

**A poesia do viver malandro,
Nelson Cavaquinho, Flávio Moreira da Costa e João Antônio:
esboço de uma poética da marginalidade**

André Lopes da Silva ¹

RESUMO: Neste artigo tentaremos expor alguns elementos de uma poética da marginalidade. Para isso nos valem da apreciação do discurso literário e musical. Nosso *corpus* é composto por um samba de Nelson Cavaquinho (A flor e o espinho) e de dois contos dos escritores Flávio Moreira da Costa e João Antônio, respectivamente: “Sambista em mesa de botequim bebendo cerveja com choro” e “Joãozinho da Babilônia”.

ABSTRACT: This article displays some elements from poetics of marginality. In order to do this, we will use the appreciation of both literary and musical discourse. Our research object includes a piece of samba by Nelson Cavaquinho (A flor e o espinho) and two short stories by the authors Flávio Moreira da Costa and João Antônio: “Sambista em mesa de botequim bebendo cerveja com choro” and “Joãozinho da Babilônia”, respectively.

PALAVRAS-CHAVE: Poética; Malandragem; Música

KEYWORDS: Poetics; *Malandragem*; Music

“não há de serenata dias melhores violão”

(Sambista em mesa de botequim bebendo cerveja com choro,

Flávio Moreira da Costa)

A poesia do cotidiano

A poesia do viver malandro, presente, principalmente, nas narrativas dos anos de 1970, representa a força da vida e é caracterizada por uma reinvenção do signo, conferindo-lhe um

¹ Mestre em Literatura pela Universidade Federal de Goiás (UFG), título da pesquisa: João Antônio e Mendes de Carvalho: seus malandros e suas histórias. Contato: rockrural@hotmail.com

significado puramente musical, dada à simplicidade dos temas, tratados com intensidade. Dentre os escritores desse período destacamos dois: João Antônio e Flávio Moreira da Costa, por suas narrativas-poético-malandras marcadas por uma musicalidade associada às cenas reveladoras de uma realidade dramática, cujos temas se assemelham aos temas explorados por alguns sambas, tendo como personagens principais: os malandros, os boêmios, as prostitutas, os sambistas anônimos e o cidadão comum que se divide entre as necessidades materiais mais urgentes e o sentimentalismo.

Diríamos que entre a poesia do cotidiano dos dois autores existe uma ponte boêmia que os une, representada pela figura do sambista carioca Nelson Cavaquinho. Os sambas de Nelson Cavaquinho retratam não os dissabores, mas a realidade do homem simples que não se insurge e nem se rebela, ou por timidez ou resignação, respondendo às injustiças sociais e emocionais com samba.

Comparando as narrativas de João Antônio e Flávio Moreira da Costa com a linguagem do sambista e compositor Nelson Cavaquinho, notamos os seguintes efeitos poéticos: a) a musicalidade causada pelo ritmo e pelo trato linguístico e; b) a apresentação dos destinos dramáticos de seus personagens.

Quando falamos de ritmo na linguagem desses autores, estamos pensando no valor musical que representa o samba de Nelson Cavaquinho associado às narrativas dos dois escritores. Esse efeito será observado no trato linguístico que os autores conferem às suas produções, bem ao molde da linguagem trabalhada nos contos contemporâneos: curtos e de forte impacto.

Tomaremos para nossa análise três textos: a letra do samba de Nelson Cavaquinho, “A flor e o espinho” (gravado em julho de 1965 por Elizeth Cardoso); o conto-curto de Flávio Moreira da Costa “Sambista em mesa de botequim bebendo cerveja com choro”, escrito em Petrópolis no ano de 1979, presente no livro *Malvadeza Durão* (1981); e o conto “Joãozinho da Babilônia”, de João Antônio, do livro *Leão de chácara* (1975).

Três notáveis “merdunchos”, na expressão de João Antônio. Cada um carrega na alma a disposição mais acurada para fazer poesia do cotidiano, mas um cotidiano particularizado, dos sem “eira-nem-beira”, portadores de uma verve lírica. Os personagens desses autores estão inseridos em um contexto urbano, degradado pelos anseios tacanhos de um sistema excludente, e impiedoso para com os de origem humilde. Desses escombros e dessa orfandade social, os personagens são evidenciados pelo seu modo de viver boêmio e poético.

As obras dos três autores se cruzam em vários momentos, dando uma impressão de parceria poética, em que a originalidade artística se revela em forma de samba. As narrativas de João Antônio e Flávio Moreira da Costa parecem, muitas vezes, vir do fundo de um quintal, em um ritmo sincopado e dolente como as batidas de um pandeiro; lacrimoso e viúvo como o choro de uma cuíca; verdadeiro e comparsa como o dedilhado de um violão; doce e rasgadamente apaixonado como um dueto de flauta e trompete no auge de uma gafieira.

Nas três composições notaremos um paradoxo. São histórias dramáticas, no entanto, pode-se perceber nelas um ritmo ascendente. Mas é uma ascendência, uma elevação no que diz respeito ao fazer poético, e não no sentido de ascensão rumo a uma alegria fortuita. Com isso, constatamos que as três obras revelam uma autenticidade artística. Tanto João Antônio como Flávio Moreira da Costa e Nelson Cavaquinho esquadrinham os destinos dramáticos de personagens bastante reais.

