

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS**

Kauê Vargas Sitó

**PARA LER EM VOZ ALTA: *MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO*, DE
JOÃO ANTÔNIO**

Porto Alegre, RS
2017

Kauê Vargas Sitó

**PARA LER EM VOZ ALTA: *MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO*, DE JOÃO
ANTÔNIO**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado como requisito parcial para a
obtenção do título de Licenciado em Letras
pela Universidade Federal do Rio Grande do
Sul.

Orientador: Carlos Augusto Bonifácio Leite.

Porto Alegre

2017

Kauê Vargas Sitó

PARA LER EM VOZ ALTA: *MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO*, DE JOÃO ANTÔNIO

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito parcial para a obtenção do título de Licenciado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Aprovado em 11 de julho de 2017:

Prof. Dr. Carlos Augusto Bonifácio Leite
(Presidente/Orientador)

Prof. Dr. Luís Augusto Fischer

Prof.^a Dr.^a Luiza Milano Surreaux

Porto Alegre, 11 de julho de 2017.

CIP - Catalogação na Publicação

Sitó, Kauê Vargas

Para ler em voz alta: Malagueta, Perus e Bacanaço,
de João Antônio / Kauê Vargas Sitó. -- 2017.
44 f.

Orientador: Carlos Augusto Leite.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto
de Letras, Licenciatura em Letras: Língua Portuguesa
e Literaturas de Língua Portuguesa, Língua Inglesa e
Literaturas de Língua Inglesa, Porto Alegre, BR-RS,
2017.

1. Voz. 2. Performance. 3. Poesia. 4. Literatura
Brasileira. I. Leite, Carlos Augusto, orient. II.
Título.

AGRADECIMENTOS

Agradeço aos meus pais pelo apoio incondicional. Aos meus familiares, pelo suporte emocional. Agradeço ao meu avô José, que já não existe, por me ensinar que existem palavras que a voz não abarca.

Agradeço ao orientador Guto Leite pelo debate, pelas provocações pertinentes e por aceitar o desafio de encarar o João Antônio.

Agradeço aos irmãos que ganhei com a pesquisa na VerBrás, Jade Corrêa, Giulia Delazzeri e Pedro Dharma. Esse trabalho só existe por causa de vocês. Agradeço, também, ao professor Paulo Seben que, no âmbito da Universidade, foi o primeiro a acreditar em mim, me ensinando os caminhos da poesia.

Agradeço à Sheila Machado e a Douglas Lautert, que foram meus irmãos primeiro.

Agradeço ao Gabriel Schmitt por me ajudar com a primeira mudança que fiz em Porto Alegre, carregando sacolas e malas, de ônibus pela cidade. Agradeço à Victoria Richetti, entre outras coisas, por toda a Internet que usei de graça. Enfim, agradeço ao Fedidxs da Letras, alcunha maldita sob a qual a maior parte dos meus amigos do curso se reconhece. Vocês todos, de uma maneira ou outra, são responsáveis por eu ter chegado até aqui. Obrigado pela parceria.

Agradeço à Mariana Schulz por ser Mariana Schulz.

Agradeço à minha companheira, Maura, que aceitou encarar a vida comigo – e que, por causa disso, foi convidada a ler e ouvir esse trabalho incontáveis vezes.

“E eu lia em voz alta; comecei a aprender a escrever sem saber que estava aprendendo. Porque comecei a perceber que aquilo tinha um ritmo, tinha uma música interna extraordinária.”

(João Antônio)

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo entender de que forma o processo de leitura em voz alta pode contribuir para discussões acerca da leitura do livro de contos de João Antônio, *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Começamos nossas investigações com o conceito de performance, levando em conta os estudos realizados por Zumthor (2014). Em seguida, consideramos uma abordagem que une performance e o conceito de potência, de acordo com Spinoza (2009), para pensar em termos de potência performativa. Consideramos, também, algumas categorias analíticas propostas por Pasta Jr. (1999) para discutir o estabelecimento de um pacto de leitura, no qual o leitor deve estar, entre outras coisas, atento ao som. Analisamos algumas características-chave da linguagem poética usadas ao longo do livro, como métrica, rima e ritmo. Foram selecionados três contos para esta análise: “Meninão do Caixote”, “A afinação da arte de chutar tampinhas” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Após este processo analítico, revisitamos duas obras de crítica literária, a saber, Candido (1999) e Majadas (1999), buscando modular essas análises anteriores com base em nossa proposta. Este estudo demonstra a importância da leitura em voz alta como uma busca para liberar significados do texto que não são percebidos através de uma leitura silenciosa.

Palavras-chave: Leitura. Voz. Ritmo. Performance. João Antônio.

ABSTRACT

This paper aims to understand how the process of reading aloud can contribute on the discussions of reading João Antônio's short story book, *Malagueta, Perus e Bacanaço*. We start our investigations with the concept of performance, considering studies carried out by Zumthor (2014). Then, we consider an approach that conjoins performance and the concept of power, accordingly to Spinoza (2009), in order to think in terms of performative power. We take into account, also, some analytic categories proposed by Pasta Jr. (1999) to discuss the establishment of a reading pact, in which the reader must be, among other things, attentive to the sound. We analyze some key poetic language features used throughout the book, such as meter, rhyme and rhythm. Three short stories were selected to this analysis: "Meninão do Caixote", "A afinação da arte de chutar tampinhas" and "Malagueta, Perus e Bacanaço". After this analytic process, we reexamine two literary criticism works, videlicet, Candido (1999) and Majadas (1999), trying to modulate these previous analysis based on our proposal. This study proves the importance of reading aloud in order to release meanings of the text that are not perceived through a silent reading.

Keywords: Reading. Voice. Rhythm. Performance. João Antônio.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
1. UM OLHAR SOBRE PERFORMANCE	11
1.1. TENSÃO SOBRE O LEITOR E A DIMINUIÇÃO DAS DISTÂNCIAS	14
1.2. O CORPO À ESCUTA	16
2. JOÃO ANTONIO: SEGUINDO A MÉTRICA DOS DERROTADOS	20
2.1. COMO OLHAMOS PARA O TEXTO	21
2.2. COMO SAIR DE UMA SINUCA DE BICO: ANALISANDO O TEXTO	22
3. REVISITA À CRÍTICA	33
CONSIDERAÇÕES FINAIS	36
REFERÊNCIAS	39

INTRODUÇÃO

Durante um evento sobre literatura fantástica¹, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, um dos palestrantes contextualizou sua percepção sobre o ato de leitura. Para ele, ler é aprender a enxergar, a ver o mundo. E, uma vez que se passa a enxergar, ninguém gostaria de não mais poder fazê-lo.

A provocação é válida mesmo que redutora e, relevando os artifícios didáticos, é essencial para que compreendamos o estatuto de leitura defendido aqui. Ler, de acordo com a perspectiva, envolve mudar sua percepção de tal forma que um retorno a um estado inicial se torna inviável. Esse processo não tem favorecidos: participam dele tanto leitores assíduos quanto iniciantes. A leitura serve para nos desconfigurar em determinado ponto nos remontando em outro, em um processo dialético. Da mesma forma nos diz Wood (2012, p. 63): “A [leitura de] literatura nos ensina a notar melhor a vida; praticamos isso na vida, o que nos faz, por sua vez, ler melhor o detalhe na literatura, o que, por sua vez, nos faz ler melhor a vida”.

Nesse momento inicial, o que me interessa é estender ao limite a provocação apresentada e pontuar que a leitura, não apenas possibilita um aprendizado ou renovação das formas de ver, mas **também nos ensina a ouvir**. Ler é emprestar o ouvido à voz do outro e, conseqüentemente, juntar minha voz à dele. Foi com essa atitude que me propus a encarar a obra do contista paulistano João Antônio Ferreira Filho, mais precisamente seu primeiro livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço*². Melhor dizendo: essa atitude foi resultado de uma “força imponderável da intuição”³, nas palavras drummondianas, após uma primeira passagem pelo livro.

Explico-me: quando tive minha primeira experiência de leitura com *MPeB*, atuava como pesquisador em um grupo sobre versificação brasileira (VerBrás), sob orientação do Prof. Dr. Paulo Seben, trabalhando especificamente com contextos de leitura em voz alta e desdobramentos com relação a ritmo, métrica e rima. Com a

¹ Evento “Fantástico Brasileiro: Produção Literária e Mercado Editorial”, organizado pelo Coletivo Bestiário Criativo (UFSM).

² Daqui em diante referenciado pelo acrônimo *MPeB*.

³ Trecho do poema “*Esboço de Figura*”, de Carlos Drummond de Andrade, em alusão aos sessenta anos de Antonio Candido.

questão do condicionamento ao qual a análise de metrificação submete o leitor, passei a tentar estender, mesmo que timidamente, os mesmos ímpetos rítmicos para outras obras fora do escopo da poesia. Percebi, nessa empreitada, que algumas obras se prestavam mais a essa abordagem do que outras.

