, toda a sua poesia.

A malandragem representa, nesse sentido, um sistema polissêmico, cujos significados estão atrelados à ordem jurídica, cultural (literária e antropológica) e socioeconômica brasileiras. No contexto sociocultural do Rio de Janeiro da primeira metade do século XX transita toda uma série de tipos como trabalhadores, boêmios, vadios, bandidos, cafajestes e outros:

O mito confere sentido à história e a história empresta significados aos mitos. É mesmo como mito que a personagem Madame Satã (negro, homossexual, leão-de-chácara), figura histórica, encerra de maneira paradoxal o ser malandro, e se apresenta como um símbolo de fronteira, sendo quase impossível saber onde termina a verdade e começa a ficção sobre sua trajetória de malandro (ROCHA, 2004, p. 90).

Da exemplaridade dessa figura mítica surge a representação do malandro no imaginário popular, no qual ele assume a condição paradoxal de “barão da ralé” (como na famosa música de Chico Buarque de 1985).

2.2 O papel da música popular na construção da figura do malandro

A casa de Tia Ciata (Hilária Batista de Almeida), localizada na chamada “Pequena África” (área entre o Centro e o porto do Rio de Janeiro), desempenhou uma função fundamental no processo de estruturação da música popular carioca. Ela representa nesse sentido um modelo de ambiente cultural onde as famílias de descendência africana, no Rio de Janeiro do começo do século XX, criaram uma rede de afetos, hábitos cotidianos, estilos de vida e modos comportamentais. Essa casa, de onde surgiu o primeiro samba gravado, *Pelo telefone*, representou uma forma de resistência cultural à exclusão a que foi constringida a comunidade negra após a Abolição.

De um modo geral, a organização social relativa aos domínios da casa e dos terreiros ficava reservada às mulheres, ao passo que a rua era um território, em parte, dominado pelos homens, ainda que as “baianas” ali fixassem seus tabuleiros com doces e quitutes típicos da culinária da Bahia, estendendo seus laços de sociabilidade.

Em torno dos terreiros de macumba, assim como nas rodas de samba, morros e bairros, desenvolve-se uma “comunidade moral de sentimentos” baseada na afetividade e vivência de um patrimônio cultural comum. Essas festas duravam pelo menos três dias, com comida, bebida, música e dança: baile na sala de visitas, partido alto nos fundos e batucada nos terreiros (cfr. MOURA, 1995).

Segundo Cláudia Matos, as tradições musicais de origem africana no Brasil pressupunham a criação e a *performance* coletiva em ambiente de festa. A integração dessa cultura tradicional sob o rótulo de samba “na cultura moderna apresentou o problema da individualidade autoral” (MATOS, 1982, p. 104).

A pesquisadora chamou a atenção para o fato que o fenômeno da compra e venda de sambas e das parcerias era prática corrente e bem aceita pelo compositor e pelo “parceiro” que fazia negócio, não sendo vista como uma “deformação do direito individual, talvez porque a individualização do autor não estivesse ainda bem enraizada na cultura do samba” (MATOS, 1982, p. 105).

É complexa a relação entre música popular e sistema consumístico, entre atitude de resistência cultural e produto de consumo ou de propaganda política. Segundo o antropólogo Hermano Vianna (1995), o samba no momento de sua formação não era um elemento cultural exclusivo de negros e pobres: se por um lado foi duramente perseguido e marginalizado, por outro também foi prestigiado e promovido por segmentos da elite nacional e estrangeira.

O Brasil dos anos 30 era uma sociedade em rápido desenvolvimento tecnológico e econômico; durante o governo Vargas, os mercados do rádio e da música estavam em constante crescimento. Nesse momento o samba é promovido a símbolo oficial da cultura nacional, também, claro, como meio para ocultar ou maquiagem a exploração e a exclusão das classes subalternas promovidas pelas elites econômicas do país (Idem).

Num capitalismo de segundo plano, como o brasileiro, os conceitos antropológicos de “ordem” e “desordem” estão altamente relacionados e interconectados. A figura do malandro, por se estabelecer entre as frestas dessa linha demarcatória, conseguiria fugir à lógica da regularização do trabalho assalariado. Então, segundo Rubem Oliven (1986), a malandragem representaria exatamente a recusa da disciplina do trabalho assalariado, uma estratégia de sobrevivência numa sociedade que marginaliza o trabalhador, não assegurando-lhe condições decentes de vida através de seu emprego.

Ainda segundo Rubem Oliven (1986), com a censura imposta pelo Estado Novo, o samba de temática “malandra” teria perdido em qualidade crítica e vitalidade criativa. A prática da exaltação ufanista, presente em muitas letras dos sambas daquela época, conduz dessa forma a certos eufemismos e maquiagens de traços sociais fortemente marcados. Essa prática “abrirá espaço, no consumo cultural e na convivência das classes, ao cenário e à linguagem do *bas-fond* carioca, com a condição de mostrar o ator no seu melhor papel, deixando de lado os aspectos menos sedutores da malandragem vivida, registrados nas biografias dos sambistas” (MATOS, 1985, p.105).

Por outro lado, além da superfície cristalizada da exaltação, o malandro é aquele que realiza atos gratuitos, que não servem produtivamente ao mercado de trabalho, sendo, nesse sentido, uma figura inútil ao sistema de produção de capital. Anti-romântico, sua luta individual contra o poder do capital e o mundo do trabalho o conota, ainda que parodicamente, como uma espécie de herói solitário ou mesmo de anti-herói. Sobretudo, desenvolvendo artifícios e estratégias num universo flexível e aberto ou aproveitando as brechas de um mundo fechado, a malandragem é sempre uma figuração libertária, o exercício e a expressão de uma liberdade, efetiva ou simbólica.

Sobreviver à “morte daquela tal malandragem” estaria, portanto, representando a metáfora de um processo de individualização (e modernização) em curso na sociedade brasileira. Hoje, generalizando-se, o malandro sobrevive menos como mito do que como modo comportamental genérico, *tópos* do senso comum brasileiro, “gesto político”, “boa atitude” ou “má atitude” etc.

2.3 Da malandragem ao jeitinho

O malandro, como ressaltado até aqui, é o representante simbólico de uma coletividade social, o indivíduo (histórico) valente e honrado que estabelece uma ponte entre seu grupo e a ordem instituída. Num segundo momento, porém, sobretudo através da música popular, esse indivíduo passou a representar (antropologicamente) não mais somente seu grupo social, mas, num sentido mais amplo, a inteira nação.

Podemos afirmar que talvez o fator mais significativo referente à elevação do malandro a símbolo de identidade nacional foi representado pela produção do discurso sociológico sobre a malandragem a partir dos anos 70; fator, esse, que incentivou a criação do mito da malandragem no Brasil.

Segundo o enfoque antropológico dos anos 70, o malandro é representado como aquele que habita os intervalos “entre as classes sociais”; não sendo “burguês” nem “proletário” ele, não se enquadrando na ordem legal nem se extraviando fora dela, estaria situado “entre o cidadão comum e o bastardo”. O malandro vive no meio, na divisão, no limite entre duas extremidades:

Nesse sentido, portanto, o malandro, tal como o boêmio, não faz história. Talvez ele possa se orientar pelos sintomas da evolução histórica, nunca, porém pelo seu movimento real. No Brasil, como em todo lugar, os sujeitos da história são a burguesia e o proletariado. [...] Mas ao mesmo tempo o malandro, como ser da liminaridade, poderia estar além das contradições sociais e da divisão da sociedade, “acima” da luta de classes, daí o caráter “anticapitalista” dessa dialética. [...] Malandro é aquele que dribla o “conflito” ou inverte suas táticas a fim de evitar ser cooptado como força de trabalho. Disso provém, talvez, a aura anticapitalista do malandro: uma realidade histórica e próxima é vista contra o fundo da lenda distante. [...] Assim, podemos dizer que essa categoria representativa pressupõe outro plano de classificação, que chama os homens pelo lado da “natureza humana” e das filosofias de vida. [...] E à semelhança do carnaval, seu cenário, que tanto reforça a “ordem cotidiana” como coloca alternativas e sugere caminhos, o malandro, seu personagem principal, “não cabe dentro da ordem nem fora dela: vive nos interstícios, entre a ordem e a desordem, utilizando ambas e nutrindo-se tanto dos que estão fora quanto dos que estão dentro do mundo quadrado da estrutura” (GOTO, 1986, pp. 92-94).

Nesse sentido, a malandragem, que consiste em traduzir a norma em proveito próprio, tem seus limites ou paradoxos: em nenhum momento ultrapassa a camada pessoal e apenas corrói em um nível mais sutil o sistema, sem colocá-lo em risco.

O malandro, inscrevendo-se na dialética entre indivíduo e pessoa, através da “linguagem da fresta”, do oportunismo, do individualismo, introduz na mecânica impessoal das relações econômicas a “artimanha de um contrato condicionado à psicologia das partes envolvidas, convertendo-o num jogo que derrotará o primeiro que ficar zangado” (GOTO, 1986, p. 94).

No âmbito das transformações político-culturais ocorridas nos anos 60 e 70, a malandragem representou uma alternativa à industrialização, inclusive cultural, mas seria necessário medir também o grau de aproveitamento pela indústria cultural do universo antropológico do malandro: “o triunfo do capital internacional monopolista, a hegemonia da sociedade urbano-industrial, a emergência do individualismo, o crescente processo de racionalização burocrática, secular, científica, encontrou na malandragem um antídoto possível, entre outros, ao processo de *desencanto do mundo tropical*” (ROCHA, 2004, p. 138).

É importante observar que, durante essa fase de exaltação e de transformação da malandragem em símbolo nacional, criou-se contemporaneamente um processo de “domesticação simbólica” de elementos culturais como o samba, o carnaval e a própria malandragem:

Ao serem elevados à categoria de símbolos nacionais, esses elementos foram acompanhados de novos significados políticos, econômicos, sociais e culturais, quando surgiu, então, uma tentativa de controle de suas mensagens como produção cultural das classes populares. Aquilo que era visto como perigoso, subversivo e impuro se transforma em algo limpo, seguro e domesticado (ROCHA, 2004, p. 112).

A transformação de elementos sociais e culturais locais em símbolos nacionais atuou-se, segundo Rocha, através da “camuflagem das diferenças sociais”; nesse mesmo contexto, os modelos nacionais foram se cristalizando a partir da exaltação da cidade do Rio de Janeiro, em destaque como lugar simbólico da unidade nacional. Unidade ambígua e flexível onde a figura do malandro é representada, pela mídia, com sua visão às vezes complacente às vezes indiferente, como símbolo maior da “malemolência” e, ao mesmo tempo, como forma “criativa” de sobrevivência.

Fatores culturais como o futebol, o samba e o carnaval contribuiriam, segundo esse ponto de vista, para a formação de uma “comunidade de sentimentos”, promovida por um sistema cultural (o brasileiro) que relaciona elementos tradicionais num contexto moderno, não como algo “museologizado” mas como prática cotidiana. No Brasil e no Rio de Janeiro

em particular, o universo aonde transita o malandro desempenhou nesse sentido um papel “ético” importante no plano da participação social, política, econômica e cultural. Em outras palavras, o homem pobre e marginalizado encontrou no estilo de vida malandro a identificação cultural e o sentido político de sua cidadania. “A malandragem, de fato, constituiu uma espécie de aristocracia do *lumpen*. Teve seus fumos de dandismo, seus dias de glória, e virou uma referência nacional. Mas fortemente enraizada no Rio, onde se transformou num valor” (CISCATI, 2003, p. 86-87). Nessa linha, verifica-se a hipervalorização do carnaval e do futebol não como eventos e momentos de lazer, mas como símbolos da própria identidade brasileira que colaboram, entre outras coisas, “para o esquecimento de problemas econômicos e sociais e, não raro, influenciam escolhas políticas” (CISCATI, 2003, p. 89).

Num plano geral e estereotipado, a questão da malandragem, como dizíamos, está relacionada sociologicamente com a “preguiça” ou a “malemolência” brasileiras. Essa imagem do brasileiro como Zé carioca da Walt Disney carrega em si no fundo a desqualificação histórica do trabalho físico e manual que descende da época escravocrata.

