

3.

O “cânone marginal”

Em entrevista concedida a Aírton R. Oliveira, nos conta Maria Célia Barbosa Reis da Silva, Antônio Fraga realiza uma pertinente crítica aos estudiosos de literatura que buscam aproximar autores e práticas literárias algumas vezes incompatíveis: “Em geral, os paralelos literários têm o grande inconveniente de estabelecer semelhanças entre autores, extremamente inócuas ou profundamente arbitrarias.”(Silva, 2008, p. 182). A voz de Fraga se eleva contra o exercício crítico que, no afã da descoberta de uma suposta filiação literária, designa aproximações e encontros que pouco refletem o desdobramento da escrita dos autores investigados. Mas, mesmo conhecendo a crítica do autor, aceito o desafio e busco aproximá-lo de outros escritores que, em semelhança à prática literária de Fraga, buscaram exprimir na letra de fôrma a vivência dos sujeitos que habitam a margem. Assim, ao lado de Fraga coloco Orestes Barbosa e João Antônio – dois escritores que, cada qual a seu modo e em semelhança a Antônio Fraga, souberam exprimir em páginas impressas as sutilezas das histórias encenadas por homens e mulheres que (sobre)viviam nos espaços subalternizados da cidade.

Ao lançar um olhar específico sobre a produção literária destes autores, busco colocar em relevo as representações formadas pelos escritores pioneiros no exercício de fixar em prosa os sujeitos e territórios do subúrbio. Dessa forma, se na contemporaneidade temos observado o empenho de autores marginalizados em fundar uma proposta literária centrada no exame do cotidiano da periferia, não podemos esquecer que tal tarefa não é inédita em nossa literatura brasileira. Orestes Barbosa, Antônio Fraga e João Antônio serão lidos e analisados aqui como possíveis autores de um cânone imaginário e próprio da Literatura Marginal. O exercício de

aproximação que aqui realizo entre estes autores do passado e os escritores marginais contemporâneos não é arbitrário, utilizo como fundamento as diferentes homenagens e citações que autores da Literatura Marginal realizam em suas obras e sítios eletrônicos. No processo de investigação deste possível cânone literário marginal foi possível observar que, com exceção de Orestes Barbosa, os autores aqui elencados são de diferentes formas postos em evidência e apresentados como pioneiros do desejo contemporâneo dos autores marginais em focar preferencialmente os sujeitos e espaços não pertencentes a um centro hegemônico. Exemplar nesse sentido é a utilização de uma passagem de *Abraçado ao meu rancor*, de João Antônio, no prefácio “Manifesto de abertura: Literatura Marginal”, assinado por Ferréz, publicado no suplemento *Literatura Marginal – A cultura da periferia ATO-I*, lançado pela *Revista Caros Amigos*, e posteriormente utilizado no prefácio “Terrorismo literário”, do volume *Literatura marginal, talentos da escrita periférica*. O trecho de João Antônio é utilizado como uma espécie de aviso aos escritores que almejam percorrer estes espaços subalternizados, advertindo sobre a especificidade deste ambiente e a impossibilidade de representar tal cenário sem um mergulho na cultura e na linguagem destes sujeitos:

Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem o povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não vêem humanidade ali. Que vocês não percebem vida ali. E vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultra-sons. (Antônio, L.M. I, p. 03)

A argumentação de João Antônio se confunde com a produzida pelos autores da Literatura Marginal: melhor representam os personagens da periferia aqueles que não apenas percorrem tais territórios, mas que possuem uma relação embrionária com estes. A equação apresentada é simples e pode facilmente ser posta em xeque – é possível apresentar uma série de autores que mesmo não pertencente à margem conseguiram exprimir com qualidade tais vivências – mas tal postura, sobretudo pela sua força política, se coaduna com o principal objetivo da Literatura Marginal: quem melhor representa a periferia é o periférico.

A homenagem prestada a João Antônio se estende à publicação de um texto inédito do autor em *Literatura Marginal Ato II*, com o título de “Convite à vida”. No texto, uma carta destinada a Myltainho, o autor relata sua experiência de leitura dos romances de Machado de Assis.

Leio e releio, com calma e modos, o nosso primeiro bailarino, o safo-
mor, o velho gamenho de espírito, o ferrabrás, o machucho, o bem-
parido, o mais desconcertante, o elegante permanente, o mais que
vitalício porque eterno Joaquim Maria Machado de Assis, o esguio de
alma. (Antônio, L.M.-II, p. 17)

O trecho publicado é seguido por uma breve apresentada do autor, oferecendo destaque para a sua prática literária em busca de uma aproximação da “gente da periferia do capitalismo”: “Foi cronista das sinucas, das boates, dos malandros, das prostitutas, dos meninos de rua.”(Idem, *Ibidem*).

Já em relação a Antônio Fraga, em texto publicado em seu blog no dia 13/06/2007, Ferréz afirma que “na *Literatura Marginal*, é o cara mais esquecido dessa linha. Até João Antônio e Plínio [Marcos] tiveram mais destaque que ele. Mas se você quer saber sobre a raiz das letras marginais tem que ler esse cara.”¹. O destaque ofertado, apresentando Fraga como autor que sustenta “a raiz das letras marginais”, coloca em evidência um possível precursor do percurso que estes autores da *Literatura Marginal* percorrem na contemporaneidade.

A formação do cânone marginal passa a ser regida por uma ordenação própria, as homenagens realizadas unem, em alguns casos, autores com aparatos estéticos e orientações distintas. Se é possível estabelecer a união de Antônio Fraga e João Antônio em torno de uma mesma proposta, observando os recursos literários utilizados na construção de uma linguagem própria, a estes dois é adensada Carolina Maria de Jesus, autora que ingressou nas páginas da literatura a partir da publicação de seus diários. A publicação de *Quarto de Despejo*, de Carolina Maria de Jesus, em 1960, pode ser tomada como uma das primeiras experiências de um marginalizado confrontando-se com o código letrado. O resultado desta incursão de uma mulher negra catadora de papel nas páginas da literatura brasileira foi o sucesso expresso no

¹Ferréz, “Antônio Fraga mais marginal impossível”, disponível em <http://ferrez.blogspot.com/2007/06/antnio-fraga-mais-marginal-impossvel.html>. Acesso em 12 de novembro de 2009.

número de vendas do livro, cerca de dez milhões de exemplares no mundo todo. Se no âmbito nacional esta experiência literária causou impacto e curiosidade por parte dos leitores em conhecer o cotidiano de uma favelada, no exterior, sobretudo nos Estados Unidos, a recepção de *Quarto de Despejo* foi impulsionada pelo valor testemunhal da obra, sendo lido não apenas como uma produção artística, mas também como um documento que apresenta uma “verdade” sobre o Brasil. O sucesso foi efêmero, e “o descenso do prestígio de Carolina coincide com o fim do populismo oficial no país e com a virada política do golpe militar”(Vogt, 1983, p.206).

Se o caráter documental e testemunhal da obra de Carolina Maria de Jesus despertou paixões no exterior, no Brasil este aspecto foi muito questionado. O crítico literário Wilson Martins, em artigo publicado no *Jornal do Brasil*, no dia 23 de outubro de 1993, afirmou que “Carolina é um produto da mão de Audálio Dantas²”(Apud: Levine, 1996, p.22). Uma crítica mais fecunda foi realizada por Anthony Leeds e Elizabeth Leeds, em *A sociologia do Brasil urbano*. Os autores analisam que “o livro de Carolina Maria de Jesus, foi ávido, mas não criticamente, lido pelos Brasileiros.”, e em nota explicam qual seria a leitura crítica que deveria ser realizada:

Vários cuidados deveriam ser tomados na leitura de Carolina Maria de Jesus: a) o livro foi de maneira clara, amplamente organizado por seu descobridor, um jornalista; b) consideramos bastante possível que na verdade, o livro não tenha sido totalmente escrito por Carolina; c) o livro serviu claramente às operações da carreira do jornalista; d) Carolina não é certamente uma representante característica dos dois mil [sic] moradores de favelas no Rio de Janeiro que conhecemos, como mostramos aqui, embora seja concebível que a população das favelas de São Paulo seja diferente. É verdade que as favelas de São Paulo são menores e mais pobres que as do Rio de Janeiro. (LEEDS e LEEDS, 1978, p.87)

E de certo o livro não foi totalmente “escrito” por Carolina, pois é possível observamos a interferência de Audálio Dantas, jornalista “descobridor” de Carolina, no processo de “tradução” do texto manuscrito de Carolina Maria para o sistema letrado. Os questionamentos realizados por Leeds e Leeds quanto à autenticidade do

² Jornalista de São Paulo que “descobriu” Carolina durante uma reportagem na favela em que a mesma residia.

testemunho de Carolina são problematizados por Elzira Divina Perpétua em artigo intitulado: “Aquém do Quarto de Despejo: a palavra de Carolina Maria de Jesus nos manuscritos de seu diário”(Perpétua, 2003). Ao realizar uma comparação entre o manuscrito original de Carolina e o texto publicado, Elzira observa que no texto publicado foram realizados acréscimos, substituições e supressões. No deslocamento do discurso de Carolina das páginas manuscritas – forma na qual a autora possuía total domínio sobre a sua escrita – para as páginas impressas – momento em que o jornalista Audálio Dantas rege a seleção do texto – é possível observarmos a interseção de duas idéias distintas sobre a favela. O resultado disto é a criação de um novo espaço de enunciação, que se fixa no cruzamento da idealização de uma escrita *contra a favela*, representada por Carolina, e do desejo de uma expressão literária *a favor da favela*, representada pelas supressões de Audálio Dantas.

Presenciamos, portanto, um confronto entre autor e editor em que cabe a Audálio o papel de reconstituir textualmente a imagem da favelada idealizada, em que os aspectos contraditórios são escamoteados. Silencia-se a voz que emerge de um contexto periférico, utilizando para tal os mecanismos da cultura prevaiente. Tal processo de tradução cultural resulta na construção de um discurso que revela uma Carolina Maria de Jesus diversa, como observa Elzira Divina Perpétua: “Depois de ler *Quarto de despejo*, sabemos que ele encena a vivência de uma mulher, negra e favelada, mas não travamos contato com a imagem que Carolina produziu de si mesma nos seus manuscritos: complexa, multifacetada, proteiforme.”(Perpétua, 2003, 80).

