

Chorinhos de um retratista
(i m p r o v i s o)
Vilma Arêas

Fotografei você na minha Roleiflex, Revelou-se a sua enorme ingratidão.

João Gilberto

1.

“Dependurado para chegar na hora”, escreveu João Antônio a respeito dos pingentes da Central do Brasil. A ele devolvo essas palavras, mantendo a angústia da urgência do tempo, que não deixa espaços ao conforto das poses convencionais, e deslocando o sentido do risco que sugerem: o esforço para compreender e dar a compreender o Brasil, o empenho em forjar um instrumento de expressão complexo que incluísse todos os registros, a luta contra a repressão nos anos da ditadura, a escrita profissional avessa ao dilettantismo, a consciência do trabalho, o desejo de “pronunciar-se” e deixar-nos seu depoimento. A expressão denuncia também certa vulnerabilidade que talvez seja interessante algum dia investigar, para além da observação casual de Ruud Ploegmakers¹ de que haveria “uma essência suave e vulnerável atrás do realismo feroz” de João Antônio.

De qualquer modo, tudo isso aguçou o escritor para sua matéria, centrada na história social brasileira. “Um corpo-a-corpo com a vida” brasileira, definiu, esclarecendo em seguida que a literatura deveria ser “a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse” povo.² Diante disso escolheu seu foco: circunstâncias da vida dos pobres, criaturas sem eira nem beira, suas misérias, seu abandono, mas principalmente sua linguagem,

cultura e tradições. Aproveita-os como substrato da prosa nervosa que inventou, cheia de ginga, com pausas e volteios marcados, sin-copada, que diz ter aprendido com o ritmo da fala dos malandros e com a música popular.

Apesar da impressão de objetividade irrestrita, sua escrita nutre-se de subjetividade, banha-se no “leite da ternura humana”,³ é apaixonadamente parcial, sem distância da matéria que narra. Notou-o João Alexandre Barbosa em seu prefácio à *Dama do Encantado* e notou-o Antonio Candido nos vários momentos em que se referiu ao escritor. Em *A educação pela noite*⁴ observa, por exemplo, que o ultra-realismo do autor também comporta “a dimensão quase mitológica com que a noite paulistana foi tratada por gerações de escritores a partir do noturno aveludado e acre do *Macário*: - [...] poemas de Mário de Andrade, [...] sambas de Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, filmes de Walter Hugo Khouri, quadros de Gregório Correia, contos de João Antônio.

O texto que se segue pretende examinar alguns recursos de expressão dessa prosa, assim como facetas do projeto literário em que João Antônio se empenhou, que inclui retratos de extraordinário traçado de figuras de nossa cultura erudita e popular.

2.

A necessidade irresistível, ponderou Walter Benjamin, de procurar nas imagens fotográficas a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, “com que a realidade chamuscou a imagem...”

Essa “centelha do acaso” na literatura naturalmente será determinada, entre outras coisas, pela atração irresistível dos sons uns pelos outros, incontroláveis segundo o temperamento do autor (“Quando escrevo sou mais dirigido que diretor”, afirma o escritor), as palavras puxando palavras que, se não extraviam a expressão, provocam seu oposto, isto é, “chamuscam” a figuração com a impressão de realidade. Essa mediação parece subtraída na fotografia.