A partir dos anos setenta do século passado, a figura do malandro começou a ser resgatada, na música popular, como imagem romantizada, quase folclórica, “senão a de um personagem, até certo ponto, bem comportado” (CISCATI, 2003, p.141). É interessante notar o caráter dicotômico presente nas representações que alguns sambas fazem da figura do malandro e de seu comum adversário, o “otário”. Ambos marginalizados, otários e malandros são “respectivamente trabalhadores e vagabundos, ordeiros e desordeiros, protegidos e desprotegidos, incluídos e excluídos dos sistemas de produção e distribuição, responsáveis e irresponsáveis” (CISCATI, 2003, p. 145).

A grande diferença entre o malandro – jogadores de sinuca, gigolôs, viradores, praças, dedos-duros, artistas decadentes, leões-de-chácara – e o otário é que o primeiro não possui os mesmos bens econômicos do segundo. Portanto, todas as ações do malandro necessariamente se desenvolvem a partir de uma condição de carência econômica e da tentativa de suprir a essa falta; as histórias e peripécias malandras se caracterizam pela necessidade de sobrevivência numa realidade economicamente adversa e pela apresentação dos meios úteis para o alcance do bem-estar pessoal. Quando em busca da sobrevivência cotidiana, o “malandro” preenche a sua carência e busca remediar suas dificuldades através de estratégias, transformando-se, nesse sentido, por necessidade, uma espécie de anti-herói,

porque o bem que ele, às vezes, alcança, é sempre individual e nunca coletivo. Seu modo de ser se caracteriza pela picardia e pela agilidade em burlar a lei em seu próprio favor, sendo o menos possível percebido.

O famoso “jeitinho”, elemento comum das dinâmicas sociais do país, nada mais é do que uma forma generalizada de mediação entre a impessoalidade de um modelo mecânico e individualista e a afetividade de um sistema relacional mais flexível onde o gesto de “gentileza” e de “afeto” tem um peso significativo para o relacionamento social. Hoje, o caráter mais universal, impessoal do “jeitinho” corresponde, portanto, no dizer do samba, à esperteza política do “malandro oficial”.

Em outras palavras, a relação entre malandragem e “jeitinho” remeteria à possibilidade de uma leitura histórica segundo a qual o “jeitinho” seria uma forma domesticada e mais racionalizada da primeira. Nesse sentido, enquanto símbolo de identidade cultural de uma minoria transformado em símbolo de identidade nacional, a malandragem seguiria uma trajetória que acompanha o processo de modernização e de transformação da pessoa em indivíduo na sociedade brasileira e se cristalizaria sobrevivendo, na era da informática, no “jeitinho” (Idem).

2.4 Do malandro ao bandido

Sob a perspectiva de Alba Zaluar (1985, p. 84), o samba representa a formalização das ambigüidades vividas cotidianamente pelas classes subalternas. Nesse tipo de música popular, analisa a pesquisadora, estão evidenciadas as tensões entre o indivíduo e o coletivo, entre o público e o privado, entre a igualdade e a hierarquia, a autonomia e a subordinação.

A partir dos anos 70, como já foi lembrado, a combinação entre ditadura e processo de modernização levou o país a um clima de violência e a um índice de criminalidade cada vez mais alto. Formaram-se os primeiros grupos de narcotraficantes, a violência se multiplicou e a miséria urbana se expandiu. O problema da reforma agrária, sempre em questão e nunca resolvida, agravou esse quadro, impondo a migração de massas das áreas do nordeste e do interior do Brasil.

Alba Zaluar realizou um importante trabalho de campo na comunidade Cidade de Deus no Rio de Janeiro e analisou alguns aspectos da escolha dos adolescentes daquela localidade por um estilo de vida criminoso. A antropóloga apontou dois sistemas de socialização concorrentes que agem simultaneamente na formação dos jovens daquela comunidade: o dos trabalhadores e o dos bandidos. Pela perspectiva do bandido, o trabalhador é visto como um “otário”; pela perspectiva do trabalhador, a opção pela vida de bandido é percebida negativamente como “marcação”, “atraso”, “condomínio do diabo”. Em ambas as perspectivas, a opção pela vida bandida é concebida como “revolta” cujo signo é a arma de fogo, a “máquina”. Não se trata de revolta social, mas pessoal, como observa a autora, de indivíduos que, num “contexto de opressão, privação e exclusão, são seduzidos pela oportunidade de ganhar dinheiro no rendoso negócio que é o tráfico de drogas” (ZALUAR, 1985, p. 83).

Letícia Vianna ao analisar os sambas de Bezerra da Silva, colocou em evidência que eles não fazem apologia do bandido e sim representam a ambígua figura do malandro, seja ele o colarinho-branco corrupto ou o trabalhador do morro. Retratam, com humor e sátira, um mundo bárbaro, de certo modo pouco conhecido pelo grande público. Exploram uma linguagem própria marcada pela ambigüidade, pelo duplo sentido e ironia e pela relatividade ou ausência de julgamento moral; um discurso que afirma a identidade de um “modo de ser favelado”, de uma classe social injustiçada e excluída pelo Poder Público. Seu repertório é uma crônica da vida cotidiana das favelas e dos subúrbios cariocas, “crônica bem-humorada e densa de crítica social, onde o malandro é personagem ambíguo, difuso, que aparece de diferentes maneiras, inclusive como personificação do artista” (VIANNA, 1998, p.123).

Em alguns sambas do compositor, o malandro é o trabalhador que consegue sobreviver à exploração capitalista, à indiferença do Estado, à violência da polícia e do tráfico de drogas, sem “sem se perder”, sucumbindo ou virando bandido.

Segundo sua própria gíria, o “bom malandro” não é o “valente”, mas sim o “considerado”. Pode transitar livremente, pois “não deve nada a ninguém”, não “vacila” e tem boas relações com todo mundo. Não se impõe pela arma, mas pela inteligência. O “bom malandro” é um trabalhador que se opõe ao bandido e ao otário.

Em alguns sambas o bandido aparece ajudando o trabalhador, propondo-lhe benefícios e meios para sua sobrevivência. Apesar de ser um “bandido social” – cujo paradigma é,

segundo Hobsbawn (1978), Robin Hood –, o bandido não é percebido pela comunidade como um bom malandro; no fundo é um covarde, pois se impõe pelas armas.

Nas letras de Bezerra da Silva, a crítica à exclusão racial também está presente de forma direta e contundente. A categoria “preto”, no caso, não é necessariamente atribuída às pessoas de cor escura (ou não-branca) mas se refere, com freqüência, a uma posição social, a de subalterno, excluído dos mecanismos de justiça social (não importando a cor da pele). A categoria “preto” se opõe mais à categoria “colarinho-branco” (no sentido de elite) do que à categoria branca (como cor da pele).

Costa Pinto analisou a força de resistência que os estereótipos e o preconceito produzem contra a mobilidade da população de cor, apesar de a sociedade não declarar publicamente o preconceito, e indica a existência de uma “discrepância entre atitudes reais e opiniões declaradas operando em uma seleção preferencial em favor dos brancos, feita pelos brancos a partir de critérios não confessados e baseados na idéia de que certas funções e posições hierárquicas seriam impróprias para negros e mulatos” (1952, p. 90).

2.5 A malandragem como paradigma da nacionalidade

Antônio Candido (1993) apontou o livro *Memórias de um sargento de milícias* (1854-1855) de Manuel Antônio de Almeida como obra representativa do paradigma essencial da nossa nacionalidade: a dicotomia nunca resolvida, sempre em equilíbrio, entre norma e conduta, bem e mal. Esse paradigma seria próprio de uma sociedade em que a “labilidade” domina, num mundo ambíguo formado por um duplo conjunto de regras sociais, no qual “as diferenças entre classes se atrofiam”. Em *Memórias*, documentário restrito da sociedade da época, encontramos, segundo Candido, a representação do primeiro malandro da literatura brasileira.

A malandragem é comum à figura do pícaro e como à do malandro, mas no primeiro caso trata-se de uma malandragem pragmática e, no segundo, de uma malandragem lúdica. Existe no cerne desse discurso um “amoralismo” de fundo no caso do malandro, localizado na “gratuidade do jogo”, que o distanciaria do pícaro, como evidenciado por Antônio Candido.

Resumindo, poderíamos dizer que a malandragem se dividiria em duas categorias específicas: a dos exemplares típicos, como aqueles representados pelo folclore, e a dos personagens históricos da ‘vida cotidiana’.

Segundo Candido (1993, p. 31), no romance estão presentes dois planos diferentes: o aspecto de crônica e a elaboração de elementos tradicionais que conotam a importante figura de Leonardo Pataca e a classe social à qual ele pertence; de um lado, o cunho popular introduz elementos arquetípicos; de outro lado, a percepção do ritmo social direciona para a representação de uma sociedade concreta.

O Brasil é representado no livro, segundo Candido (1993, p. 31), como um universo ético e social despido de culpabilidade e repressão interior, sem repressão moral. Um mundo “sem culpa, uma terra sem males definitivos ou irremediáveis”. Este “balanceio entre o bem e o mal”, no qual um e outro terminam anulados mutuamente, constitui o “princípio moral” do romance. Em virtude dele, as *Memórias* escapam à regra ideológica das sociedades rígidas cujo esforço é o de “pressupor a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, e que significam lícito e ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política” (CANDIDO, 1993, p. 31).

A idéia de malandragem passa do plano individual ao social nas *Memórias*, como prática social generalizada. A nossa verdadeira vocação nacional não seria representada pela rigidez e pela intolerância e sim pela fluidez, conciliação etc. *Memórias* estaria em contraste com a ficção romântica da época, caracterizada pelo “gosto acentuado pelos símbolos repressivos, refletindo a busca de mecanismos ideais de contenção desenvolvida por uma sociedade jovem, que procura disciplinar a irregularidade de sua seiva para se equiparar às velhas sociedades que lhe servem de modelo”, segundo Roberto Goto (1986, p. 36).

A colonização portuguesa no Brasil foi conduzida, segundo Sérgio Buarque de Holanda (2003, p. 43), através de uma exploração que “não se processou, em verdade, por um empreendimento metódico e racional, não emanou de uma vontade construtora e enérgica: fez-se antes com desleixo e certo abandono”.

O espólio, o lucro fácil e rápido, uma visão predatória do território a ser explorado, são marcas características desse tipo de empreitada: “Instrumentos, sobretudo passivos, nossos colonizadores aclimaram-se facilmente, cedendo às sugestões da terra e dos seus primeiros habitantes, sem cuidar de impor-lhes normas fixas e indelévels” (HOLANDA, 2003, p. 52).

No Brasil, ainda segundo o estudioso, “as condições locais quase impunham, pelo menos ao primeiro contato, muitos daqueles métodos ‘maus’ e que, para suplantá-los, era mister uma energia paciente e sistemática. O que, com segurança, se pode afirmar dos portugueses é que jamais se sentiram eficazmente estimulados a essa energia” (HOLANDA, 2003, p. 51).

Com a corte no Rio de Janeiro, o país importou uma série de idéias européias que tinham sua razão de ser no terreno onde foram formuladas, mas que em território brasileiro resultavam contraditórias e insustentáveis.

Se a técnica adotada aqui pelos portugueses representou em alguns casos, comparada às da Europa, um retrocesso, em muitos pontos verdadeiramente milenares, é certo que para isso contribuíram as resistências da natureza, de uma natureza distinta da Europa, não menos do que a inércia e a passividade dos colonos (HOLANDA, 2003, p. 50).

O próprio tipo de colonização portuguesa, diferente da inglesa ou da espanhola, se baseou mais numa tentativa de aventura do que numa construção sólida e sustentável de ação. O peculiar da vida brasileira parece ter sido, por essa época, “uma acentuação singularmente enérgica do afetivo, do irracional, do passional, e uma estagnação, ou antes, uma atrofia correspondente das qualidades ordenadoras, disciplinadoras, racionalizadoras” (Idem). Nesse contexto, fica evidente o distanciamento dos homens de letras no Brasil das questões de ordem prática:

Ainda quando se punham a legiferar ou a cuidar de organizações e coisas práticas, os nossos homens de idéias eram, em geral, puros homens de palavras e livros; não saíam de si mesmos, de seus sonhos e imaginações. [...] Comparsas desatentos do mundo que habitávamos, quisemos recriar outro mundo mais dócil aos nossos desejos ou devaneios. Era o modo de não nos rebaixarmos, de não sacrificarmos nossa personalidade no contato de coisas mesquinhas e desprezíveis (HOLANDA, 2003, p. 163).