Mesmo que o texto dos diários de Carolina não revele sua própria feição, é inegável o destaque que a autora recebe por parte dos autores da Literatura Marginal, sendo, inclusive, objeto de estudo em um curso ministrado por Ferréz, como o autor informou em seu blog:

salve rapa, bom em fevereiro vou dar um curso na casa do Zezinho lá no Parque Sto. Antônio, portanto se vocês quiserem, é só mandar um e-mail para ferrez1@ig.com.br que é grátis.
vou tentar mostrar toda a trajetória da escritora Carolina Maria de Jesus, que foi a primeira autora da favela, e também tenho nas mãos o primeiro livro publicado no Capão, em 1930(sic)

Fora isso vou passar o video do Jeferson De e vai ter várias novidades. agente se vê.³

O elenco de escritores que formam este cânone proposto é vasto, rompendo inclusive as amarras do Estado Nação ao incluir Máximo Gorki, apresentado por Ferréz como “o primeiro grande escritor proletário da literatura universal.”⁴. Neste olhar que se volta ao passado, impulsionado pela busca por escritores com propostas literárias semelhantes às realizadas pelos autores marginais contemporâneos, é posto em destaque não apenas a preferência destes autores em tematizar as vidas encenadas nos bairros populares, mas, igualmente, a relação pessoal que tais escritores possuíam com estes espaços marginais. Dessa forma, além de resgatar as possíveis primeiras representações da periferia enquanto cenário literário, as homenagens aos “pioneiros” – aqui vistas como a formação de um cânone – objetivam também lançar novas luzes na trajetória de vida de autores oriundos de bairros de subúrbio. João Antônio, Antônio Fraga e Carolina Maria de Jesus serão vistos e lidos pela Literatura Marginal através deste duplo exame.

No entanto, se no tocante aos dados biográficos e na escolha da temática preferencial dos escritos é possível destacar e enumerar as semelhanças entre os “autores do cânone marginal” e os contemporâneos, o mesmo exercício não pode ser realizado acerca da forma literária empregada e do sentido político. Ao cotejar propostas literárias tão díspares nos procedimentos estéticos e com estruturas formais tão distintas, não estou em uma incessante busca das origens destes discursos e dos olhares pioneiros sobre a margem. Mesmo que João Antônio e Antonio Fraga ocupem um espaço privilegiado no cânone literário sugerido pelos autores da Literatura Marginal, conforme observei acima, estes escritores e Orestes Barbosa não serão lidos como principais influenciadores dos escritos marginais contemporâneos. A eleição que os autores da Literatura Marginal fazem de João Antônio e Fraga como pioneiros obedece mais a razões políticas que literárias. A homenagem – semelhante ao recorrente recurso que João Antônio realizava em seus livros ao dedicar seus

³ Disponível em http://ferrez.blogspot.com/2004_12_01_archive.html, acessado em 18 de março de 2007.

⁴ Ferréz, “O primeiro da Literatura Marginal”, disponível em <http://ferrez.blogspot.com/2007/06/o-primeiro-da-literatura-marginal.html>. Acesso em 12 de outubro de 2009.

escritos a Afonso Henriques de Lima Barreto “o pioneiro, consagro” – deve ser compreendida como um ato performático, uma intervenção política através do texto. Ao resgatarem tais escritores, a Literatura Marginal enumera na série literária hegemônica uma filiação própria, selecionando seus pares a partir de critérios não apenas literários.

Mas, se há semelhanças entre estes dois grupos, também é possível destacar as diferenças. Como primeiro indício de distinção, podemos dizer que ao contrário dos autores da Literatura Marginal, não encontramos uma representação majoritariamente maniqueísta, pedagógica e didática destes setores nas obras de João Antônio e Fraga. Segundo, mesmo sendo autores de origem popular, Fraga e João Antônio não construíram suas trajetórias literárias através de uma ação política que tinha como principal argumento uma produção literária voltada para os espaços marginalizados, tal qual os autores contemporâneos atuam.

Ao propor tal leitura não estou incorrendo no equivoco de realizar um exercício anacrônico, sublevando as camadas do tempo sem precisar as condições reais destas produções. A inserção de Orestes Barbosa neste elenco de autores, mesmo sem observar qualquer menção ao seu nome por parte dos autores da Literatura Marginal, resulta da constatação de que o exercício literário do autor, sobretudo na crônica, se coaduna com a proposta de João Antônio e Antônio Fraga. Além de possuir uma origem popular, o autor utilizou os morros, bairros de subúrbio e as celas de prisões como palco primeiro de seus escritos. Além disso, recuperar e rediscutir estas representações da cidade, principalmente dos lados noturnos da cidade, possibilita a construção de uma percepção plural da margem.

3.1

Orestes Barbosa, um olhar sobre a cidade noturna

Em *Bambambã!*, livro de crônicas sobre os personagens da marginalia carioca, publicado em 1923, Orestes Barbosa apresenta sua predileção pela cidade noturna: “Há, sem dúvida, duas cidades no Rio. A misteriosa é a que mais me encanta”(Barbosa, 1993, p. 115). Tal encantamento é de fácil compreensão. Nascido

em uma família de poucas posses, o autor conheceu ainda criança a pobreza e, conseqüentemente, travou contato com os tipos que anos mais tarde povoariam seus escritos. “Aos dois anos de idade”, escreveu Orestes em crônica publicada em fins da década de 1940, “dormia na rua, em virtude de ação de despejos contra os pais”(Didier, 2005, p.33). O episódio, que determinará fortemente a trajetória do futuro jornalista, resultou da saída do pai da Polícia - um impulso tomado sem pesar as conseqüências. Sem ocupação fixa, Caetano Barbosa, pai do autor, não encontra provimentos para sustentar a família. A saída buscada pelo pequeno Orestes foi utilizar a rua como forma de sobrevivência. “Tudo se passa na rua, esse vasto e impreciso território onde vivem os órfãos da sorte. Entre 1902 e 1905, dos 9 aos 12 anos, cresce solto, numa mistura de liberdade e abandono.”(Idem, p.32) Do período ficará na memória do autor o fascínio pelos jornais, artigo predileto para o comércio. Vende as notícias impressas aos gritos, lutando por atenção e, principalmente, pelo freguês. A rotina dura, vencendo a fome a cada dia, será lembrada por Orestes sem ressentimentos, narrando inclusive com humor fatos vivenciados na rua. Exemplo disso é a crônica “Notas sintéticas”, publicada em 1949, em que narra o diálogo que travou com um guarda civil após ser encontrado dormindo na rua. Conhecedor da lei, Orestes sabia que se o guarda agisse com rigor deveria efetuar seu recolhimento. Dormir na rua, de acordo com o código penal de 1905, era crime de vadiagem. Mas, com sagacidade e presença de espírito, o menino, segundo narra Orestes anos mais tarde, “fez ver ao guarda que dormindo não oferecia perigo. Que os criminosos não dormem – que quem dorme já está preso pelo sono”(Idem, p. 35)

É com essa leveza que Orestes Barbosa desvela uma outra cidade, apresentando ao leitor uma massa de personagens que vivem na penumbra, ocupando espaços ocultos e, como o próprio autor denomina, misteriosos. O jornalista cumpre o seu papel, informa, noticia. Ávido por histórias percorre as ruas, quer saber sobre os crimes e levar o leitor ao êxtase com os relatos. Há um sentido sensacionalista na feitura do texto. Mas, esse aspecto não é uma marca do autor, mas, sim, do período. Os jornais, quase sem exceção, davam grande destaque aos crimes passionais e temas

de impactos⁵. Apostavam nesse tipo de matéria com a certeza da vendagem. José do Patrocínio Filho, em prefácio da primeira edição de *Bambambã!*, intitulado “O cronista da Casa Silenciosa”, defende o sensacionalismo presente nas crônicas de Orestes observando que

(...) não é tão fácil, como pode parecer, penetrar nos grande cotidianos cariocas. A arduosa mediocridade que, já de há muito, neles se instalou, repele, sempre, com hostilidade e êxito, todos os valores novos que possam vir fazer-lhes sombra. Aos debutantes como Orestes Barbosa, só resta, pois, o recurso de entrarem para os pequenos jornais recém fundados, que vivem freqüentemente da difamação e do escândalo e nos quais, por uma paga incerta, além de precária, fazem, às vezes, sem comer, o homem do miolo de outro de que fala Daudet...(Patrocínio Filho, 1993, p. 16)

Orestes segue o fluxo, nesse ponto não se difere dos demais colegas de profissão, acompanha a corrente jornalística que busca de forma incansável o assunto chocante. Sua marca de distinção no texto é a escrita rápida, a sentença miúda, o parágrafo curto. Telegráfico, sem grandes elucubrações, o cronista fixa em crônicas a rapidez do cotidiano carioca. O estilo, que era chamado de puxa-puxa ou picadinho, ficou conhecido como marca autoral de Orestes⁶. Com uma agilidade peculiar na escrita, descortina uma cidade pouco conhecida e oferece ao leitor uma leitura própria sobre o Rio de Janeiro. A crônica “Fisionomia Policial da Cidade”, publicada em abril de 1920, é um exemplo desse olhar sobre a cidade noturna. Distrito a distrito, Orestes Barbosa elabora um percurso pela cidade.

O 3º Distrito é o contrabando.
As hospedarias misteriosas, a “intrujice”, o “paco”...

⁵ Em *Passeio Público – O Chão de Estrelas de Orestes Barbosa*, de Roberto Barbosa, é possível localizar um exemplo que sintetiza o caráter sensacionalista dos jornais do período, além de narrar a estréia de Orestes na imprensa. Segundo nos relata Roberto Barbosa, ao chegar na redação do jornal notícia da castração de homem por sua mulher em um ataque de fúria devido uma traição, todos se perguntavam como deveriam tratar o caso, foi nesse momento que o jovem Orestes, que trabalhava na revisão, disse sem titubear: “Cortou o mal pela raiz!”(Barbosa, 1994, p. 7). A solução dada ao caso resultou em uma manchete de primeira página, marcando o seu debute na imprensa carioca.

⁶ Carlos Didier observa que o estilo de Orestes será copiado por inúmeros cronistas:

A maioria gosta e muitos vão copiar. Zeca Patrocínio fez restrições à prosa que sentiria o efeito da pressa jornalística. Por causa dela, Silvio Terra, dublê policial e repórter do crime, põe o cronista a alcunha de ‘Salta Pocinhas’. Segundo ele, quem lê faz os movimentos de quem pula poças d’água: passa por cima de uma, passa por cima de outra. Essas interrupções tornariam a leitura cansativa. A expressão salta-pocinhas existe e designa o homem afetado, justamente em seu modo de andar. A inovação e a fama têm seu preço. O másculo e valente repórter paga por elas. (Didier, 2005, p.189)

No 3º Distrito o crime anda calado e rente à parede – o malandro usa bonet – é geralmente estrangeiro e humilde com a polícia. (Orestes, 1920, Apud Didier, Idem, p. 129).