Os personagens criados por esses artistas pertencem ao nosso cotidiano, representantes de uma existência poético-urbana. Chamo de poética a existência desses personagens, pois os três autores conseguem transportar essa existência para a ficção sem prejuízo do que realmente é e sem inserir critérios de valoração. A poeticidade desses autores se aproxima da poesia *ready-made*, ao molde dos modernistas que aproveitavam os fatos que “já estavam” ou que “já são” presentes e atuantes no cotidiano para falar de pessoas e acontecimentos existentes, sem exagerar ou subtrair na caracterização

de uma realidade atroz, como reflete Haroldo de Campos sobre a poesia de Oswald de Andrade:

ready-made: a frase pré-moldada do repertório coloquial ou da prateleira literária, dos rituais quotidianos, dos anúncios, da cultura codificada em almanaques (...) O ready-made contém em si, ao mesmo tempo, elementos de destruição e de construção, de desordem e de nova ordem (CAMPOS, 1974, p. 32).

A realidade não é apresentada com parcialidades valorativas nos textos de João Antônio e Flávio Moreira da Costa e nem nas canções de Nelson Cavaquinho. Em suas composições não há problemas de “super-” e nem de “des-” valorização do que é real — há a recriação de um ambiente propício para a instauração de uma nova ordem advinda da desordem seja sentimental ou do cotidiano.

Os três autores dão voz aos infelizes, àqueles que vivem na fronteira do amor e do desamor, caminhando sobre o arame farpado, sobrevivendo à ferocidade de uma vida brutal. Apresentando uma visão particularizada do sentimento amoroso, esses autores colaboram para a existência desses fenômenos, como afirma Antonio Candido no seu estudo sobre João Antônio “A noite enxovalhada”:

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 da sua humanidade, que de outro modo não poderia ser verificada (CANDIDO, 2004, p. 11).

É sob esse “teor de humanidade” que analisaremos estes três textos: “A flor e o espinho” de Nelson Cavaquinho, “Sambista em mesa de botequim bebendo cerveja com choro” de Flávio Moreira da Costa e “Joãozinho da Babilônia” de João Antônio. Começemos observando alguns aspectos da canção de Nelson Cavaquinho e em seguida faremos uma análise comparativa com os textos dos outros dois autores. Para

melhor compreensão e visualização do texto de Nelson Cavaquinho iremos transcrevê-lo:

A flor e o espinho

Tire o seu sorriso do caminho
Que eu quero passar com a minha dor
Hoje pra você eu sou espinho
Espinho não machuca a flor
Eu só erre quando juntei minha alma à sua
O sol não pode viver perto da lua
É no espelho que eu vejo a minha mágoa
A minha dor e os meus olhos rasos d'água
Eu na sua vida
Já fui uma flor
Hoje eu sou espinho em seu amor.

A simplicidade da linguagem busca um forte laço afetivo com o ouvinte-leitor, familiarizando-o com o texto. O compositor preserva a canção de qualquer exagero formal, sem dever nada aos cânones clássicos. Mesmo não sendo essa a intenção do poeta, de tornar-se canônico ou envaidecer-se com este tipo de rotulação, a canção-poema de Nelson Cavaquinho toca profundamente nos espaços vazios da alma humana, dando-nos a impressão de que o poeta conhece, profundamente, nossos dramas particulares. A declaração é a tônica da canção, consagrando o coloquialismo e trazendo a poesia para o *habitat* das classes subalternas.

O eu-lírico dá uma ordem a sua ex-amada em um tom simplório e despojado de autoritarismo. Percebemos com isso um traço de timidez e humildade, próprio daqueles que tem a alma derribada pelo amor interrompido: “Tire o seu sorriso do caminho/ que eu quero passar com a minha dor”.

Na sequência ele cogita, para si, a hipótese de uma reconciliação, mesmo consciente do resultado negativo, como se o poeta estivesse

dizendo: — que mal posso lhe fazer agora, qual crime sou capaz de cometer contra você?, traduzido nos versos: “Hoje pra você eu sou espinho/ espinho não machuca a flor”.

A consciência de erro permeia a canção e vai amortalhando a alma do poeta até o momento que ele para diante de um espelho e, primeiramente, vê a sua mágoa, a sua dor, para depois ver os traços físicos e sofridos do seu rosto: “É no espelho que eu vejo a minha mágoa/ a minha dor e os meus olhos rasos d’água”.

O poeta evidencia as características sensoriais, como se ao olhar o espelho estivesse diante de sua alma estilhaçada por um amor mal sucedido. A experiência amorosa dramática torna-se uma tônica nos sambas compostos após o período de regeneração dos malandros (MATOS, 1982), dos anos de 1940 em diante. Perseguidos pelo DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda), órgão censor atuante durante a Era Vargas, muitos sambistas deixaram de falar sobre orgia e vadiagem para falarem de amor e trabalho. Talvez não tenha sido esse o caso de Nelson Cavaquinho; o que se sabe é que Nelson destrinchou, com sentimentalidade, a alma dos sofredores.