O significado essencial das “raízes do Brasil” estaria na incongruência (conceito desenvolvido em seguida por Schwartz em seu ensaio *As idéias fora do lugar*), dos parâmetros e modelos metodológicos europeus ou americanos adaptados para um território diferente do ponto de vista social, econômico e cultural:

O Brasil devia entrar em novo rumo, porque ‘se envergonhava’ de si mesmo, de sua realidade *biológica*. Aqueles que pugnaram por uma vida nova representavam, talvez, ainda mais do que seus antecessores, a idéia de que o país não pode crescer pelas suas próprias forças naturais: deve formar-se de fora para dentro, deve merecer a aprovação dos *outros* (HOLANDA, 2003, p. 166).

Num país regido pelo trabalho escravo, que garantia grande parte dos recursos naturais da colônia, como seria possível se relacionar com ideais liberais de justiça, igualdade e

fraternidade? A questão cultural se delinea em sua complexidade, pois a própria alfabetização, dependendo do ponto de vista, pode ser vista também como aculturação de um poder e consequente destruição da cultura mais “fraca”:

Cabe acrescentar que, mesmo independentemente desse ideal de cultura, a simples alfabetização em massa não constitui talvez um benefício sempre. Desacompanhada de outros elementos fundamentais da educação, que a completem, é comparável, em certos casos, a uma arma de fogo posta nas mãos de um cego (HOLANDA, 2003, p. 166).

Retornando ao ensaio de Candido, devemos lembrar que, fora do esquema da escravidão, existia uma classe, a qual era chamada até os anos 1970 de “pequeno-burguesa” e que se encontrava numa posição mediana em relação ao senhor e ao escravo. Essa classe é retratada em *Memórias de um sargento de milícias*, como aquela que vive entre a ordem do mundo dominante e a desordem das ruas, em prática é representante de toda uma população injustiçada. Seria este de fato, segundo Candido, o único romance do século XIX que não reproduziu uma visão da elite da época.

Segundo Roberto Goto, a dialética da ordem e da desordem se configuraria assim num “modo de ser” brasileiro, um traço cultural através do qual nos comparamos a outros países e que, em circunstâncias históricas favoráveis, pode nos ajudar.

Talvez em parte alguma se esteja verificando com igual liberalidade o encontro, a intercomunicação e até a fusão harmoniosa de tradições diversas, ou antes, antagônicas, de cultura, como no Brasil. É verdade que o vácuo entre os dois extremos ainda é enorme; e deficiente a muitos respeito a intercomunicação entre as duas tradições de cultura. Mas não se pode acusar de rígido nem de falta de mobilidade vertical [...] O regime brasileiro [é], em vários sentidos sociais, um dos mais democráticos, flexíveis e plásticos (FREYRE, 1996, p. 52).

A sociedade norte-americana, ao contrário da nossa, se constituiu através de uma formação histórica diferente, mais rígida do ponto de vista moral, cujos comportamentos resultam bem delimitados graças à “força punitiva do castigo exterior e do sentimento interior de pecado” (CANDIDO, 1993, p. 33). Contrariamente, o Brasil desenvolveu-se como sociedade aberta e pluralista, abriu-se com maior flexibilidade à penetração dos grupos excluídos. Desse modo, através de uma “encantadora neutralidade moral, ganhou em flexibilidade o que perdeu em inteireza e coerência” (Idem).

Num capitalismo de segundo plano, onde a ordem e a desordem estão altamente relacionadas e interconectadas, a figura do malandro se estabelecerá entre as frestas dessa linha demarcatória. No imaginário da sociedade nacional, tal paradigma costuma sintetizar e

resumir certos estereótipos: certos atributos considerados específicos ou identificadores do brasileiro: “a hospitalidade e a malícia, a ginga, a finta, o drible, a manha e o jogo de cintura, muito apreciados no futebol e na política, a agilidade e a esperteza no escapar de situações constrangedoras ligadas ao trabalho e à repressão, o “jeitinho” que pacifica contendas” (GOTO, 1986, p. 11).

3 A PERSPECTIVA LINGÜÍSTICA E ESTILÍSTICA DA NARRATIVA JOÃOANTONIANA

Nos vários subitens deste capítulo tentamos analisar a conotação social, ideológica e cultural da linguagem usada pelos personagens joãoantonianos. Escolhemos dois contos, *Leão-de-chácara* e *Dedo-duro*, como exemplos paradigmáticos da introdução de um novo tipo de narrador efetuada pelo autor, da riqueza e da liberdade lexical da linguagem inventada, da desarticulação sintática da ordem regular do período e da construção do espaço social no qual a história narrada se articula.

3.1 Prosa do novo realismo: a questão do gênero

Olho no olho para fritar as criaturas. Regá-las, levá-las em fogo brando, em banho-maria. Depois, só depois, fritá-las. Assim se trabalha, olhando no meio dos dois olhos das pessoas, ali naquela marca da metade, entre as pestanas, onde é o começo do nariz; é preciso firmar os olhos lá, arrancando a confiança. Falar olhando nos olhos. Como os camelôs, como os jogadores, como os pungas. Como as piranhas de classe que adoçam os fregueses, mornamente, e os depenam sem vacilo e sem dó, até o osso e, na continuação, os estrepam de verde-amarelo-azul-e-branco. Cavar. Falar como se se falasse franco, politicando manhoso, torneado, serpenteando devagar, na baba, trazendo as coisas mais escondidas com quem se fala. Jogando o verde, trazendo de volta o maduro e sem ser notado. As pessoas só falam daquilo que gostam. (JOÃO ANTÔNIO, 2003, pp.137-138)

As características principais do estilo de João Antônio, como fica evidente a partir da leitura do trecho acima citado do conto *Dedo-duro*, são o uso metafórico da linguagem, o diálogo rápido, quase cinematográfico, que o narrador instaura com o leitor, e a aderência de seu estilo a uma linguagem conotada socialmente. Nesse trecho, podemos perceber que o texto funciona como uma espécie de registro de gírias e expressões cifradas, próprias de guetos e favelas; a língua reúne termos populares (“camelôs”, “piranhas”, o “verde”), misturando-os com termos de registro mais culto (“pestanas”, “torneado”). Claro que os termos populares prevalecem quantitativamente sobre os termos cultos ou literários, porém é importante assinalarmos o papel fundamental não só do léxico, mas também da sintaxe que

cadencia e regula o monólogo do personagem principal, segundo o ritmo necessário à transmissão de sua mensagem.

O personagem principal, nesse como em outros contos, representa simplesmente o motor narrativo da história ao dialogar ficticiamente com o leitor. O personagem-narrador passa do monólogo ao relato até chegar à conversação explícita com o leitor ou mesmo a uma agressão verbal: o leitor de classe média - a classe média designada como “mérdea” por João Antônio (1986) - é desestabilizado pela verborragia do narrador e retirado da passividade e comodidade de sua posição. O texto pressupõe uma reação que seja de choque ou de apreciação estética.

Recentemente, outros autores também transfiguraram de forma esteticamente agressiva, impactante e renovadora a linguagem das ruas, das periferias e dos lugares sociais abandonados e esquecidos. Basta pensarmos nos romances de Pasolini, nas peças teatrais de Plínio Marcos ou nos contos de Bukovski. Na Itália, inerente a esse recurso da oralidade da língua popular, existe a importante tradição e questão dos dialetos, aos quais os escritores recorreram com maneiras e intenções diferentes: bastará lembrarmos toda a invenção de *pastiches* linguísticos criados por Gadda, com efeitos paródicos, em livros como *Quer pasticciaccio brutto de via Merulana* (1957). Gadda obteve na Itália o mesmo reconhecimento obtido no Brasil por Guimarães Rosa: ambos fizeram do pastiche linguístico (contaminação entre a linguagem regional, popular, dialetal e a tradição literária áulica) sua ferramenta principal na construção estética.

Nesse momento específico de nossa análise, sem querermos propor superficialmente comparações estéticas com alguns dos clássicos acima citados, ou seja, não levando em consideração o valor absoluto e “qualitativo” da obra literária e sim seus mecanismos, sua estrutura e seu método, podemos dizer que João Antônio teve um papel importante ao introduzir ao longo de 33 anos de produção literária (1963-1996) a linguagem, filtrada esteticamente, das favelas e periferias do Rio de Janeiro e de São Paulo, transposta para o texto literário através de uma forma híbrida, entre o conto e a reportagem.

Segundo Antônio Candido, no qual me basearei fundamentalmente para propor uma investigação da perspectiva lingüística e estilística do discurso joãoantoniano, haveria no Naturalismo brasileiro tal necessidade de afirmação e de definição nacionais que os escritores

pareciam constrangidos se não pudessem usar o discurso literário para representar a cada momento o país, “desconfiados de qualquer palavra não mediada por ele”.

O que caracteriza o Naturalismo do século XIX, por sinal, é a presença de uma narrativa empenhada, comprometida com a representação da realidade no sentido forte, o que no Brasil contribuiu de maneira importante para a posição privilegiada concedida à análise do meio e da raça como forças determinantes. Ora, meio e raça eram conceitos que correspondiam a problemas reais e a obsessões profundas, no Brasil, pesando nas concepções dos intelectuais e constituindo uma força impositiva em virtude das teorias científicas do momento; teorias, como sabemos hoje, tão questionáveis, seja quanto aos pressupostos científicos em que se baseavam, seja quanto aos ideológicos (CANDIDO, 1993, p.91).

Na sua análise de *L'assommoir* de Émile Zola, Candido nos mostra como, ao incorporar o ritmo, a sintaxe e o vocabulário do povo para chegar a uma linguagem inovadora, que por isso mesmo modifica a relação tradicional entre narrador e narrativa, Zola, aumentando a taxa de gíria, “acentua no discurso indireto a energia coloquial do direto e chega a um momento de suprema degradação do espaço e da vida nele encasulada” (Idem).

A solução estilística de *L'assommoir*, segundo Candido, seria em si uma revolução, que representaria o primeiro passo rumo ao estilo da ficção, pelo fato de criar uma voz narrativa que, embora atuando na terceira pessoa e representando o autor, não se distingue qualitativamente da dos personagens, escolhidos noutra esfera social. Isto foi possível em parte pelo uso do estilo indireto livre; mas vai além, na medida em que é uma espécie “de supressão geral da diferença de tonalidade entre o direto e o indireto”.

Ainda segundo Candido, na tradição naturalista o narrador em terceira pessoa tentava identificar-se com o nível lingüístico do personagem popular através do discurso indireto livre. No Brasil isto era difícil por razões sociais, sendo que o escritor não queria arriscar a identificação do seu status, por causa da pouca estabilidade das camadas sociais e da desvalorização do trabalho escravo. Por isso usava “a linguagem culta no discurso indireto (que o definia) e incorporava entre aspas a linguagem popular no discurso direto (que definia o outro); no indireto livre, depois de tudo já definido, esboçava uma prudente fusão” (Idem).

A linguagem de João Antônio foi influenciada pelo Naturalismo só aparentemente e em parte; ela não possui o caráter experimentalista de um Zola, que se baseava nas teorias fisiológicas para determinar os ambientes dos seus romances. Nem são levados em consideração aspectos superados, segundo a perspectiva de hoje, como “raça” e “meio”, que representam a base conceitual do romance *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, por exemplo.

Sabemos hoje que João Antônio ia para a rua, investigava, conversava com figuras populares, como garçons, meninos de rua e leões-de-chácara. Próprio nesse ponto estaria a grande diferença com o Naturalismo do século XIX: a observação da rua não pretendia ser apenas, para o autor paulista, material para uma transposição objetiva da realidade, e sim o pano de fundo para a criação estética, que, em alguns contos, alcançou um equilíbrio entre a representação do universal e do particular.

Por outro lado, não resta dúvida de que sua maior inovação se manifestou do ponto de vista lingüístico: a colheita de expressões populares, gírias e provérbios captados e inscritos no texto literário cria um impacto de “verdade” e de verossimilhança, que justifica sua filiação à tradição realista.

Em contos bem construídos do ponto de vista da elaboração estilística da linguagem utilizada pelos personagens, como *Leão-de-chácara* ou *Dedo-duro*, o narrador em primeira pessoa e o uso de expressões de cunho popular criam um impacto forte e ameaçador no leitor, dando-lhe a impressão de estar lidando diretamente com uma realidade palpável, social, histórica.