Podemos também nos perguntar se a longa exposição ao olhar do leitor — textos e mais textos — pode levar a uma síntese da expressão, aproximando descrições a quadros bem desenhados e as figuras a vultos persistentes, talvez mais duráveis que as fotografias reais. Por outro lado, escritores ou artistas plásticos identificados fundamentalmente com o documentário ou com uma preocupação realista confessada parecem resolver um problema da crítica ao preço de um desconhecimento. Cerram-se os olhos ao aspecto “invisível” da obra, disfarçado pelo “chamuscado” da “centelha do acaso”. João Antônio é um dos que correm esse risco, podendo sua retratística reforçar a inflexibilidade do juízo. A galeria de retratos que nos deixou, à semelhança de poetas também retratistas como João Cabral e Murilo Mendes, é sem dúvida extensa, principalmente em *Dama do Encantado*:⁵ Garrincha, Quintana, Dalton Trevisan, Aracy de Almeida, Noel Rosa, Joubert de Carvalho, João do Rio, Lima Barreto e a obra-prima *Fera*, desenho a bico de pena de Nelson Rodrigues. Mas também comparecem em outros livros Graciliano Ramos, Sérgio Milliet, Paulo Gracindo, Darci Ribeiro, Nelson do Cavaquinho (o “Proust do samba”), ao lado dele próprio e dos incontáveis anônimos e populares que se acotovelam ou se penduram nas páginas como os pingentes que tão bem descreveu, mirados pela fresta do samba, em comentários entremeados de música popular. O perfil de Getúlio, por seu turno, se compõe em ricochete, refletido na alienação popular, nome e retrato, como ele diz, “correndo franco nos cantos mais inesperados”. Às vezes rasura um retrato esgotado pela mídia e retraça-o, como a figura de Ponce de Leon, “o sarará maravilhoso”, grande jogador e grande bailarino, a quem as damas da noite não cobravam um tostão, e que acabou como lavador de carros na praça Júlio de Mesquita, antes de morrer como indigente.

No retrato, dizem, não só o modelo é modelo, mas também o artista, pois a qualidade da pincelada pode revelar quem a faz.

Quanto a nosso autor, a linha de força mais visível tem a ver com a intenção confessada, conforme vimos, de descobrir e dar a ver o Brasil. O objetivo é, de um lado, iluminar o personagem humilde, trazê-lo ao prosa; de outro, fixar personalidades que deram à cultura brasileira seus traços característicos. A galeria de João Antônio, como é fácil perceber no rol acima, alinha sem marca de superioridade representantes da música popular, compositores e intérpretes, romancistas, poetas e críticos, jogadores de futebol. Por outro lado, essa composição mista ajusta-se como uma luva ao próprio estilo do narrador, que entremeia sua frase bem medida (em que às vezes a vulgaridade comparece com rendimento específico) com registros de outra extração, a música popular, por exemplo. A intenção é, assim, ir na contramão do que denunciou no retrato de Noel Rosa a respeito da falta de interesse dos brasileiros pelas coisas da terra, cuja consequência é a inclinação ao engrandecimento e à mitificação. Estátuas e placas por todos os lados, mas de ilustres desconhecidos de todos. Daí a insistência no *realismo crítico*, no *romance-reportagem-depoimento*, com que desejava de quebra *desliteraturizar* a literatura para melhor atacar as inversões/perversões do poder. Mas também a sua é, confessadamente, *literatura de dentro para fora*. (É aconselhável sublinhar a frase.) E mais: “Pode ser tudo isso trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa na outra”.⁶

Entretanto, a realização desse plano está longe de ser simples. Tem interesse, por exemplo, observar o cruzamento, na arte de João Antônio — e esta é apenas uma das tensões que nela afloram — da forma direta, abrindo-se para exterioridades, para o *assunto*, e a sensorialidade que remete o texto para dentro, enredando-se a si mesmo no jogo, improvisando ritmos e aproximando-se da poesia. Poesia a anos — luz do que se convencionou chamar “prosa poética”, no que a definição comporta de linhas frouxas e indecisão formal. Em João Antônio o movimento é duplo: controle da

escrita e multiplicação de efeitos (sonoros ou semânticos) que *quase* aproximam a prosa das “intumescências do estilo” (examinarei em breve em esse *quasse*), do prazer sensorial das palavras por elas mesmas, seu “canto e plumagem”, na expressão feliz de Guimarães Rosa, aparentemente longe de qualquer preocupação mais pragmática, deixando-se arrastar segundo o próprio temperamento pelo prazer dos sons no ouvido e na língua:

E vem ele, de todo vivo. Mestiço, brejeiro, amante, boêmio, louco, filho pródigo e namorador prepotente, etc⁷.

