

## BARRA FUNDA, DE JOÃO ANTONIO: A ARQUITETURA DA VIOLÊNCIA

Maisa Cristina Santos<sup>1</sup>  
Rauer Ribeiro Rodrigues<sup>2</sup>

*Resumo:* Barra Funda, excerto do conto Malagueta, Perus e Bacanaço, é uma história que versa sobre sujeitos invisíveis. São personagens que transitam em meio a um corpo social com o qual não se identificam, e que faz questão de não lhes dar identidade. Considerando-se os espaços e seus sujeitos contrastantes, o presente artigo objetiva abordar essas relações antitéticas enquanto paradigmas da desfragmentação do ser. Para tanto, foi realizada uma pesquisa bibliográfica, cujos materiais que guardavam correlação com a temática foram resumidos e fichados, o que facilitou a visão macrossistêmica dos conteúdos dialógicos. Como consequência, o artigo proporcionou uma análise espacial, cujo resultado guia a resignificação da divisão estamental, da qual somos sujeitos integrantes. O processo proposto, conduz o leitor a perpassar pela concepção marxista da identidade de classe e do uso da Literatura enquanto instrumento dissonante apto à humanização do corpo coletivo.

*Palavras-Chave:* Segregação. Marginalizados. Fotojornalismo.

---

<sup>1</sup> Mestra em Literatura pela Universidade Federal do Mato Grosso do Sul — PPG-Letras, UFMS/CPTL. Endereço eletrônico: maisacrisadv@gmail.com.

<sup>2</sup> Doutor em Estudos Literários pela Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara. Professor no Programa de Pós-Graduação em Letras — PPG-Letras, UFMS/CPTL. Endereço eletrônico: rauer.rodrigues@ufms.br.

## **BARRA FUNDA, BY JOÃO ANTONIO: THE ARCHITECTURE OF VIOLENCE**

*Abstract:* Barra Funda, an excerpt from the short story Malagueta, Perus e Bacanaço, is a story about invisible subjects. They are characters who transit through a social body with which they do not identify, and which insists on not giving them an identity. Considering the spaces and their contrasting subjects, this article aims to approach these antithetical relationships as paradigms for the defragmentation of being. Therefore, a bibliographic research was carried out, whose materials that were correlated with the theme were summarized and recorded, which facilitated the macrosystemic view of the dialogic contents. As a consequence, the article provided a spatial analysis, the result of which guides the resignification of the status division, of which we are integral subjects. The proposed process leads the reader to go through the Marxist conception of class identity and the use of Literature as a dissonant instrument suitable for the humanization of the collective body.

*Keywords:* Segregation. Marginalized. Photojournalism.

### **Introdução<sup>3</sup>**

Nasci como nasce qualquer vagabundo  
Não sei nem conheço que foram meus pais  
Cresci nas tabernas ao som das garrafas  
Pescando de linha na beira do cais  
(Malandro da Barra Funda, Tião Carreiro e  
Pardinho)

---

<sup>3</sup> O resumo foi adaptado do apresentado no XVII Congresso Internacional da ABRALIC no ano de 2021. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior — Brasil (CAPES) — Código de Financiamento 001.

As pedras que formam o piso paulista, carregam sobre si o peso do mundo. São pessoas, coisas, lixo e sonhos esbarrando-se uns com os outros e, por vezes, formando massas indistintas, distribuídas por toda a cidade. Aos disformes, cabe a invisibilidade social, enquanto o privilégio da singularidade reserva-se aos vencedores, aos grandes expoentes da meritocracia.

A estrutura arquitetônica-urbanística da cidade de São Paulo é moldada por diversos bairros que configuram microsistemas representativos de uma sociedade marcadamente estamental. Por consequência, o pertencimento é, antes de tudo, uma sistemática de rotulação, no qual a identidade econômico-social precede o ser, renegando o “não-ser”. A esses incumbe a tarefa de recolherem-se em espaços reservados, pois a proximidade pode vir a conferir-lhes luz, o que eventualmente põe em risco a ilusão da falsa harmonia paulistana.

Barra Funda é um bairro de invisíveis. São personagens que transitam imperceptivelmente em meio a um corpo social com o qual não se identificam, e que faz questão de não lhes dar identidade. A violência simbólica advinda dessa superestrutura impõe um dever de cautela constante, a fim de que as distâncias sejam mantidas. Não por outro motivo, aos periféricos em trânsito cabem os recônditos, locais de observação em que o outro é a experiência da possibilidade de uma existência digna.