O fragmento, além de tornar evidente a lúcida utilização por parte do autor da estratégia de uma escrita rápida, apresenta Orestes como conhecedor dos meandros da marginália, capaz de identificar os sujeitos que habitam esses espaços. Não é um simples passeio pela cidade, é um roteiro do crime, a fisionomia de uma outra urbe.

Mas, deixando esses distritos que sabem ler, passemos ao 7º e ao 8º e o leitor está na favela...

Agora é que são elas.

O “Corneta Gira” foi morto, é verdade, o “Cardozinho” está condenado a 24 anos, mas depois das 10 horas, se o leitor reside na rua Oito de Dezembro, apostamos que não sobe o ainda e sempre morro da Favela.

É gente de respeito.

Polícia ali obedece. (Idem, Idem)

O texto é uma visita, oferece ao leitor um contato próximo com o narrado, na companhia de Orestes ficamos íntimos da marginália. Nosso guia oferece proteção, sabe penetrar nas ruelas, percorre com leveza e agilidade os contornos soturnos da cidade criminosa. Mas, não podemos esquecer, não pertence em essência a esse mundo. É um jornalista, seu contato com a cidade noturna é ligeiro, busca o fundamental para poder contar. Se há encantamento, há também distanciamento, tem que cumprir o seu papel: narrar a um leitor ávido por conhecer as engrenagens da outra urbe. Orestes é uma ligação entre as duas cidades, um caminho necessário para alcançar ambos espaços, uma esquina.

Armando Gens e Rosa Maria Gens, na apresentação da segunda edição de *Bambambam!*, intitulada “O taquígrafo das esquinas”, utilizam a esquina como imagem que melhor representa a obra de Orestes Barbosa e sua própria trajetória de vida. Na leitura dos pesquisadores, o autor constrói um novo enfoque ao temário da literatura do início do século XX que via na rua como veio literário promissor ao dedicar-se especialmente às esquinas. Nesse sentido, são as esquinas que oferecem a Orestes a matéria ficcional. “É lá, no cruzamento, no canto, na dobra que o cronista se posta.”(Gens e Gens, 1993, p. 10) As esquinas, esses territórios freqüentados por malandros e boêmios, espaços facetados, propensos a práticas escusas e a encontros amorosos, é um ponto de observação do autor, um espaço que possibilita

compreender a dinâmica da cidade noturna. Além disso, a esquina pode ser igualmente uma alegoria de sua obra, “já que o escritor opera na junção do erudito com o popular, sem cair no exagero da altivez do dândi ou no paternalismo populista.”(Idem, Idem). Orestes fica nesse ponto, na esquina, na interseção entre as duas cidades, observando os mistérios de uma para contar para a outra.

Quando penetra com maior densidade na cidade misteriosa o faz com os olhos abertos, pronto para registrar o funcionamento desse outro mundo. Sabendo que é impossível compreender a totalidade, empenha-se em registrar as pequenas engrenagens que impulsionam esse espaço noturno. Por partes, contando breves histórias, apresentando malandros e mulheres do vício, consegue compor um amplo mosaico da marginalia carioca da década de 1920.

Como repórter policial, entre fins da década de 1910 e início da década de 1920, travou contato com os pequenos delitos, as histórias de amor seladas pelo crime e os assassinatos vultosos. Mas, será a partir da experiência no cárcere que Orestes Barbosa ganhará fama do cronista do submundo e da prisão. O episódio de sua prisão revela uma marca importante do espírito do autor, dono de uma escrita voraz e determinada, não se expressa em meias palavras, mas, sim, de forma direta e cortante. A valentia, por assim dizer, causou a Orestes um breve período na cadeia. Devido a inflamadas crônicas em defesa do filho de Euclides da Cunha, Manoel Afonso da Cunha, publicadas no jornal *A Folha*, o diretor do Grêmio Literário Euclides da Cunha, Francisco Venâncio Filho, move um processo contra Orestes Barbosa, acusando-o de injúria e difamação. Da ação resultou para o autor a condenação de dois meses em prisão celular, convertida em encarceramento com trabalho, e multa de trezentos mil-reis. O grau mínimo previsto no Código Penal.(Didier, op. cit., p. 163).

Da experiência no cárcere, o autor regressou com as crônicas que compõem o livro *Na prisão*, publicado em 1922. O sucesso do livro foi tamanho que a primeira edição, com mil exemplares, esgotou em apenas uma semana, selando o autor como o conhecedor dos meandros do crime. “A cadeia”, observa Carlos Didier, “dá a Orestes Barbosa seu primeiro livro de prosa. Onde muitos veriam o tormento, ele enxerga a oportunidade.”(Idem, p. 188). A oportunidade a que se refere seu biógrafo é a de se

tornar o primeiro autor a estruturar um vasto exame dos personagens e histórias da prisão.

Poucos são os historiadores dos presídios. Ernesto Senna tratou do assunto em *Através do Cárcere*”, João do Rio em “A Alma Encantadora das Ruas”. A oportunidade que se abriu para Orestes é fruto dessa escassez. A força de sua narrativa vem do distanciamento em relação à condição do condenado. O cronista escreve como se não padecesse as aflições da masmorra. (Idem, Idem)

Dessa forma, mesmo habitando o palco em que se desenrola as histórias que povoam as crônicas, o autor não apresenta um relato de sua vivência na cadeia, mas, sim, lança luz sobre os sujeitos que o cerca, trazendo à tona as histórias dos crimes praticados pelos detentos. Pois, como o próprio Orestes Barbosa observou em crônica publicada durante a sua temporada na prisão, “um homem, depois de alguns anos de polícia, passa a ser um romance ambulante e é assim que existem histórias compridas capazes de gerar pesadelos nos temperamentos mais plácidos do mundo” (Didier, op. cit., p. 166). O cronista quer conhecer esses romances ambulantes, sujeitos que habitam a prisão, seja na qualidade de carcereiro ou encarcerado. Por isso, não apenas entrevista os companheiros de cárcere, quase os interroga, questionando sobre os crimes cometidos. Quer saber detalhes, o que o move é sua curiosidade de repórter, a necessidade de conhecer o fato para poder contar. No entanto, não é uma vivência na cadeia com distanciamento, na verdade, como narra Carlos Didier, “Orestes Barbosa simpatiza com alguns criminosos. Faz camaradagem com Eutachio do Carmo que matou a faca, em 1920, Luiz Gonzaga Jayme, juiz de direitos, ex-chefe de Polícia, senador por Goiás.” (Idem, p. 168)

As histórias e personagens são muitas, o material não cabe em um único livro e *Bambambã!*, segundo livro de crônicas do autor, nasceu da necessidade de narrar os casos restantes. Em comum com o primeiro livro, *Bambambã!* também reúne textos publicados anteriormente na imprensa carioca. O título do livro é uma gíria. Ao contrário que possa parecer, não é uma onomatopéia que reproduz o som de tiros, mas, sim, um termo que designa o sujeito valente, bom de briga, o bamba. Ou, como desejou denominar Orestes, o Bambambã.

É possível dividir o livro em duas partes distintas, a primeira com crônicas sobre os sujeitos da prisão. Textos possivelmente remanescentes do período em que o

autor freqüentou o cárcere. A segunda parte rompe os muros da cadeia e mostra um cronista que percorre os meandros da cidade, travando contato com a temida favela, os rituais de “macumba” e discutindo as mudanças do modus operanti da malandragem carioca.

Bambambã! apresenta um Orestes Barbosa mais atento à dinâmica do cárcere, interessado não apenas em narrar os episódios, mas em apresentar a vivência nesse espaço. A crônica “Na cidade do punhal e da gazua” é um exemplo desse novo empenho do autor. No texto é apresentada uma similitude entre a cadeia e a cidade do Rio de Janeiro. A Casa de Detenção é vista como uma cidade, que reproduz as diferenças e hierarquizações da cidade que se expande fora dos muros de concreto. Na leitura atenta de Orestes, “a casa de Detenção é uma cidade entregue ao ilustre coronel Meira Lima. Tem comércio, tem autoridades, política, clubs chics e bagunças – tem amores e até literatura emocional.(Barbosa, 1993, p.45)

A semelhança perpassa também um caráter sociológico, caracterizando o conjunto prisional como um Rio de Janeiro em miniatura, reproduzindo as diferentes áreas e bairros da cidade.

Há palacetes nobres – os salões 1 e 2 .

É Flamengo e Botafogo.

Há casas de menor vulto, com moradores igualmente importantes: a primeira e a terceira galerias, nas quais vivem dois condenados em cada prisão.

A primeira e a terceira galerias equivalem à Tijuca e Vila Isabel.

A segunda galeria, de um lado é Mangue, Catumbi e Ponta do Caju – do outro lado é Saúde, Madureira e Favela.

Gente pesada...

Na segunda galeria onde se destaca, pelo número, a ladroagem, há, ao vivo, o Rio criminoso.

Em cada cubículo moram dez, vinte, trinta e às vezes quarenta homens. (Idem, ibidem).

Na distinção geográfica, em semelhança à cidade, surge na percepção de Orestes a hierarquização da cadeia:

Antes do despertar do bairro chegam o leiteiro, o padeiro e o jornaleiro.

O leiteiro só vai a Botafogo, Flamengo, Tijuca e Vila Isabel – os salões, a primeira e a terceira galerias.

A Favela não bebe leite.

O jornaleiro e o padeiro, entretanto, correm a cidade toda.

As casas despertam. (Idem, ibidem).

Ao estabelecer a correspondência entre a cadeia e a cidade, Orestes Barbosa aproxima o leitor da dinâmica própria da Casa de Detenção. Criado o efeito de similitude, o leitor, estrangeiro nesse espaço, consegue fluir com maior desenvoltura dentro dos muros do cárcere, visualizando com maior clareza o cotidiano precário dos detentos. Mas não é apenas um simulacro a leitura produzida por Orestes. A cidade cárcere, na percepção do autor, surge como um organismo independente, reproduzindo as instituições e organismos que compõem a cidade formal. A presença da autoridade, política e bagunças reafirma a visão de um território independente da cidade, detentor de suas próprias leis e, principalmente, de seus habitantes peculiares.