Abandonando-se à palavra-puxa-palavra — como sabemos também recurso poético — não é raro sentirmos no fluxo vocabular a preocupação documentária (necessidade de registrar termos populares, grafar a fala do povo, por exemplo). Esse traço é evidente na descrição do dr. Aires, psiquiatra do sanatório da Muda onde esteve internado:

Fala-se que, de tanto lidar com malucos, acabou meio zureta, matusquela, tantã, lelê, pirado, pancada, pinel, etc.

Ou na definição da própria casa em *Dama do Encantado*:

É toca, mocó, encafuado, meu-quieto, escondido, defeso, tugu-rio, loca.

Aqui, carinho, ironia e um certo tom de desafio.

Ainda dois exemplos que reforçam a sedução das palavras: nos magistras retratos que pinta de Nelson Rodrigues e Dalton Trevisan, garimpa nos textos de ambos, e enfileira-os, expressões e termos peculiares, “um modo de todo determinado de dizer e de marcar”. Expressões que o fisgaram (“Sou absolutamente viciado

em escrever, capaz de ficar horas conversando para apreciar uma linguagem, um cacoete, uma psicologia”⁸).

Em Dalton, “quapeca, recipiendário, ínsito, bajoulo, alborcador [...] chupim, crapuloso, papagaial, vroinhas mimosas, [...] berreiro desgracido, gato babão, sereia pernetta, boquinha de sambiquira, baratinha leprosa”, entre outras.

Em Nelson Rodrigues, cujas expressões cunhadas, quem as desconhece?, ganharam uso corrente, “ímpiedade horrenda, babar na gravata, subia nas paredes como lagartixas profissionais, pavões de passarela [...] lágrimas de esguicho, mais um no território dos *imbecis solenes* [...] calhordas de coquetel, a fina flor do lupanar, a vulva de outro, idiotas da objetividade, etc.

Mas o “traçado” é altamente complexo e João Antônio só acerta em cheio quando vem a frase com o corte justo. Nos clássicas — disse — e nas falas dos malandros do morro aprendeu a estancar a frase no meio de um parágrafo.

Exemplo ao acaso: Paulinho Perna-Torta perambula pela Estação da Luz à cata dos fregueses dos subúrbios, que ganhavam mal mas que largaram nas mãos do menino “o carvão, o mocó, a gordura, o maldito, o tutu, o pororó, o mango, o vento, a granuncha. A seda, a gaita, a grana, a goitolina, o cupim, o concreto, o abre-caminho, o cobre, a nota, a manteiga, o agrião, o pinhão. O positivo, o algum, o dinheiro.

Depois da estocada, em que o leitor percebe pela riqueza da gíria, quase oração, a difícil caçada ao sempre esquivo dinheiro, a frase abranda o pulso: “Aquele um de que eu precisava para me agüentar nas pernas sujas, almoçando banana, pastéis sanduíches”.⁹

Ritmo, metro e rima escorando uma prosa vigorosa e redefinindo, ou situando na modernidade, a antiquada prosa poética:

Queria um tira-gosto, tem?

O torresmo. Mascou, bebeu, pagou. Saiu.