Pelos tempos verbais usados, a primeira pessoa do singular no presente simples, dá-se a impressão de um monólogo. Este recurso funciona como se ele estivesse cara-a-cara com a ex-amada, dentro de um lugar, tendo como testemunha da sua dor apenas um espelho, no qual ele reconhece a si e aos seus dramas. Aí reside o tom reflexivo da canção. Nessa canção o compositor nos lança um desafio, o de nos olharmos no espelho e nos enxergarmos; fitarmos de frente os erros, os crimes, os pecados e as mágoas vertidas em lágrimas.

O ápice da canção é quando eu-lírico fita o espelho, veículo que promove a auto-reflexão, o mergulho interior, a sondagem dos dramas mais profundos, e se conforma com o seu erro e a sua dor: “Eu na sua vida/ já fui uma flor/ hoje eu sou espinho/ em seu amor”. Ele errou quando juntou sua alma a da ex-amada: “Eu só errei quando juntei/ minha alma a sua/ O sol não pode viver perto da lua”. O requinte poético deste verso reside em três aspectos: a) simplicidade da

linguagem; b) a comparação que o poeta faz dele e da sua amada com os dois astros celestiais e c) o reconhecimento do seu erro numa atitude humilde e pesarosa.

O poeta fala de “dor”, termo que traduz uma espécie de funambulismo na canção que se equilibra-desequilibrando, rumo a um lirismo decadente, revelando uma realidade engessada pela dor da perda, da flor ao espinho. O espinho que fere é o mesmo que conforta e retoma a consciência do erro praticado, na verdade um erro questionado: será que ele errou amando, ou amou errando? E será que ele “erra” no sentido mais ortodoxo da palavra?

Seria um equívoco classificar esse texto de Nelson Cavaquinho como um samba romântico convencional, apesar da recorrência de termos que nos remete a esse gênero, por exemplo “dor”, “olhos rasos d’água”, “lua”, “mágoa”, além da recorrência de imagens soturnas, próprias de um funeral, designativas de um estado de perda recente. O samba-poema é confessional, porém mais moderno, *ready-made*, do que romântico piegas.

Tentar enquadrar Nelson Cavaquinho em uma corrente estética é no mínimo fugaz, porque o poeta está em todos os tempos, desprovido de vaidade, como bem lembrado em um outro samba seu intitulado “Quando eu me chamar saudade”: “Depois que eu me chamar saudade/ não preciso de vaidade/ quero preces e nada mais”(CAVAQUINHO, 1965).

A vida de Nelson Cavaquinho é definida pela palavra humildade, e por trás desse viver humilde se revela uma grandiosidade poética e de proceder, expressa em suas composições de cidadão semi-analfabeto que registram, com precisão cinematográfica, os eventos de um humilde cotidiano.

Longe de querer comparar Nelson Cavaquinho com grandes nomes do cinema francês, italiano, alemão, russo etc.; se assim fosse estaríamos afirmando que Nelson deixaria de ser Nelson para assumir outra identidade. Talvez possamos aproximá-lo de uma identidade

chapliana, contrária ao *joker*, o bobo da corte, e próximo da figura tristonha de um *clown*.

O escritor Flávio Moreira da Costa consegue ver em Nelson uma alma profética, quase messiânica, visão expressa num texto intitulado “O Evangelho segundo Nelson Cavaquinho” (in “A humanidade está em obras”, 2006). A opinião de um jornalista que se considera apóstolo do “rei vagabundo” (COSTA, 2006) registra o impacto que o discurso-poético-messiânico de Nelson causa em seus ouvintes-leitores.

Caracterizar a pessoa do sambista Nelson Cavaquinho é uma tarefa árdua e complexa. Recorreremos a algumas tipologias para facilitar a compreensão de nossa análise, mas sem reduzir e simplificar essa nobreza-simplória de caráter que ele representava.

O antropólogo Roberto Damatta no seu livro *Carnavais, malandros e heróis* (1997) analisa os malandros e outras figuras subalternas dentro das festividades ritualísticas básicas do povo brasileiro: o carnaval, as paradas militares e as procissões, ou seja, as festividades da ordem e da desordem, e os classifica como heróis populares, assim como a representação de Pedro Malasartes. Dentro da dicotomia ordem-desordem surgem os malandros, figuras emblemáticas e representativas da esperteza do brasileiro, autêntico conversor de desvantagens em vantagens. Este requisito é indispensável para a formação de um bom malandro, na análise do antropólogo (DAMATTA, 1997).

Roberto Damatta classifica os malandros como seres marginais ou liminares, aqueles que vivem nas fronteiras, nos espaços degradados, cambaleando entre a ordem e a desordem. O antropólogo analisa também, outro grupo de pessoas, a qual ele classifica como o grupo dos *renunciadores*, ou seja, aqueles que estão relacionados às Procissões: os Santos, os Romeiros e os Peregrinos, exercendo um papel messiânico na sociedade, habitantes de um mundo paralelo às convenções capitalistas e por isso localizados no polo marginal. Para o antropólogo os heróis do carnaval são os marginais de todos os tipos: “Se quisermos reunir todos esses tipos numa só categoria social,

sabemos que todos eles são *malandros*.” (DAMATTA, p. 54, grifos do autor).