Considerando-se os espaços e sujeitos contrastantes, o presente artigo objetiva abordar essas relações antitéticas enquanto paradigmas para a desfragmentação do ser. O esfacelamento será analisado sob a premissa de que a aproximação paulatina do indivíduo aos grandes centros é proporcional ao seu despedaçar existencial e consequente silenciamento, pois a “voz também ocupa lugar” (DALCASTAGNÉ, 2012, p. 128).

A fim de dar azo ao proposto, o trabalho desenvolveu-se metodologicamente por meio de uma pesquisa bibliográfica, no qual os materiais foram selecionados em atenção ao tema e objetivos propostos. As leituras possibilitaram o cruzamento das informações e a escolha dos textos que necessitaram ser resumidos ou fichados. Como resultado, a organização proposta agilizou a consulta durante a elaboração do trabalho, além de viabilizar uma visão panorâmica das relações dialógicas existentes.

A seleção dos conteúdos deu-se tendo em mente uma linha epistemológica de construção do saber científico em correlação direta com a problemática suscitada, qual seja: o espaço, em Barra Funda, é deflagrador da violência simbólica? A resposta à pergunta perpassa inicialmente pelo estudo do conto enquanto gênero e forma que irrompe com os tratagens do romance clássico, chegando ao contemporâneo carregado com os valores de uma sociedade líquida e desagregada. As formas “são determinadas historicamente pelo tipo de ‘conteúdo’ que elas devem incorporar; elas são alteradas, transformadas, demolidas e revolucionadas à medida que o conteúdo muda” (EAGLETON, 2011, p. 46).

Voltando-se para a compreensão dos pilares fundantes do gênero, suas características e subdivisão (enredo e atmosfera) foram estudadas à luz de teóricos como Mempo Giardinelli, Nadia Gotlib, Cleuza Passos, Regina Pontier e Edgar Allan Poe. Estabelecidas as vigas mestras da forma, a transição para o conteúdo teve como ponte a teoria do *Iceberg*, entabulada por Ernest Hemingway segundo o qual “Ora, não é a omissão em si que importa, mas a qualidade e a quantidade do que é omitido, de modo que o teste de qualquer

história é quão bom é o material que você ... deixa de fora” (SMITH, 1983, p. 276, tradução da autora)<sup>4</sup>.

A história submersa é por essência interdisciplinar, trata-se de trama cuja tessitura é moldada mediante o entrelaçamento de infundáveis fios significativos. O todo compõe-se como um instrumento “indispensável de humanização e, sendo assim, confirma o homem na sua humanidade, inclusive porque atua em grande parte no subconsciente e no inconsciente” (CANDIDO, 2011, p. 175).

A interrelação entre as histórias (imersa e submersa) demanda a descoberta do ponto de interseção entre uma trama e outra (PIGLIA, 2004, p. 112), o que no conto em apreço sedimenta-se na natureza multifacetária do espaço. Muito além do um elemento situacional, Barra Funda é um retrato sócio-histórico da segregação dos homens, dos outros e de si mesmos (ADORNO, 2003). Tendo como premissa o espaço enquanto elemento axiomático apto a desnudar as fragilidades da tessitura social paulista, a compreensão da história submersa demandou a leitura de autores como Theodor Adorno, Maria Rita Kehl, Maria Zilda Ferreira Cury e Terry Eagleton.

Nos moldes do exposto em testilha, a ordem do trabalho desenvolve-se do maior para o menor, em uma escala descendente que nasce no gênero conto, desembocando na desfiguração do homem e do seu meio. A escolha lastreia-se no caminhar conjunto, não apenas de viés metodológico-científico, mas sociocultural da São Paulo de cinquenta e nove, ano em que Malaguetas, Perus e Bacanaço foi escrito.

---

<sup>4</sup> Now is not the omission itself that matters, but the quality and quantity of what is omitted, so that the test of any story is how very good the stuff is that you...leave.

## Conceituo, logo existo

Conceituar é delimitar. É cortar as arestas e dar forma a um todo que existe, mas não pode ser descrito por estar envolto em um plexo de incertezas. Mas é estar certo? Transcendendo a filosofia fomentada na escola da razão, René Descartes propõe uma percepção metafísica, na qual a única certeza é a de que o pensar é a prova do existir.

Ao interpretar o mundo e a si próprio o homem conceitua e determina pequenas verdades, como provas da sua existência e do objeto analisado. Algumas delimitações são invariáveis, tendo em vista as robustas evidências científicas que as lastreiam, mas as ciências humanas, sociais e filosóficas tendem a ser cambiantes. A certeza, fluida e prismática, se apresenta por diferentes matizes, cujas cores representam a convergência de um pensamento volátil, calcado em uma época e em uma maneira sócio-histórica de se enxergar o mundo.