Quase domínio absoluto da métrica, mas não só. Esses apoios materiais da frase — onde soa límpida a voz do narrador — definem a *descrição* em João Antônio como gesto enérgico que aponta desníveis e diferenças, isto é, denuncia as tensas relações de classe na sociedade brasileira.¹⁰ Não se trata aqui, portanto, de descrição como referência pacífica, representativa e neutra do mundo. A voz nervosa, quase agressiva, do narrador recusa a neutralidade. Por exemplo, o rosário de nomes que descrevem o dinheiro no exemplo acima formam um túnel ao longo do qual somos empurrados, emergindo do outro lado atordoados. Isto é, entramos em contato estrito com outra classe, que vemos/não vemos, assim como conhecemos/não conhecemos a enfiada de nomes, a maioria não — dicionarizada, pelo menos com o sentido que lhe é dado. O excesso de carência, se é permitida a contradição, curto-circuita expressão e realidade a que se refere, realidade torta, perna torna, palavras de impossível convívio apontando o mesmo objeto (sempre bom e, porque ausente, sempre maldito). É nesse *excesso* que percebemos a falta e a exclusão inscritas na forma, sustentando a trama do conto. A eles se juntam os procedimentos poéticos intencionalmente usados como reforço da violência, ritmo-número da expressão exata.

A rua geme, chia, chora, pede, esperneia, dissimula, engambela,
contrabandeia.

O leitor poderá experimentar o lugar do corte (desentranhando os versos) apesar da indicação clara do autor, principalmente se lido o texto em voz alta. O ritmo é variado e sempre altamente controlado. Pode ser decomposto aqui em dois segmentos

ou versos de quatro sílabas, que abrem e fecham o sintagma (“a rua geme” e “contrabandeia”) e que contêm três versos de uma sílaba, chicotadas finas (“chia, chora, pede”), e três de três sílabas (“esperneia, dissimula, engambela”). O sincopado do choro?

3.

Entre livros, papéis, jornais, um Pixinguinha aos dezessete anos, preto-e-branco na parece, toca flauta.

João Antônio

Confessou em entrevista que andava nas rodas de choro desde os cinco anos de idade. (Pixinguinha também disse ter conhecido Villa-Lobos nas rodas de samba dos anos 10.)

Os sons da flauta, do bandolim, dos violões, do cavaquinho, do saxofone, do clarinete e até do banjo faziam o que eu mesmo já chamei de ritmo, tensão, torcida, na vida e na pureza da gente.¹¹

(Não esquecer os vários sentidos do verbo “torcer” em sua prosa, que se liga aqui a “ritma” e “tensão”. “Torcer é um ato de amor que vai até a exaustão”; no esporte também achava que os maiores entendidos eram os torcedores, sem outro compromisso além do olhar e ver, longe da empostação de estilo dos comentaristas profissionais, que ficavam “na casca, na camada de verniz”.)

Na mesma entrevista disse ainda sentir o choro correr-lhe nas veias “dolente, espevitado, raçudo, sestroso, nobre e fibroso, nervoso como a tiririca”. E mais: “é quilombado e firme feito cobra criada[...] é batuta, é do chapéu, é música toda lastreada de jogo de cintura, de elegância, de carinho e desse poder de sedução incrível e desconcertante”. Por isso pode tanto caber num concerto de teatro como num botequim.

Podemos fazer a observação estender-se também à sua arte.

Corre o pé, manda rasteiro e, querendo, se apronta e mostra punhos de renda, e, ô elegância! Diria um poeta que dentro dele canta a ave da graça. Sempre.

Disse ainda que a poesia é uma arte radical e que é mais fácil pérola no mar que poeta na terra. Donde a paixão por Noel — o primeiro retrato da galeria, pintado em 1966 para a revista *Civilização brasileira*. Noel escrevera aqueles versos extraordinários: “tudo aquilo que o malandro pronuncia com voz macia / É brasileiro, já passou de português”. Assim descreve-o: “Um artista dos tipos vivos e dos grandes e miúdos flagrantes do dia-a-dia carioca.”¹²

4.

Pintura (retratos intencionais) e música (ritmos construídos e intuídos, improvidados) são um capítulo à parte na arte de João Antônio, o modo segundo o qual atingiu o escritor a afinação dos ritmos em seu *solo* da arte de chutar tampinhas, na marcação poética das frases, espécie de “prosa dançada” que guia a mão do autor a retrazar o outro lado do mesmo perfil:

[...] um produto cultural legitimamente brasileiro deve, antes de tudo, ter a cara da gente e ser elegante, fino na sua fatura final, extremamente original, original na essência como a gente brasileira, na forma e no fundo.