Todavia, a intenção de dar voz e de incluir no texto literário figuras marginais e esquecidas pelo campo literário coloca João Antônio, de alguma forma, como um escritor filiado à tradição naturalista, no sentido amplo do termo. Podemos considerar, diacronicamente, o estilo naturalista como universal e trans-histórico, e não simplesmente como estilo característico de determinada época ou de um específico momento histórico. De todo modo, fica claro também como a compreensão plena da obra de João Antônio pode ser alcançada somente através da contextualização do momento histórico-literário em que ele atuou, dos anos 60 aos 90, através da análise de sua visão ideológica e artística.

As gírias, os palavrões, a violência das imagens e das cenas, têm a intenção de chocar, de escandalizar o leitor. A linguagem se propõe a não se submeter a regras gramaticais que não sejam eficazes para o projeto estético do autor: a representação não convencional e sem moralismos lingüísticos de cenas, flashes, breves seguimentos e fragmentos da vida de pessoas conhecidas somente pelo apelido, “sem eira nem beira”.

Como veremos, com suas próprias palavras, no texto *Corpo-a-corpo com a vida* (1975) publicado no livro *Malhação do Judas carioca*, João Antônio definiu sua obra como o resultado da junção entre romance, reportagem e depoimento.

Em seu estilo, caracterizado coerentemente por alguns elementos constantes ao longo de sua produção desde os primeiros contos, o lirismo assume um papel fundamental: o ritmo das frases, a pontuação truncada, as assonâncias e repetições criam no ouvido do leitor uma impressão de musicalidade intensa. Em seus contos, de fato, existem vários casos de rima, metáforas, similitudes, anáforas, aliterações, assonâncias, antíteses, paralelismos, quiasmas, hipérbolos, entre outras figuras de linguagem.

Na realidade, toda a obra de João Antônio parece estar direcionada à busca da autenticidade da vida e da linguagem popular brasileira, no contexto urbano das metrópoles; autenticidade ameaçada pelo consumo e pela modernização indiscriminada da vida contemporânea. Como forma de crítica à exclusão social e à destruição da cultura popular, o autor paulista recorreu ao tom lírico em suas narrações dialogadas.

O efeito poético foi obtido pela pontuação fragmentada das frases, pelo ritmo dos períodos, pela aderência da língua escrita a todas as “dobras” da língua oral cotidiana e popular ou mesmo aos diferentes idioletos de pequenos grupos sociais excluídos.

No conto *Dedo-duro*, por exemplo, encontramos quiasmas (“O que está aí é porque aí está”), rimas (“vou à luta, que a vida é puta, como se diz cá no pedaço”), paralelismos (“Esse um rouba, estraçalha, estupora, mas se esquiniza, se manda, vai gastar noutra praça”), aliterações (“mas é sagrada e segredo se o serviço é quente”), hipérbolos (“estava naquela e julgava vidão”) e repetições, como nesse trecho em que a palavra “ouvir” foi repetida cinco vezes: “Então, é ouvir, ouvir com pachorra. Ouvir principalmente o que elas não dizem, pois, ouvir é mais difícil do que falar. Ouvir é arte.” Encontramos também a repetição anafórica do “não” no início (e ao longo) dos períodos do seguinte trecho no qual o narrador discorre sobre a “vantagem” de se ter mais de uma mulher:

Não se pode ter uma só. Isso não tenho, ainda não. Apanho da mão dele o meu jabaculê, a minha cara, magra, cada fim de mês. Grande coisa não. Mas tenho mulher na vida, que me dá algum na mão e tenteio. Não quero, não posso, não devo dar topada (JOÃO ANTÔNIO, 2003, p.141).

No conto *Leão-de-chácara*, do mesmo modo, nos deparamos com o uso metafórico da linguagem (“os combatentes eram sabidos, vividos, andados”), com paralelismos (“A infeliz tem de servir ao mais acordado, tem de dar na marra.”; “Nem vida ruim, nem boa”), com construções anafóricas (“O que vai me baixar pela frente não está em nenhum caderno. O que vai pintar de trouxa [...].”) e repetições (“[...] sem ela e sem o soco inglês, só na pernada, na cabeçada e na capoeira”; “É verdade que precisa ser devagar, mas que a grana sai, sai”).

Em muitos casos, delimitar as fronteiras entre prosa e poesia, no âmbito da literatura produzida a partir da segunda metade do século passado, é tarefa bastante difícil. No século XX, a superação de uma rígida categorização teórica do gênero lírico representou um dos fatores que determinaram a aproximação entre prosa e poesia; no caso brasileiro, poderíamos citar, como modelo dessa aproximação, no período histórico que estamos considerando, *A idade do serrote* (1968) de Murilo Mendes; na Itália, do mesmo modo, *La divina mimesis* (1975) de Pasolini foi concebida como reprodução paródica e inacabada da *Divina Commedia*, através da criação de uma linguagem que mistura a “narratividade” da prosa com o ritmo, o valor fonético e as figuras de linguagem da poesia.

Nos textos de João Antônio, como acabamos de observar, a construção do período se apoia em figuras de linguagem típicas da produção poética, como o uso de repetições, assonâncias, anacolutos, anáforas, inversões, paralelismos, reticências, antecipações. O escritor reproduziu o uso oral da língua utilizando a aparelhagem retórica própria do registro culto poético. O ritmo melódico e o tom lírico da linguagem são obtidos através da organização retórica do período e representam a visão ideológica do autor e sua “participação emotiva” à psicologia e conseqüentemente à linguagem de seus personagens. Aqui, de fato, se encontra a inovação de João Antônio: a recriação estética da língua falada, do ponto de vista seja “referencial” que expressivo. Por expressivo entendemos todos os elementos rítmicos (as rimas ou as repetições, por exemplo), fônicos, a reprodução da construção sintática do registro coloquial através da pontuação e da inversão, entre outras figuras de linguagem, as quais estão presentes nos dois contos e de modo geral na obra do autor.

Os contos do escritor paulista, ao se basearem num trabalho de pesquisa sobre o real, se colocam de alguma forma na mesma linha da tradição naturalista e realista. Os autores mais citados por João Antônio, de fato, se preocuparam com a representação de uma “verdade social”: Gorki, Lima Barreto, Graciliano Ramos. Porém existe uma diferença entre João Antônio e esses escritores, para usarmos uma rápida definição, naturalistas e realistas: o uso

da primeira pessoa do singular, em forma de depoimento e monólogo, efeito que cria impacto e estranhamento no leitor médio, jogado de imediato dentro de uma realidade desconfortável e, para ele, abjeta. Em 1976, João Antônio publicou como apêndice ao livro *Malhação do Judas carioca*, o texto *Corpo-a-corpo com a vida*, o qual representa uma espécie de declaração de poética do autor. Nele, João Antônio se propõe criar uma literatura onde “um bandido fala de bandidos” (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p.148). Trata-se de uma espécie de manifesto literário, onde o autor defende uma poética do “corpo-a-corpo com a vida” e propõe a necessidade de engajamento social dos escritores da sua época seguindo o legado literário de Lima Barreto, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Oswald de Andrade e outros. Seria necessário para os escritores brasileiros um compromisso com a realidade social do país, mas não de um ponto de vista destacado, e sim como “escritores novos, mais sérios, mais atraídos, sensíveis, fecundos, rasgados, num corpo-a-corpo com a vida. Jamais como observadores não participantes do espetáculo” (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p.146). Seguindo essa mesma tendência, estariam escritores contemporâneos como Antônio Torres, Ignácio de Loyola Brandão, José Carlos Oliveira, Wander Piroli, entre outros.

Segundo as próprias palavras do autor, podemos afirmar que sua obra se caracteriza por aproximar e misturar prosa e poesia, literatura e vida cotidiana, o elemento estético e o elemento histórico-social. O “real” captado através de seu olhar jornalístico foi trabalhado esteticamente e transferido para o sistema literário:

Literatura de dentro para fora. Isso é pouco. Realismo crítico. É pouco. Romance- reportagem- depoimento. Ainda pouco. Pode ser tudo isso trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa na outra (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p.151).

De fato, ao analisarmos de modo geral a obra do autor, podemos perceber que João Antônio utilizou elementos estruturais de gêneros diferentes: do romance ele captou o “ficcional”, da crônica e da reportagem jornalística a “verdade social”, e do depoimento, a “psicologia” do personagem. Os três elementos estruturais misturados produzem um efeito de autenticidade e de verossimilhança fortalecido, inclusive, pelo uso da primeira pessoa do singular.

Acreditamos que, num certo sentido, a crítica que julgou negativamente a obra do autor por valorizar demasiadamente o aspecto documentarístico da realidade, ignorando em alguns momentos a “modificação estética”, não esteja totalmente errada. Alguns textos de João Antônio se configuram propriamente mais como reportagem jornalística do que como

conto literário por serem menos trabalhados ficcionalmente, não apresentarem o desenvolvimento de enredos e por se colocarem como objetivo principal o resgate histórico da realidade. Porém acreditamos também que em textos breves que de volta em volta se aproximam do conto, da crônica ou da reportagem, João Antônio trouxe para o plano literário, sobretudo em *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Leão-de-chácara* (1975), *Dedo-duro* (1982), *Abraçado ao meu rancor* (1986), um novo estilo, que mistura modelos literários com linguagem periférica e urbana e que terá não poucos seguidores nos anos seguintes.

3.2 O narrador malandro

Além do uso do léxico popular e de uma peculiar construção sintática, o que mais acomuna os contos *Leão-de-chácara* e *Dedo-duro* é que seus narradores contam ao leitor na primeira pessoa do singular as peripécias de suas vidas cotidianas. Portanto, narrador e protagonista se correspondem nos dois textos. Os protagonistas dos dois contos se caracterizam pelo senso de pertencimento a uma coletividade, ou seja, ao mundo da malandragem, segundo quanto nos referem através de suas próprias palavras.

Em *Leão-de-chácara*, o narrador é um “vigilante noturno” que tem como dever a preservação da segurança numa boate (“buate”) ou “inferninho”. Ele, que também teve sua passagem pelo mundo do crime, se descreve como malandro, “dissimulado”, esperto, fingidor e desconfiado para garantir, com picardia, a própria sobrevivência; tem 48 anos, “dois bacuris no colégio” e uma “mulher honesta”, mora em Inhaúma, na zona norte do Rio de Janeiro, onde “o Judas perdeu as botas”. O personagem-narrador estabelece, em sua descrição, a diferença entre sua aparência e sua imagem negativa de “porteirinho mixuruco”, “pé-de-chinelo” e “merduncho” e seu relacionamento com o mundo dos “cabras sarados da noite”, dos “boiquiras das malandrices” e dos “mamoeiros muito arrumados”. Ele demonstra orgulhosamente, em mais de uma ocasião, seu senso de pertencimento à malandragem (à qual se refere como “meu povo” e “minha gente”) como neste trecho:

Quem me vê aqui montando guarda do lado de fora da casa, levando frio nas pernas e no lombo e curtindo madrugada com este quepe na cabeça, parrudo mas jeitoso, pode me julgar um pé-de-chinelo sem eira nem beira. Plantado como um dois-de-paus. Um porteirinho mixuruco e só. Falando claro, até gosto que se pense assim: minha dissimulação é dos sete capetas. Enquanto pareço uma maria-júdia e um

merduncho, vou mexendo minhas arrumações e tenderepás, que só o meu povo, os cabras sarados da noite, os boquiras das malandrices, os mamoeiros muito acordados é que sabem. A minha gente. (JOÃO ANTÔNIO, 2002, p.32)

Muitas vezes o narrador demonstra uma visão nostálgica da “antiga malandragem” que hoje não existe mais (JOÃO ANTÔNIO, 2002, p.42): “Os leões velhos eram mais de fé. A meninada de agora tem malandrice na luta, mas são sabe dar açúcar ao freguês, adoçar os mocosongos, tirar na picardia e na manha. Aturar”.