Na leitura de *Bambambã!* travamos contato com os mais diversos tipos. Desde de malandros que utilizam a lábia como uma ginga rápida para surrupiar os otários até os detentos mais temidos da época. Há uma predileção de Orestes pelos tipos divertidos, contadores de casos inverossímeis recheados de trapaças malandras. Na crônica “Afonso Coelho”, nome de um malandro falsificador que nessa arte era uma celebridade, como o próprio autor definiu, travamos contato com a breve biografia do sujeito. Partindo da notícia de seu assassinato, resultante de uma querela com a amante, Orestes Barbosa faz um balanço da trajetória do criminoso, apresentando-o como o criminoso mais popular do Brasil, depois de Carletto. Além da fama, o falsário também acumulou riqueza. Até que “um dia, porém, o homem do cavalo branco deixou de roubar”(Orestes, op. cit., p. 39). Com o dinheiro das falcatruas comprou um sítio e formou família em Friburgo. Mesmo afastado do crime, a polícia manteve observação sobre o bandido. E, devido um derrama de notas falsas, a polícia convoca Afonso Coelho para depor. Acham que ele está envolvido no caso. Mas o malandro nega a autoria e, em uma fala repleta de sinceridade, revela que se aparecesse um negócio não hesitaria em pegar. Surpresos com a honestidade do suspeito, os policiais questionam: “Mas você, Afonso, não teme ficar um dia irremediavelmente perdido nos artigos do Código Penal?” E, como escreveu Orestes na crônica, “Afonso Coelho sorriu e disse: Qual, Exa. Os artigos do Código Penal são como essas bóias luminosas que existem nas baías: o bom navegador passa entre elas...”(Idem, p. 40)

A fala do malandro apresenta uma síntese da malandragem. Na declaração visualizamos o sentido desviante da gíngua malandra, que confunde e ilude otários e igualmente o código penal. A crônica estabelece uma homenagem póstuma, há um encantamento pelo sujeito. Prática semelhante é realizada por Orestes na crônica que apresenta os feitos de João de Brito Fernandes, o João Maluco. Descrito como “um moloque muito alto e muito magro, cor de chocolate, com os olhos esbugalhados, como se estivesse sempre vendo uma assombração.”(Idem, p. 41). O interesse de Orestes pelo malandro é perceptível na apresentação de suas práticas: “Esperto, com as suas conversas consegue ir vivendo bem, até na prisão onde aplica partidos, isto é, usa de meios e modos para tudo obter. A sua última conquista foi a liberdade.”(Idem, Ibidem). O partido aplicado pelo malandro foi a encenação de uma moléstia incurável na época, a tuberculose. Com a ajuda de seu tipo físico, João Maluco, como nos conta Orestes, transformou uma gripe em uma tuberculose pulmonar. Não foi preciso muito esforço, bastou mudar o passo e falar menos. A moléstia encenada foi diagnosticada pelo médico da Casa de Detenção, resultando em sua transferência para o Hospital São Sebastião. O desfecho da história é o esperado:

Quando João Maluco entrou na ambulância, parecia um defunto. As pernas como dois varapaus, o pescoço embrulhado num pano preto de guarda-chuva e a tosse, aquela tosse de comover...

Dentro de 15 minutos a ambulância voltou à Detenção com o chauffeur desolado.

Este, ao passar pelo largo do Estácio, teve necessidade de diminuir a marcha por causa de um bond.

Um garotinho disse, na calçada da igreja ao chauffeur:

- Ó moço, a porta está aberta!

João Maluco ficara logo ali pela altura do morro de São Carlos – a zona da sua predileção e para a qual voltava graças ao seu talento teatral (Idem, p. 42-43)

Mas, não é apenas de partidos que vivem os malandros. Eles utilizam outros meios para trabalhar – pois, como observa o autor, o malandro é “o homem que vive misteriosamente, trabalhando a seu modo, porque malandro quer dizer esperto, sabido e não ocioso como erradamente se supõe”(Idem, p. 103) – quando não consegue seu objetivo pela fala gíngua da gíria, recorre à força física. Orestes Barbosa procura compreender essa dinâmica da malandragem e, principalmente, a constituição de um perfil simbólico desses personagens. Na crônica “As armas”, o autor observa que

“com a evolução da cidade, o malandro largou a bombacha, a botina de salto alto, o chapéu desabado e a moca – bengala de grossura ostensiva, como também usavam os policiais.”(Idem, p. 99). E constata: “O ideal do malandro hoje é uma pistola para-bellum”. Se há o abandono da indumentária que o transformou em personagem típica de um Rio de Janeiro noturno e misterioso, tal fato se deu pelo impulso da modernidade. O malandro romântico, tipo que será idealizado nas décadas futuras, parece não pertencer a essa nova configuração da cidade. Se a cidade evoluiu, o malandro, na leitura de Orestes, acompanhou esse movimento. A evolução se dá na aquisição de uma nova arma, um pistola, arma implacável que insere no malandro em um novo marco temporal. A para-bellum é o ideal dos malandros por favorecer uma nova marca de seus atos, uma escrita:

Ouvi certa vez do Patola, que está condenado, a descrição do assassinato de um espanhol, na ponta do Caju:

- Dei-lhe o primeiro tiro, ele desceu. Aí baixei fogo nele, a para-bellum parecia uma máquina de escrever. Despejei-lhe os 24 na cabeça. (Idem, p. 101)

De máquina letal à máquina de escrever, sentenciando uma nova escrita no corpo da vítima, a pistola, como narra Orestes, era um desejo dos malandros dos malandros:

Vinte e quatro tiros.

Ele falava com volúpia do valor da arma.

Em volta do Patola estavam outros criminosos – todos de olhos cobiçosos, sonhando com a máquina de escrever. (Idem, Ibidem)

Armando Gens e Rosa Maria de Carvalho Gens, na apresentação já citada, elaboram uma interessante leitura dessa passagem:

A relação ente tiros e letras, pistola e máquina de escrever não deixa dúvidas. A pistola dava ao criminoso o poder de escrever a sentença e a morte, simultaneamente, no corpo da vítima, já que com a faca, no máximo, conseguiria uma inscrição. (Gens e Gens, op. cit. P. 11)

A descrição do assassinato revela esse novo malandro, agora afeito ao Rio moderno. O abandono da navalha revela o possível fim de uma era, um período marcado pela formação de um imaginário que se fará presente em diferentes representações sobre esse tipo urbano, seja na música, na literatura ou no cinema. Orestes Barbosa, devido o seu evidente encantamento por esses personagens da margens, será um dos responsáveis pela consolidação desse imaginário.

3.2

Antônio Fraga, o Mangue como abrigo.

Desabrigo, título da marcante novela de Antônio Fraga, pode ser também um termo referencial para pensarmos na trajetória de seu autor em suas andanças pela cidade do Rio de Janeiro e, posteriormente, seu exílio, como denominou sua biografia, em Queimados, na Baixada Fluminense. Fruto da união de dois militantes anarquistas, Justino Antônio Fernandes e Waldemira Moreira Fraga, Antônio Fraga nasceu em julho de 1916, na Cidade Nova, na Rua Senador Eusébio. De sua infância pouco se conhece. Segundo relata Maria Célia Barbosa Reis da Silva, em seu texto crítico-biográfico sobre Antônio Fraga, dos primeiros anos de vida o autor recorda apenas dois episódios que servem como uma espécie de gênese do exercício literário que irá desenvolver anos mais tarde. O primeiro, narrado em entrevista ao Jornal *O Globo* na edição de 08 de dezembro de 1978, remete aos cinco anos de vida do autor e a um brinquedo recém adquirido: uma lata de goiabada fixada em um cabo de vassoura. O ‘lata-ciclo’, como Fraga denomina, chamou a atenção de uma criança que passava pela rua com seu velocípede. Bem vestida e com cabelo alinhado, o menino, filho de uma família rica, mostra interesse pelo singelo brinquedo de sucatas. Realizam uma troca e juntos brincam. E, como nos conta Maria Célia,

Ficam amigos e, no dia de seu aniversário, Pedro convida Antônio para sua festa. Waldemira [mãe de Fraga] veste-o com um terninho de marinheiro que, do baú de roupas, sai com cheiro de naftalina. A mãe zelosa penteia-o e leva-o até a porta da casa de Pedro. Pelas fissuras das lembranças infantis, a casa é uma mansão com um jardim cheio de estátuas, lago artificial e grama amparada. O pequenino está subindo no convés da mansão, quando surge uma senhora elegante que, de forma brusca e grosseira, lhe pergunta o que está fazendo lá. Ela chama o filho e repreende-o por ter convidado aquela ‘coisa’. Antônio, humilhado e cheio de ódio, desce as escadas e caminha de volta para casa, rasgando a roupa e passando terra no corpo. (Silva, 2008, p. 42).

O segundo episódio, contado por sua biografia com a mesma riqueza de detalhes, possui final semelhante. Antônio acompanhando a mãe e o irmão mais

novo, visita a casa de uma madame. A mãe, transformada em costureira após a separação do marido, adentra a casa para tirar medidas e ofertar tecidos. As crianças ficam sentadas em um banco do quintal.

De dentro da casa, surge uma menina de cabelo louro, longo e cacheado, com vestido amarelo enfeitado de renda. A menina, exalando alfazema, aproxima-se deles e senta-se ao lado de Antônio. A troca de olhares e o toque de mão selam uma cumplicidade amorosa que dura aproximadamente quarenta minutos de uma tarde de março de 1931. (...) A chegada das mães quebra o encanto. Antônio segue a mãe e o irmão, não antes de ouvir a mãe de Marla repreendê-la por conversar com o filho da costureira. (Silva, op. cit., p. 41).

Esses incidentes, únicos recolhidos pelo autor de sua infância, nutrem o rancor e o desprezo pelas camadas mais altas que acompanhará Fraga ao longo de sua vida. Recuperados pela memória, são utilizados como referência, um marco inicial, de uma trajetória de vida relacionada diretamente com as camadas mais baixas.