Deve dançar como é dança o andar do povo brasileiro.¹³

(Registrou,¹⁴ certamente por aprovar, o comentário de um amigo sobre um de seus contos: “O final, resignado e sublime, fala em assobio, o som, o sem-palavras, só música”. Outro: “Teu texto se produz como ler em ângulos. Os adjetivos, que normalmente

funcionam num texto como suavização, no teu estilo ganham cume e limo”.)

A arma do conto, diz o escritor, é a destreza da variação de uma nota só: “[...] o valor ambíguo, duplo, multiplicável do detalhe”. Quanto ao personagem, um detalhe pode defini-lo, um traço fisionômico, uma forma de olhar. Dalton Trevisan é o extraordinário escritor que conhecemos porque é o “mestre do detalhe, o que é marca dos contistas de verdade...”¹⁵ Tão bem o teorizou porque bem o conhecia.

O detalhe no interior do tema, ligado sempre às circunstâncias da vida brasileira, é o pivô das variações de toda a construção, um verdadeiro “tema com variações”.

“Leão de juba grande”, in *Dama do Encantado*, pode nos servir de exemplo: parte-se de um detalhe: a existência ou não de um anedotário sobre a vida literária brasileira; em seguida, o desenvolvimento sinuoso, sucessivas camadas envolvendo o ponto central:

— ocorrência na Academia Francesa com Paul Valéry, cujo fardão sob medida escandalizou seus ilustres confrades, pelo desperdício de dinheiro e pela elegância desnecessária.

— a mesma ocorrência invertida na Academia Brasileira de Letras a respeito da posse de Ariano Suassuna, criticado por Ibrahim Sued, justamente pela “falta de elegância” e por não ter escolhido o alfaiate oficial dos acadêmicos, mestre Francesco Rosalba, “requisitado por embaixadores, ministros, executivos de contorno alto”.

— história de Francesco Rosalba: presidente do Lions Club do Rio de Janeiro, portanto um “leão de juba grande” e que tivera a sorte de ter feito o fardão de seu freguês, o acadêmico Marcos Viçosa, Ministro do Tribunal de Contas. O apuro e elegância cativaram os demais membros da Academia, tornando-se ele alfaiate institucional.

— detalhes narrados por mestre Francesco na atmosfera “quase gótica” do ateliê: o fardão da Academia semelhante a seu congêneres francês, mas também aos carabineiros da Calábria, tecido luxuoso importado, bordados a fio de outro, etc.

— alusão à processão dos acadêmicos, que inclui dois ex-presidentes (Getúlio Vargas e José Sarney) e vários Ministros qualquer-coisa.

— a real conclusão da anedota exigida pelo desafio que abre o texto é dada por Machado de Assis, o fundador da Academia Brasileira de Letras. Introduzindo-o em seu próprio texto, após a descrição da miséria popular apreciada da janela do ateliê, o escritor acrescenta ironia à sua peça: “o país real, esse é bom, o povo revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco”.

O fecho define de forma cabal o sentido de uma narrativa que se veio construindo por ligeiros deslocamentos e oposições, o que se observa inclusive no título *Leão de juba grande*, que nomeia de través a desfaçatez, aqui no sentido cômico, pequenininho, dos poderosos, infantilizados pela vaidade.

Resumindo ainda: a exploração popular e o leque de poder real dos donos do país ultrapassam ideologias iluministas (a França como nossa madrinha intelectual, na prática é colocada de escanteio); este tema é dedilhado em compassos variadíssimos, sempre rentes à comicidade, com suas oposições e associações depropositadas (Valéry e Suassuna criticados por motivos opostos, Academia associada pelo uniforme aos carabineiros da Calábria, ao lado do cargo de presidência do Lions Club ocupado por um mestre alfaiate, em que se lê em artimanhas do favor.) O sentido caricatural que o texto abriga em relação a nosso academismo esbarra numa nota já magistralmente ferida por Lima Barreto, sempre inspirador de João Antônio que trilha de novo, em outro tempo e com outro passo, a “rota demolidora”, utilizando para isso o mapa das fontes

populares, “a ênfase na improvisação oposta ao equilíbrio dos modelos dominantes”.¹⁶

5.