Parto, assim, da experiência subjetiva para ponderar que uma primeira leitura da obra de João Antônio, solitária e silenciosa, escondeu mais do que revelou. Essa intuição de que algo estaria ainda por se mostrar foi algo que me perturbou nessa primeira tentativa. Assim, por estar inserido no contexto que descrevi acima, resolvi “entoar”⁴ o conto, lê-lo em voz alta. Claro que, nesse caso, ler em voz alta não significa apenas ler em voz alta. Existem coisas diversas em jogo, principalmente por se tratar de uma experiência calcada na realidade poética do texto. O que busco pontuar aqui, dessa forma, é como *MPeB* organiza-se para demandar do leitor uma leitura em voz alta para restituir sentidos latentes no texto. Essa perspectiva, no entanto, não é fortuita — ela aparece marcada explicitamente na obra, na crítica e em impressões do próprio autor sobre a obra.

Este trabalho, portanto, é dividido em três grandes momentos. No primeiro, contextualizo noções-chave da obra de Zumthor (2014), atentando para a questão da relação entre *corpo*, *texto* e *performance*, pensando juntamente com conceitos propostos por Spinoza (2009). Além disso, apoiado por Pasta Jr. (1999), pontuo sobre as categorias de “enigma” e “mistério” e quais aberturas essa perspectiva nos oferece para pensarmos sobre João Antônio, especialmente com relação ao que chamo de “diminuição das distâncias” entre autor-matéria narrada e leitor-texto e questiono sobre a função do corpo como parte do pacto de leitura, no movimento de se permitir estar atento ao som. Em um segundo momento, identifico de que formas essas estruturas se manifestam na obra analisada, utilizando como referência central o conto “Meninão do Caixote”, para, então, num terceiro momento, mediar as leituras feitas previamente por outros críticos, levando em conta a validade da hipótese proposta.

⁴ Parto de uma leitura muito particular da noção de entoação em Luiz Tatit (2002), a qual retomo no subcapítulo 1.2.

1. UM OLHAR SOBRE PERFORMANCE

Centramos nossa discussão acerca dos conceitos propostos por Zumthor (2014), especialmente levando em conta a noção de *performance*, que contextualizaremos adiante. Queremos, com esta pesquisa, propor que, com as chaves de leitura possibilitadas por essa abordagem teórica, a obra analisada se abre e remonta para outro lugar que não o da leitura silenciosa. Além disso, esse trabalho se inscreve em um movimento que propõe olhar de outra maneira para obras literárias de acordo com o processo denominado por Zumthor como “[...] uma espécie de ressurgência das energias vocais da humanidade” (Ibidem, p. 18).

Paul Zumthor discute, entre outras coisas, o papel do corpo numa relação direta com o processo de leitura e a construção de sentidos. A voz, nessa perspectiva, é um elemento medular. Quando falamos de *corpo*, seguimos as palavras do autor que nos conta que

[...] é ele [o corpo] que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. (Ibidem, p. 27)

A leitura, nesse sentido, é dotada de uma capacidade de criar vínculos entre leitor e texto, os quais resultam em prazer. O teórico também provoca seu leitor pontuando que o corpo é o responsável por conferir ao texto o estatuto de poético (literário)⁵. A literariedade, nesse sentido, decorre da experiência subjetiva de leitura, do engajamento do corpo e do prazer orgânico que o texto proporciona.

Verificamos essa perspectiva nas palavras do autor:

Para o leitor, esse prazer constitui o critério principal, muitas vezes único, de poeticidade (literariedade). Com efeito, pode-se dizer que um discurso se torna de fato realidade poética (literária) **na e pela leitura** que é praticada por tal indivíduo. (Ibidem, p. 28, grifo nosso)

⁵ Para Zumthor, poeticidade e literariedade são conceitos intercambiáveis que se organizam através do encontro com o corpo, como se lê na passagem a seguir: “Que um texto seja reconhecido por poético (literário) ou não depende do sentimento que nosso corpo tem.” (2014, p. 38).

A intuição, como já pontuamos, descortina possibilidades de recuperar uma voz que vibra (n)o texto e que tem qualquer coisa de ontológica. O texto poético, dessa forma, carrega marcas que demandam ferramentas outras por parte do leitor: o uso da voz, a declamação, a performance, etc. A leitura em voz alta possibilita um lugar, a leitura silenciosa remonta a outro. Lemos o texto com o som do texto — que ora se esconde, ora se revela — encarnado na experiência. Uma “presença que chega à opressão”, para usar as palavras do autor, é o que carrega textos por entre as finas fronteiras do que entendemos por gênero textual. Essa presença é a voz do texto em anseios por ser dita. O próprio leitor, durante o processo de leitura, se descobre parte do jogo quando se “aplica em articular, na solidão de sua leitura, interiormente pelo menos, os sons” (Ibidem, p. 66).

Por enquanto, discutimos noções importantes que permeiam a hipótese inicial. A noção central, no entanto, ainda não foi propriamente referenciada: a noção de *performance*. Seguindo a proposta zumthoriana, a performance “se refere de modo imediato a um acontecimento oral e gestual” (Ibidem, p. 41). Isso implica trazer o corpo novamente para o estudo da obra, levá-lo em consideração. Não só isso. Implica também entender que “a performance não apenas se liga ao corpo mas, por ele, ao espaço” (Ibidem, p. 42). Cada performance é única e dessa tensão entre corpo(s), texto e ambiente é que emana a energia poética. O texto poético, para ser percebido como tal e gerar seus efeitos, precisa, fundamentalmente, da presença ativa, do engajamento de um corpo.

Todo texto poético é, nesse sentido, performativo, na medida em que aí ouvimos, e não de maneira metafórica, aquilo que ele nos diz. Percebemos a materialidade, o peso das palavras, sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos. Essa percepção, ela está lá. Não se acrescenta, ela está. É a partir daí, graças a ela que [...] aproprio-me dele, interpretando-o, ao meu modo; é a partir dela que, este texto, eu o reconstruo, como o meu lugar de um dia. E se nenhuma percepção me impele, se não forma em mim o desejo dessa (re)construção, é porque o texto não é poético; há um obstáculo que impede o contato das presenças. (Ibidem, p. 55)

O texto performado, reorganizado pelo peso, pelo calor do corpo e das pulsações sanguíneas, atravessado pela voz, tem suas circunstâncias reorganizadas.

Ou melhor, é um novo objeto estético, ganha em potência. Benedictus de Spinoza (2009) quando pensa o conceito de potência está interessado em iluminar outras discussões. Proponho aqui um deslocamento para pensar em termos de potência performática – a busca do gesto pelo gesto.

Trazemos, em nós, em nossos corpos, forças empenhadas em existir. Esse é o *conatus*, conceito significativo para o filósofo holandês, que se apresenta segundo a proposição: “cada coisa esforça-se, tanto quanto está em si, por perseverar em seu ser” (2009, p. 103). A essência de meu corpo é a potência em ato, uma perseverança de existência. As afecções, que para Spinoza são variações experimentadas por nossos corpos no encontro com outros, determinam nossa potência de agir. Energias atuantes no jogo de um corpo sendo afetado pelo mundo aumentam ou diminuem essa potência (Ibidem, p. 97). Somos atravessados por forças que ressoam em nossos corpos e, assim, compartilhos timbres, compomos com o mundo.

Interessa-nos muito mais, no âmbito deste trabalho, pensar o texto enquanto corpo e as implicações dos conceitos de Spinoza contextualizados anteriormente para esse deslocamento. O texto, claro, tem potência em si. Potência de perseverar, de significar, de ser lido, de compor com o mundo. O leitor, no corpo-a-corpo com o texto, provoca o atravessamento de energias que impulsionam ou suprimem essa potência presente. A noção que venho tateando até então é a de que a potência performática existente no texto poético só é libertada quando em um bom encontro com o leitor. Esse bom encontro se materializa na voz. A busca da performance pela performance desaloja o leitor de sua posição usual e o situa em um lugar de diferença – que é onde também se encontra o texto. Todo texto poético que é, como vimos, performativo, necessitaria então desse bom encontro com o leitor para libertar sentidos que estão esmaecidos na leitura silenciosa. Uma boa leitura⁶ de um texto poético passa, dessa forma, essencialmente pela performance.

⁶ Usamos a expressão “boa leitura” não em caráter prescritivo ou normativo, mas como um desdobramento da teoria spinozana. Como vimos, o aumento da potência de um corpo decorre de um bom encontro.