Partindo desse ponto de vista, trataremos Nelson Cavaquinho e os personagens criados pelos dois contistas como heróis do carnaval, da marginalidade e da poesia do cotidiano, autênticos malandros. Para nós, Nelson Cavaquinho situa-se entre o grupo dos malandros e dos renunciadores, pelo fato de muitas das vezes ser tratado como “santo” por Flávio Moreira da Costa e como “poeta do povo” por João Antônio. O respeito e a gratidão dos dois autores pelo sambista aparecem em suas obras como um todo, seja de maneira implícita ou explícita.

Faremos agora uma leitura do conto de Flávio Moreira da Costa, ressaltando algumas características que o enquadram no rol das narrativas malandras, na opinião de Fábio Lucas: “Exemplo desta sequência de obras regidas pela pesquisa de unidade temática é *Malvadeza Durão* (Rio, Record, 1981) de Flávio Moreira da Costa: ‘contos malandros’, segundo informa o autor” (LUCAS, 1982).

1- Sambista em mesa de botequim bebendo cerveja com choro: em busca de um refrão

“Respeite a minha dor não cante agora/ perdi meu grande amor faz uma hora.” Nestes versos, de um outro samba de Nelson Cavaquinho, percebemos quanto a perda de um grande amor afeta os ânimos dos homens, principalmente daqueles que se dedicam a esses amores e ficam cegos para o mundo. Afirmamos isso de acordo com a unidade temática dos textos analisados e a recorrência deste tema, o amor malandro.

O tema amoroso, explorado nos textos escolhidos, sempre é acompanhado pelo símbolo da perda, amores rápidos e impactantes, atendendo às necessidades emergenciais da contemporaneidade. Em meio a esse caos, residem as relações amorosas esporádicas, e percebemos tanto na canção de Nelson, como nos contos de Flávio

Moreira da Costa e de João Antônio uma espécie de idealização malandra do sentimento amoroso.

O malandro Dentinho de “Sambista em mesa de botequim bebendo cerveja com choro” ao mesmo tempo se resigna e pensa em vingança, pelo fato de estar com a “cuca-mingau”, perturbado pela perda recente: “Perregue, meu chapa, perregue, não me venha com histórias que eu tou com a cuca-mingau — cuca-mingau, tudo misturado, sacou, cuca-gelatina, cuca-lama” (COSTA, p.98).

A confusão de sentimento impede o personagem de reagir, imobilizando-o na mesa de um bar. Deixa de ser flor e torna-se espinho. Por conta da perda de um grande amor, notamos a instabilidade sentimental, deixando o personagem Dentinho, um sambista desconhecido, à beira de um surto depressivo. Ao invés de se deprimir o sambista busca na bebida e na confissão de seu estado de espírito, a um amigo, o esteio para a sua alma ferida:

Tou te chateando, falando da minha pessoa? Leva a mal não, tou precisando descarregar. Se o amigo aí não se importa, falo; se quiser tirar o time de campo, tudo bem. Fico jogando sozinho, dando chute na trave. (COSTA, p. 100)

Logo no início do conto o personagem denuncia a causadora de seu mal, a mulher:

Já notou que tudo começa e tudo termina por causa delas? A mulher é o demônio do homem. Gosto muito, gosto que me enrosco, depois acabo ligado, ligadão, e termino chorando em mesa de botequim. Destino de sambista? Sei não. (COSTA, p. 98)

Essa acusação permanece até o final da narrativa, assombrada pelo espectro da mulher angelical e diabólica, a dicotomia principal do texto, o ponto de conflito. Com isso podemos falar de uma narrativa inovadora tendo como recurso técnico o desabafo, familiarizando o leitor

com o texto, aspecto reforçado pela incorporação das expressões coloquiais: “enrosco”, “ligadão” etc.

Prestemos atenção no caráter reflexivo do texto que supera a temática abordada. O malandro não faz uma reflexão qualquer, ele está em um espaço limiar, o bar, situado geralmente nas esquinas. Pressupõe-se que ele faça essa reflexão do fim da tarde para a noite, o horário em que ele para e pensa na vida, com a sua “cuca-mingau”, embriagada, conflituosa, cambaleando entre a ordem a desordem sentimental.

O entregar-se ao presente estado de tristeza reforça a decadência do malandro, colocando-o na posição de um bêbado-equilibrista, ideia presente nas indagações que ele faz para si, revelando o dilaceramento da sua alma, a filosofia do entre-lugar, do ser ou não ser: “Tou rindo, tou chorando. Rio e choro, não tenho vergonha não. Rio de bobeira, **nos intervalos**, pra não chorar. Aí bebo e o choro se mistura com a cerveja” (COSTA, p.98, grifos meus). Temos a consciência de que Dentinho não é só mais um malandro desiludido, tem alma de sambista, de poeta do povo, o maestro do coro dos infelizes e descontentes.

No trecho acima notamos o estado de instabilidade emocional do personagem, aproximado de nós pelo uso da linguagem informal e em primeira pessoa, por exemplo: “Tou” ao invés de “Estou”. As repetições e a forma livre: “não tenho vergonha não”, característica do autor, estabelecem uma relação de intimidade e simpatia com o leitor, nos transportando para o mundo dos seus “marginais moídos pela vida” (CANDIDO, 2004), como faz João Antônio na sua prosa narrativa.