A literatura é um dos campos atingidos por essas verdades mutantes, em especial, o conto. Desde tempos imemoriáveis o gênero acompanha o homem em sua jornada de significar e ressignificar o cosmos, talvez porque seja do humano, enquanto grânulo do infinito, tentar como em um quebra cabeça, encaixar-se.

Para Mempo Giardinelli o conto é indefinível, sendo detentor de regras que “si no lo definen, ni delimitan ni sujetan, al menos permiten identificarlo” (GIARDINELLI, 2012, p. 22). É, portanto, um todo multiforme, que em sua atemporalidade deixou marcas narrativas identitárias. Nesse sentido, valorosas são as palavras de Nádía Battella Gotlib, em sua obra Teoria do conto:

No entanto, o que faz o conto — seja ele de acontecimento ou de atmosfera, de moral ou de terror — é o modo pelo qual a estória é contada. E que torna cada elemento seu importante no papel

que desempenha nesse modo de o conto ser. Como bem formulou o contista Horácio Quiroga, ao alertar para alguns 'truques' do contista: 'Em literatura a ordem dos fatores altera profundamente o produto' (2006, p. 17).

Resta evidente que não se trata de um gênero estanque, detentor de estatutos fixos de que o texto se traveste, mas um todo modelado aos interesses da narrativa e detentor de traços que lhes são peculiares. Nádía Gotlib ao introduzir a sua fala, faz uma pausa explicativa para abordar quatro tipos de contos que denotam formas de narrar, dentre elas duas merecem especial atenção: o conto de acontecimento (enredo) e o de atmosfera.

Ambos são efetivos marcos narrativos, vez que trazem em seu bojo a ideia da perspectiva sob formas significativamente diversas. Partindo de uma diegese fomentada no tempo cronológico, com a qual muitos leitores de romances clássicos estão familiarizados, é preciso falar de Edgar Allan Poe. Autor do texto "A filosofia da composição", o escritor norte americano demonstrou grande preocupação com a construção de um efeito de sentido em seus contos.

Segundo Poe, "a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido" (POE, 1846, s/p), essa unidade de impressão é a responsável por um efeito, um estado de excitação ou de exaltação de alma, sendo necessariamente transitória, razão pela qual deve ser dosada (GOTLIB, 2006, p. 32). Nessa senda, são os apontamentos de Cleusa Passos sobre o tema:

Fundamental para o entendimento crítico de importante viés da contística atual, sua perspectiva insiste na habilidade do escritor, despontando desde a primeira frase e voltada para a procura do 'efeito de sentido', único e singular, em torno do qual gira a combinação de eventos e incidentes, responsável pela obtenção de um 'designio preestabelecido'

(obtenção problemática que merece discussão à parte) (PASSOS, 2001, p. 69).

No conto de enredo, portanto, há uma forma narrativa cujos incidentes transcorrem dentro de uma cadência, na qual o autor deve buscar “combinações adequadas de acontecimentos ou de tom, visando a construção do efeito [de sentido]” (GOTLIB, 2006, p. 36). Para tanto, esse tipo de conto desenvolve-se dentro de uma “lógica de causalidade e de consequência como princípio de organização interna, do qual a brevidade decorre” (PONTIERI, 2001, p. 93).

Noutro giro, os contos de atmosfera permitem uma visão cronológico-imagética diferenciada dos acontecimentos, pois consubstanciam-se em um fluxo de consciência, em que o tempo e o espaço são relativos. Por derradeiro, não há um desfecho, vez que ao desnudar o humano, invariavelmente, o que se tem é um circuito aberto de eventos psicológicos, construídos e desconstruídos infinitamente. Acerca dessa tessitura, são as palavras de Regina Pontieri:

Tchekhov não frustra a expectativa do leitor somente pela falta de esclarecimento do enigma — modo como um escritor cético como ele tem de lembrar que na vida ‘real’ os enigmas tampouco se esclarecem. Frustra também porque demole seu pressuposto de que o homem seja transparente para si mesmo e, assim, possa explicar seus atos passados [...] Em Tchekhov, ao contrário, a descontinuidade rege a ordem das coisas e evidencia as lacunas, os não ditos (2001, p. 109).

Nessa lógica, diversamente do que é visto nos contos de enredo, os contos de atmosfera caracterizam-se por uma tensão distribuída ao longo do tecido narrativo, que decai ao seu final (PONTIERI, 2006, p. 103). É um tipo de estrutura na qual a “tension argumental la mantiene la sensación de que el narrador puede a cada momento decir más de lo que debe” (SKOLOVSKI, 1971, p. 147).