1.1. TENSÃO SOBRE O LEITOR E A DIMINUIÇÃO DAS DISTÂNCIAS

O poeta e ensaísta Adalberto da Costa e Silva, em participação no programa *Poesia & Prosa*⁷ apresentado por Maria Bethânia, nos presenteia com a seguinte fala que, de certa forma, ajuda a nortear o que defendemos: “Quem tiver dificuldade de ler Guimarães Rosa, leia em voz alta”. Irmanar João Antônio com o trabalho de Guimarães Rosa nos oferece entradas para o texto que enriquecem a leitura. O entendimento de que a obra de Guimarães Rosa se resolve de maneira vocal empresta outra força para a experiência de leitura, a qual ajuda também a resolver a leitura proposta aqui.

Da crítica roseana emprestamos também uma perspectiva que ilumina o jogo de tensões que ocorre no encontro do corpo do leitor com o corpo do texto. Pasta Jr. (1999) depara-se com a problemática que reside em *Grande Sertão: Veredas*. Problemática essa que orquestra as entradas possíveis no texto e que se configura de maneira similar na obra de João Antônio. Pasta Jr. olha para a escrita roseana a partir de duas categorias: o enigma e o mistério. O enigma, que é da ordem do estético-literário, é constituído de forças que pedem decifração. O mistério, por outro lado, é da ordem do mágico-religioso e, por isso, o vislumbramos apenas através de culto e celebração (Ibidem, p. 62). O processo de entrada no texto passa por uma dessas categorias. O leitor que assina o “contrato de leitura” coloca-se em uma posição formal de distanciamento-objetivação, preservando sua identidade em relação ao texto. O leitor que aceita o “pacto de leitura” trabalha no âmbito da integração-comunhão, evocando forças primitivas, aceitando o caráter fusional que não permite o discernimento dos corpos participantes do jogo. Sujeito e objeto tornam-se indiscerníveis. Recai-mos no “dilema insolúvel de sucumbir a um encantamento e ao mesmo tempo denunciá-lo” (Idem, Ibidem).

O enigma presente em *MPeB* demanda do leitor esforços que possibilitem aumentar sua potência, restituir certa força poética ontológica. Como no trabalho com

⁷ Episódio especial sobre o autor Guimarães Rosa, exibido em 10/07/2016, no canal Arte 1. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=I9EARb83BOA>>

um cubo de Rubik, o leitor esforça-se em ajustar aqui, reorganizar lá, até que encontre o movimento-chave para esse enigma. Assim, uma vez que uma leitura acertada, ou seja, um bom encontro, se estabelece, o texto se abre. O enigma está decifrado. O esforço, a partir disso, é aceitar fazer parte, colocar-se na leitura, ser presença, força ativa com o texto. Isso implica aceitar rigorosamente o pacto.

A provocação, o convite que o texto literário faz ao leitor nada mais é que uma interpretação para o *conatus* spinozano, essa força que resiste, teima em existir e provocar seus efeitos — a voz que vibra (n) o texto. O leitor compõe com o texto, imerso em um processo de comunhão. Facilmente rastreável, como veremos, esse movimento também se configura na outra ponta da relação, onde autor e matéria narrada se encontram e dão à luz o texto. Candido (1999), quando pensa essa relação funcionando nos contos de João Antônio, afirma que:

[...] 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 alude. Não se trata, portanto, de mais um autor que usa como pitoresco, como coisa exterior a si próprio, a fala peculiar dos incultos. 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 [...] (p. 87)

A narrativa de João Antônio é da ordem da fusão. O autor cria o pacto pela imersão na matéria narrada. Temos um narrador que, segundo Polinésio (1994):

É quase uma primeira pessoa que fala, quer pelo uso (frequentíssimo) do discurso indireto livre, quer pela incorporação total do sujeito da enunciação à matéria narrada, não apenas no falar e no pensar, mas, acima de tudo, no “ser”. Assim, a representação é feita de dentro para fora: não parte de um enfoque distanciado, mas emana das estruturas mais profundas do texto, passando o enunciado a constituir-se da mesma matéria. (p. 146)

Opera, com isso, um processo de “diplomacia cósmica” (VIVEIROS DE CASTRO, 2006, p. 320), trabalhando em função de apurar o olhar e traduzir pontos de vista distintos. Assemelha-se à figura do xamã, viajante entre mundos, com a capacidade de “interpretar o inusitado, conferir ao inédito um lugar inteligível, uma inserção na ordem das coisas” (CUNHA, 1998, p. 12).

Esses fatores nos permitem pensar a respeito da abordagem para com o texto e verificar que existem perspectivas ontologicamente heterogêneas. Podemos, por exemplo, observar um ritual xamânico distanciadamente e descrevê-lo: uma roda de pessoas, o xamã, o fogo, as cores, a ayahuasca. Na outra esfera, temos a vivência da experiência enquanto parte da roda, força presente no rito. Para ler João Antônio, reforço, seguimos com a segunda.

1.2. O CORPO À ESCUTA

Como estamos tratando sobre João Antônio, precisamos estar cientes de que tudo aqui passa pela mediação de uma espécie de “jogo da vida”, pela inserção do “joguinho”⁸ (ANTÔNIO, 1976, p. 113) – tão caro para o autor – na ordem das coisas. O jogo, em nossa hipótese (e que deve ser encarado com a mesma intensidade do mencionado anteriormente), é o pacto-mistério. Da ordem do rito, “o jogo exige porque diferente o jogo fica” (Ibidem, p. 114), isto é, o texto demanda, pois as abordagens possíveis mudam. O pacto evoca forças poéticas originárias das entranhas do texto e isso que aqui chamo de oralidade primitiva: uma voz que resiste no texto e no mundo – reminiscência de culturas orais indígenas, africanas, forças constitutivas da nossa identidade brasileira. A voz que abre e organiza o texto.

Aceitar o pacto implica, entre outras coisas, estar atento ao som. Esse é um exercício de leitura fundamental. Na poesia, indispensável. Como já mencionamos, entrar no jogo é emprestar o ouvido à voz do outro e se permitir ser ressonância.

A necessidade fisiológica de uma ordem e um ritmo, que também passa pelo prazer orgânico oferecido pela experiência com o texto poético (literário), está calcada nessa predisposição do corpo em atentar para as nuances sonoras que a escrita encapsula. O maestro Stravinsky (1996, p. 35), quando escreve sobre teoria musical, chega a afirmar que temos uma “obsessão pela regularidade”, e se pergunta:

Quantos de nós, ouvindo jazz, não terão sentido uma curiosa sensação, próxima da vertigem, quando um dançarino ou músico solista, tentando insistentemente enfatizar acentos irregulares, não consegue desviar o

⁸ Jogo de sinuca, tema e passatempo favorito do autor.

nosso ouvido da pulsação regular da métrica produzida pela percussão?
(Ibidem, p.35-36)

Stravinsky está claramente interessado em outro fenômeno. O que aproveito de sua perspectiva é o entendimento de que nosso corpo, uma vez dentro do processo, está permanentemente em estado de alerta e comunhão com o ritmo e a regularidade. Esse olhar, embora um tanto conservador, abre caminho para alguns desdobramentos:

- a) A expectativa: o leitor que se propõe a ouvir e, conseqüentemente, emprestar sua voz ao texto é constantemente interpelado por essa busca por regularidade. Isso é muito mais evidente no processo de leitura de poesia – especialmente a metrificada. Uma vez que percebemos um padrão rítmico no texto, tendemos a tentar replicá-lo⁹. É dessa forma que gerimos nossa expectativa.
- b) Ouvir o texto é estabelecer um compromisso rítmico rigoroso.
- c) Ler o texto em voz alta não é (apenas) ler o texto em voz alta. É sua potência performática que possibilita colocarmos sua musicalidade à prova. Entoar o conto tem a ver com a busca pela voz que ressoe com a voz do texto – que, por sua vez, restitui a força da voz da matéria narrada.