Uma definição ampla de *retrato* nas artes plásticas dirá se se trata de um desenho, ou pintura, ou escultura, de um vulto ou da figura, parcial ou completa, de uma determinada pessoa. Quanto ao *modo* de aproximação, o viés é variado: sublinha-se a pura semelhança física ou o caráter psicológico ou moral, ou o significado simbólico do estrato social a que pertence a personagem.

Enquanto gênero a *retratística* estabelece modos, aspectos e conotações iconográficas muito diferenciadas nas várias épocas, e em situações antropológicas e sociológicas historicamente diversas, abrindo-se um leque, da exaltação do modelo à sua caricatura. Não é preciso dizer que atualmente uma definição de *retrato* que tenha validade teórica não é possível.¹⁷

Ora, do ponto de vista da compreensão intelectual, não haveria diferença entre a retratística nas artes plásticas e na literatura. Esta, claro, também tem suas convenções em relação ao *retrato*, e uma obediência ao uso canônico de uma certa fórmula compositiva (sempre de cima para baixo — cabelos, olhos, pescoço, etc. — obedecendo-se à hierarquização dos traços físicos). Tal *dispositio* só foi quebrada ao que parece por Cervantes, que substituiu a ordem tópica descendente, previsível, pela sucessão de impressões, conforme se observa no retrato da Bruxa Cañizares em *El coloquio de los perros*.¹⁸

A primeira conclusão é que a tópica hierarquizada literária nos leva a recordar a divergência básica entre a retratística nas artes plásticas e na literatura: é que na primeira a apreensão da figura é instantânea, na outra, seqüencial. O resultado é que a dificuldade da representação realista na literatura, entendendo-se de maneira simplória *retrato* como *cópia da realidade*, leva os grandes realistas-

naturalistas a se aproximarem da caricatura, pela obrigatoriedade do *resumo do traço* uma das estratégias, no desejo de tornar simultânea a apreensão do objeto. Eça de Queirós quanto a isso é imbatível.

A segunda conclusão diz respeito a uma modalidade de retrato — o de pessoas reais — não incluído na preceptiva do retrato literário, ao contrário do que é comum nas artes plásticas. (Deixamos de lado, por motivos óbvios, retratos encomiásticos em ocasiões solenes.) Podemos aproximá-lo, esse *retrato escrito* de pessoas reais, ao *retrato falado*¹⁹ que supõe a mediação da palavra na identificação dos traços de um retrato. Situa-se, portanto, entre a voz e o risco, sujeito às sabotagens da lembrança, fantasias, idéias fixas ou flutuantes, que compõem uma espécie de *negativo* da figura com seu eterno ponto de fuga, se exigimos, claro está, coincidência objetiva de traçados. Com isso brinca João Gilberto naqueles versos, mesmo tendo usado um Roleiflex, famosa pela fidelidade, como sabemos. Cabe aqui também e certamente o auto-retrato do autor, “Paulo Melado do chapéu mangueira serralha”, talvez o melhor texto de *Dedo-duro*, equilibrado entre auto-análise, depoimento e ficção. Em suma, o retrato-falado-escrito tem a própria linha retessada entre as exigências do retrato falado propriamente dito e as imposições, estilos, ou figurações da escrita.