O conto de enredo e de atmosfera são marcos significativos e contrastantes para o conto moderno, pois caminham conjuntamente com a modificação da percepção do mundo pelo homem. Por longa data, as respostas foram calçadas em uma análise axiomática-racional da vida, de modo que a logicidade era uma constante esperada, senão desejada. Contrapartida, a feridas narcísicas da modernidade demandaram respostas encontradas apenas nos meandros do subconsciente, o que ensejou uma visão atmosférica dos eventos, como bem se vê em contos como os de Tchekhov.

Barra Funda é um excerto de Malagueta, Perus e Baca-naço, conto que dá nome ao livro lançado em 1963. A possibilidade de análise individuada do fragmento é fruto de uma construção diegética, na qual as partes são independentes entre si, conquanto formem um todo harmonioso e lógico. Dada característica é indiciária de uma natureza aberta, cuja multiplicidade frutiva consubstancia o espírito criativo do conto. Alicerçando a premissa aventada, segue a concepção sob a ótica de Humberto Eco:

A poética da obra 'aberta' tende, como diz Pouser, a promover o interprete 'atos de liberdade consciente', pô-lo como centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma necessidade que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída [...] a abertura não significa absolutamente 'indefinição' da comunicação 'infinitas' possibilidades da forma, liberdade da fruição; há somente um feixe de resultados frutivos rigidamente prefixados e condicionados, de maneira que reação interpretativa do leitor não escape jamais ao controle do autor (ECO, 1976, p. 41-43).

Barra Funda é um conto que possui coerência temporal, tendo início com a chegada de Malagueta, Perus e Baca-naço a um boteco "pequenino, imundo, mais escuro e descoberto" (ANTÔNIO, 1981, p. 22). O ponto culminante advém com percepção paulatina de deslocamento espacial. A soma-

tória das evidências socioeconômicas, resulta na ratificação de um banimento situado nas entrelinhas das convenções sociais. Como consequência, a diegese tem seu curso com o arredar dos retirantes urbanos, movimento constante característico do não espaço.

Após a decisão do trio de sair do bar, o foco volta-se para Malagueta que, mediante um narrador onisciente intruso, tem explicitado um fluxo de consciência sobre sua semelhança a um cachorro. A reflexão acerca de si e do mundo que o rodeia não é fator suficiente para que o conto seja tido como de atmosfera, uma vez que o foco narrativo é apenas um instrumento para o acompanhar conjunto, pelo leitor, desse inconsciente em construção. Trata-se de uma imersão no olhar do outro, o tom que intensifica a percepção das distâncias sociais, econômicas e espaciais, ao mesmo tempo que proporciona o efeito único de invisibilidade social. Nas palavras de Edgar Allan Poe:

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem se arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: "Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?" Tendo escolhido primeiro um assunto novelesco e depois um efeito vivo, considero se seria melhor trabalhar com os incidentes ou com o tom — com os incidentes habituais e o tom especial ou com o contrário, ou com a especialidade tanto dos incidentes, quanto do tom — depois de procurar em torno de mim (ou melhor, dentro) aquelas combinações de tom e acontecimento que melhor me auxiliem na construção do efeito (POE, 1846, s/p).

A engenharia artístico-literária fomentada por João Antônio conduz o leitor a fazer parte da tríade de malandros da Barra Funda, mas não apenas mediante um caminhar con-

junto. Isso não seria o bastante. É preciso viver, ter a cosmovisão do merduncho que “não são bem os bandidos, não são bem os marginais, são bem uns pés-de-chinelo, o pé-rapado, o zé-mané, o eira-sem-beira (ANTONIO, 1976, p. 53, *apud* SILVA, 2013, p. 133).

### **Barra Funda, um conto de enredo**

Barra Funda é um conto que tem seu início com a nômade noite de Malaguetas, Perus e Bacanaço, pelos bares de São Paulo. O trio inicia seu trajeto no Alto da Pompéia, na busca por jogos de sinuca e tem uma breve pausa em um bar na Barra Funda. Prostrados, passam a olhar os transeuntes em suas “ruas limpas, e iluminadas” (ANTÔNIO, 1981, p. 22). Ao vislumbrarem essas e outras características típicas a um bairro de classe média, sentem que não pertencem àquele espaço e decidem sair rumo ao centro da cidade, a procura de outros jogos. No caminho, Malagueta, encontra com um cachorro desejoso de sua atenção, mas embora se identifique com o animal, o ignora enquanto se perde em fantasias.

Meio a suas elucubrações, Malagueta pensa em Maria, e na felicidade que sentiria ao vê-la com uma “porção de coisas para a fartura de muitos dias” (ANTÔNIO, 1981, p. 22). Imiscuído nos devaneios, a história tem seu fim com a conclusão do narrador: de que meio a todo o traquejo e malandragem, ali restava apenas um velho encolhido.