A busca pela voz que atravesse a voz do texto e restitua sua força poética é um processo em que, muitas vezes, somos guiados pelo próprio texto. O ritmo decorre de elementos vários e nosso esforço enquanto leitores é notá-los. Goldstein (1985, p. 10) sugere que a presença do ritmo no poema “[...] pode ser facilmente percebida por um leitor atento, que é, ao mesmo tempo, um ouvinte”. Por estabelecer uma relação muito importante com a oralidade, a poesia “é feita para

⁹ Fenômeno similar ocorre na canção quando o intérprete tende, através do processo entoativo, “corrigir” um acento que recai sobre uma sílaba poética fora do padrão esperado. Caetano Veloso, por exemplo, na canção *O quereres*, parece querer corrigir pela entoação o verso “E onde vês, eu não vislumbro razão”, o qual foge do padrão de decassílabos heroicos (acentos na 6ª e 10ª sílabas poéticas) que marca a composição, ao deslocar o acento da palavra “vislumbro” para a primeira sílaba.

ser falada, recitada”. O que encontramos em João Antônio é um ritmo, muitas vezes cerebral, que provém da técnica. Sobre o escritor, Candido (1999) anota que este:

[...] elaborou uma voz narrativa manipulando da maneira mais fiel possível a comunicação oral. [...] na prosa ficcional de João Antônio os valores da oralidade (requeridos pelos assuntos) são transmutados em estilo, inclusive graças a 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. Ao lado disso, há nela uma coragem tranquila de elaborar a irregularidade, aceitando os caprichos da conversa, as hesitações, as repetições, as violações do ‘bom gosto’ convencional, que contradizem os manuais de escrever bem, mas aumentam o alcance da expressão, porque a aproximam da naturalidade. (p. 85)

A transformação da oralidade em estilo é o que marca a narrativa de João Antônio. Podemos perceber isso em seu processo de escrita – embora este não seja o foco do trabalho. Em diversos momentos, o autor documenta características a respeito do modo como escrevia. A respeito de *MPeB*, João Antônio reforça seu comprometimento com a musicalidade da voz narrativa em um depoimento a respeito da feitura do livro. Para contextualizar: os originais da obra foram destruídos em um incêndio na casa do escritor, em 1960. Conta-se que, alocado em uma cabine da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, João Antônio reescreveu todos os contos de memória. O autor relata:

Aprendi um pouco do **processo mnemônico**, o que me favoreceu a lembrança de trechos inteiros de Malagueta, porque **todo texto é ritmado** e tem um movimento para cada capítulo; por exemplo, Barra Funda é assim: "O boteco era de uma fileira de botecos". Isso me ajudou na recomposição, porque, talvez, empiricamente, **eu escrevia por música**. [...] (ANTÔNIO apud STEEN, 1981, p. 136, grifos nossos)

A possibilidade da lembrança de trechos inteiros do livro diz respeito à potência performática que reside no texto. O ritmo marcado, que Candido (1999, p. 86) denomina “ritmo de solavanco”, e a presença da oralidade são processos que colaboram para a preservação da obra, a perenização da voz do texto que, em certa medida, é estruturada pela incorporação da voz que fala na voz que performa. Por outro lado, se o texto fosse encarado da perspectiva da leitura silenciosa,

provavelmente o processo mnemônico não estaria em jogo. Só teremos acesso pleno a essa estrutura colocando sua musicalidade à prova, pela “entoação” do conto, subvertendo o conceito de Luiz Tatit (2002).

João Antônio estava mais interessado na voz que canta, no “como se diz o que se diz”¹⁰, que organiza os ritmos e possibilita a perenização do texto. O autor, durante uma palestra na UNESP¹¹, contou sobre sua busca pelo ritmo:

As pessoas começam a falar comigo, eu fico olhando assim pra pessoa... É por isso que os sobrinhos me chamam de louco, maluquinho. Os sobrinhos perguntam pra minha mãe quando eu vou visitá-la: “Me diga uma coisa vovó, o tio João Antônio sempre foi maluquinho desse jeito? ”. Porque, às vezes, a pessoa está falando comigo, eu não estou prestando a atenção no que ela está falando. Eu quero saber das palavras, o trabalho com a linguagem, esse negócio tem uma música. Eu digo: “Repete, por favor! ” A pessoa fala, e eu... Que interessante, isso tem uma música, isso tem um ritmo...

O leitor precisa, assim, estar atento ao som para entender que João Antônio estava também atento aos sons do mundo, à voz das ruas e dos malandros.

¹⁰ Façamos uma experiência: considerando uma situação de diálogo descompromissado, tente reproduzir um enunciado qualquer que tenha surgido há pelo menos cinco minutos atrás nesse contexto, levando em conta mensagem, prosódia, pausas, acentos, semelhança de timbre, etc. Essa seria, sem dúvida, uma tarefa árdua. Segundo Tatit (2002, p. 15-17), isso se deve ao caráter efêmero da voz que fala, a qual se interessa pelo “o que se diz”. Uma vez recebida a mensagem, descartamos o “invólucro” impossibilitando sua reiterabilidade. Fenômeno contrastante percebemos no canto. Podemos cantarolar uma melodia mesmo sem saber a letra ou atentar para o sentido desta. A voz que canta se interessa muito mais pelo “modo como se diz”, possibilitando sua permanência.

¹¹ Palestra na UNESP, em julho de 1994. Transcrição disponível em: <http://acervo.revistabula.com/posts/vale-a-pena-ler-de-novo/as-confissoes-de-joao-antonio->

2. JOÃO ANTONIO: SEGUINDO A MÉTRICA DOS DERROTADOS

A leitura de *MPeB* exige um comprometimento não evidente por parte do leitor. Isso se deve ao fato de que a elevação da linguagem ao status de linguagem poética passa pelo engajamento do corpo do leitor, que contribui com sua voz para alcançar um mundo retratado, mitificado e perenizado pela incorporação da voz marginal ao texto literário. Nesse movimento, nos afastamos do radicalismo sartreano que, ao discorrer sobre a relação poesia e prosa, defende que "seus universos permanecem incomunicáveis, e o que vale para um não vale para o outro" (SARTRE, 2004, p. 18). As fronteiras aqui, se existirem, são tênues. Agamben (1999, p. 30), por exemplo, defende que "nenhuma definição de verso é perfeitamente satisfatória" pois "nem a quantidade, nem o ritmo, nem a quantidade de sílabas — todos eles elementos que podem também ocorrer na prosa — fornecem, desse ponto de vista, uma distinção satisfatória [...]". Isso sinaliza principalmente que adentramos um campo de tensões.

Pertinente nesse contexto, reproduzimos a passagem em que Pignatari (2005) contextualiza sobre o fazer poético, desvelando caminhos para o entendimento do processo de criação de João Antônio:

"A palavra 'poeta' vem do grego '*poietes* = aquele que faz'. Faz o quê? Faz linguagem. [...] o poeta não trabalha *com* o signo, o poeta trabalha o signo verbal. [...] O poema é um *ser de linguagem*. O poeta faz linguagem, fazendo poema. Está sempre criando e recriando a linguagem. Vale dizer: está sempre criando o mundo" (p.11-12)

João Antônio, em palestra na UNESP, faz observações que acabam por criar um diálogo interessante com a passagem de Décio Pignatari: "Eu tenho uma tendência de sacrificar o próprio interesse da história pelo interesse da palavra, isso é típico dos poetas. O poeta olha para dentro da palavra; a poesia, em grego, é criação. Então ele olha para dentro da palavra".

Como forças que precisam ser atuantes na prática poética, olhemos também para dentro das palavras.

2.1. COMO OLHAMOS PARA O TEXTO

Se uma discussão acerca do texto de João Antônio leva a acreditar que o trabalho com a linguagem é processo fortuito, apagam-se marcas importantes da obra, as quais organizam a produção de sentido. Esse trabalho com a linguagem, parte integrante de um projeto literário defendido pelo autor, se manifesta, dentre outras maneiras, por uma escolha lexical estetizada que fica explícita em diversos momentos da obra em questão. Tomamos, então, como elemento representativo de *MPeB* o conto “Meninão do Caixote”, numa tentativa de ilustrar os elementos teóricos vistos até esse momento. Passagens de outros contos, como “A afinação da arte de chutar tampinhas” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”, também se fazem presentes nessa investida analítica, contribuindo com tópicos muito pontuais.

A partir disso, buscamos entender empiricamente quais são os elementos que estruturam o ritmo dos excertos analisados (e, conseqüentemente, da obra como um todo). Escolhemos, para tanto, olhar para quatro pontos, de maneira geral: escolha lexical, disposição das palavras, rima e métrica. Além disso, reorganizamos os excertos em forma de verso, quando necessário, sempre respeitando a sintaxe da frase.

Quando olhamos para o processo da metrificação, relacionamos cada verso com sua respectiva escansão. No início de cada verso, entre parênteses, indicamos o número de sílabas poéticas. Além disso, em alguns casos discriminamos a disposição dos acentos nos versos, levando em conta que o símbolo “_” representa a sílaba fraca e “U” representa a sílaba forte. É interessante pontuar que não há apenas uma maneira de escandir e distribuir os acentos de um verso, mas existem padrões historicamente construídos. Sabendo disso, tomamos posição ao escolhermos uma dentre as possibilidades de escansão nos casos que apresentam ambigüidade métrica¹². Os versos ambíguos em termos de métrica são aqui também referenciados como anfiescandíveis¹³. Utilizamos também, quando pertinente, o *software* JReciteIt!¹⁴ para

¹² Entende-se por ambigüidade métrica os casos em que existe mais de uma possibilidade de escansão, podendo apresentar fenômenos estilísticos como sinalefa (transformação de duas sílabas em uma), sinérese (passagem de um hiato, no interior da palavra, a ditongo) ou diérese (passagem de ditongo a hiato).