Do mesmo modo, o narrador de *Dedo-duro*, que nasceu no interior de São Paulo e também teve uma origem socialmente humilde, nos conta como se transformou em informante de polícia. Ele confessa que não gostava de trabalhar e que foi obrigado pelo pai a procurar um emprego, chegando dessa forma à capital, onde sobreviveu como engraxate e chegou a pedir esmola:

Pé-rapado e cheio de irmãos, me escondi até os dezessete anos numa vilinha em Carapicuíba, colada à Aldeia dos Índios, sei lá por que esse nome. Até o centro, é uma hora batida de trem nos subúrbios da Sorocabana. Assim, fica pra lá dos subúrbios e o pessoal trambica no pesado; eu, não querendo nada. Aí, o velho me chamou na chinha, sacrifício tinha de ser de todos e mandou que me explicasse. Arrumava emprego ou caía no mundo. Caí na capital. E peguei, como quem começa, uns pedaços podres. Corri atrás, engraxando e esmolando, coisa de que não gosto de lembrar. Até um dia, então (JOÃO ANTÔNIO, 2003, p.132).

Em seguida, ele conta como começou a trabalhar como entregador de uma tinturaria na Boca do Lixo, região central da cidade de São Paulo conhecida pela sua violência e pelos crimes ali ocorridos. Em pouco tempo ele passa a viver num mundo onde existem somente “putaria, tráfico, jogo, batifundo, assalto, virações”.

Como vimos acima através da análise de Antônio Candido, a abolição do narrador em terceira pessoa rompe com a visão paternalista inerente ao estilo adotado pelos romancistas realistas tradicionais. Nos contos de João Antônio, o malandro, seja ele leão-de-chácara, informante de polícia ou bandido, assume a palavra e narra num longo monólogo a sua trajetória de crimes e ilegalidades.

O efeito criado por essa escolha narrativa determina uma aproximação maior entre o leitor e o narrador, pois a linguagem coloquial, atingida nesses contos, assume um tom familiar, cotidiano e direto, em forma de diálogo.

O nível lexical foi o que mais preocupou o autor, cujo estilo se caracteriza por reutilizar toda uma série de expressões idiomáticas, provérbios e modos de dizer populares. A presença do provérbio e do dito popular representa uma forma do narrador interromper e comentar os fatos ocorridos e julgar, criticar, definir sua opinião sobre determinado assunto, num registro que mistura o uso culto com o baixo calão. Da mesma forma os neologismos criados se naturalizam na reprodução do fluxo verbal, criando uma homologia entre o registro culto e o popular. A invenção expressiva da linguagem popular interage e se mistura à linguagem da tradição literária.

Não mais distanciado como no romance naturalista ou realista dos séculos passados, o narrador dialoga com o leitor, deixando-se levar por um verdadeiro fluxo verborrágico, através de períodos construídos com grande quantidade de repetições, vírgulas e termos inventados.

Nesse sentido, *Leão-de-chácara* e *Dedo-duro*, assim como os contos da mesma coletânea, formam um *unicum* no qual as peripécias e aventuras malandras desses anti-heróis assumem caráter semelhante. Os dois textos seguem um mesmo ritmo narrativo, dinâmico e ágil, a partir da narração em primeira pessoa, da construção de períodos breves e ritmados e de uma pontuação excessiva, porém, manipulada com destreza pelo autor para efeitos fônicos.

Os dois contos terminam abruptamente, sem uma conclusão bem definida, fato que parece indicar que a luta pela vida dos excluídos é infinita, podendo ter fim somente com a morte. O início de ambos, da mesma forma, não assume um significado particularmente importante, pois o leitor é “jogado” para dentro do conto no meio de enredos “sem eira nem beira”. Segundo Candido, *Paulinho perna torta*, do livro *Leão-de-chácara*, é o primeiro conto onde começamos a perceber a marca característica do estilo do autor:

João Antônio publicou em 1963 a vigorosa coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*; mas a sua obra-prima (e obra-prima em nossa ficção) é o conto longo “Paulinho perna torta”, de 1965. Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis de realidade, graças ao fluxo monológico, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição (CANDIDO, 1992, p. 69).

Por se delinearem como monólogos, o que captamos do enredo dos dois contos de João Antônio que estamos analisando, são fragmentos narrativos que remetem todos ao

mesmo ponto de partida: o jogo da vida, a dura e cruel sobrevivência à qual são destinados os personagens.

A vida se delineia mesmo no sentido de uma guerra, onde vence o mais “forte”, e isso parece estar estabelecido como regra geral e incontestável. Não se reclama das leis não escritas do submundo, a partir do momento que o código imposto obriga a aceitá-las. Essas leis valem tanto para os “malandros” como para os “otários” (ou seja, aqueles que têm o poder do dinheiro), não importa a que nível social pertençam, sendo essa a finalidade derradeira de toda “articulação” malandra.

A ambientação acaba por ter um significado secundário, não mais fundamental como nos romances naturalistas, nos quais definia sentimentos e condições de vida; aqui, os locais da ação são apenas assinalados, mas o que conta realmente é a interação, o diálogo e o contraste verbal ou físico entre os personagens.

O personagem, que narra em primeira pessoa, constrói seu relato a partir do uso oral da língua, portanto de um domínio público, diríamos. O narrador reutiliza materiais linguísticos preexistentes e os une, combina e adapta a seu intento comunicativo. A expressividade da linguagem do narrador chama a atenção do leitor pela sua agilidade expositiva, pela rapidez de seu raciocínio e pelo impacto de seu léxico não convencionalmente literário. Nesse sentido, “os erros sintáticos”, os enunciados quebrados, as frases curtas, a sonoridade que reproduz a linguagem oral, as gírias, os lugares comuns, os ditos populares, os dramas, “as tragédias cotidianas etc., não devem ser entendidos superficial e preconceituosamente” (DURIGAN in SCHWARZ, 1983).

Trata-se de uma linguagem dinâmica, moderna, avessa a academicismos, apresentada como negação do uso convencional e padronizado da língua. O narrador de João Antônio usa gírias que muitas vezes podem não ser facilmente compreendidas pelo grande público, porém o significado geral da cena e o que o autor quis comunicar resulta evidente e explícito. A expressividade se coloca à disposição da clareza comunicativa do protesto, do grito, do lamento, do rancor, da confissão. Existe nesse “narrar malandro” a tentativa de diminuir o máximo possível a distância entre o mundo ficcional e o real. A linguagem se propõe o papel de recriar literariamente a realidade social através de uma narração construída de forma “expressiva”.

Além da admiração explícita pela obra e pela figura de Lima Barreto, ao qual dedicou todos os seus livros, João Antônio teve como referência também Antônio Fraga, autor muito pouco conhecido do grande público e que publicou em vida somente um livro, *Desabrido e outros trechos* (1945), conjunto de textos originais e provocantes pela riqueza do léxico e pela liberdade no uso da pontuação. Na novela que dá título ao livro, Fraga assim define suas experimentações lingüísticas:

Vou escrever ele todo em gíria pra arrelhar um porrião de gente Os anatoles vão me esculhambar Mas se me der na telha usar a ausência de pontuação ou fazer as preposições ir parar na quiririca das donzelinhas cheias de nove horas ou gastar a sintaxe avacalhada que dá gosto do nosso povo não tenho de modo algum que dar satisfações a qualquer sacanocrata não acha? (FRAGA, 1999, p. 23).

Em entrevista concedida a Sergio Gadini, João Antônio falou sobre o rótulo de escritor “marginal” que lhe foi aplicado durante toda sua carreira artística: “Minha literatura não pode ser considerada marginalizada. Escrevo sobre um tipo de gente, que, em geral, não comparece nas notícias oficiais. São pessoas que estão à margem do sistema e da dignidade.” E continuou dizendo que a apatia e o distanciamento de uma grande parcela da população o tocavam profundamente. Era por isso que escrevia sobre gente marginalizada, mas evidentemente não se considerava um escritor marginalizado, pois não só havia passado por universidades, como sua obra já havia sido estudada a nível acadêmico e traduzida em vários idiomas. Segundo ele, na realidade, era a situação do escritor brasileiro que era marginalizada na sociedade, “sendo um problema mais coletivo que individual, decorrente da própria situação em que vive a maioria da população, analfabeta, desinformada e sem acesso a uma escolarização decente” (cfr. GADINI, 1998).

No já citado *Malhação do Judas carioca*, o autor paulista parece definir os elementos de sua poética ao falar da necessidade de se ter “(olhos) novos, mais sérios, mais atraídos, sensíveis, fecundos, rasgados, num corpo-a-corpo com a vida. Jamais como um observador não participante do espetáculo. Digamos um bandido falando de bandidos” (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 146).

O papel do escritor é entendido, nesse sentido, como consciência crítica da sociedade, segundo a concepção de um papel ético reservado à arte. Para João Antônio a literatura é um meio iluminista de busca e exposição da verdade histórica. A arte denuncia e critica, mas, sobretudo, ela predispõe o leitor ao prazer através de sua elaboração estética. Basta escolhermos um trecho qualquer de seus contos para percebermos a função ética e

contestatária, atribuída por João Antônio à literatura. O narrador de *Abraçado ao meu rancor*, por exemplo, representa a época atual como aquela na qual quase todos estão preocupados com o supérfluo, inclusive certos escritores que não conseguem se livrar do estigma da imposição elitista e autoritária de modelos culturais dominantes:

[Valorizando somente] o acessório, o complementar, o supérfluo, ficando esquecido o fundamental, o essencial. Assim grande parte dos escritores que depõem hoje sustenta preocupação vinculada à forma, sob a denominação de um “ismo” qualquer. Lamentável ou incrível. As posições beletristas não mudaram entre nós, sequer um milímetro, nos últimos quinze anos. [...] Tudo isso se denuncia como o resultado de uma cultura precariamente importada e pior ainda absorvida, aproveitada, adaptada (JOÃO ANTÔNIO, 1986, p. 143).

3.3 Os ditos populares, as gírias e as expressões características

Na teoria medieval dos três estilos (definida por Dante no *De vulgari eloquentia*) o *sermo humilis* era utilizado em obras que tratavam de temas cotidianos, considerados baixos e fúteis. Existia uma correspondência entre estilo e tema, segundo essa concepção. Toda uma tradição da prosa moderna e contemporânea, do Naturalismo para cá, adotou o nível lingüístico do *sermo humilis* como recurso estilístico eficaz para a produção de um efeito de verossimilhança: tradição essa que, partindo de Boccaccio, passou pelos pícaros (*Lazarillo de Tormes*, *El buscón*, *Stefanello Gonzáles* etc), pelo romance realista e histórico (Dickens, Balzac, Manzoni), pelos vários naturalismos do final do século XIX (Zola, Maupassant, Aluísio Azevedo, Verga). O uso do *sermo humilis* foi praticado pelos mais diferentes escritores do século XX: dos malditos Céline e Jean Genet aos contos realísticos de Moravia ou Jorge Amado, sem deixarmos de lembrar a renovação do gênero policial, no Brasil, conduzida por Rubem Fonseca ou os detalhes violentos e eróticos das peças de Nelson Rodrigues. Os contos-crônicas-reportagens de João Antônio se inserem neste contexto, ao perseguirem uma re-criação literária verossímil da linguagem popular; porém, seus contos diferem da obra dos autores acima citados pela quase total ausência de enredo em prol de um uso antropológico da linguagem literária. Na obra do autor paulista praticamente não existem “histórias” no sentido literário da palavra. O leitor de João Antônio permanece fascinado não por determinado enredo, ação ou acontecimento específicos, mas sim pela enriquecida e ágil

linguagem dialógica dos personagens; uma linguagem que, por ser “falada”, se aproxima daquela praticada pelos atores de cinema ou de teatro.

Do ponto de vista lingüístico em geral, as expressões populares, os ditados e as máximas constituem parte importante de cada cultura, exprimindo conhecimento e experiência populares traduzidos em poucas palavras, de maneira rimada e ritmada, muitas vezes na forma de uma metáfora ou como motivação satírica, entre outras conotações. Os provérbios são expressões de forte conteúdo semântico e alto poder comunicativo. Eles, bem como as expressões idiomáticas, são elementos codificados, que indicam um senso convencional e uma idéia generalizada.

A característica principal do provérbio é próprio a de exprimir ou indicar uma verdade generalizada, uma situação genérica, uma relação independente dos acontecimentos particulares. Este significado de frase genérica e de verdade geral permite distinguir o provérbio das frases idiomáticas. A expressão idiomática, além de se concretizar no discurso, não comunica, geralmente, nenhuma moral e nenhum conceito gnoseológico; ela apenas complementa, torna mais expressiva uma determinada conotação do sujeito ou de uma situação específica.