Começando pelo fim, a constatação da pequenez de Malagueta perpassa pelo crivo de um narrador onisciente intruso, cujo papel de afastamento é somado a exploração das ideias e emoções dos personagens (FRIEDMAN, 2002). A estética da inadequação proporcionada pelo narrador constitui um cipoal de sentimentos não refletidos e, como consequência, os personagens são diretamente afetados pela força centrífuga de um espaço que os escorraça de volta à periferia. A percepção da força repulsora advém da onisciência

narrativa, que meio as descrições, traz à tona vasto rol de complexidades internalizadas, como a certeza da invisibilidade social e a percepção do inconsciente coletivo (de que não são bem quistos naquele espaço). É o que se verifica no excerto a seguir (ANTONIO, 1981, p. 23): “Malaguetas, Perus e Bacanaço, ali desencontrados. O movimento e o rumor os machucavam, os tocavam dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam. Eram três vagabundos, viradores, sem eira nem beira. Sofredores.”

A relação entre narrador e personagens, coloca em evidência a necessária análise teórica sobre aqueles que o compõe. A despeito de Barra Funda integrar um conjunto de contos que possuem relação de interdependência, o minudenciar do tema demanda o estabelecimento de uma linha divisora. O que se propõe é que o estudo dos personagens se dê em estrita atenção ao protagonismo que desempenham nesse excerto.

Perus e Bacanaço, são mais importantes quando integram a tríade do que se considerados isoladamente, o que pode ser percebido quando, de forma conjunta, sentem que devem sair da Barra Funda. É um entendimento compartilhado que enfatiza a percepção do espaço e revela o (in)consciente coletivo acerca da força que o poderio econômico exerce sobre o marginalizado.

A cena é um *flash* metonímico carregado de significação, em especial por provocar o leitor a enxergar uma camada social invisível, ou seja, a ressignificar o espaço e corpo coletivo que integra. O processo de reflexão advindo do enquadramento do trio, demanda um necessário trabalho de humanização, visibilidade e identidade de classe. Barra Funda não é um bairro de milionários, mas de classe média, de modo que aquele que exclui sem perceber, também passa por processo similar, mas em outros espaços. A conclusão não poderia ser outra, senão a de que a diferença reside mui-

to mais na vastidão dos espaços de pertencimento, do que na segregação em si.

Sob o prisma do protagonismo, Malaguetas é quem acaba por sedimentar o tom da diegese, qual seja, o de não pertencimento. Após exposição pelo narrador, dos sentimentos envolvidos no processo de repulsa espacial, a psiquê de Malaguetas é exposta na cena em que interage com o cachorro. Não se tratam de dois iguais, pois a irracionalidade do animal não o permite ver-se no humano, sua interação nasce pautada na necessidade de alimento e (ou) carinho. O paradoxo fundamenta-se no fato de Malaguetas, animal racional, identificar-se com o cachorro.

O paralelo estabelecido pelo protagonista desnivela a pretensa relação de superioridade, calcada no racionalismo humano, e o coloca num pé de igualdade e pertencimento a um grupo de animais: o canino. Simbolicamente, os cachorros de rua são animais relegados ao abandono e ao sofrimento. Em que pese muitos serem domesticados, via de regra, apenas os de raça usufruem do conforto do lar. Aos sem raça definida, vulgarmente conhecidos como vira-latas, cabem-lhes o frio das ruas.

Todas as características típicas a vivência do animal é natural a Malagueta, não por outra razão, com ele se identifica: “O velho olhando o cachorro. Engraçado — também era um virador. Um sofredor, um pé de chinelo, como o cachorro. Iguazinhos” (ANTONIO, 1981, p. 23). Estreitando ainda mais os laços com cães de rua, o latido (sua voz) é o instrumento utilizado pelo animal para repelir as agressões advindas de outros cães ou dos humanos que possam vir a prejudicá-los. Malagueta é um homem sem voz, a não ser para outros “cachorros” como ele (Perus ou Bacanaço), ou para evitar agressões de terceiros (guanacos).

Para Elaine Scarry, o silenciamento seletivo pode ser uma retratação da dor física difundida pelo outro, ou seja,

por aqueles que escorraçam e enxotam o “virador” do convívio comum. A consequência da perpetração contínua dessa forma de violência, desemboca na destruição do conteúdo mental e, por derradeiro, da linguagem (SCARRY, 1987, p. 279).