¹³ Termo cunhado no âmbito do Grupo de Pesquisa de Versificação Brasileira – VerBrás para designar os versos com ambigüidade métrica.

complementação da análise dos excertos escolhidos. O *software* realiza a escansão, contagem de sílabas poéticas e transcrição fonética de poemas, sendo uma ferramenta importante no âmbito de nosso trabalho.

Além disso, como provocação, contextualizamos uma passagem de Décio Pignatari (2005), na qual ele convida seu leitor a ser participativo, a fazer parte do jogo:

Na prática poética, use o seu ouvido. Para os poemas sem versos, use também o olho. Sinta as pulsações. Leia poemas em voz alta. Poemas seus. E de outros. Grave no gravador. Ouça. Ouça. Torne a gravar. Ouça. Compare. Se precisar de mais de uma voz, chame os amigos. (p.22)

Esse também é o convite que fazemos ao nosso leitor. Os trechos que analisaremos precisam ser lidos em voz alta. Esse processo é central, uma vez que buscamos, pela voz, sentidos que não são encontrados na leitura silenciosa.

2.2. COMO SAIR DE UMA SINUCA DE BICO: ANALISANDO O TEXTO

João Antônio, em carta¹⁵ à poeta Ilka Brunhilde Laurito (apud ROCHA, 2008, p. 114), faz observações interessantes e oportunas para o escopo deste trabalho. Em um primeiro momento, o autor anota que os “malandros valorizam as palavras”. Sabe-se que João Antônio foi um obstinado “dicionarista” da gíria malandra, registrando em sua agenda telefônica mais de 500 expressões utilizadas pelos marginais (SANTOS, 2006). Essa preocupação com a criação de uma voz narrativa que traz a fala malandra como elemento fundante nos traz perspectivas que corroboram o que até então defendemos. A gíria é parte da fusão que entrega uma linguagem verossímil e altamente estetizada, cuidadosamente trabalhada com relação a ritmo e expressão. Isso vem ao encontro do que João Antônio observa na mesma carta citada anteriormente: “O malandro fala **cantado**, na sua ginga de malandro” (ROCHA, op. cit., p. 113, grifo nosso). A força dessa voz malandra pode ser verificada quando o próprio Meninão do Caixote, na

¹⁴ Desenvolvido por Pedro Dharma (2014), no âmbito do Grupo de Pesquisa de Versificação Brasileira – VerBrás.

¹⁵ Ver Anexo 1.

narrativa em primeira pessoa, afirma em relação a Vitorino: “Aquela fala diferente mandava como nunca vi. Picou-me aquela fala” (ANTÔNIO, 1976, p. 86).

A voz narrativa presente em *MPeB* é pautada pela valorização da palavra, pela incorporação da poesia do submundo. Mukařovský, em seu ensaio *Poética e Fonologia* (1978, p. 206), defende que o estudo acerca dos fonemas pode contribuir para a explicitação do caráter eufônico da linguagem poética. Dessa forma, dispondo do repertório de fonemas de sua língua, o poeta, ao trabalhá-los, pode produzir efeitos mais eficazes do que aqueles possibilitados apenas pelo conteúdo da obra. Além disso, defende que esses fenômenos (como, por exemplo, o agrupamento de fonemas resultante em encontros entre vocábulos contíguos) enquanto são habitualmente fortuitos, podem não o ser na obra poética. Aqui defendemos que, na obra de João Antônio, a escolha das palavras e, portanto, dos fonemas é deliberada.

No conto analisado, temos, por exemplo, a ocorrência de palavras que, segundo Alfredo Bosi (2000, p. 49-50), carregam uma “intenção imitativa”, sendo dotadas de um “poder sinestésico” ou uma “força onomatopaica”, graças às suas qualidades sonoras. Esse fenômeno é percebido, mais especificamente, no bonito hendecassílabo “O **baque** gostoso do corpo na água” (ANTÔNIO, op. cit., p. 82, grifo nosso), formado, respectivamente, por um iambo (uma sílaba breve e uma longa) e três anapestos (sendo cada um configurado por duas sílabas breves e uma longa)¹⁶, no qual a palavra *baque*, com sua força de fonemas oclusivos, emula o som do corpo batendo na água.

A aliteração presente na passagem a seguir também pode ser considerada como parte integrante do repertório de ocorrências que ilustram esse fenômeno que analisamos:

Fiquei preso ao Bar Paulistinha. Lá fora, era vento que varria. Vento varrendo, varrendo chão, portas, tudo. Sacudiu a marca do ponto do

¹⁶ Essa é uma estrutura famosa na poesia brasileira. Lendo em voz alta o verso de João Antônio e comparando com os famosos versos de Gonçalves Dias encontramos uma correspondência sonora: “No meio das tabas de amenos verdores / Cercadas de troncos - cobertos de flores, / Alteiam-se os tetos d’altiva nação; / São muitos seus filhos, nos ânimos fortes, / Temíveis na guerra, que em densas coortes / Assombram das matas a imensa extensão. [...]”. Dá para ouvir? O ritmo-tambor dos versos do poeta romântico reverbera no baque do corpo do personagem antoniano.

ônibus, levantou saias, papéis, um homem ficou sem chapéu. Gente correu para dentro do bar.(Ibidem, p. 85)¹⁷

O que temos nessa passagem é uma recorrência de fonemas fricativos (/f/, /v/, /s/ e /ʃ/), que ao mesmo tempo que ajudam a criar o cenário da ventania, trabalham para reforçar a ideia da ação de “varrer”, possibilitando que o leitor construa, com sua voz, as imagens poéticas das quais o autor lança mão. Esse carregamento da linguagem com figuras, imagens poéticas, é um recurso importante do trabalho do escritor. Na abertura da seção "Sinuca" (Ibidem, p. 56), por exemplo, o autor escreve a seguinte definição para o jogo: "A mesa é triste, dolorida como uma [bola] branca que cai" e anota em seguida “Palavras ouvidas de Bola Livre, um vagabundo da Lapa-de-baixo”. A imagem poética, nesse caso, excede o autor pois vem diretamente da boca do povo, cabendo ao escritor registrá-la.

No conto “A afinação da arte de chutar tampinhas”, entre inúmeras outras imagens passíveis de marcação, escolhemos uma que, além de estar configurada em um decassílabo, se baseia no caráter sinestésico, como podemos ver a seguir: "A **voz mulata** no disco me fala [...]" (Ibidem, p. 26, grifos nossos). Essas passagens prosopopeicas, sinestésicas e metafóricas contribuem para o alargamento dos sentidos, criando modelos de sensibilidade e explicitando o uso da função poética da linguagem. Outro excerto colabora com a discussão:

O remédio era buscar ao Bar Paulistinha, onde eu nunca havia entrado. Quando entrei, a chuvinha renitente engrossou, **trovão, trovão**, um traço rápido cor de ouro lá no céu. O céu ficou parecendo uma casca rachada. E chuva que Deus mandava. (Ibidem, p. 85, grifos nossos)

Aqui temos a repetição da palavra “trovão”, como recurso estilístico que possibilita ao leitor o som e a imagem do trovão. Mais uma vez: essas ocorrências são melhor verificadas quando nos permitimos ler, como na poesia, em voz alta. Como vemos em Dufrenne (1969, p. 17), a poesia é uma voz interior que deve objetivar-se em uma voz leitora, pois a poesia se encarna na fala. Isso é defender, com outras

¹⁷ Lembre-se por afinidade os versos de abertura do poema *Canção do Vento e da Minha Vida*, de Manuel Bandeira: “O vento varria as folhas, / O vento varria os frutos, / O vento varria as flores... / E a minha vida ficava / Cada vez mais cheia / De frutos, de flores, de folhas”. Em voz alta, a semelhança fica clara.

palavras, que existe uma oralidade no texto poético que só pode ser acessada em sua totalidade pela performance – o que é exatamente a nossa hipótese com relação ao texto de João Antônio.