Na prosa de Flávio Moreira da Costa notamos uma “dicção malandra” (MATOS, 1982), terminologia usada por Cláudia Matos para designar a linguagem usada nos sambas malandros dos anos de 1930 a 1940. Essa “dicção malandra” será aproveitada tanto por Flávio Moreira da Costa quanto por João Antônio. Esse recurso estilístico evidencia esteticamente os textos de ambos e os coloca num patamar referencial de um novo gênero literário, a prosa marginal, representada pelo conto dos anos de 1960 e 1970.

Associamos essa dicção à fluidez do discurso informal, um jogo hábil com as palavras, sem exagero das imagens pitorescas. O sambista-malandro, protagonista da narrativa, revela-nos um discurso psicológico marginal, ou seja, nesse caso, liberto de prosaísmos e descrições enfadonhas. Podemos falar de uma prosa dura, direta:

Marcou touca, o lance já era, jacaré abraça; a gente perde o bonde e a direção, Hoje eu vou pra onde me levam minhas pernas. Pernas bambas. Tristeza minha? Tá brincando! É uma tristura só, até o vento me carrega. (COSTA, p. 99)

O leitor está diante de um desabafo em que o tom confessional cria um tecido lógico relacionando os três autores. A originalidade dos textos de Flávio Moreira da Costa e de João Antônio é responsável pela criação de um novo tipo de relato, com a inserção do desabafo urbano, da intromissão de personagens reais (sambistas, malandros, jogadores de futebol...), a predileção pelos espaços degradados e melancólicos (bares, zonas, o entardecer, a madrugada), a predileção pelo discurso informal (a linguagem da rua, das mesas de botecos, das salas de sinuca, das portas das zonas) em detrimento da linguagem culta, formal.

Acreditamos que essas narrativas fundam um novo gênero, ainda desconhecido e inexplorado pela crítica. Se há lirismo nessa narrativa de Flávio Moreira da Costa é um lirismo decadente, revelador da dureza da vida, sem esconder os traumas, as imprecisões e as sinuosidades do marginal, apostando no factual, registrado numa linguagem também sinuosa e decadente, no ritmo dos dramas vividos pelos personagens.

Este tipo de narrativa revela ao leitor a face de uma realidade cruel, em que os deslizamentos emocionais são possíveis de acontecer e que cada ser humano carrega um vago na alma. O delírio e o desatino amoroso estão presentes nas narrativas de Flávio Moreira da Costa, sempre tratados de maneira variada, revelando uma elaboração estética próxima da oralidade.

O leitor tem acesso ao que se passa, verdadeiramente, na consciência e no coração do personagem, mesmo o autor não revelando as causas de seu drama pessoal. Não podemos falar em fluxo de consciência, pois a narrativa é direta e os acontecimentos possuem uma ordem lógica. O desalinho é na consciência do narrador-personagem e não na narrativa.

A esperança de dias melhores faz parte da reflexão de Dentinho, na tentativa de buscar um conforto imediato, tentando inverter o cenário melancólico da narrativa para um plano carnavalesco e alegre, mais suave e menos dolente. A solidão é o único dado biográfico que o malandro nos revela. Sabemos que ele é um sambista e um solitário, que está sofrendo de amor, impotente perante a dor da perda e da solidão, mas que sonha com dias melhores, talvez ironizando a sua condição. No trecho abaixo, apesar de longo, notaremos a honestidade narrativa do autor, momento em que o personagem confia ao leitor uma confissão íntima:

Minha casa é pequena mas agora ficou vazia sem ela, me perco lá dentro, enorme. Minha irmã é cavalo, mãe-de-santo em Nova Iguaçu; meu irmão tá preso, negócio aí de polícia, sindicato, essas coisas. Melhores dias virão. Tou pouco ligando, perdi a mulher, o emprego, o leme, a tramontana. Beber, bebo sim, sempre bebi — só que desta vez tá passando da conta, não consigo parar. Cinco dias, dormindo por aí, pelas praças, até na calçada já me ajeitei. (COSTA, p. 102)

A honestidade que o autor tem em retratar os acontecimentos é comum em todos os contos de *Malvadeza Durão* (1981). Ele se posiciona, de fato, do lado dos marginalizados, estabelecendo uma relação de simpatia com o leitor. João Antônio também procede dessa forma com seus personagens e seus leitores, aspecto a ser apontado na discussão seguinte.

2- João Antônio, poeta enxovalhado

Na reflexão que Antonio Candido faz sobre a narrativa de João Antônio em seu texto “Na noite enxovalhada” (1999) ficam evidenciados alguns traços significativos da obra desse autor. Dentre esses traços existem dois que funcionam como pilares interpretativos que são: a força da vida e a neutralidade estratégica, que segundo Antonio Candido: “dá destaque ao real, sobretudo porque os contos são escritos numa prosa dura, reduzida às frases mínimas, rejeitando qualquer ‘elegância’ e, por isso mesmo, adequada para representar a força da vida” (CANDIDO, p.11).