A palavra com a qual Malaguetas se conceitua é por si só simbólica, podendo significar aquele que “vira a dor” desde sempre. Não se pode afirmar categoricamente que o objetivo de João Antônio foi provocar esse efeito de sentido, mas é uma significação possível se pensada dentro do contexto que a integra. Ainda se percebida em seu senso comum, o protagonista se vê como um vira-lata, alguém sem raça definida e condenado ao nomadismo, pois permanência é perencimento. A fundamentação para a possibilidade interpretativa da palavra encontra seu lastro em Eagleton, quando aborda o tema da interpretação da obra literária:

Uma razão para tal é que o significado é um assunto público. Não existe um significado que seja só meu, como um terreno que é propriedade minha. O significado não é uma questão de propriedade particular. [...] O significado pertence à linguagem, e a linguagem destila a maneira como entendemos coletivamente o mundo. Não é algo que flutua solto. Pelo contrário, está ligado às maneiras como lidamos com a realidade — a valores, tradições, pressupostos, instituições e condições materiais de uma sociedade. [...] Daí decorre que uma obra literária não pode significar algo somente para mim. Talvez eu veja nela algo que ninguém mais vê, mas o que eu vejo deve ser, em princípio, compartilhável com outras pessoas para que se possa considerá-lo como um significado. Na verdade, só posso formular um significado para mim na língua que compartilho com os outros (EAGLETON, 2020, p. 150).

Sob a égide dos contornos explorados, Malagueta é um personagem redondo, revestido de “complexidade suficiente para constituir uma personalidade bem vincada” (REIS;

LOPES, 1988, p. 219). Perus e Bacanaço, por sua vez, podem ser conceituados como personagens planos, haja vista sua natureza estática (frise-se, restringindo-os ao conto em análise).

Como os personagens inserem-se dentro de um contexto histórico, as considerações acerca do tempo precisam ser vistas sob uma ótica dupla: o tempo na diegese e o tempo histórico em que se insere a diegese. Quanto ao tempo na diegese, importa a maneira pela qual se narra e não o que é narrado (GENETTE, 1972, p. 15). Sob essa perspectiva, vários são os aspectos temporais que merecem destaque em Barra Funda.

O primeiro deles relaciona-se com a construção inter-relacional, pois como Barra Funda é um excerto do conto Malagueta, Perus e Bacanaço, a diegese inicia-se em *medias res* (no meio da história), com um breve retomar explicativo (GENETTE, 1972, p. 34): “Seus olhos divisaram avenidas que se estendiam, desciam e desembocavam todas no viaduto por onde os três haviam passado” (ANTONIO, 1981, p. 22). É importante repisar que a existência de uma história antecedente não prejudica a individualidade com a qual Barra Funda pode ser lida, haja vista a unidade narrativa advir dos personagens (RIBEIRO NETO, 1981), e não sucessão dos contos em si.

De mais a mais, merece destaque a duração com a qual os eventos são abordados, pois no recriar do fluxo temporal, duas cenas são acuradamente engendradas: a saída do bar e a interação com o cachorro. Ambas refletem a intenção de proporcionar a igualdade de tempo entre a narrativa e a história (GENETTE, 1972).

Na primeira, a contemporização produz a concomitância contemplativa acerca do espaço, contribuindo para a construção paradoxal de um ambiente duplo: o de dentro do bar e o de fora dele. Enquanto o bar representa um reduto

comum, fora dele há um espaço em movimento, um fluxo que não os permite permanecer.

A interação de Malagueta com o cachorro, cena subsequente, proporciona a justificativa ao sentimento de não pertencimento do trio. Inicia-se com a interação do cão com o personagem o que dá a deixa para um fluxo de consciência em que o protagonista desnuda a miséria e as mazelas de sua vida: "Trabalhava no chão. Estirar-se, arregaçar as calças e expor o inchado que ia começando nas pernas encardidas. [...] Dando sorte e com sossego, mas com muita picardia, cara de pau e mão estendida, pingava alguma grana" (ANTONIO, 1981, p. 24).

Há, portanto, uma inversão. A saída do bar é a consequência, enquanto Malagueta expõe a causa. O desfecho se dá com a apresentação de um espaço de pertencimento, no qual, mediante uma analepse, o protagonista lembra da mulher com quem tem se relaciona. Como o espaço que os personagens integram atestam que eles não fazem a diferença, (KEHL, 2004) há uma busca, ainda que inconsciente, pelo espaço de visibilidade e pertencimento. Para aclarar o exposto, segue o trecho:

O cachorro sumia na ponta da rua.

— E a preta?

A preta de chama Maria e este pensamento lhe bateu com ternura. Dois-três dias sem ver a preta, que era sua preta e era negra vendedora de pipocas, de amendoim e de algodão-de-açúcar nas noites à luz do cinema no Moinho Velho, com o seu carrinho de coisas e seu lenço na cabeça, e que aceitava Malagueta no barraco da favela do Piqueri (ANTONIO, 1981, p. 24).