Levando em conta o contexto observado por João Antônio em suas andanças no submundo paulista sabemos que o malandro fala cantado. Esse “cantar” da matéria narrada é reativado no texto pela entoação, como se, em certa medida, cantássemos o conto. Claro que estamos pensando em nível de performance, voz, gesto, ambiente, experiência. Nesse sentido, a linguagem poética, como foi visto, tem musicalidade inerente. Dufrenne ao analisar a relação poesia e música define que:

Se a música se interessa pela poesia, mesmo que seja para exercer seu imperialismo, é porque a poesia já encerra, mais que uma promessa de música, uma música espontânea. **A palavra poética canta. É esse canto que a leitura em voz alta realiza e que o poeta põe à prova [...]** (op. cit., p.67, grifo nosso)

A musicalidade existente na linguagem poética é decorrência de uma série de fatores. Um desses elementos abordamos anteriormente quando falamos a respeito da escolha lexical e da disposição das palavras e fonemas. Além disso, outro fator interessante, especialmente na obra de João Antônio, é a situação da rima. Sobre isso, Martins (2005) aponta que:

A rima participa de rica família de fenômenos rítmicos, a das correspondências fônicas, a que se associam habitualmente, na composição do poema, correspondências não-segmentais, de farta representação e de grande poder expressivo. (p.50)

Assunto controverso, a rima pode ser considerada, de maneira geral, como “o som comum a duas ou mais palavras ou uma palavra que ecoa outra palavra”¹⁸ (BROGAN & PREMINGER, 1993, p. 1053, tradução nossa). Ainda, de acordo com Moisés (1974, p. 434), “a rima é uma recorrência de sons”, uma equivalência fonética. Contudo, o que nos parece importante é entender de que formas a rima contribui para a cadência do texto de João Antônio. Podemos verificar como o enlace fônico-poético

¹⁸ No original, “the sound common to two or more words or a word that echoes another word. ”

rima-ritmo (ou ritmo-rima) se manifesta no excerto do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* (ANTÔNIO, op. cit., p. 143), que reproduzimos, em roupa de verso, abaixo:

Na rua compr**ida**,
parada, dorm**ida** —
vento fri**o**, cemitério,
hospital, trilhos de bonde;
bar vaz**io**, bar fechado, bar vaz**io**...

Primeiramente, a disposição dos versos-frases colabora com a mudança de percepção do texto. Além disso, podemos verificar que, com relação aos dois primeiros versos, temos uma relação de rima perfeita entre as palavras “comprida” e “dormida”, além de se tratarem de pentassílabos com esquema de acentos idêntico (2ª e 5ª sílabas poéticas). Nos versos seguintes percebemos uma rima em eco¹⁹ configurada pela recorrência do ditongo decrescente “io” no final das palavras “frio” e “vazio”, que ecoa desde “vento **frio**, cemitério²⁰” até a configuração da rima leonina²¹ no decassílabo “bar **vazio**, bar fechado, bar **vazio**”. É importante também frisar que ritmo e rima podem estar descolados em nível de análise embora constituam, essencialmente, uma relação não-dicotômica. A rima é um fenômeno eufônico, semântico e, sobretudo, rítmico.

Como ilustração dos traços que investigamos, lançamos mão de mais um excerto da obra, entre inúmeros que poderiam ser destacados. Na última frase do mesmo conto temos mais uma vez a ocorrência da rima perfeita como verifica-se abaixo:

Falou-se que naquela manhã
por ali passaram três malandros,
murchos, son**ados**,
pedindo três cafés fi**ados**. (Ibidem, p. 159)

Falamos sobre escolha lexical e rima. O último elemento que abordamos em nossa análise é a relação entre a métrica e o ritmo. Segundo Brogan & Preminger (op.

¹⁹ Cf. MOISÉS (1974, p. 443).

²⁰ Entre “frio” e “cemitério” temos uma espécie de rima toante que, no entanto, preferimos não marcar.

²¹ Cf. MOISÉS (p. 443-444), uma rima no interior do verso.

cit., p. 1066-1067), ritmo é: “Uma cadência, um contorno, uma figura de periodicidade, qualquer sequência de eventos ou objetos perceptíveis como um padrão distinto passível de repetição e variação.”²² (tradução nossa). Seguimos com Brogan & Preminger (ibidem, p. 772), que apontam que “todo metro tem ritmo, mas nem todo ritmo tem métrica”²³ (tradução nossa). Com isso, o fato é que, no contexto analisado, o ritmo procede também da construção métrica, das imbricações entre metro e a musicalidade introjetada no processo de escrita do autor.

Assim, aliando essa contextualização com nossa proposta, buscamos mapear esses traços no texto. Em um primeiro momento, organizamos os parágrafos em verso, dispostos em tabelas: de um lado o parágrafo escolhido em versos numerados, de outro sua escansão e análise. Em negrito marcamos os acentos e, no início de cada verso analisado, entre parênteses, o respectivo número de sílabas poéticas.

Escolhemos, primeiramente, o trecho de abertura do conto “Meninão do Caixote” (ANTÔNIO, op. cit., p. 81). Nele, é interessante notar não somente a estruturação métrica, mas também, como abordado previamente, a escolha de palavras e a insistência de fonemas alveolares /t/ surdo e /d/ sonoro, que contribuem para o processo eufônico.

Quadro 1 – Análise da abertura do conto “Meninão do Caixote”

1. Fui o fim de Vitorino.	(7) Fui / o / fim / de / Vi / to / ri / ʌə.
2. Sem Meninão do Caixote,	(7) Sem / Me / ni / não / do / Cai / xo / tɐ,
3. Vitorino não se aguentava.	(8) Vi / to / ri / no / não / se a / guen / ta / vɐ.
4. Taco velho quando piora,	(7) Ta / co / ve / lho / quan / do / pio / ʁɐ,
5. se enteva duma vez.	(7) se / en / tre / va / du / ma / vez .
6. Tropicava nas tacadas,	(7) Tro / pi / ca / va / nas / ta / ca / das,
7. deu-lhe uma onda de azar,	(7) deu / lhe u / ma / on / da / de a / zar ,
8. deu para jogar em cavalos.	(7) deu / p'ra / jo / gar / em / ca / va / lɐs.
9. Não deu sorte, só perdeu,	(7) Não / deu / sor / te / só / per / deu ,

²² No original, “A cadence, a contour, a figure of periodicity, any sequence of events or objects perceptible as a distinct pattern capable of repetition and variation.”

²³ No original, “all meter has rhythm, but not all rhythm has meter”.

10. decaiu, se estrepou.	(7) de / ca / iu , / se / es / tre / pou .
11. Deu também para a maconha,	(7) Deu / tam / bém / pa / ra a / ma / co / nha,
12. mas a erva deu cadeia.	(7) mas / a / er / va / deu / ca / de / ia.
13. Pegava xadrez,	(5) Pe / ga / va / xa / drez ,
14. saía, voltava...	(5) sa / í / a / vol / ta / va ...

Observamos que existe uma regularidade, uma constância rítmica que confere cadência à leitura. É importante notar que, para tal análise, nos permitimos alguns ajustes estilísticos como síncope, sinérese e diérese²⁴ (em palavras fonológicas). Dessa forma, nos heptassílabos temos uma alternância de acento, que oscila, basicamente, entre um E.R. 7 (3-7)²⁵ e um E.R. 7 (4-7). No caso das redondilhas menores (pentassílabos), verificaremos a manutenção do padrão de maneira mais categórica no excerto subsequente (Idem, ibidem), que dialoga diretamente com a estrutura formal do excerto anterior.

Quadro 2 – Análise de versos

1. Na rua vazia,	(5) Na / ru / a / va / zi / a
2. calada, molhada,	(5) ca / la / da / mo / lha / da
3. só chuva sem jeito;	(5) só / chu / va / sem / jei / te
4. nem bola, nem jogo,	(5) nem / bo / la / nem / jo / ge
5. nem Duda, nem nada.	(5) nem / Du / da / nem / na / da

Nesse ponto observamos dois aspectos centrais. Primeiro: a simetria é evidente. As redondilhas menores, a exemplo do excerto anterior, também se estruturam em um E. R. 5 (2-5), ou seja, são formadas por um iambo e um anapesto. Segundo: vemos um enlace rímico entre *calada*, *molhada* e *nada*, o que contribui para construir relações semânticas e um alargamento desses sentidos.

O excerto abaixo ilustra a união dos metros apresentados nos primeiros dois excertos analisados, ou seja, uma alternância entre um E. R. 5 (2-5) e um E. R. 7 (3-7).

²⁴ Para mais sobre o assunto, ver MOISÉS (1974, p.196-200).

²⁵ Segundo notação proposta por GOLDSTEIN (1985). Por extenso: Esquema Rítmico, 7 sílabas poéticas, acento na 3ª e na 7ª sílaba.