A representação da “força da vida” é um recurso estilístico que se aplica tanto para João Antônio como para Flávio Moreira da Costa: a oralidade, as frases mínimas, o ritmo brusco das narrativas dizem respeito à elaboração estética dos dois autores. Além desse recurso, classificado por Candido de “neutralidade estratégica”, existe também a “dicção malandra” (MATOS,1982) presente na voz das personagens criadas pelos dois autores.

Nesse mesmo texto, Candido faz uma reflexão acerca dos “valos de oralidade” presentes na narrativa de João Antônio, que ele considera como elaboração estilística, pois o próprio autor não escreve como fala. Esta opinião também vale para Flávio Moreira da Costa. A esse respeito Candido afirma que: “é interessante verificar como na prosa ficcional de João Antônio os valos da oralidade (requeridos pelos assuntos) são transmutados em estilo” (CANDIDO, p.10).

É sobre o estilo de João Antônio que faremos essa reflexão. Não que seja um estilo totalmente livre, desprovido do mais refinado recurso estilístico, apontado por Candido em seu ensaio. Candido fala de uma “parcimônia seletiva por vezes próxima da elipse, denotando consciência das possibilidades que o implícito possui para dar ao explícito todo o seu vigor humano e artístico” (CANDIDO, p.8). João Antônio consegue esse efeito transformando a fala do dia-a-dia em literatura, valorizando dessa forma o explícito, o cotidiano.

Candido também fala em uma “coragem tranquila de elaborar a irregularidade”, e é nesse ponto que João Antônio e Flávio Moreira da Costa se aproximam. Ambos violam as leis do bom gosto com a inserção de personagens marginais possuidores de uma fala própria. A honestidade em retratar os dramas vividos por esses personagens é ponto comum entre os dois autores, se afastando quanto à extensão dos contos e na eloquência comum a João Antônio e menos usual em Flávio Moreira da Costa.

As assonâncias, as homofonias, as polissemias apontadas por Candido na narrativa de João Antônio são recursos estilísticos que vão acompanhar a sua prosa desalinhada, ferindo as leis do cânone clássico. Candido chega a mencionar uma “astúcia que tem ar de desalinho” ferindo o bom-tom da gramática formal:

Deste modo, viola o bom-tom mas cria uma trepidação expressiva que se ajusta à situação narrada. A fala se torna, portanto, estilo, elaboração que, apesar da aparência, tira a palavra da sua função meramente comunicativa e a traz para dentro da literatura. (CANDIDO, p.11)

João Antônio, ao transformar a fala do cotidiano, do dia-a-dia brutal, em literatura, está fazendo poesia dentro da prosa, e sutilmente subvertendo as leis rígidas da poética clássica. Com esses recursos João Antônio funda com Flávio Moreira da Costa uma poética da marginalidade. Poética essa que é marcada por recursos estilísticos, esteticamente elaborados, potencializando a “força da vida” e reforçando os dramas de: “A patuléia, a ratatuaia, a curriola, a patota (...). A gente boa.” (CANDIDO, p.12)

A subalternidade é enxovalhada, suja, e quando passa do factual para o literário adquire potencialidade poética de alinhado e desalinhado, originando a prosa marginal. Desse modo compreendemos João Antônio como um poeta enxovalhado, conferindo a ele e aos seus textos a qualidade de retratar e de se aproximar de uma realidade mais dura e

cruel, o que será retratado na análise do conto *Joãozinho da Babilônia* (1975).

3- Joãozinho da Babilônia, nas ondas do mar de Guiomar

Neste conto, João Antônio destrincha a profundidade da alma do malandro apaixonado, que deixa a astúcia de lado para tentar solucionar seu drama sentimental. Joãozinho da Babilônia caminha na contra-mão da malandragem, causando surpresa no leitor acostumado com a “picardia” do empresário do crime Paulinho Perna Torta e dos três comparsas de *Malagueta, Perus & Bacanaço* (1963).

O conto segue num ritmo lento apropriado à reflexão de Joãozinho. O interior da personagem é sondado do começo ao fim, o tom reflexivo e confessional estabelece uma relação de simpatia com o leitor. A distância entre personagem e leitor é estreitada pelos recursos estilísticos elaborados pelo autor, a começar pela linguagem sincera e astuciosa com ar de desalinho.

A primeira frase do conto já revela essa relação estreita entre personagem e leitor, por dois motivos: a informalidade expressiva e a confiança que o personagem tem em expor seu sentimento: “Por último dei para zanzar, pegando o rumo da praia” (ANTÔNIO, 2002, p.67).

Nesse primeiro momento o personagem já revela seu estado de espírito, refletindo em suas ações físicas: “lerdo”, “pesado”, “quietamente”: “Ando, cato a direita, para a Praça Serzedelo Correia. Jornal que compro não abro, vai debaixo do sovaco. Lerdo, pesado, até a pedra do Leme, quietamente” (ANTÔNIO, p.67).