Inserindo a obra em seu tempo, Malagueta, Perus e Bacanaço foi escrita no ano de 1959, período de desenvolvimento urbanístico e crescimento populacional das cidades. Meio a esses fenômenos, intensifica-se a marginalização e o populismo (RIBEIRO NETO, 1981), o que é verificado na obra

de João Antônio mediante a divisão dos personagens entre malandros ou merdunchos e otários. “Os malandros são merdunchos por sua condição marginal, sem meio fixo de sobrevivência e sempre vivendo em situações de risco”, já os otários são os que dão dinheiro aos malandros (RIBEIRO NETO, 1981, p. 103).

O estabelecimento das alcunhas são instrumentos temporais e representativos de uma superestrutura ideológica. Como as premissas estatuídas se repetem até os dias atuais, Barra Funda é não apenas um retrato de uma época, mas consubstancia uma gama significativa de valores engesados no tempo. Sobre o assunto, valorosos são os apontamentos de Terry Eagleton:

A função ideológica, além disso, é a de legitimar o poder da classe dominante na sociedade; em última análise, as ideias dominantes de uma sociedade são as ideias de classe dominante [...] nessa complexa estrutura de percepção social que garante que a situação em que uma classe social tem poder sobre as outras seja vista pela maioria dos membros da sociedade como ‘natural’ ou nem seja vista. [...] a mentalidade social de uma época é condicionada pelas relações sociais de uma época (2011, p. 18/19).

O excerto dialoga diretamente com o que vem sendo trabalhado e coloca em pauta a própria natureza do conto, porquanto a brevidade enaltece o viés jornalístico com as quais as superestruturas são comumente representadas. Reportagens possuem em sua essência uma história submersa de cunho social, econômico e cultural, mas não necessariamente são vislumbradas meio as imagens e linguagem direta que as configura.

João Antônio produz contos que são fotografias de uma São Paulo desolada pelas mazelas sociais e em suas histórias, dá aos marginalizados a voz usurpada pela violência simbólica. Como sucedâneo lógico aos recortes jornalísticos, criou o termo conto-reportagem, um gênero cambiante

com o qual trabalhou frequentemente. Sobre ele declarou: “Nem conto, nem reportagem. Os editores para quem trabalho entenderam finalmente que sou escritor mais do que qualquer coisa” (ANTONIO, 1986, p. 6, *apud* JESUS, 2001, p. 19).

O trabalho desenvolvido em Barra Funda não apenas se adequa aos contornos da terminologia, como pode transcendê-la. A rica natureza descritiva, possibilita a reprodução imagética e sensorial dos eventos, logo, seria possível adaptar o conceito a fim de abarcar referida qualidade, sendo assim um conto-fotojornalístico. Em diálogo com referida possibilidade Julio Cortázar aduz:

[...] numa fotografia ou num conto de grande qualidade se procede inversamente, isto é, o fotografo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam significativos, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou leitor como uma espécie de abertura, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou conto (2006, p. 152).

As descrições espaciais realizadas no conto, compõem um todo projetável pictoricamente, de modo que o tom de não pertencimento é representado pelas sensações advindas de imagens construídas no imaginário de cada leitor. Não se trata, portanto, de uma representação do espaço com cunho meramente situacional, mas a construção paulatina da fotografia que fundamenta o conto reportagem ou, o conto-fotojornalístico.

## **Considerações finais**

A fotografia é a eternização de um instante. É composto por pessoas, coisas e lugares que se encontram no mesmo

espaço-tempo e são condenadas à eternidade. A necessidade humana de fotografar confunde-se com a de contar com riqueza de detalhes uma história. Fotografias são histórias congeladas no tempo.

João Antônio capturou São Paulo com sua máquina. Letra após letra fez os retratos falados dos sujeitos ocultos nas filas, nas vilas, favelas da Sampa de Caetano Veloso (VELOSO, 1978). Mais do que isso, revelou os espaços daqueles que são arrastados para à margem, pela torrente de exclusão social que configura a coletividade estamental metropolitana.

O conto Barra Funda exhibe seu viés fotojornalístico por meio da convergência entre o espaço situacional/segregador com a invisibilidade social pré-estabelecida. A relação dicotômica é fomentada através da consequência e causa constante em duas cenas: a saída do bar e a identificação de Malagueta com o cão.

A consequência configura-se por meio da captura do instante em que o trio se sente deslocado, “como se trouxessem, consigo, a imundície do lugar que vivem” (DALCAGNE, 2012, p. 130). Em seguida, o *flash* volta-se para Malagueta, apontando para o exato momento do cruzar de olhos entre cão e o animal urbano. A cena tem seu deslinde com a “reportagem” de João Antônio sobre “uma cidade atravessada por seres anônimos, vulneráveis, submetidos à opressão e que desaparece sem deixar rastros e com os quais ninguém se importa” (CURY, 2007, p. 117), ou seja, a causa que expurgou o trio do bar.