Quadro 3 - Análise da intercalação de metros

Entrava nos eixos.	(5) En / tra / va / nos / ei /-xos
No colégio melhorava,	(7) No / co / lé / gio / me / lho / ra / va
tornava-me outro,	(5) tor / na / va / me / ou / tɾe
me ajustava ao meu nome.	(7) me a / jus / ta / va / ao / meu / no / me

Gary Provost (1985, p. 57), ao pensar sobre sugestões para melhorar o processo de escrita, escreve: “O ouvido demanda alguma variedade. Agora escute. Eu vario o comprimento da frase e eu crio música. Música. A escrita canta. [...]” (tradução nossa)²⁶. A provocação de Provost é o que rege o excerto abaixo (ANTÔNIO, op. cit., p. 82):

Quadro 4 – Análise da variedade de metros

1. Apanhava, apanhava, mas valia.	(10) A /pa / nha /va / a /pa / nha /va / mas / va / li /a
2. Puxa vida!	(3) Pu / xa / vi / da
3. A gente tirava a roupa inteirinha,	(10) A /gen /te / ti / ra /va a / rou /pa / in /tei / ri / nha
4. trepava no barranco e “tchibum”	(9) tre / pa / va / no / bar / ran / co e / tchi / bum
5. baque gostoso do corpo na água.	(10) ba /que / gos / to /so / do / cor /po / na / á /gua
6. Caía aqui, saía lá,	(8) ca / í / a a / qui / sa / í / a / lá
7. quatro-cinco metros adiante.	(8) qua / tro / cin / co / me / tros / a / dian / te
8. Ô gostosura que era,	(7) Ô / gos / to / su / ra / que / e / ra
9. a gente debaixo da água	(7) a / gen / te / de / bai / xo / da á / gua
10. num mergulhão demorado!	(7) num / mer / gu / lhão / de / mo / ra / de

Temos aqui uma variedade de metros, que passa por uma intercalação de decassílabos (versos 1 e 3) com um trissílabo (verso 2, que, na verdade, é um anapesto) e um eneassílabo (verso 4), seguidos de dois versos octossílabos e três

²⁶ No original, “The ear demands some variety. Now listen. I vary the sentence length, and I create music. Music. The writing sings.”

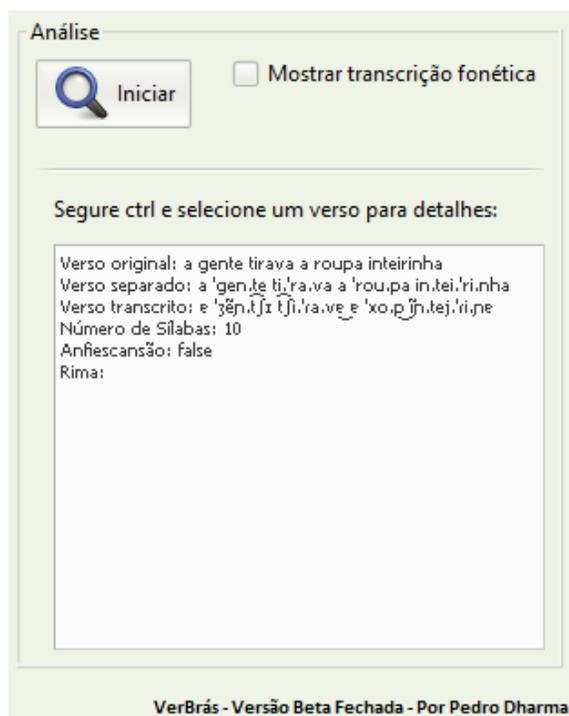
redondilhas maiores. Com relação aos heptassílabos temos dois E.R. 7 (4-7) entremeados por um E.R. 7 (2-5-7). Importante notar que a elipse que ocorre no verso 9 (d'água) não ocorre no verso 5 (na água). Essa é uma escolha estilística que se baseia no fato de que, segundo Neves (2012, p. 563), a ocorrência da construção “n'água” é rara, aparecendo, principalmente, em expressões feitas (dar com os burros n'água, por exemplo).

Escolhemos dois versos do excerto acima para olhar com mais calma: os versos 3 e 6. O verso 3 é escandido como mostrado abaixo, em uma configuração de dois iampos e dois anapestos, com acento na 2^a, 5^a, 7^a e 10^a sílaba poética:

_ U _ _ U _ U _ _ U
 3. Á | gen | te | ti | ra | va a | rou | pa in | tei | ri | nha

Com a ajuda do software *JReciteIt!*, corroboramos nossa análise, além de podermos visualizar a transcrição fonética e confirmar que o verso não é anfiescandível:

Figura 1 – Análise do verso utilizando o software *JReciteIt!*



Fonte: Elaborada pelo autor

O verso 6, por sua vez, é formado por uma sequência de quatro iambs, ou seja, um tetrâmetro iâmbico. Esse é um metro famoso, usado muito comumente em poesia russa moderna. Emily Dickinson também o utilizou com maestria, por exemplo, no poema *Because I could not stop for Death*²⁷, publicado postumamente em 1890.

$\bar{\quad}$ U $\bar{\quad}$ U $\bar{\quad}$ U $\bar{\quad}$ U
 6. Ca | í | a a | qui | sa | í | a | lá

Em outro excerto, encontramos uma das passagens mais evidentes de nosso repertório: “Na rua brinquei, com a lama brinquei. O tênis pisava na água, pisava no barro, pisava na água, pisava no barro, pisava na água, pisava no barro, pisava...”. Se mudarmos a disposição do excerto, podemos chegar à seguinte configuração:

Na rua brinquei,
 com a lama brinquei.
 O tênis pisava na água,
 pisava no barro,
 pisava na água
 pisava no barro,
 pisava na água
 pisava no barro, pisava... (ANTÔNIO, op. cit., p. 85)

Lendo em voz alta, percebemos facilmente o padrão regrado pela predominância das redondilhas menores (pentassílabos), com E.R. 5 (2-5). Os únicos versos que fogem desse esquema são octossílabos (terceiro e último verso) com esquema rítmico idêntico, a saber, E.R. 8 (2-5-8). Teles (1998, p. 137-139) aponta o octossílabo como um dos metros preferidos de Manuel Bandeira, ressaltando que suas experimentações em verso livre eram, muitas vezes, desmembramentos desse metro e de dodecassílabos. Os octossílabos do excerto acima servem, pontualmente, como abertura e fecho do processo descritivo do caminhar na chuva. Entre esses marcos temos a recorrência de fonemas oclusivos que ajudam a definir o espaço e o som dos passos.

²⁷ Formado por tetrâmetros iâmbicos e trímetros iâmbicos, como se pode verificar na primeira estrofe: “Because I could not stop for Death / He kindly stopped for me / The Carriage held but just Ourselves / And Immortality.”

Sabendo que a proposta não é mapear exaustivamente as ocorrências no texto, convidamos o leitor a performar, isto é, ler em voz alta buscando revelar a poeticidade proposta pelo texto, o excerto seguinte, um dos mais marcantes do conto:

O homem dos olhos sombreados, sujeito muito feio, que sujeito mais feio! No seu perfil de homem de pernas cruzadas, a calça ensebada, a barba raspada, o chapéu novo, pequeno vistoso, a magreza completa. Magreza no rosto cavado, na pele amarela, nos braços tão finos. Tão finos que pareciam os meus, que eram de menino. É magreza até no contorno do joelho que meus olhos adivinhavam debaixo da calça surrada. (ANTÔNIO, op. cit., p. 86)

Da mesma forma que Pignatari indaga o seu leitor, também o fazemos: “Dá para ouvir?”. Se a palavra poética canta, o conto de João Antônio é música, é voz, é poesia. Para aprender a ler poesia, o parnasiano Olavo Bilac, em seu *Tratado de Versificação* (1949), já nos dava pistas: “O ouvido, o ouvido é o melhor auxiliar”. Para ler João Antônio, isso é fundamental.

3. REVISITA À CRÍTICA

Estamos claramente diante de um espaço regido por tensões. De um lado, boa parte da tradição da crítica materialista, que estrutura, muitas vezes, os modos de ler e analisar uma obra; de outro, uma proposta de análise pela integração, pelo “permitir-se o ser e estar com a obra”. Seria possível uma crítica materialista não distanciada, pela integração? O segundo viés, como talvez possa ser entendido, não resulta em descompromisso ou falta de rigor analítico. A atitude que o texto de João Antônio demanda do leitor é da ordem do pacto. O crítico, por sua vez, está preso em um paroxismo. As potencialidades do texto só são alcançáveis por esse compromisso fusional com a obra. A denúncia dessas potencialidades, no entanto, pressupõe distanciamento. Assim, se estabelece um meta-ritual da crítica: o crítico, para saber da obra, não deve assumir uma posição de distanciamento, e, para fazer com que os outros saibam da obra, deve distanciar-se.

O que vemos é que a análise pela integração não é descaminho e que, claro, não inviabiliza as leituras pregressas. Esse esforço abre portas, indica saídas. Aponta também os perigos de se imiscuir no texto e ser absorvido pela experiência. Experiência que desconfigura o leitor e o reconfigura em um lugar de diferença. O que está contida na proposta de integração é uma promessa, uma sinalização da possibilidade de modulação dos discursos prévios. Assim, é pelas lentes da integração e da performance que olhamos também para os textos que antes falaram de João Antônio.