Joãozinho é um malandro maduro, aparentando meia-idade. Já cansado da orgia, é nessa fase da vida que ele encontra espaço para curtir uma paixão, sentir o vento frio bater na cara, lembrar um samba antigo e pensar em Guiomar:

Um vento frio batendo na cara e me vem um samba, dos antigos, besteirada, engrupimento, gemido lá no inferninho (...) Num minuto, a cabeça nas mãos, devo ter chorado, E se Guiomar me visse assim, agachado,

encolhido nas areias, me acharia desengonçado e menor do que sou. (ANTÔNIO, p.67)

Na primeira página do conto o personagem revela que sente frio e medo, mas não revela se chorou ou não. No começo do conto dá-se a impressão de que Joãozinho já conhecia Guiomar e ele narra seu drama após a ação ter-se concretizado. É um recurso estilístico comum nas narrativas de João Antônio, em que ele rompe a ordem linear da narrativa conferindo-lhe um “ritmo de solavanco”, como aponta Candido.

Em seguida o narrador, após uma explanação do que está sentindo com a ausência de Guiomar, faz uma descrição comparativa entre a garota e o mar, superestimando características sensoriais da moça. Para Joãozinho, Guiomar era mais do que o mar; ele conseguia observar características que os outros homens não viam, pelo fato deles a procurarem com um fim único: o sexo. Joãozinho via Guiomar com olhos amantes e não sob a perspectiva de um gigolô.

Apesar de longo, é neste trecho que Joãozinho descreve Guiomar comparando-a com o mar. Nele, o autor usa com eficiência o emprego do subentendido, cativando o leitor. É nesse exemplo que constatamos o valor que Guiomar tem para Joãozinho. Nesse trecho notamos, pela negação das convenções estilísticas (CANDIDO, 2004) e pelo trato linguístico com predileção pela oralidade, uma tensão poética:

Barulho do mar nada resolve. Tinha mais mistério lá, na parte de cima da sua cara, do que nesta merda de mar grande que eu vejo ainda agora. Tinha mais segredo e provocação lá no canto da sua boca do que no quebrar das ondas. Tinha mais perfume ali, na risca do seu cabelo; tinha mais cheiro, chamado e violência ali, quando ela beliscava no canto da boca o dedo mínimo, do que quando o mar tenta gritar, de encontro às pedras, no preto-escuro das madrugadas que curto, eu e só. Tinha mais de tudo ali, dentro dela, com sua mão pequena, com seu sapato sofrido, com a bolsa que só poderia ser sua, com seu agasalho marrom surrado, suas ilusões, manhas, preguiças, gatices, com os olhos sonsos que iam e vinham, riam e espetavam, mais do que em todo o barulho que o mar tem. E não tem. (ANTÔNIO, p. 68-69)

Nesse trecho constata-se uma poeticidade própria das narrativas de João Antônio, podendo esse excerto funcionar, no plano estético, separadamente do restante da narrativa, pela sua força própria. É por meio de uma linguagem apropriada à fala dos personagens, que o jogo de palavras é dinamizado adquirindo ritmo, musicalidade. A locução “tinha mais” funciona como um refrão. João Antônio insere elementos de poeticidade e musicalidade na sua prosa e com esse recurso estilístico ele funda um novo estilo.

Enquanto a descrição de Guiomar tende para o subentendido, a de Batistão, seu rival, é mais direta, sem rasgos sentimentais. Os traços de animalização com que o narrador caracteriza Batistão revelam a diferença pontual do sentimento que ele tem. Ele faz uma descrição animalizada do seu rival, ressaltando seu comportamento asqueroso e inconveniente. O velho coronel Batista Pamplona simboliza a burguesia decadente carioca, o velho solteirão que leva a vida de boêmio otário:

Estando no Rio, Batistão pula cedo da cama e se manda vagabundear. Às nove, vai de velho na rua. // Desce no centro e começa a bebericagem ali pelas dez da manhã, no Bar Carioca, faz lá o primeiro expediente com chope ou cerveja gelada. Pausa para o almoço. É de se ver. Batistão toca para um restaurante antigo da Buenos Aires, quase Primeiro de Março, desses que ainda tem mesa de mármore e cadeirinhas austríacas. Pede filé malpassado. Zangado com a demora, bebe uísque com água, coloca os óculos e olha o jornal na coluna do ‘Estado do Rio’. Põe cara importante; compenetrado e entendido, torce o nariz, reprova tudo. Vem o filé, quase cru, dispensado de arroz ou acompanhamento. Mas o velho não come. Masca, masca, mastiga. Chupa a carne malpassada e devolve com a boca ao prato, como gomos esmagados de laranja. Come feito um gato velho, agachado, não usa garfo ou faca, só a boca. Até os garçons se viram para não assistir. (ANTÔNIO, p. 70-71)

Ao chupar a carne malpassada e devolver no prato, o gesto final de Batistão, fica evidente o comportamento asqueroso do velho, sem dar muita importância para quem estiver ao seu redor. Comportamento

típico do otário que se anuncia, o malandro fica mais escondido, não se expõe, prefere observar a ser notado.

O ritmo empregado nesse trecho é diferente do ritmo usado para descrever Guiomar. Mesmo que o drama esteja presente, o narrador a descreve com suavidade, enquanto neste o ritmo é rápido, comum à atitude desengonçada e asquerosa de Batistão.