E, se sua infância é composta de apenas dois retalhos reunidos pela justificativa de sua preleção pela marginalia em virtude do menosprezo pela classe alta, a juventude e a vida adulta de Fraga será pontuada pela vivência direta na margem. Através de ocupações efêmeras, biscates variados que revelam uma trajetória ímpar, o autor reunirá as experiências que posteriormente serão impressas em sua obra. Dentre as muitas atividades – professor de crianças e adultos no interior de Minas Gerais, lavrador em Nova Iguaçu, lanterninha de cinema, auxiliar de cozinha no Hotel Glória e redator-chefe da Rádio Vera Cruz – podemos destacar duas por razões distintas. Uma por ser a única ocupação formal que o autor teve ao longo de toda a sua vida, funcionário da Legião Brasileira de Assistência. E a segunda ocupação, como vendedor de quinquilharias e siris no Mangue, é digna de nota por ser o marco inicial da escritura de uma mitologia pessoal do autor enquanto intelectual marginal e o recolhimento da matéria-prima que, dez anos depois, em 1945, ele usa na criação de sua primeira novela: *Desabrigo*. A partir desse contato inicial, como observa Maria Célia, “a sorte está lançada. Fraga-texto reflete-se no texto-Fraga. Vida e obra. Autor, texto e leitor do mundo em total interação, à procura de editores e leitores que o efetivem enquanto texto através da leitura”. (Silva, op. cit. 45).

Com um andar torto e ziguezagueante, razão pela qual foi apelidado de Cobrinha, Fraga percorria o Mangue oferecendo toda a sorte de bugigangas necessárias ao pedaço. Além da subsistência, com a atividade adquiriu a experiência necessária para expressar em linguagem literária a vida de um mundo que tem na prostituição e nas artimanhas da malandragem sua fonte de recursos. É explícita a relação entre esse período de convívio e a posterior criação da novela *Desabrigo*. Exemplo disso é a utilização de seu apelido para nomear um dos personagens que habitam as páginas do texto: *cobrinha*⁷.

Efetivar o texto através da leitura é, decerto, um dos principais objetivos de todo escritor, senão o único. Mas, Antônio Fraga vai além, não almeja apenas constituir-se enquanto autor a partir do consumo do Outro. Sua escrita aponta para um movimento mais complexo e denso do exercício literário, quer constituir a vida enquanto literatura, buscando reunir em páginas impressas a energia vital do vivido. *Desabrigo* é o resultado de um exercício de busca desse objetivo. Na novela, Antônio Fraga constrói uma obra em ato ao narrar os episódios envolvendo os personagens *desabrigo*, *cobrinha*, *miquimba*, etc. A novela narra-se, revelando o cotidiano dos malandros e prostitutas do Mangue sob o olhar de quem lá vive. Não é apenas uma representação, é um contínuo exercício de busca de uma linguagem que possa abranger toda a oralidade e a gíngua dos personagens factuais. Fraga revela pleno conhecimento da impossibilidade de realização desse ato. Seu texto tangencia os limites da representação, explora as escolhas e leva o leitor ao diálogo, informando-o sobre os possíveis caminhos e advertindo sobre as armadilhas do percurso. A inserção de diferentes “Ponto de Vista” – fragmentos de textos de autores que debatem o fazer literário ao longo da novela – revela esse intento da obra em ato, a construção de um discurso como resultante de um contínuo debate sobre a sua própria feitura. O primeiro “Ponto de Vista” atribuído ao escritor Campos de Carvalho – apresentado no

⁷ Os nomes dos personagens tal qual na novela de Antônio Fraga, serão citados aqui sem a utilização de letras maiúsculas. Em *Desabrigo*, todos os nomes próprios, personagens ficcionais ou de escritores citados nos pontos de vista, são transcritos com as iniciais em letras minúsculas. Tal exercício estético, na minha leitura, resulta de um desejo do autor em produzir uma representação de um dos setores mais marginalizados da cidade, o Mangue, de forma coletiva. Ao eliminar a utilização de letras maiúsculas da inicial dos nomes próprio, Fraga apresenta todos os personagens de forma equiparada, sem hierarquização.

texto da novela sem as iniciais em maiúsculas – debate a funcionalidade da linguagem literária na construção de um novo paradigma da literatura brasileira:

Entendem *eles* que para nos emanciparmos do jugo português devemos, o quanto antes, emanciparmos da língua lusitana a nossa língua, e o melhor de o fazer será abrigarmos no idioma novo toda forma de linguagem chula, de calão, de barbarismo e de sujeira em que, desgraçadamente, sempre foi fértil o linguajar do povo. Em ver de clássicos, dos puristas, dos Camões e caterva dos séculos passados, falem e pontifiquem os malandros, os analfabetos, os idiotas, as prostitutas e a ralé mais baixa (Fraga, 1999, p.21-2. Grifo meu)

Inseridos de forma abrupta, sem relação direta com a economia do texto literário-ficcional, os “Ponto de Vista” são aberturas textuais que incidem em uma reflexão sobre a obra, produzindo um diálogo entre autor, leitor e escrita. Na citação de Campos de Carvalho não somos informados sobre a identidade do grupo a quem o autor denomina como “eles”. Sabemos apenas que há aqueles que defendem a utilização do linguajar do povo como premissa para a constituição de uma língua própria, longe da subordinação e do jugo português. O próprio posicionamento do autor do comentário não é explícito, tornando-se dúbia a opinião de Campos de Carvalho sobre o tema. Mas, isso pouco importa. O importante, se assim podemos dizer, é observar o diálogo que tal comentário realiza com a própria obra e, principalmente, com a proposta literária de Antônio Fraga. A indeterminação do “eles”, pronome que indica os sujeitos favoráveis à adoção de uma linguagem literária que se quer próxima da falada pelas camadas mais baixas, é atenuada pela certeza da presença de Fraga nesse grupo. Como analisa Giovanna Ferreira Dealtry, em *No fio da navalha*:

Se não fica claro qual é a posição adota por Campos de Carvalho, é, no entanto, óbvio ao leitor de Desabrigo que esta é a postura defendida por Antônio Fraga. A independência cultural passa necessariamente pela construção de uma nova língua inclusiva da “ralé mais baixa”. (Dealtry, 2003, p. 96).

Mesmo sendo óbvia sua posição, Fraga abre espaço para a apresentação de opiniões contrárias. Não é uma concessão, mas a realização de um debate que possibilita o desenvolvimento da obra. O terceiro “Ponto de Vista”, atribuído ao “grande estilista professor doutor José Guerreiro Murta”(Fraga, op. cit., p. 25), é um

exemplo de compreensão antagônica. No fragmento citado travamos contato com uma crítica à utilização de gírias na literatura brasileira ao afirmar que “se o calão invadissem a literatura honesta (sic), o nobre ofício de escritor tornar-se-ia desprezível e ajudaria a corromper os costumes”(Idem, ibidem).

Devo acrescentar à fala do grande estilista professor doutor a compreensão de que a inserção de gírias na literatura representa um ato de violência contra a norma culta. Além de corromper os costumes, a fala da ralé mais baixa corrompe também as regras gramaticais construídas para dar corpo a uma linguagem escrita. Ao adotar como principal elemento da linguagem literária formas e expressões oriundas da oralidade, Antônio Fraga cria um novo paradigma que possa abarcar a especificidade da língua falada. Códigos distintos reunidos pela habilidade de um escritor que soube manipular com precisão elementos da oralidade na linguagem literária. Como exemplo, cito os trechos que abrem a novela:

cobrinha entrou no boteco e botando dois tistas no balcão pediu pro coisa
 - Dois de gozo
 Coisada atendeu à la minuta Largou no copo talagada e pico de água-
 que-passarinho-não-topa e sem tirar a botuca da cara do cobrinha
 empurrou o getulinho
 - Tou promovendo a bicada
 Depois de enrustir o nicolau e derramar o gole do santo cobrinha mandou
 o lubrificante guela abaixo Já desguiava quando pulga mordeu atrás da
 orelha e ele falou pra dentro “Quero ser mico catar bagana e coisa e loisa
 se nessa coisa do coisa não tem coisa” (...) (Fraga, op. cit., p. 19).

O manejo da linguagem causa estranheza. A ausência de pontuação cria um ritmo diferente de leitura. Somos levados pela sonoridade e pelas gírias a penetrar em um ambiente distinto. O ápice desse efeito é a cacofonia realizada por Fraga ao descrever a fome alucinógena do personagem cobrinha que o levou a comer a própria mão: “Se uma mão fosse um mamão como seria bom Ah como seria bom se uma mão fosse um mamão”(Idem, p. 35).

Ter Antônio Fraga como guia não é fácil. Não apenas pela presença das gírias e ausência de pontuação, mas porque adentramos no Manguê guiados por um autor revestido por uma máscara. No lugar do intelectual marginal temos a construção de um personagem responsável pela narrativa. É evêmero, personagem-procurador de Fraga, quem recebe a legitimação para representar o Manguê. evêmero-efêmero, a

semelhança entre os termos é proposital. A distinção é apenas resultante de um problema de dicção do autor. “Ele é efêmero porque tem consciência de sua transitoriedade e das circunstâncias do relato do qual faz parte, tanto da enunciação quanto do enunciado.”(Silva, op. cit., p. 66). E se torna evêmero por carregar consigo a marca de uma fala própria, como atesta o trecho da novela que apresenta suas observações sobre o fazer literário:

Bem fei que nam he mófica empreza querer alguém introduzir neotericas llingoagem no commercio das letras Diram orthographos e outras caftas de philologos que em se tratando de lingoagem antiguidade he pofto Iffo porém me nam molefta Se consultarmos authores inda em ufo hemos de topar nelles coufas que affi escrevem em seus abufos de defufo. (Fraga, op. cit., p. 43)

A escrita copia a fala. evêmero nos parece fadado a expressar-se, ainda que na linguagem escrita, com a mesma incorreção da oralidade. Não é um ato restrito, mas parte de um projeto maior, como o próprio personagem-autor define:

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

Os annatoles citados pelo personagem é uma explícita referência a Anatole France, escritor francês que, na leitura de Fraga-evêmero, representa o fazer literário rebuscado e longe do contato com a linguagem popular. A crítica aqui apresentada se dá pelo presumido encantamento do intelectual burguês pelo submundo da marginalia. A presença de Annatole France na novela não se dá apenas na indicação de um modelo literário a ser combatido, mas, também, é o próprio Anatole um personagem da ficção fragiana. No texto, transfigurado no personagem anatole frango, o escritor francês é um dos muitos visitantes do Mangue. evêmero que transita pelo território da malandragem e prostituição na busca por desabrigo, malandro que fora hospitalizado após receber uma navalhada de cobrinha, encontra annatole em companhia de uma prostituta francesa. Após o encontro, annatole decide acompanhar evêmero em sua busca por desabrigo.