A ponte que conduz o leitor aos referidos espaços significativos é a existência de um conto submerso. Enquanto a descrição proporciona a construção imagética dos eventos, a compreensão da intensidade que os mesmos possuem é a parte oculta do *iceberg*. Segundo a teoria criada por He-

mingway, há sete oitavos de água para cada parte que aparece do conto (HEMINGWAY, 1954).

João Antônio era leitor de Hemingway, literatura que classificava como “de Homem” (LACERDA, 2012, p. 9), o que explica em parte uma estrutura fundada na omissão. Não se trata de obscurecer, mas fazer com que as pessoas sintam algo, mais do que compreendam o fenômeno em si (HEMINGWAY, 1959 *apud* JOHNSTON, 1984).

O resultado prático da estruturação do conto nos moldes aventados é o necessário repensar sobre o processo de humanização da coletividade. Se “incluir o semelhante no mesmo elenco de bens que reivindicamos” (CÂNDIDO, 2004, p. 172), é o pressuposto inicial é conseguir enxergar esse outro. No momento atual, não apenas atribuímos a invisibilidade aos marginalizados, como internalizamos que não são nossos semelhantes.

## Referências

- ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. São Paulo: Duas Cidades, 2003.
- ANTONIO, João. Barra Funda. In: RIBEIRO NETO, João da Silva. João Antônio: *Literatura Comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- CÂNDIDO, Antônio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. São Paulo: Ouro sobre azul, 2011.
- CORTÁZAR, Júlio. *Valise de Cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Flashes da cidade. *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte, v. 15, p. 113-125, 2007.
- DALCASTAGNÈ, Regina. *Literatura Brasileira Contemporânea: um território contestado*. Rio de Janeiro: Horizonte, 2012.
- EAGLETON, Terry. *Como ler literatura*. 2. ed. Porto Alegre: L&PM, 2020.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. São Paulo: Unesp, 2011.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*. São Paulo, n. 53, p. 167-182, 2002.

- GIARDINELLI, Mempo. *Así se escribe un cuento: historia, preceptiva y las ideas de veinte grandes cuentistas*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2012.
- GENETTE, Gerard. *Discurso na narrativa*. 3. ed. Lisboa: Vega, 1972.
- GOTLIB, Nádía Batella. *Teoria do conto*. 11. ed. São Paulo: Ática, 2006.
- HEMINGWAY, Ernest. The art of fiction n. 21. [Entrevista concedida a] George Plimpton. *Paris Review*. Paris, v. 18, n. 21, 1958.
- JESUS, Cleide Durante Assis de. *A crítica de João Antônio da Tribuna da Imprensa*. 2001. Dissertação (Mestrado em Literaturas de Língua Portuguesa) — Faculdade de Ciências e Letras de Assis — Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2001.
- JOHNSTON, Kenneth G. *Hemingway and Freud: the tipo of Iceberg*. Mitchgan, v. 14, n.1, 1984.
- KEHL, Maria Rita. *Visibilidade e espetáculo*. In: BUCCI, Eugênio e KEHL, Maria Rita. *Videologias*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- LACERDA, Rodrigo. Ele está de volta. In: ANTONIO, João. *João Antônio contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- PASSOS, Cleusa Rios de. Breves considerações sobre o conto moderno. In: Bosi, Viviana; CAMPOS, Cláudia et. al. (Org.). *Ficções leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. São Paulo: Cia das Letras, 2004.
- POE, Edgar Allan. *Filosofia da composição*. Disponível em: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod\\_resource/content/1/Poe.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2544953/mod_resource/content/1/Poe.pdf). Acesso em: 04 jun. 2021.
- PONTIERI, Regina. Formas históricas do conto: Poe e Tchekhov. In: Bosi, Viviana; CAMPOS, Cláudia et. al. (Org.). *Ficções: leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001.
- SCARRY, Elaine. *The body in pain: the making and unmaking of the world*. Nova Iorque: Oxford University Press, 1987.
- SILVA, Júlio César Batistoni. Percursos da cidade em João Antônio. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. Brasília. n. 24, p. 129-149, 2013 [online]. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/elbc/a/rFbL6QNC6sKcFkgN/CVPZvvK/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 14 jun. 2021.
- SSKOLOVSKI, Victor. *Sobre la prosa literaria (reflexiones y analisis)*. Barcelona: Editorial planeta, 1971.

[Recebido em: 14 fev. 2022 — Aceito em: 24 set. 2022]