Consciente da dificuldade, João Antônio experimentou a mão a partir de 66 como retrato de Noel Rosa, sem “invenção” e próximo da formalização acadêmica (é uma espécie de pequeno ensaio). Pende, portanto, para o dissertativo, sem o ritmo e a força que ganham mais tarde os retratos no texto do escritor. Se percorrermos, por exemplo, a galeria que ele nos deixou, percebemos particularidades de execução e um progressivo apuro na pintura das figuras. O equilíbrio e a harmonização figura/fundo não são dados casuais mas conquistados, e ambos se integram e se comunicam pouco a pouco, entendendo-se “fundo” idealmente como “contexto aludido” e concretamente como “técnica narrativa”, ou seja, os

recursos da composição. Contra estes, num mesmo movimento de fundir-se e destacar-se, surge aos poucos o rosto, e surgem gestos, tiques, a figura inteira, cuja impressão forte de realidade não quebra a delizadeza da linha (e aí entra o controle da escrita). Essa técnica em nosso autor, repito, é conquistada de modo gradual, passando-se da narrativa ensaística, do puro comentário, à técnica ficcional, com sua velocidade, “gritos” e gradações, compondo o instantâneo, a impressão da realidade que “chamusca” a fotografa. A contaminação com a poesia é nesse momento providencial — e observamos acima o uso de recursos — poéticos na prosa de João Antônio pois a contenção poética *pica* e *abrevia* a frase, estreitando o foco e facilitando a clareza da definição.

Em *Noel Rosa: um poeta do povo*, por exemplo, verificamos que as etapas são claras e definidas: a partir de um tese (o Brasil não tem interesse concreto por suas próprias coisas, de onde se origina sua tendência ao engrandecimento e mitificação de personalidades) Noel Rosa é nela incluído. Passamos em seguida à narração de sua vida e às características de sua obra e, em seqüência natural, ao rebate de algumas interpretações correntes sobre o compositor, discutidas uma a uma como numa tese acadêmica: o autor de *Três apitos* não é um mero Chaplin brasileiro, nem mais um boêmio talentoso, ou “um músico de tendências socialistas”. Se Noel não é um mero intuitivo, também não se trata de um livresco; é que, esbarrando em desníveis sociais, interessou-se pelas aspirações da gente pobre suburbana “que compunha o momento social e histórico das favelas cariocas” e isso estava longe do que se entende por “conscientização política”. As demais teses são rebatidas em contrargumentação e o ensaio termina com a proposta de uma nova interpretação do compositor, menos fantasiosa e apoiada no bom senso, sem prejuízo da profunda admiração que sentia pelo músico.

Ora, essa escrita assumidamente ensaística distancia-se de modo cabal dos últimos retratos que compõem a galeria de *Dama*

do Encantado. O antológico *Fera*, sobre Nelson Rodrigues, que se estende da página 25 à 33, magicamente imita o instante único do *flash*, pelo suceder rapidíssimo dos registros e pelo coro das vozes que “pintam” o personagem com as inflexões da voz do narrador, coados portanto por ela (João Antônio sempre é uma espécie de narrador ventríloquo). Assim, os ditos de Nelson alternam-se com observações pessoais de nosso autor sobre traços físicos e os da interioridade suposta de seu modelo, a que se sucedem coros (indiretos) de vozes de conhecidos e amigos, lendas, opiniões, verdades e mentiras sobre Nelson Rodrigues. Uma vez esgotado o ciclo da ciranda, o mesmo fio é retomado, ganhando força pouco a pouco a fala do dramaturgo. É ela que cerra e encerra o quadro, arrematando talvez com ironia duas observações do coro:

Observou-se que teria eclodido internacionalmente se escrevesse suas peças em inglês.

Também há quem diga que ali pelos anos 2040 ou 2050 ele aparecerá nas enciclopédias, distinto, importante como Sófocles, Eurípedes, Ésquilo.

Disse, entre outras, que a fama pode não passar do efeito do número de vezes que um nome é repetido, falado ou escrito.