Segundo Antenor Nascentes (2003, pp.593-94):

Gíria designa vocabulário especial dos criminosos, contrabandistas, vadios e outra gente de hábitos duvidosos, que por aquele meio buscam não ser entendidos pela sociedade em geral [...] Muita gíria sai do morro e vem para a cidade, do mesmo modo que os sambas carnavalescos. A gíria carioca tem grande força centrífuga. Espalha-se por todo o Brasil graças ao rádio, à televisão, às revistas teatrais, às canções carnavalescas, de modo que é fácil encontrá-la por todo o país.

Ditados, gírias, expressões idiomáticas, frases de caráter popular, formação de novas palavras, variações morfológicas, neologismos, invenção de novas construções, reaproveitamentos e reutilizações constituem o arsenal lingüístico utilizado nas narrações e nos diálogos dos personagens de João Antônio. É bom lembrarmos mais uma vez que o autor, em alguns momentos de inspiração, conseguiu alcançar seu objetivo principal: o efeito expressivo da linguagem através da modificação estética da língua popular e da manipulação do léxico e da sintaxe.

O leitor da obra do escritor paulista acaba por se familiarizar com o uso de gírias, de termos de baixo calão, de provérbios, de neologismos, tomando conhecimento de sua existência e de seu uso. “Documento” e “invenção” estão misturados na concepção estética de

João Antônio: sua obra retrata, aponta, indica, chama a atenção para a existência histórica dos humildes e dos humilhados, ao recriar, metaforizar, alegorizar sua linguagem; se o dado histórico representa o ponto de partida inicial, a “fantasia” (a re-criação da língua dos indivíduos humildes) se constitui como elemento estrutural de sua poética.

A linguagem “marginal” de João Antônio nada mais é do que reinvenção da linguagem oral utilizada pelas classes sociais excluídas. Seus contos se apropriam das gírias, utilizadas não mais através de um enquadramento simplesmente “realístico”: seu trabalho ao se preocupar prevalentemente com a linguagem acaba por colocar em segundo plano a função narrativa; nesse sentido, não importam tanto os acontecimentos dos contos e sim todo o contorsionismo (a gíngã, diríamos) da linguagem popular (oral), reaproveitada pelo autor de forma estética. Seus personagens, não escolarizados, se exprimem através de deformações morfológicas e fonéticas, de mudanças de acento e de tom, de supressões de sílabas e de criações expressivas muitas vezes com base na onomatopéia.

João Antônio inventou expressões e neologismos a partir do grande conhecimento que tinha de determinadas realidades lingüísticas e sociais, ambas protagonistas absolutas de sua obra. Como escritor se apropriou de um bem público (coletivo) para fins estéticos, expressivos, metafóricos, comunicativos. No conto *Leão-de-chácara*, um exemplo entre tantos, toda a grande reunião de expressões, ditados populares, gírias e modos de dizer resumem a *weltanschauung* dos personagens. A língua que eles utilizam desvela sua visão de mundo, seu modo de pensar. Por exemplo, uma das tantas referências às artimanhas do “ofício” dos malandros em tirar vantagem nas mais diferentes situações através da dissimulação e da astúcia é bem representada pela frase: “A meninada de agora tem malandrice na luta, mas não sabe dar açúcar ao freguês, adoçar os mocos, tirar na picardia e na manha” (JOÃO ANTÔNIO, 2002, p. 31).

A concisão, na maioria dos casos, é a característica principal das sentenças morais emitidas pelos personagens. Mais adiante, no conto apenas citado, temos outro breve ensinamento do submundo, o qual explica como cada coisa tem seu momento determinado que deve ser respeitado para que em seguida possamos usufruir de seus proveitos em maneira plena: “Lei dos malandros: a gente vê com os olhos e lambe com a testa. E fica esperando a hora. Depois, então, come com a boca toda. É de lei” (JOÃO ANTÔNIO, 2002, p. 32).

No conto *Leão-de-chácara*, o narrador utiliza toda uma série de diminutivos (“espertinho, porteirinho, direitinho, durinho, bonitinha, tipinho, mãozinha, amorzinho” e de

aumentativos e hipérboles (“vidão, figurões, pedaço, jeitão, gostosões”) que conotam com tonalidades diferentes a semântica de termos importantes no contexto do conto: passa-se rapidamente do tom irônico, ao paródico, ao depreciador, ao enaltecedor, ao pátetico etc.

No mesmo conto, percebe-se que a deformação morfológica permite a criação de neologismos como “leonando” (que designa o modo de agir do narrador-protagonista, o leão-de-chácara), assim como podemos notar toda uma série de modificações semântico-sintáticas através da inserção de sufixos em palavras já existentes como o substantivo “malandro” a partir do qual o narrador criou “malandreco, malandrices, malandrinho”; ou “beberete” (de beber), “folgança” (de folgar), “viração” (de virar), “magriço” (de magro).

No conto *Dedo-duro*, também nos deparamos com as mesmas funções sintático-semânticas exercitadas pelo uso dos diminutivos (“parceirinho, joguinho, cachorrinho, nesguinha, sujeitinho, covardezinho”) e dos aumentativos e das hipérboles (“vidão, mulherões, virações, figuração”).

No texto há também a criação de novos vocábulos através da substituição de sufixos: “botequineiro, trampolinagens, bundeavam, bagulheira, mirão, fracote, historiada”.

A obra de João Antônio como um todo - e esses dois contos de forma paradigmática - representa uma colheita de modos de dizer, frases típicas, lugares comuns, ditados, ensinamentos sobre a vida do crime, uma espécie de manual literário-lingüístico do malandro.

Os dois textos se caracterizam pela presença no discurso do narrador de grupos lexicais homogêneos que reúnem termos em relação sinonímica. Por exemplo, no conto *Dedo-duro*, para designar o conceito de dinheiro o autor utilizou uma série de palavras como “gaitolina, grana, tutu, barões, pedros”; ou para o informante da polícia, o “dedo-duro”, compararam no conto termos como “chacal, alcagüeta, cagete, cachorrinho, delator, informante, dedão, o reservado, o que fala, o federal, o engessador, o boca-mole, o boca-de-litro”. Assim como existe uma série de palavras, de expressões e frases que conotam a atitude e o modo de ser do malandro: saber “adoçar o freguês”, “politicar manhoso e torneado”, “serpentear devagar, na baba”, “jogar verde”, “dissimular.” Vários termos se referem ao malandro como “pedra noventa, ponta-firme, pente fino, come-quieto, esperto, disfarçado”, que se contrapõe ao “otário, pé-de-chinelo, zé-mané”.

Existe também nos dois contos toda uma série de apelidos: “Peteleco, Carniça, Carioca, Cigano, Pé de Chumbo” em *Dedo-duro*; em *Leão-de-chácara*, existe um catálogo de

apelidos que se referem a personagens inventados como “Miçanga, Pirraça, Guarabira, Cachacinha e Caruara”, assim como se encontram referências aos malandros históricos Meia-Noite, Madame Satã, Camisa Preta, Miguelzinho da Lapa, Saturnino, João Cobra, Nélon Naval, Caneta.

No conto *Leão-de-chácara* para indicar o “otário” o narrador recorreu aos seguintes termos: “trouxa, espertinho, pé-grande, mcorongo do pé lambuzado, muquirá, bêbado, amador, loque, cavalo-de-teta, zé-mané dando bandeira, doutor de falsa fama, papagaio enfeitado, quiquiriquis, langanhos, paibas”. O malandro por sua vez é chamado de “cafiolo, sabido, vivido, andado, disfarçado, esperto, boca de mocó, turma da pesada, quebra-largados, ferrabrás”. O dinheiro é chamado de “tutu, o vento, a erva, o verdadeiro”.

Nos dois contos, verificamos o uso metafórico de palavras que se referem a animais, numa verdadeira representação animalizada da vida humana (a vida é chamada de “cachorra” pelo narrador de *Dedo-duro*), se assim podemos dizer: leão, rato, jacaré, piranha, cachorro, gato, cobra, percevejo, coruja, um “animal morto” e uma “coisa animal” comparecem de volta em volta ao longo de *Dedo-duro*. Do mesmo modo, verificamos uma antropomorfização dos objetos como veremos adiante em relação à caracterização do espaço (é o caso da descrição humanizada da noite: “Na noite malhada e escrota”).

Registramos a presença de palavrões ou termos de baixo calão como “bunda-mole, puta, piroca, comer” etc. Da linguagem popular, o narrador malandro recupera também o uso frequente da aférese (“ ‘guenta, ‘ta legal”) ou de contrações (“pra”).

3.4 Aspectos da ruptura sintática

João Antônio escreveu, como ressaltamos até aqui, além dos artigos nos jornais e revistas, que ainda precisam ser recolhidos em livro, praticamente somente contos. A forma breve lhe permitiu produzir crônicas malditas sobre a realidade urbana brasileira dos anos sessenta até a não menos violenta década de noventa, quando faleceu. A *short story* de João Antônio, como já sublinhamos, é construída através de enredos muito simples e elementares; a força principal da narração se encontra na criação da linguagem do personagem. O protagonista utiliza sempre a primeira pessoa ao dialogar com o leitor agredido e impactado

com a presença de termos populares, gírias, jargões pouco ou nenhuma vez empregados por outros narradores brasileiros. O leitor se encontra numa situação de estranhamento por ser obrigado a interagir com a linguagem popular do narrador.

Nesses contos, o maior resultado lingüístico obtido pelo autor foi o de conseguir em alguns momentos reconstruir, do ponto de vista ficcional, a fonética, o léxico e a construção sintática da oralidade, histórica e contemporânea, de seus personagens urbanos.

A construção dos períodos, o uso insistente do gerúndio, a pontuação ágil, a antecipação, a ordem invertida, os paralelismos, a falta de sujeitos, as frases nominais, a prevalência de proposições relativas e coordenadas no lugar de subordinadas representam a tendência do estilo de João Antônio em direção à fluidez e à linearidade da oralidade popular.

A função da pontuação, o uso das vírgulas e dos pontos finais, ditam o ritmo, a sonoridade e a musicalidade dos períodos. As proposições foram construídas respeitando não as normas sintáticas cultas e sim o efeito de verossimilhança lingüística que o autor desejava reproduzir partindo do modelo popular.

Já no início de *Leão-de-chácara*, como exemplo de ruptura sintática, encontramos um anacoluto (além de outras figuras de linguagem como a metáfora, por exemplo) no seguinte período: “Que para essa gente afobadinha demais, metida a ter vontade, mal acostumada, fantasiada com seus leros e ondas, quase tudo é folgança e prosa fiada”.

No mesmo conto, é interessante notarmos a inversão sintática presente na frase através do hipérbato: “Que não sou menino, já disse” (JOÃO ANTÔNIO, 2002, p. 34). Trata-se de um tipo de frase comum no uso popular e nos textos do autor e que sublinha de forma concisa a experiência adquirida pelo personagem através dos anos de trabalho subalterno.

No conto podemos notar, em outro exemplo, como o narrador realiza sua reflexão psicológica sobre a vida através da ruptura sintática, da ausência de verbos, ou de anacolutos, no seguinte trecho: “O que cai do céu é chuva e esta vida cachorra é uma dissimulada dos capetas, em que cada um está na sua, plantado e disfarçado. E, lá por dentro, uns querendo que os outros se ralem. O esperto muito acordado, o trouxa muito cavalo e o beldroegas” (JOÃO ANTÔNIO, 2002, pp.31-32).

Num trecho mais adiante da mesma obra, encontramos a inversão da ordem sintática convencionalmente imposta pela norma culta:

Que de pagar tudo o que consome, bebida, cigarros, comida, farras de cama, um leão-de-chácara gosta pouco. Isso é certo como um dia a gente vai morrer. A infeliz tem de servir ao mais acordado, tem de dar na marra. Tutu, o vento, o verdadeiro, a erva. (JOÃO ANTÔNIO, 2002, p.43)

No conto, nos deparamos com a posposição do advérbio de negação (“não”) na seguinte frase construída segundo o modelo popular: “Tem mais de quinze anos não”.

Muitas proposições são coordenadas ou relativas ou se estruturam, de todo modo, segundo a imitação da fluidez e da linearidade discursiva da comunicação oral: “Cá de minha parte, tenho faturado pouco e aturado muito”.