Com fina ironia, Fraga apresenta annatole como um personagem encantado pelo Mangue mas, por outro lado, distante desse universo. “Parece que saímos dum outro mundo não?”, pergunta annatole a evêmero, para prosseguir em sua leitura, “Que ambiente antinatural! E que linguajar! Se você não traduzisse o patuá daquela decaída juro que não haveria entendido patavina do que ela narrou acerca do amásio” (Idem, p. 32). E ao arguir se evêmero pretendia escrever algo sobre o Mangue e seus personagens, anatole recebe uma resposta enfurecida de evêmero: “Vocês beletristas são gozadíssimos! Olham tudo na vida como motivo pra um conto Não suportam o ambiente – como é mesmo o palavrão? – antinatural em que vivem essas criaturas e querem encarcerá-las num mundo de papel!”(Idem, ibidem).

Fraga, através de seu procurador evêmero, destila do encantamento do escritor burguês pelo mundo dos marginalia o visível preconceito. A crítica se dá ao desejo de transportar os elementos do “ambiente antinatural” para a literatura, encarcerando esses sujeitos em um mundo de papel com regras formais alheias ao seu universo. Coloca-se em confronto duas formas distintas de incorporação desse ambiente à literatura. A primeira, representada por annatale frango, visa examinar esse universo através de um olhar estrangeiro que produzirá uma nova regência à linguagem falada e aos eventos presenciados. Já evêmero, encarnando o projeto de Antônio Fraga, postula uma proposta literária distinta, buscando na especificidade da linguagem a fórmula motriz para a produção de sua literatura. A inscrição dos personagens em um mundo de papel, na proposta de evêmero, se justifica pelo desejo de perpetuação de um imaginário e de uma linguagem. Dessa forma, antes de encarcerar os personagens nas estruturas formais literárias, evêmero busca criar uma forma de registro que possibilite que estes sujeitos possam expressar-se por si só.

Ao produzir uma escrita pontuada pelo uso de gírias, “mandando para as quinquilhas as preposições”, evêmero/Fraga inscreve nas regras formais da literatura uma proposta de expressão que abriga a originalidade da linguagem da malandragem. Resulta desse complexo exercício estético um contato direto com a linguagem chula, garantindo aos personagens da novela uma fala fincada no interstício entre a oralidade e a escrita. Não se trata de realizar uma cópia da linguagem da

malandragem, como observou João Antônio – escritor que afirma pertencer à mesma filiação de Fraga – em entrevista à Maria Célia da Silva:

Fraga descobriu uma coisa, disso eu sou admirador e de certa forma pertence a essa família, digamos assim, que havia muita expressão na linguagem da chamada malandragem carioca, brasileira, uma força de expressão já pronta artisticamente. Bem, isso não quer dizer que, se ele colocasse um gravador na mesa da sinuca ou num botequim, fosse fazer uma obra de arte. (...) Ele ia apenas fazer uma gravação, no máximo jornalística. (...) Esse poder de captação do Fraga só pôde ser exercido porque ele não era visitante, nem um turista daquele ambiente, ele não era um diletante, ele era também parte deles.

Na leitura de João Antônio, a relação que Fraga mantém com a linguagem não se baseia em uma simples cópia, uma reprodução mimética da fala da malandragem. O que Fraga realiza é uma operação maior, uma captação, como João Antônio denomina, da linguagem oral para a forma escrita. Nas palavras do escritor discípulo, o êxito dessa ação só é alcançado porque o autor não é um visitante do ambiente que visa representar. Mas, sim, mantém com o Mangue uma relação direta, observando e vivenciando esse espaço.

Transpor a oralidade para a escrita é uma forma de dar vida aos personagens, assegurando aos sujeitos desse espaço marginalizado uma nova forma de imortalidade. É com esse reconhecimento da necessidade de construir uma estrutura escrita que possa abarcar a especificidade de um cotidiano quase perdido que evêmero se debruça sobre a máquina de escrever e inicia sua obra. A urgência da escrita surge em decorrência da consciência do fim de uma época. Escrever não será encarcerar os personagens em um mundo de papel. Mas ofertar uma nova possibilidade de vida. E, dessa forma, seguindo pelos territórios em que os malandros, marginais e prostitutas se refugiam, evêmero percebe com assombro o surgimento de um novo tempo:

Evêmero andando pelas ruas do mangue (agora o mangue acabou) andando pelos escuros da fala (a lapa acabou) passando pela praça onze (praça onde acabou) procurando os irmãos dele
- Cadê a sara saracura o coisa o miquimba o velho bonzão da cuíca o rio de janeiro do meu tempo que não é o tempo do senhor luiz edmundo⁸?(Fraga, op. cit., p. 50)

⁸ Referência ao escritor Luiz Edmundo, autor de *O Rio de Janeiro do meu tempo*.

Em sua busca pelos personagens/sujeitos desaparecidos pela formação de um novo tempo – um tempo impulsionado pela modernização conservadora de um Estado autoritário – evêmero segue perguntando pelos malandros e “todas as prostitutas minhas irmãs”(Idem, *ibidem*). Sua busca é encerrada quando

uma voz que vinha passando e que se chamava verbo respondeu pra ele:
-Teu mano desabrigo vai ficar toda a vida no xadrez e eu acho melhor que em vez de tar berrando aí feito um bezerro tu faça alguma coisa Ele foi encanado por ajudar um pilantra como você que tava se devorando pra se conservar. (Idem, p. 51).

A ordem é dada, evêmero precisa agir. Deve isso a desabrigo, preso por ajudar cobrinha – que faminto comia a própria mão, achando que era um mamão, para se conservar. Mas o que fazer, como frear o presente? É um novo tempo, uma era galopante. A temporalidade muda, tudo se torna mais rápido, fugidio: ágil.

Metralhadoras pipocavam na imaginação dele ‘É preciso fazer qualquer coisa – um esbregue danado de medonho ou uma revolução’ Bombas explodiam arrebatavam quebravam casas matavam sacanocratas ensanguentavam o horizonte como um novo sol ‘É preciso fazer alguma coisa – agir agir agir...’(Idem, *ibidem*).

Nada apresenta segurança. A esperança de um novo sol é desfeita por surgir já ensanguentado pelas bombas que explodem e arrebatam as casas. Resta agir.

Despiu o paletó (metralhadora metratrabalhadoras metralhadoras)
arregaçou as mangas da camisa (metralhadoras metratrabalhadoras metralhadoras) e metralhou na reminton
“Cobrinha entrou no botco e botando dois tistas no balcão pediu pro coisa
- Dois de gozo
Coisada atendeu à la minuta (...) (Idem, *ibidem*).

A ação é a escrita. evêmero, ao metralhar na reminton, re-escreve o início da novela. Um ciclo se inicia, uma espiral que manterá vivo o Mangue, a Lapa e a Praça XI. Se antes da ação esses espaços tinham acabado, colocados a baixo por uma norma higienista que buscava ocultar os elementos desviantes, na escritura eles surgem novamente. Única saída possível, a escrita freia o progresso autoritário e cria uma nova temporalidade. Os personagens se tornam imortais em uma linguagem própria. Estão agora aguardando um novo visitante – o leitor – que, em companhia dos

malandros e prostitutas, vivenciará um cotidiano perdido, como analisa Giovanna Dealtry:

As metralhadoras giratórias remetem, pelo olhar do leitor, a uma nova construção narrativa em que o infinitivo “agir, agir, agir” transforma-se em “gira, gira, gira”. Revolve-se parcialmente o enigma: perpetua-se pela escrita e pela leitura o movimento. Dessa forma, o texto de *Desabrigo* ganha sentido mais amplo quando abordado dentro de uma análise que incluiu o papel do leitor. (Dealtry, op. cit.,)

O leitor se torna encarregado da perpetuação de tudo o que fora destruído, cúmplice de uma tarefa maior. Através da leitura os personagens se tornaram imortais. *Desabrigo*, como observa Maria Célia, “abriga na literatura o linguajar popular, a prosa espontânea e, por vezes, a construção rebuscada de gírias, extraídas das falas das pessoas do “pedaço”, recurso do qual Fraga, no Brasil, é percussor.”(Silva, op. cit., 182-3). O fim de *Desabrigo* representa um retorno – “o eterno retorno”, é o título de seu último capítulo. O fim aponta para um re-começo. Ao abrir as páginas da novela, o leitor possibilitará que o cotidiano do Mangue seja novamente encenado.

3.3

João Antônio, o jogo de transitar pela cidade.

À semelhança de Orestes Barbosa e Antônio Fraga, João Antônio também possui uma trajetória pessoal que se confunde com a de seus personagens. Na infância morou em Presidente Altino, um bairro operário da zona oeste de São Paulo. Na juventude exerceu diferentes ocupações: *Office-boy*, contador, bancário e depois redator publicitário. Neste percurso de tempo ingressou no curso de Jornalismo da Faculdade Casper Líbero. O ingresso no ambiente universitário abriu novas frentes de trabalho e, principalmente, experiências, como nos conta Vima Lia Martin: “É nessa fase que começa a frequentar simultaneamente bares e sinucas com assiduidade e a

produzir literatura. A convivência que ele fazia questão de cultivar com jogadores, prostitutas e boêmios será decisiva na concepção de seus textos.”(Martin, 2008, p. 19)

Dono de uma prosa peculiar, em que estrutura com fluidez expressões típicas do cotidiano de personagens que sobrevivem em esferas noturnas da cidade, João Antônio figura como um dos autores mais importantes do intento em construir nas páginas de nossa literatura uma morada própria para os sujeitos marginalizados. Em seus livros ganham vida os malandros, prostitutas, leões-de-chácara, pivetes, a raia miúda, ou, como o próprio autor sempre descrevia esse grupo, a curriola. Mas, claro, também há espaço para os pequenos trabalhadores. Esses, igualmente habitantes de uma margem urbana, povoam as páginas em menor número. Mas, quando entram em cena, sua presença oferece interrogações, questionamentos distintos sobre a condição de vulnerabilidade e marginalidade que vivenciam. Dois contos em especial oferecem esse olhar: “Busca” e “Afinação da arte de chutar tampinhas”. Ambos foram publicados em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, livro de estreia de João Antônio, lançado em 1963.