A “poesia” aqui é outra, na perseguição da mirada instantânea, retrato-falado-escrito no qual julgamos ver — e vemos — o rosto do retratado no espelho vazio da página. A técnica é de substituição esperada: em vez da segmentação visível do verso — conforme vimos em outros textos — o círculo das vozes na concentração dos fragmentos que retornam a cada giro dos períodos. A técnica pode ser ainda resumo do que ele chamou de “moto-contínuo inteiramente desmontável” em relação a *Malagueta*, *Perus*, *Bacanaço*.²⁰ Em suma, sofisticação *pianissima* de quem ameaçava a cada momento pôr abaixo toda a sua poética — e às vezes se apro-

ximava disso, assobiando e brincando às vezes de desafinar. Com isso dribla ao mesmo tempo a “aristocracia do nada”, para recordar Paulo Emílio, e as palavras de ordem da ditadura. (Só para refrescar a memória e o alcance da dificuldade: nos anos 70 não se podia dizer *vagão*, em relação aos trens da Central, porque a palavra lembrava transporte de gado, e sim, *composição*; em vez de *povo*, de conotação comunista, *população*; *vermelho* nem pensar, por motivos óbvios, e assim por diante.) Mas a impressão de desafinado desse som é tão equivocada quanto em João Gilberto, se o que está em pauta é a “fidelidade”. João Antônio, afinadíssimo cavaquinho, isto sim é o que ele é, inclusive na arte inventada de chutar tampinha, em ritmo de chorinho. Passado o susto do vai-não-vai, retoma imediatamente o tom, no improvisado controlado — passe mais essa contradição — com que ele lucidamente (e generosamente) se incluiu na pauta dos valores da época. Pagou alguns preços altos por essa escolha.

Notas

- 1 Ploegmakers, Ruud. Frescuras do coração - a melancolia nos contos do submundo de João Antônio, in *Suplemento literário de Minas Gerais*, nº 971, 11 maio 1985.
- 2 João Antônio. Entrevista introdutória a *Malagueta, Perus, Bacanaço*. S. Paulo, Ática, 1996.
- 3 Wilson Martins. Prefácio a *Casa de loucos*, Rio de Janeiro, Rocco, 1994.
- 4 Antonio Candido. *A educação pela noite*. S. Paulo, Ática, 1987.
- 5 *Dama do Encantado*. S. Paulo, Nova Alexandria, 1996.
- 6 Corpo-a-corpo com a vida, in *Malhação do judas carioca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1975.
- 7 In Choro Chorado, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº 883, 3 set. 1983.
- 8 Entrevista citada, apenas a *Malagueta, Perus, Bacanaço*.
- 9 Paulinho Perna-Torta, in *Leão de chácara*. 4ª ed. S. Paulo, Círculo do Livro, 1976.

- 10 Sobre a problematização da *descrição* como procedimento, confira-se Buescu, Helena Carvalhão. Diferença do campo, diferença da cidade, in *Sentido que a vida faz, estudos para Óscar Lopes*. Porto, Campo das Letras, 1997.
- 11 Choro chorado, *op. cit.*
- 12 In *Dama do Encantado*.
- 13 Meus respeitos, in *Dentro do texto, dentro da vida*. S. Paulo, Companhia. das Letras, 1992.
- 14 Ajuda-me a sofrer, in *Dama do Encantado*.
- 15 Dalton exporta a lua pálida dos vampiros, in *Dama do Encantado*.
- 16 As palavras são de Antonio Arnoni Prado. *Lima Barreto, o crítico e a crise*. S. Paulo, Martins Fontes, 1989.
- 17 Cf, Luigi Grassi e Mario Pepe. *Dizionario della critica d'arte*. Torino, UTET, 1978.
- 18 Cf. *El retrato literario*. Estudo introdutório de Ricardo Senabre. Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.
- 19 No retrato falado, observa Modesto Carone , “o que se vê nunca é aquilo que foi, mas sempre o que se disse”. (Cf. “O assassino ameaçado (alusão a partir do quadro de Magritte”) in *Dias melhores*. S. Paulo, Brasiliense, 84.
- 20 Entrevista citada, apenas ao livro.