A predileção de João Antônio em utilizar a descrição como recurso coesivo de suas narrativas se alinha as considerações de Georg Lukács em seu ensaio “Narrar ou descrever”, em que após uma consideração sobre a construção da ação das personagens oriundas do teor de descrição, afirma:

Se não revelam traços humanos essenciais, se não exprimem as relações orgânicas entre os homens e os acontecimentos, as relações entre os homens e o mundo exterior, as coisas, as forças naturais e as instituições sociais, até mesmo as aventuras mais extraordinárias tornam-se vazias e destituídas de conteúdo. (LUKÁCS, 1965, p.58)

Com esses exemplos constatamos que narrador e personagem vão se tornando um só, por causa de uma cumplicidade literária que há entre os dois, parcimônia entre homens e mundo exterior. Com isso, os textos de João Antônio vão construindo um todo homogêneo, como pensa Candido: “narrador e personagem se fundem, nos seus contos, pela unificação do estilo, que forma um lençol homogêneo e com isso define o mundo próprio a que aludi” (2004).

A voz culta do narrador se aproxima à do personagem que revela os dramas do mundo marginal. O narrador, nos contos de João Antônio não enxerga o mundo com olhar pitoresco, o olhar é próximo da realidade, na opinião de Candido:

Trata-se de um narrador culto que usa a sua cultura para diminuir as distâncias, irmanando a sua voz à dos marginais que povoam a noite cheia de angústia e transgressão, numa cidade documentariamente real, e

que no entanto ganha uma segunda natureza no reino da transfiguração criadora. (CANDIDO, 2004)

Como expresso na reflexão acima, João Antônio cria uma “segunda natureza”, envolvendo o leitor para um mundo próprio mais cativante resultado de uma *práxis* que o autor tem com o mundo e os homens, recurso que sedimenta a representação literária, como nos lembra Lukács: “É através da *práxis*, apenas, que os homens adquirem interesse uns para os outros e se tornam dignos de ser tomados como objeto da representação literária” (LUKÁCS, p.58). Nesse ponto fica evidente a sinceridade com que João Antônio trata seu mundo e seus personagens. Ele cria no leitor a sensação de pertencer a esse mundo áspero dos marginais, pois como afirma Antônio Candido, João Antônio cria: “pela força da escrita, o peso humano e a coragem de mostrar as entranhas da cidade” (CANDIDO, 2004).

O breque

O que importa observar nesta exposição comparativa entre o samba de Nelson Cavaquinho e os contos de Flávio Moreira da Costa e João Antônio é que os três textos estão conciliados pela “verdade do processo social” (LUKÁCS, p. 57), que nos revela uma poética da marginalidade, o que, em outras palavras, o pensador húngaro chama de a íntima poesia da vida: “A íntima poesia da vida é a poesia dos homens que lutam, a poesia das relações inter-humanas, das experiências e ações reais dos homens” (LUKÁCS, p.60).

Não só nos contos de João Antônio, mas nos outros textos confirmamos a opinião de Fábio Lucas de que eles “retratam, em sua simplicidade digna de dó, o início da mutilação do ser humano, realizada pela vida dura e competitiva das cidades grandes” (LUCAS, p. 68). Desse modo, estamos frente a uma galeria de personagens subalternos a uma ordem capitalista que os relega à condição de párias e sofrendores atuantes. Vivendo nas frestas sociais que lhes são destinados, esses personagens, retratados tanto na narrativa quanto no

samba da segunda metade do século XX, representam uma classe desprivilegiada que economiza o ano inteiro para sair no carnaval experimentando uma sensação de nobreza mesmo que fortuita e perene.

Ademais, o que conseguimos enxergar no cruzamento dessas linguagens é a vitalidade poética existente nos discursos de cada autor, a poesia do cotidiano, da marginalidade. Todos são homens simples, que como os outros também ocupam os espaços degradados da metrópole em busca de sobrevivência, seja batendo carteira nas praças, como faziam os velhos malandros, ou compondo sambas-enredos na tentativa de colocar comida em casa. Esses poetas são vítimas e também algozes, eles estão no mundo em busca de condições de sobrevivência, e em meio a toda dureza da vida ainda encontram momentos para externarem suas emoções, seja em forma de samba ou de literatura.

Referências bibliográficas

- ANTÔNIO, João. *Leão de chácara*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”, in: *Malagueta, Perus & Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- CAMPOS, Haroldo. “Uma poética da radicalidade”. in: ANDRADE, Oswald, *Poesia reunida*. São Paulo: Record, 1974.
- CAVAQUINHO, Nelson. *Nova história da música popular brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- COSTA, Flávio Moreira da. *Malvadeza Durão e outros contos*. Rio de Janeiro: Agir, 2006.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- LIMA, Luiz Costa. “O conto da modernidade brasileira”. In: PROENÇA, Domicio (org.) *Livro do seminário*. São Paulo: Nestlé, 1982.
- LUCAS, Fábio. *O caráter social da ficção do Brasil*. 2.ed. São Paulo: Ática, 1987.

LUKÁCS, Georg. “Narrar ou descrever?”. in: *Ensaaios sobre literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: samba e malandragem no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982 (Col. Literatura e Teoria literária, v. 46).