Dedo-duro inicia com a mesma musicalidade da letra de um samba de Geraldo Pereira, “Escurinho” (“Saiu de cana ainda não faz uma semana”):

Saído do xadrez, não fazia uma semana, Cigano, um punga fuleiro dos que se desapertavam como lanceiros nos ônibus avenida e tinha seu mocó encafuado num hoteleco da Boca do Lixo, mandou pintar um quadro que pendurou na cabeceira da cama.

Dizia lá: “Morro de fome mas não trabalho. Louvado seja Deus.”

Nesse conto, nos deparamos com frases nas quais está implícito o verbo regente (“Três dias, se tanto, não mais, já por dentro do caso.”) ou o substantivo (“Mas um rato é um.”).

O uso intenso de verbos conjugados no modo gerúndio por parte do narrador indica a continuidade e a indefinição temporal das ações do protagonista, como fica explícito nesse trecho:

Maneirando uns dias aí na casa de uma grinha, mas daqui a um nada vou dar no pé pra Brasília, que lá está morrendo gente. É um derrame meu: correndo a gaitolina, prosperando. Grana lá tem às pampas, otário aos montes, os coronéis babaquarando e mina se arruma, ganha quanto quer. (JOÃO ANTÔNIO, 2003, p.148)

No texto, é frequente a repetição insistente de negações, como no seguinte trecho onde a conjunção “não” foi utilizada dez vezes:

Seu Sebastião diz que camisa é como mulher. Não se pode ter só uma. Isso não tenho, ainda não. Apanho da mão dele o meu jabaculé, a minha cara, magra, cada fim de mês. Grande coisa não. Mas tenho mulher na vida, que me dá algum na mão e tenteio. Não quero, não posso, não devo dar topada. Porque uma topada, das minhas, pode dar dois tecos, duas azeitonas plantadas nos miolos do juízo. Nem arrisco. Não me sinto uma força no jogo e nem sou besta; então, não jogo. Gasto com tóxico não faço, fumo cigarros de filtro dos que qualquer zé-mané do pé lambuzado ou maria-judia desta vida podem fumar. (JOÃO ANTÔNIO, 2003, p.141)

Em *Dedo-duro* no trecho abaixo citado podemos notar o uso da pontuação, a qual determina rupturas sintáticas entre as proposições estabelecendo efeitos fonéticos de ritmo e de pausa que se aproximam do registro popular:

Mas em grupo, aí, me comporto como homem de coragem, dá-lhe, mundrungleiro das brigas e atirador, dos que barbarizam e crescem aos olhos dos policiais. Se saio no camburão com o pessoal, a fim de uma diligência, vou ansioso, interessado e contente, beliscado, que estou a campo para dar cana. Para dar a topada. A congesta. (JOÃO ANTÔNIO, 2003, p.142)

Em outro trecho do mesmo conto, fica evidente a eficácia da construção sintática utilizada pelo narrador e sua aproximação da língua oral. A escassa presença de verbos regentes, o uso de gerúndios e a construção de frases somente com substantivos determinam, no leitor, o efeito ilusório de verossimilhança do discurso do personagem malandro:

Aqui é cana e o salão se assusta. Parceirinhos param o jogo, ganhando ou perdendo, cigarros no bico, os tacos no ar. Porte de arma. Revista. Documentos. E, no arrastão, cinco homens para dentro do camburão, trancafiados. Entre eles, eu, Zé Peteleco falado, tido e havido naquele povo como pedra noventa, malandro bom, ponta-firme. De confiança. Cinco vagulinos identificados na delegacia e arrastados para o chiqueirinho. O quarto pequeno, que fede a mijo, higiene nem tem e onde todos se misturam. Podre. (JOÃO ANTÔNIO, 2003, p.146)

3.5 A questão do espaço físico-social

O espaço social no qual transitam os personagens do conto *Leão-de-chácara* e *Dedo-duro* se caracteriza pelo seu caráter periférico e por sua exclusão do centro econômico: ruas, favelas, botequins, bairros periféricos, lugares no subúrbio, boates, dancings, prisões etc.

É interessante notar, como já apontamos anteriormente, que nesses “contos malandros” a ambientação social tem grande importância, porém quase não existem descrições particularizadas como na tradição naturalista e realista. O narrador dos contos de João Antônio dialoga de igual para igual com o leitor, utilizando um registro linguístico que considera óbvio e natural que seu interlocutor entenda; por isso, em muitas ocasiões ele apenas alude ou se refere *en passant* a lugares e ambientes, como se o leitor com o qual ele está conversando estivesse perfeitamente ciente do assunto tratado. Ao utilizar o recurso da narração na primeira pessoa do singular, João Antônio criou uma espécie de diálogo natural

entre seu personagem e o leitor, o qual é empurrado abruptamente para dentro da história narrada.

Se, para os naturalistas, como vimos, o meio, o lugar, o ambiente onde transitam, vivem e trabalham os personagens, são fundamentais para o leitor entender-lhes o caráter, pois um determina o outro, no nosso caso é diferente, sobretudo porque quase não existem descrições detalhadas de ambientes sujos e degradados como seria de se esperar à primeira vista, a partir da temática dos contos. Com poucas palavras o narrador escancara para o leitor, em flashes e fragmentos, o cenário onde a narrativa é ambientada. E é curioso notar como muitas das histórias narradas se passam no Rio de Janeiro, onde a aproximação entre as classes sociais, pela configuração geográfica e social da cidade, é muito mais dinâmica fluida e até visível em comparação com outras metrópoles brasileiras. Sem descrições minuciosas, parece que a representação do espaço nos contos de João Antônio permanece em segundo plano, suplantada pelo interesse lingüístico que a linguagem “malandra”, cadenciada, expressiva e criativa desperta no leitor.

Quando há descrições espaciais na obra de João Antônio, ocorre geralmente uma correspondência entre a psicologia dos personagens e a caracterização do espaço descrito. No conto *Leão-de-chácara*, a porta de madeira da boate onde o personagem principal trabalha como segurança incorpora a adjetivação relativa ao caráter dissimulado do protagonista: ela é “falsamente antiga” (JOÃO ANTÔNIO, 2002, p. 29); a noite nesse conto é chamada de “malhada e escrota”.

Auerbach notou, em relação às descrições de objetos nos romances de Zola, uma “significação moral”, sendo que algumas frases do autor pressupunham “a tese da harmonia, com tudo o que ela traz consigo (significação sociológico-moral dos móveis e das peças de vestuário, possibilidade de determinar os elementos ainda não visíveis do meio a partir dos que já foram dados, etc.)” (AUERBACH, 2002, p.421).

A rua, como assinalou Roberto DaMatta, é o lugar da luta, da batalha e do perigo, espaço social cuja crueldade se dá no fato de contradizer frontalmente todas as nossas vontades:

Podemos dizer que a rua é o equivalente da ‘dura realidade da vida’. O fluxo da vida, com suas contradições, durezas e surpresas, está certamente na rua. [...] Mas aqui, no negro do asfalto, no calor da caminhada para se chegar a algum lugar, no nervosismo do confronto com o policial imbuído de sua

autoridade legal, que nos trata como coisas e como indivíduos sem nome nem face, o reino é sinônimo de luta e sangue (DaMatta, 1984, p. 29).

Em *Leão-de-chácara* se encontram expressões como “Quanto menos espaço, melhor, e isto não é coisa para trouxa entender, não”; ou indicações espaciais precisas, como “pelos lados do Grajaú”, as quais indicam lugares reais, a partir de pistas e sinais, sem que sejam dadas muitas informações e descrições detalhadas. Assim temos numerosos indícios, como na frase em que o personagem afirma: “hoje pego trem da Central”; essa frase funciona como indicador de realidade espacial e social de forte relevância porque nos fornece a informação de que o protagonista mora longe do Centro e da Zona Sul do Rio de Janeiro, portanto num bairro periférico. O narrador cita também a Lapa, Ramos, o Estácio, o Catumbi e o Bairro de Fátima.

Do mesmo modo, a ausência de precisas descrições espaciais demonstra certa “imobilidade” social, fatalidade à qual são constrangidos os personagens dos contos. Essa situação de imobilidade é expressa, no conto *Leão-de-chácara*, por frases do tipo: “Plantado como um dois de paus, bem plantado, porque sabe qual é o seu lugar”. Na sociedade hierárquica brasileira a luta pelo território (como lugar de moradia ou de trabalho) sempre foi uma constante, ou melhor, ela representa a questão estrutural que constitui e determina a vida social brasileira em todos os seus aspectos.

Num espaço social descrito com tão poucos detalhes, como vimos até aqui, a “teatralização” do malandro representa uma forma de compensação e preenchimento: uma forma de *escamotage* que o indivíduo excluído utiliza como forma de interagir frente à pobreza econômica e a exclusão social. Esse parece ser o recurso temático-estilístico privilegiado pelo autor ao caracterizar a psicologia de seu personagem, que assim se define em *Leão-de-chácara*: “Quem me vê aqui [...] pode me achar um pé-de-chinelo”. Essa frase indica a importância, para o “malandro”, da construção da própria imagem e uma concepção da vida como encenação e como jogo de aparências. Mesmo “jeitoso” ele pode ser visto como “um pé-de-chinelo”: porém, essa imagem que ele transmite e representa de si, mesmo sendo negativa, de alguma forma pode lhe trazer vantagem.

Embora o malandro seja uma figura que age pelo próprio instinto de individualidade, pensando sempre em se “dar bem”, ele tem muita “consideração” e respeito pelas regras coletivas impostas pelo seu meio social: “meu povo” e “a minha gente” são expressões

frequentes, nesse e em outros contos do autor, que indicam o senso de grupo e de pertencimento a uma coletividade.

Por outro lado, expressões como “já tive carro” indicam que o personagem pôde usufruir de um bem de consumo como o automóvel, numa fase em que dispunha de uma situação social um pouco mais próspera; resta o fato de que não ficamos sabendo com quais meios ele obteve o carro e quando. A expressão se caracteriza, portanto, como simples índice de status social.

Em *Dedo-duro*, assim como em *Leão-de-chácara*, os personagens circulam por prisões, juizados de menores, bairros periféricos, favelas, pela Boca do lixo e outras “quebradas”. Esses ambientes degradados e isolados do centro econômico não são representados através de descrições meticulosas: a eles o narrador simplesmente alude citando-os como se fossem lugares que seu interlocutor (o leitor) conhecesse pormenorizadamente.

Em alguns trechos, notamos a antropomorfização do ambiente que assume características morais e físicas próprias dos seres humanos. Os objetos parecem “ter vida”. No trecho abaixo citado do conto *Dedo-duro*, fica explícito esse aspecto: o salão “agüenta” o seu ritmo “ladrão” com um olho “acesso” e “vivo”:

Às cinco da matina, o resto da cidade parece dormir e até os dancings e os últimos restaurantes e botequins baixaram as portas para descanso. O salão de sinuca vai seguindo na madrugada, agüentando o seu ritmo ladrão como um olho aceso na noite, vivo movimento nas mesas, quase tomadas por inteiro.
(JOÃO ANTÔNIO, 2003, p. 145)

CONCLUSÃO

Como podemos constatar, João Antônio reconstruiu ficcionalmente em seus textos o elemento “real”, social, histórico, captado através de seu olhar jornalístico e antropológico sobre o submundo urbano.

Hoje, em tempos de globalização, de discussões sobre identidade nacional e de tomadas de posição por parte das “minorias”, conseguimos enxergar com mais nitidez os valores e os questionamentos que a literatura de João Antônio propunha.

Num país pós-colonial e periférico em relação à ordem econômica mundial, a definição da própria identidade racial, nacional ou ideológica se configura tão necessária como sujeita a contradições e nuances. Uma identidade com ainda muitas perguntas sem respostas, com indefinições e incoerências, que, em certas ocasiões, nos tornam “multiculturais”, enquanto, em outras, simplesmente um país onde ainda há uma das maiores diferenças de renda entre seus cidadãos.

No novo cenário da literatura brasileira, é importante frisar o surgimento de autores oriundos de camadas populares de nossa sociedade: favelas, subúrbios ou estados esquecidos. A chamada “literatura marginal” nasceu em São Paulo no final dos anos 90 e tem hoje em Ferréz um de seus representantes mais ilustres. No Rio de Janeiro foi significativa a publicação de *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, morador da favela que deu título ao livro e que inspirou o filme de sucesso.