“Busca”, o conto de abertura da publicação, tem como narrador-protagonista Vicente, um homem solteiro que trabalha como chefe de solda em uma oficina e divide a sua residência com a mãe e a irmã. O conto é estruturado a partir do caminhar do personagem pelas ruas de São Paulo, momento no qual o mesmo faz uma espécie de balanço de sua trajetória de vida. O caminhar é apresentado como um ato oposto à estagnação, mover-se é impedir uma paralisia. Uma imagem em especial, apresentada no início do conto, orienta a percepção do leitor acerca do personagem e principalmente sobre o desejo de ganhar as ruas em passos desleixados: o limo nas paredes de um tanque de lavar roupas. Tal imagem surge como um signo representativo da fixação, do não movimento. “Quando voltasse”, afirma o personagem, “daria um jeito no tanque. As manchas verdes sumiriam.”(Antônio, 1982, p. 11). E, após andar pelas ruas, o personagem retorna para casa e apresenta como último pensamento a imagem do limo: “Lembrei-me que precisava passar uma escova no tanque”(Idem, p. 16). Há uma circularidade na narrativa, o ciclo se fecha e a ordem se mantém. O limo do tanque serve como metáfora da própria vivência do personagem. Dessa forma, como observa Vima Lia Martin, o personagem “demonstra

saber, de alguma maneira, que em vez de tirar o limo do tanque é preciso é tirar o limo da sua própria vida.”(Martin, op. cit., p. 77).

Em “A afinação da arte de chutar tampinhas”, conto que apresenta um personagem também residente em um bairro proletário e que igualmente experimenta cotidianamente um sentimento de conflito acerca de sua trajetória de vida, o autor funda um sentido de resistência frente às estruturas sociais hegemônicas ao oferecer um protagonista que possui como principal habilidade chutar tampinhas. Nesse sentido, João Antônio tece com sutileza a transformação de um ato casual, representativo de um caminhar sem rumo e pressa, em uma atividade dotada de um empenho único. A afinação dessa nova arte, para utilizar como referência a construção do personagem, designa um ato contrário à aceleração do tempo moderno, como observa Vima Lia Martin:

Se, num primeiro momento, podemos pensar na relação profunda que esse ato guarda com a prática do futebol, esporte popular que encantava o narrador na infância e já juventude, também é possível derrivar outros sentidos desse ato. No universo das relações entre trabalho e capital, em que a especialização é uma marca – ainda que falaciosa – do avanço e do progresso, especializar-se na “arte de chutar tampinhas” é uma afronta aos valores dominantes. Sabemos que no mundo do “time is money”, a “arte” e a “beleza” só adquirem valor enquanto mercadorias e, desse ponto de vista, nada pode ser mais ultrajante do que a mania contraproducente do narrador, que parece atender tão somente a uma necessidade subjetiva (Idem, p. 81)

Na análise da crítica, o personagem se insere em uma sociedade marcada por uma temporalidade movida pela aceleração da modernidade a partir de sua negação. Especializar-se em chutar tampinhas é um ato de afronta a uma estrutura social marcada pela necessidade de produzir bens consumíveis, desprezando os valores dominantes.

Nessa perspectiva, em ambos os contos, João Antônio utiliza personagens que revelam um desconforto em relação ao mundo burguês. Seja pela urgência em mover-se e apagar o limo que reflete seu estado de inércia na sociedade ou pelo empenho em especializar-se em um ato que contradiz a urgência da sociedade moderna, como chutar tampinhas. São personagens que, mesmo inseridos na estrutura social dominante através de sua força de trabalho, buscam colocar-se à margem desses processos, buscando alternativas de evasão.

No entanto, esse desejo de colocar-se à margem da sociedade, negando os princípios norteadores que definem em essência a estrutura burguesa dominante – como o trabalho assalariado e as relações familiares tradicionais – é potencializado no momento em que o autor move seu olhar para os malandros e sujeitos em conflito com a lei. Em princípio, é possível afirmar que a escrita de João Antônio move-se em direção a esse grupo social, buscando representá-los em seu cotidiano, construindo diversificadas fisionomias desses sujeitos, deixando para um segundo plano os relatos ficcionais que oferecem como protagonistas personagens inseridos em uma estrutura formal, que podemos denominar de trabalhadores ou, para citar um gíria dos malandros, “otários”. As páginas dos livros de João Antônio passam a ser uma

galeria de tipos residuais, marginalizados pela sociedade que aparentemente abriga e protege os ‘otários’, os malandros – jogadores de sinuca, gigolôs, prostitutas, viradores, praças, dedos-duros, artistas decadentes, leões de chácara – não possuem os mesmos bens; as regras que antes permitiam e incentivavam, agora excluem e proíbem, aos malandros, até o direito aos mesmos objetivos. (Durigan, 1983, p. 216).

A prevalência dos malandros em relação aos otários, nos contos de João Antônio, revela o intento em formar um exame de um símbolo maior de uma resistência, um ato de insubordinação em relação aos domínios de uma estrutura social que privilegia os elementos que estes sujeitos colocam em xeque. Dessa forma, se os personagens dos contos anteriormente citados vivenciam a angústia de um desejo não realizado de abandono das estruturas burguesas, os malandros designam a sua total recusa.

Movido pelo desejo de apresentar personagens em completa afronta às normas sociais, João Antônio constrói um olhar peculiar acerca da margem urbana paulistana e carioca. Seus personagens, em essência, são sujeitos do submundo, que se esgueiram pelas margens da cidade, vivendo da “viração” – ou seja, virando-se, buscando alternativas – para suprir as necessidades mais urgentes. A análise de Jesus Antonio Durigan sobre a obra de João Antônio lança uma oportuna percepção sobre o tipo de ação que os malandros desenvolvem com o objetivo da sobrevivência:

O saber sobreviver, tomar dinheiro dos “otários”, implica, então, na presença de uma falta, na existência de uma necessidade real (pobreza),

que para ser suprimida exige do malandro todo um ‘saber especializado’, oposto ao saber da competência capitalista, e que só será adquirido através de um processo prático de aprendizagem, o da vida. (Idem, p. 217).

O conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, que dá título ao volume de estreia do autor, é exemplar desse tipo de aprendizagem ao narrar as desventuras de três malandros na noite paulistana. No conto, três personagens, cada qual em uma idade específica, representando três momentos da existência humana, atravessam a cidade em busca de um jogo de sinuca oportuno, em que possam concretizar o desejo de um ganho vultoso o bastante para apaziguar as necessidades imediatas. A cidade, nessa perspectiva, se abre como um campo de possibilidades, um terreno atrativo que possibilita o fluxo por suas engrenagens. Tal qual uma mesa de sinuca, a cidade ao longo da travessia dos personagens também tem suas regras. Bolas moventes, Bacanaço, Perus e Malagueta percorrem o asfalto/tecido com táticas próprias, evitando determinados espaços, recuando frente armadilhas semelhantes às caçapas e buscando ‘otários’ que serão, esses sim, encaçapados pela picardia dos malandros. Do jogo estabelecido com a cidade resultam episódios que revelam a necessidade de um aprendizado próprio para o estabelecimento do percurso por suas ruas e avenidas.

O conto inicia com Bacanaço e Perus em uma sinuca no bairro da Lapa. Sem dinheiro, os dois malandros buscam diferentes passatempos para afugentar a fome: simulam uma briga, jogam palitinhos, contam casos da malandragem e vantagem sobre seus atos, transformando esses atos em verdadeiras histórias de valentia. Com a entrada de Malagueta na sinuca ambos identificam no velho malandro uma oportunidade de ganho e sugerem: “Quer jogo, parceiro velho?”(Antônio, op. cit, p. 109). Como resposta, Malagueta recua e nada diz. Após nova investida dos dois malandros e perceber que ambos estavam sem dinheiro, Malagueta oferece uma alternativa: “A gente se junta, meus. Faz marmelo e pega os trouxas”(Idem, p. 110). É estabelecido um pacto e juntos, presumem, são mais fortes. Parceiros em busca de trouxas, cada qual uma necessidade, os três em busca da oportunidade.

A partir desse ponto, a narrativa passa a apresentar a cidade a partir dos olhos dos malandros. Com um narrador em terceira pessoa, o conto é um mapeamento da cidade, identificando e hierarquizando os bairros. Dividido em seis partes, cada qual

nomeada por um bairro visitado pelos três malandros, o conto [re]constrói a cidade através do estabelecimento de um olhar que em alguns momentos se configura como estrangeiro ao ambiente e em outros revela grande familiaridade com o território percorrido. O percurso pelo bairro da Barra Funda revela o sentimento de não pertencimento dos personagens ao ambiente, como é possível observar na passagem abaixo através do uso de um discurso indireto livre pelo narrador:

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

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

Aqueles viviam. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali desencontrados. O movimento e o rumor os machucava, os tocava dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam.

(...)

Um sentimento comum unia os três, os empurrava. Não eram dali. Deviam andar. Tocassem. (Antônio, op. cit., p. 114-5)

A cidade surge em sua forma ordenada, exibindo seus bairros ricos em contraste com os próprios personagens malandros, sujeitos evasivos, esquivos, que cortam ruas e avenidas na “viração”, na busca por uma saída. No entanto, se no plano físico há uma possível ordem na feição da cidade, revelando um sentido hierárquico do seu planejamento, o mesmo não ocorre nas relações sociais que são estabelecidas em seu território. Dois exemplos, em especial, justificam essa proximidade e inversão das regras sociais. O primeiro, encenado dentro de uma sinuca no bairro da Água Branca, na segunda parte do conto, apresenta um ex-policiaI como freqüentador assíduo da sinuca e conhecedor em potencial das artimanhas da malandragem. Ao chegarem na sinuca, no Bar Joana D’arc, Bacanaço, Perus e Malagueta encontram o inspetor Lima, que mesmo aposentado ainda guardava a seriedade de seu cargo antes do nome, acompanhado de outros jogadores no Jogo da Vida. A modalidade do jogo é apresentada como “o joguinho mais ladrão de quantos há na sinuca”(Idem, p. 114). E, nas palavras do narrador, o Jogo da Vida as seguintes regras:

Cada um tem sua bola que é uma numerada e que não pode ser embocada. Cada um defende a sua e atira na do outro.

Cada homem tem uma bola que tem duas vidas. Se a bola cai o homem perde uma vida. Se perder as duas vidas poderá recomeçar com o dobro da casada. Mas só ganha uma vida só. (Idem, *ibidem*).

Devemos recordar que os três personagens estabeleceram uma parceira, estão mancomunados. Dois entram no jogo, Perus e Bacanaço, Malagueta fica observando, na espreita, financiando o jogo. Os outros jogadores, é claro, não sabem disso. O ritual do artifício, a artimanha malandra, favorece os três. Ganham partidas, um defendendo a bola do outro, até que o inspetor Lima, “que nem era malandro, nem era um velho coiô”(Idem, *ibidem*), percebe a parceria e com alarde afirma: “Botem fé no que eu digo, qu’eu não sou trouxa não e nessa canoa não viajo. ‘Tá muito amarrado o seu jogo, seu velho cara de pau. Botem fé. Eu pego marmelo neste jogo, arrumo cadeia pros dois safados.”(Idem, *ibidem*).