Toda uma literatura e um novo cinema representam, portanto, hoje, um papel social de primeira importância, em termos de denúncia e de repercussão em esfera planetária.

Gostaríamos de ressaltar mais uma vez a influência que João Antônio teve sobre essa nova literatura, citando, entre outros, escritores como João Paulo Cuenca ou Marçal Aquino, que se referem ao autor paulista como a um modelo.

Devemos enfatizar também que, na obra de João Antônio como um todo, a representação simbólica do personagem marginal, o malandro, se configura como um percurso que o autor aprofundou ao longo de toda a sua trajetória dos anos 60 aos 90. Em *Malagueta, perus e bacanaço*, cuja primeira edição é de 1963, a sua opção estético-ideológica já estava amadurecida. Porém, naqueles contos, o narrador ainda utilizava a terceira pessoa,

fato que indicava certo distanciamento seja entre narrador e autor seja entre narrador e leitor. Com a homologia entre narrador e personagem, João Antônio procurou desaparecer ainda mais como “figura biográfica” para canalizar o diálogo entre seu narrador malandro e o leitor.

Sua obra é hoje consagrada pelo público e por nomes significativos da crítica, restando, como procuramos descrever na dissertação, avaliar com mais cautela alguns aspectos estilísticos de seus textos. Certa crítica, talvez influenciada pelo clima tenso dos anos 70, rotulou sua obra como ficção jornalística esteticamente frágil, cuja postura seria permeada por heroísmo à lá “Robim Hood de classe média, que se imaginava sempre ao lado dos fracos e oprimidos” (SÜSSEKIND, 1985, p.58). Essa crítica, no entanto, se em muitos casos é correta, não pode ser estendida à obra do autor como um todo.

Pelo contrário, João Antônio, no nosso entender, preocupou-se, sobretudo em *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Dedo-Duro* (1975), *Leão-de-chácara* (1982) e *Abraçado ao meu rancor* (1986), acompanhado por um grupo de autores brasileiros e estrangeiros da grande tradição realista que citamos, com uma série de questões estilísticas inerentes ao uso de diferentes registros linguísticos. A poética do autor paulista teve como objetivo principal reproduzir antropologicamente a linguagem urbana marginalizada. Existe, nesse sentido, uma questão moral -que não podemos deixar de lado ao analisar a obra de João Antônio- a qual se refere à tentativa de registrar historicamente a língua e o estilo de figuras e grupos sociais excluídos socialmente.

Não resta dúvida de que nos seus momentos menos felizes esta literatura pode ser aproximar de uma visão radical um pouco rígida, sem espaço para mediações, fator que enfraquece a construção literária, o desenrolar da história, de qualquer *plot*; porém, nos melhores casos citados, o trabalho de pesquisa jornalística foi conjugado à representação estética de formas lingüísticas da oralidade popular. A poética de João Antônio se caracteriza, dessa forma, por objetivos temático-estilísticos bem delimitados: a representação lingüística do submundo dos centros urbanos brasileiros em geral e do Rio de Janeiro e de São Paulo em particular.

Ao conjugar o léxico e a construção sintática da linguagem popular (oral) com as figuras de linguagem e com a pontuação, típicas do registro culto (escrito), João Antônio criou um plurilinguismo que representa a base do diálogo (do choque) instaurado, através do uso da primeira pessoa, entre o narrador-malandro e o leitor, num *pastiche* literário que mistura gêneros diferentes como o conto, a crônica e a reportagem.

Gostaria de finalizar esta introdução com um depoimento pessoal. Tendo vivido e estudado na Itália, onde realizei o curso médio e cursei a Faculdade de Letras, a consideração da Literatura Brasileira esteve sempre presente como matéria oficial do meu currículo; dessa forma, a perspectiva comparativa representou uma espécie de metodologia “natural” no necessário confronto que sempre realizei entre a literatura italiana e a brasileira, no pano de fundo da cultura européia em modo geral. Quando retornei ao Brasil, foi inevitável refletir, através da obra de João Antônio, sobre o que me parecia serem dois mundos socialmente divididos dentro da mesma cidade do Rio de Janeiro; assim como foi natural o confronto entre a obra de João Antônio, um dos muitos autores que li no meu regresso definitivo ao país, e a obra de Pier Paolo Pasolini. Por mais paradoxal que possa parecer, num breve e superficial confronto entre as duas trajetórias, esses escritores possuem mais do que um traço em comum. O principal elemento de união refere-se àquela capacidade de perceber a própria posição de escritores através de uma participação, não só poética, mas também ativa nas transformações e mudanças históricas que a sociedade de cada um vinha enfrentando. Uma participação inclusive de fundo antropológico e que manifesta grande envolvimento com a cultura popular marginalizada: envolvimento que fazia com que os dois autores se posicionassem de forma engajada, em seus diferentes contextos, no debate sobre a questão da exclusão social. Ambos denunciaram a falsa solidariedade por parte do poder instituído quanto a políticas de inclusão social. Temas que, por sinal, acabaram se revelando, novamente, de extrema atualidade, hoje, diante da crise mundial do sistema econômico de certo tipo de capitalismo e da crescente homologação do “gosto” do ponto de vista da perspectiva estético-cultural.

A obra de Pasolini representou uma denúncia contra a morte da cultura camponesa e a crescente hegemonia dos valores da sociedade de consumo, que lhe pareciam muito próximos do ideal fascista com o qual convivera durante sua adolescência. A homologação, assim como o fascismo, segundo Pasolini, determina valores únicos para todos, facilitando por isso mesmo sua legitimação. O autor italiano representou, em romances (*Ragazzi di vita*, *Una vita violenta*) e filmes (*Accattone*, *Mamma Roma*) a periferia de Roma, cuja população, até os anos 60, parecia viver em outro tempo e de forma (do ponto de vista de valores e atitudes) muito diferente em relação ao “centro” da cidade. João Antônio, do mesmo modo, com suas reportagens e contos sobre “pingentes urbanos” da Central do Brasil, da Área Portuária, da Lapa, do Morro da Conceição e da “sua” Copacabana da boêmia, áreas consideradas “marginais” por diversos motivos, dará voz, em seus contos, a um mundo culturalmente e socialmente ignorado e invisível.

Os dois autores se aproximam pela adesão lingüística aos usos e modos populares da língua, pelo caráter ideológico de suas obras e pela valorização artística de figuras marginalizadas, que ambos, em muitos casos, conheciam pessoalmente, por frequentá-las no dia-a-dia. Permaneceram, por suas visões anti-convencionais da sociedade em que viveram, praticamente isolados do *establishment*: João Antônio morreu esquecido em seu apartamento em Copacabana e Pasolini foi assassinado em Roma de forma ainda hoje não esclarecida.

Devo dizer, no entanto, que não cheguei a explorar, de forma aprofundada, na dissertação, essas tangências (com suas enormes diferenciações) entre a obra dos dois autores. Tarefa que ficará para um segundo momento.

Concluo, chamando a atenção para o fato de que a obra de João Antônio interessa como proposta estético-literária relevante para o contexto histórico no qual o autor a produziu.

REFERÊNCIAS

- ACÍZELO, Roberto Quelha de Souza. *Teoria da literatura*. São Paulo: Ática, 2005.
- ADAIR, Rocha. *Cidade cerzida: a costura da cidadania no morro Santa Marta*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.
- ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *Leão-de-chácara*. Prefácio de Tania Macêdo São Paulo: Cosac & Naify, 2002
- _____. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. *Ô Copacabana!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. *Ô Copacabana!* Prefácio de Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. *Dedo-duro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- _____. *Abraçado ao meu rancor*. Prefácio de Alfredo Bosi. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno*. São Paulo: Scipione, 1991.
- _____. *Guardador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *Afinação na arte de chutar tampinhas*. Belo Horizonte: Formato, 1993.
- _____. *Dama do Encantado*. São Paulo: Ática, 1996.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BARTHES, Roland. *O Grau zero da escritura*. São Paulo: Cultrix, 1971.
- BASTOS, Winter e NARAYAN, Nalini. *Malandragem, revolta e anarquia*. Rio de Janeiro: Achiamé, 2005.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. Campinas: Pontes, 1995.
- BERRUTO, Gaetano. *Corso elementare di linguistica generale*. Torino: Utet università, 2006.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades. In: ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

- CANDIDO, Antônio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.
- CANDIDO, Antônio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- CANDIDO, Antônio. Na noite enxovalhada. In: PRADO, Antonio Arnoni; BOAVENTURA, Maria Eugenia e LEVIN, Orna Messer (Org.). *Remate de males*, n.19, Campinas: IEL/Unicamp, 1999. p.83-88.
- CARVALHO, Marina Vieira de. Vadiagem e criminalização: a formação da marginalidade social do Rio de Janeiro de 1888 a 1902. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA, Anpuh, 12., 2006, Rio de Janeiro. *Anais*. [S.l.: s.n.], 2006. p. 1-11.
- CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boêmia em São Paulo*. São Paulo: Annablume / Fapesp, 2000.
- COSTA LIMA, Luiz. *Dispersa demanda*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1981.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, Malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DIMENSTEIN, Gilberto. *A guerra dos meninos*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- FOUCAULT, Michel. *Sorvegliare e punire: la nascita della prigione*. Torino: Einaudi, 1976.
- FRAGA, Antonio. *Desabrigo e outros trechos*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande e senzala*. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- GADINI, S.L. A voz dos becos: uma conversa com o escritor João Antônio. In: *A Notícia*. Joinville, 1998.
- GOTO, Roberto. *Malandragem revisitada*. Campinas: Pontes, 1988.
- HOBBSBAWM, Eric J. *Rebeldes primitivos*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1978.
- HOLANDA, Chico Buarque de. *Ópera do malandro*. São Paulo: Cultura, 1980.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HOLLANDA, Heloisa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, Vanguarda e desbunde 1960/1970*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.
- JACQUES, Paola Berenstein. *A estética da ginga: a arquitetura das favelas através da obra de Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.
- JOBIM, José Luís. *Formas da teoria*. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.
- KOWARICK, Lúcio. *Capitalismo e marginalidade urbana na América Latina*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.
- LACERDA, Rodrigo. De princesinha a cadela desdentada. In: ANTÔNIO, João. *Ô Copacabana!* São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- LUDEMIR, Júlio. *Sorria, você está na Rocinha*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

- MACÊDO, Tania. Malandros e merdunchos. In: ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- MARTIM, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo: Alameda, 2008.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MOURA, Roberto. *Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995.
- NASCENTES, Antenor. A gíria carioca. In: _____. *Estudos filológicos*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2003.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; PEREIRA, Jane Christina Pereira. João Antônio, esteta do popular. *Revista Ciências e Letras*, Porto Alegre, n.34, 2003.
- OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1986.
- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- PAEZZO, Sylvan. *Memórias de Madame Satã*. Rio de Janeiro: Lidador, 1972.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Lettere luterane*. Torino: Einaudi, 1976.
- PEDROSA, Célia. *Antônio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo: Edusp, 1994.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.
- RABASSA, Gregory. *O negro na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1965.
- RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2008.
- RISÉRIO, Antonio. *Carnaval Ijexá*. Salvador: Corrupio, 1981.
- ROCHA, Gilmar. *O rei da Lapa*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- Rónai, Paulo. Duas palavras. In: ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SALOMÃO, (KHÉDE), Sonia. Il mito nella narrativa contemporanea: continuità e rottura d'una tradizione. AA.VV. "Lettertura d'America", Roma, n. 35, p. 5-15, 1987 (número temático dedicado a *Aspetti e tendenze della letteratura brasiliana contemporanea* organizado por S. Salomão Khéde).
- SALOMÃO (KHÉDE), Sonia, Estética do rancor. Rec. de *Abraçado ao meu rancor*, João Antônio, Ed. Guanabara, 244 p. *Jornal do Brasil*, Caderno B Especial, 3-8-86, p. 11.
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Ática, 2005.
- SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

- SCHWARZ, Roberto. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.
- SODRÉ, Muniz. *O terreiro e a cidade: a formação social negro-brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.
- SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Maud, 1998.
- SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.
- SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.
- VENTURA, Zuenir. *Cidade partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: 1995.
- VIANNA, Letícia C.R. *Bezerra da silva: produto do morro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.
- ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Brasiliense, 1985.