Na passagem, João Antônio apresenta de forma perspicaz as relações de proximidade entre o mundo da ordem e desordem. O inspetor aposentado, mesmo compactuando com o jogo, posto que o próprio é também apostador, ao perceber a parceria entre Perus e Bacanaço utiliza como principal referência para inibir a prática e punir os dois malandros o elemento de coerção do mundo da ordem, a cadeia. Dessa forma, mesmo sendo antagônicos, o mundo da ordem e da desordem sofrem interferências múltiplas, ambos são contaminados. A análise de Vima Lia Martin lança novos olhares sobre a questão:

A ambiguidade presente na atuação do velho Lima é emblemática da tensão entre nome e conduta que se presentifica na sociedade brasileira. O fato de o tira aposentado, que ainda sustenta influências, ser aficionados pelo jogo e vigiar a sua ocorrência no Joana d’Arc, evidencia um profundo descompasso entre norma e conduta. (...) Ao se construir como porta-voz da perspectiva “oficial” sobre o que seria a conduta ideal e, simultaneamente, como transgressor das regras que ele mesmo propaga, o ex-policial rasura as fronteiras que separam os pólos da ordem e da desordem e, de certo modo, acaba por legitimar a prática malandragem. (Martin, *op. cit.*, p. 141)

Episódio que evidencia conflito semelhante é apresentado na quarta parte do conto intitulada “Cidade”. Tal qual no relato anterior, temos um representante do mundo da ordem, um policial, frequentador dos salões de sinuca da cidade. No entanto, em distinção à cena do inspetor aposentado, não temos um policial que

simpatiza com o jogo e o submundo dos malandros jogadores, mas, sim, “Silveirinha, o negro tira” que se infiltra nesse ambiente para achacar os jogadores. Perus, por ser o mais novo e exibir sua fragilidade através da timidez evasiva, é a vítima em potencial do policial. Inicialmente o policial atinge seu alvo pedindo propina: “Moleque, você já pagou imposto?”(Antônio, op. cit, p. 134). A conduta do policial é de intimidação, utilizando a força como recurso:

Azucrinava, exigia, demorava-se no exame do menino. Ali, cantava de galo, dava cartas, jogava de mão, mexia e remexia o bico, a condição de mando era sua. Infeliz algum abria o bico. Levantou-se, fez a volta a redor de Perus. Esperou a fala.(Idem, ibidem)

A fala de Perus surge tímida, um quase sussurro que demonstra sua fragilidade, transfigurando-se em presa fácil para o negro tira. A saída encontrada por Bacanaço para socorrer o malandro parceiro é subornar o policial, para tanto pede a retirada de Perus e Malagueta para, assim, estabelecer o acordo:

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

Novamente os mundos da ordem e da desordem são contaminados. Em princípio não é possível estabelecer um choque entre essas esferas antagônicas, mas, sim, um processo de acomodação. Contudo, desta vez, o enfoque de João Antônio se torna mais forte, o policial ainda está na ativa e suas atitudes não deixam margem para dúvidas, é um policial corrupto. E, como destaca Vima Lia Martin,

O ponto alto dessa passagem consiste justamente na aproximação realizada entre as duas figuras – a de Bacanaço e a de Silveirinha. A aparência, a fala e, por que não, a dissimulação e a trapaça de ambos os fazem iguais, reforçando a ideia de que a lei, na sociedade brasileira, é um mero simulacro. (Martin, op. cit., p. 147).

A forma como o trio consegue se desvencilhar do policial corrupto serve como uma espécie de aprendizado, travando contato com esses espaços e personagens da cidade noturna, Bacanaço, Perus e Malagueta passam a conhecer os entraves, meandros e armadilhas do submundo. Apreendem as informações necessárias para

formar seu percurso pela cidade. Não apenas os personagens apreendem, mas, igualmente, o narrador.

Nos textos de João Antônio, o processo de aprendizagem se realiza duplamente: o que é desenvolvido pelos atores das histórias narradas e o que se processa ao nível do aprendizado do narrador. Enunciado e enunciação se envolvem em processos representativos, responsáveis pela organização final dos contos do autor. (Durigan, op. cit., p. 217)

É merecedor de destaque a forma como o narrador dos contos de João Antônio se posiciona frente ao narrado. O autor lida com desenvoltura com uma linguagem preenchida por ditos populares, gírias da malandragem, linguagem oral, etc. O processo, por se assemelhar a um mosaico de vozes e registros da marginalia, foi classificado por Jesus Antonio Durigan como processo de bricolagem. “O processo de criativo do narrador malandro resulta e só pode ser verificado a partir de sua capacidade de montar, do trabalho de compor um todo com partes heterogêneas e descontextualizadas. (Idem, p. 218)

Há uma força peculiar na linguagem do autor, revelando um experimento que busca abarcar sentidos e emoções, como o próprio autor declara em carta enviada a Caio Porfírio:

Sem força da linguagem, o melhor que um escritor faz é não escrever. (virar as coisas para a literatura também é ótimo exercício, coisa que escritor brasileiro tem vergonha de fazer, porque gosta mesmo é da vida literária e não de escrever) Se não tem linguagem, o escritor que trate de arrumar uma e urgentemente, porque o leitor não é obrigado a aturar prosa sem colorido, sem garra, sem sexo, sem gente, sem bucatas, caralhos, peitos, suores, etc. Fora daí, é “ismo”. Literatura tem o buraco mais embaixo. (Antônio, 2004, p. 52).

A proposta é criar uma forma de expressão literária que seja capaz de abarcar a especificidade das gírias da malandragem e, principalmente, que seja um espaço que possa abrigar as histórias e vivências de personagens que percorrem o submundo. Uma linguagem que se transforma em ato político. Tal projeto ganha mais vulto quando o autor o apresenta no posfácio “Corpo-a-corpo com a vida” do livro *Malhação do Judas carioca*, lançado em 1975:

A desconhecida vida de nossas favelas, local onde mais se canta e mais existe um espírito comunitário; a inédita vida industrial; os nossos subúrbios escondendo quase sempre setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores – os nossos intestinos, enfim,

onde estão em nossa literatura? Em seus lugares não estarão colocados os realismos fantásticos, as semiologias translúcidas, os hipermodelismos pansexuais, os supra-realismos hermenêuticos, os lambuzados estruturalismos processuais? Enquanto isso, os aspectos da vida brasileira estão aí, inéditos, não tocados, deixados para lá, adiados eternamente e aguardando os comunicadores, artistas e intérpretes. (Antônio, 1981, p. 146)

O trecho acima sintetiza o fazer literário de João Antônio e, principalmente, a sua crítica a uma produção literária que se revela mais preocupada com a forma do que o conteúdo. Em carta enviada em 1974 a Caio Porfírio, meses antes da publicação do posfácio “Corpo-a-corpo com a vida”, João Antônio já apresenta o norte conceitual de sua preleção por personagens marginalizados e por uma expressão literária marcada pela linguagem popular:

Além do que tenho feito normalmente, ando muito interessado numa literatura que, fugindo ao gênero literário (essa coleira do capeta) seja menos literária e mais um corpo-a-corpo com a vida. Sei que isso já foi feito lá no estrangeiro – Vasco Patrolini, Truman Capote, Norman Mailer – isso não me impede de várias incursões. (Antônio, op. cit., 49).

O abandono do gênero literário não significa o abandono das técnicas literárias. Se estabelecermos um exame da obra do autor é possível observar que após a publicação do posfácio “Corpo-a-corpo com a vida” João Antônio passa a produzir narrativas que se assemelham a reportagens. São contos que exibem fisionomias, sem, necessariamente, apresentar um enredo rígido em sua estrutura narrativa. O personagem principal, nesse sentido, passa a ser o próprio autor que percorre os territórios multifacetados do submundo, travando contato com toda a sorte de personagens e histórias. *Casa de loucos* (1976), uma reunião de textos publicados em diferentes jornais, é o mais notório exemplo da nova investida do autor na literatura, classificado pelo próprio como “experiências colhidas ao longo de tempos de jornalismo” (Idem, p. 64). Com características semelhantes, *Ô, Copacabana* (1978) também apresenta contos-reportagens que possuem como principal personagem o bairro carioca, local em que João Antônio morou durante anos até a sua morte. Por fim, *Dama do encantado*, último livro inédito do autor que conta com a reunião de crônicas, contos e ensaios do autor, pode ser compreendido como ápice desse novo olhar sobre a literatura.

A postura combativa do autor, proclamando uma literatura em constante atrito com a vida, rendeu uma vendagem expressiva e duras críticas, como observa Karl Erik Shøllhammer:

Entre seus contemporâneos, João Antônio tinha um público de leitores significativo, ao mesmo tempo em que recebia um certo desprezo por parte da crítica pelo teor antiintelectual, apolítico e “populista” de seu discurso. Era chamado de autor “neonaturalista”, o que não era nada positivo, pois refletia a crítica de Lukács do romance naturalista do século XIX (Shøllhammer, 2000, p. 248).

A crítica, por mais negativa que seja, é procedente. Aprisionado em seu empenho em produzir uma literatura viva, possível reflexo de uma realidade, João Antônio modifica o artifício da ficção. Em seu lugar passa a vigorar o relato jornalístico, o olhar atento sobre as ruas e as pessoas que nelas transitam. Ainda perdura a técnica, a escrita pontuada pela linguagem da malandragem, repleta de gírias e ditos populares. Mas, são fisionomias, retratos de sujeitos colhidos pelo autor.

No entanto, como observa Antonio Candido, será a partir desse experimento literário que são criadas alternativas para a inserção desses sujeitos marginalizados em nossa literatura:

Uma das coisas mais importantes da ficção literária é a possibilidade de dar voz, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor de sua humanidade, que de outro modo não poderia ser verificada. Isso é possível quando o escritor, como João Antônio, sabe esposar a intimidade, a essência daqueles que a sociedade marginaliza, pois ele faz com que existam, acima de sua triste realidade (Candido, 2004, p.11)

João Antônio figura em nossa literatura como o escritor que soube exprimir em prosa a feição de personagens oriundos de setores marginalizados de nossa sociedade. Travou um corpo-a-corpo não apenas com a vida, mas a vida que é encenada nos espaços esquecidos dos nossos centros urbanos.