Antonio Candido, por exemplo, olhou para a obra do autor em seu ensaio “A noite enxovalhada” (1999), publicado na Revista *Remate de Males*, edição especial dedicada a João Antônio. Nele, o crítico reforça seu ímpeto intuitivo apontando elementos constitutivos da forma do texto e de sua relação com a sociedade na qual o autor estava inserido. Os contos de João Antônio, de acordo com o crítico, “conseguem criar um mundo próprio, até certo ponto ‘fechado’, como se tivesse leis próprias que nos fazem sentir raptados do nosso, para viver nele durante o tempo da leitura e, mais tarde, revivê-lo na memória” (Ibidem, p. 86). Candido, na análise da obra, consegue espiar João Antônio, vê-lo por detrás do texto. Isso ferve a discussão ao sinalizar

que o distanciamento de *Candido*, o qual vê o narrador na sua relação com a matéria narrada, também permite, em certa medida, investidas de integração. Sobre isso, sugere:

João Antônio inventou uma espécie de uniformização da escrita, de tal maneira que tanto o narrador quanto os personagens, ou seja, tanto os momentos de estilo indireto quanto os de estilo direto, parecem brotar juntos da mesma fonte. Aqui não há, com efeito, um narrador culto que reserva para si o privilégio da linguagem de outra esfera através da imitação de sua linguagem irregular, que serve para manter a distância. (Ibidem, p. 87)

O crítico, por sua formação empenhada na heterodoxia, enxerga a sociedade através do objeto estético deixando espaços para o esboço de uma integração dinamizadora. Em vezes, a dureza do paradigma ainda se mostra e *Candido* se preocupa em descolar autor e matéria narrada, como na passagem a seguir: “ele [João Antônio] é um verdadeiro descobridor, ao desvendar o drama dos deserdados que fervilham no submundo” (Ibidem, p. 88). É pelas brechas, que de certa forma atuam como forças de empuxo, que pensamos a voz narrativa muito mais como trabalho estético de “dar e criar voz” do que um mero registro documental. Assim, a perspectiva proposta aqui atua nos espaços que a crítica materialista recusa (ou ignora).

Outro ponto que nos interessa discutir é um dos modos de olhar para o narrador de *MPEB*, que o coloca em uma posição de afetividade para com a matéria narrada. Pensando, mais uma vez, em termos de integração, essa perspectiva estabelece uma relação ontologicamente heterogênea com o que foi defendido nesse trabalho até então. Wania Majadas, por exemplo, publica, também na mesma revista, seu ensaio “Alegria: passarela da malandragem” (1999). A partir deste ensaio, o narrador antoniano é surrupiado de suas personagens. O distanciamento apontado por Majadas, que provoca a ideia de um tratamento afetivo do narrador com relação a seus personagens, é da ordem da cordialidade. Temos em Sérgio Buarque de Holanda (1956) o conceito de “homem cordial”²⁸, que seria aquele que estabelece suas relações no campo da afetividade, no nível da intimidade, necessitando de uma expansão do seu ser na coletividade. O deslocamento nos interessa uma vez que, sob esse prisma,

²⁸ Cf. HOLANDA, 1956, p.129-144

narrador, autor e matéria narrada deixam de estar na relação de pacto-fusão, se tornam discerníveis. Majadas (op. cit., p. 145)., corroborando essa perspectiva, diz: “O narrador de Malagueta, Perus e Bacanaço é completamente sincero, honesto e não camufla perante o leitor a sua ternura, a sua simpatia e o sentimento de compaixão, que alimenta pelos seus relatados”.

O narrador de João Antônio não narra algo exterior a si, ele é. O autor fala, em diversos momentos, sobre suas convicções com relação aos modos de representação e configuração de um projeto de literatura brasileira. Em seu ensaio “Corpo-a-corpo com a vida” (ANTÔNIO, 1975), João Antônio anota:

O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro pra fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra (p. 143-144)

As relações que se estabelecem entre narrador e personagens em *MPeB*, em nossa hipótese, não estão calcadas em afetividade. Em outra passagem, por exemplo, o autor revela que a potência de *MPeB* reside justamente no fato de que conseguiu ver os seus vagabundos jogadores de sinuca do ponto de vista deles mesmos, não do escritor. Ainda aponta: “No meu caso particular, até por questões de vida, não poderia enfrentá-los sob nenhuma outra ótica. Eu vivi a aventura de Malagueta, Perus e Bacanaço um pote de vezes. Um tufo de vezes, um derrame, uma profusão de vezes” (Ibidem, p. 150). Por questões de vida, João Antônio não é diferente daquilo que narra. Pelas lentes da integração, a aparente ternura que rege as relações entre narrador e personagem se dá, pois narrador também é matéria narrada.

É importante notar que na abordagem de Wania Majada existem sentidos funcionando em favor de outro paradigma de leitura. A autora vislumbra através dele fatores diferentes e também legítimos — são possibilidades que vivem no texto. Nosso olhar analítico espia por outras brechas, não tendo a pretensão de inviabilizar as leituras prévias. É no corpo-a-corpo com o texto que os sentidos se manifestam e, nesse embate, o paradigma que propomos se coloca como reconfiguração dos modos de ler, descerrando as entradas possíveis do texto e reafirmando o comprometimento com a experiência de leitura.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cabe aqui, antes de mais nada, pensarmos o estatuto de leitura que foi defendido até então. As leituras hegemônicas, que estruturam os paradigmas legitimados, castram as potencialidades do texto. Assim, pelo paradigma, se dá a criação de modelos de sensibilidade, isto é, o paradigma que nos diz como devemos ler, nos ensina como (ou o quê) devemos sentir. Em um processo de colonização das leituras possíveis, o leitor, como consequência, não se sente autorizado a encarar o texto com olhares pouco ortodoxos. Sabendo que o texto não tem mais voz do que sua própria voz, o objeto não carrega em si a força para segredar ao leitor as investidas que resolvem seu enigma e libertam suas potencialidades. O leitor fica refém dos modos evidentes de ler. E isso nos leva ao próximo ponto.

A crítica literária — e a que trata dos assuntos antonianos não foge à regra — parece estar inscrita em um processo de acusação das presenças, isto é, aponta as particularidades de um determinado texto, seu espectro de diferenças com relação a outros discursos. Falta, porém, uma posição mais pragmática: o convite para que o leitor também possa se situar em uma posição de diferença. As particularidades do texto são relegadas a um segundo plano quando admitimos que existe uma maneira correta de ler — uma leitura, fundamentalmente, silenciosa. Isso implica questionar: “se o texto de João Antônio se inscreve no campo da diferença, por que o lemos da mesma maneira que lemos outros? E pior: por que ensinamos a lê-lo de maneira a reproduzir as leituras legitimadas? ”. Para efeito de ilustração: se analisássemos um *corpus* da crítica de João Antônio, teríamos uma enxurrada de palavras como “poético”, “ritmo”, “poesia”, “métrica”, “rima”, “musicalidade”, entre outras. Se a crítica acusa essas presenças, por que insistimos na leitura de prosa? Dizer que é prosa basta?

Não podemos ser ingênuos, porém, em pensar que essa proposta não desorganiza algumas coisas na História da Literatura. Um paradigma literário se estrutura pelo contato das similaridades. Textos como o de João Antônio, no entanto, escapam pelas brechas do paradigma a ponto de questionarmos sua participação nele.

De longe, o paradigma parece inquebrantável. Quando nos aproximamos e, ao mesmo tempo, desnaturalizamos modos de ler, as fissuras se deixam ver. Essa atitude liberta a obra das amarras, das gavetas da História da Literatura. Com isso, temos, talvez, a sinalização da existência de um conjunto de obras e autores — e aqui podemos citar, além do próprio João Antônio, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, Mário de Andrade (em certa medida), etc. — que estremecem o paradigma ao se inscreverem nele.

Ainda na mesma discussão, podemos pensar as diferenças do texto em termos de mais e menos oralidade. Existem obras interessadas na domesticação da oralidade dentro da palavra escrita. A obra de João Antônio, fica claro, é do âmbito da libertação. A leitura, nesse movimento, é um processo atávico, não evidente, de desfolhar a palavra para ouvir a voz que fala em seu âmago. Essa voz é a reverberação de culturas orais ameríndias, tupiniquins, africanas, “energias que foram reprimidas durante séculos no discurso social das sociedades ocidentais pelo curso hegemônico da escrita” (ZUMTHOR, op. cit., p. 18), pelo silêncio de uma leitura legítima. A leitura que se estabelece pela performance, pela voz e pela integração trabalha diretamente com a ativação dessas forças que a palavra escrita esconde. O leitor, uma vez ciente das particularidades de uma obra e das presenças da oralidade, é convidado a colocar-se também em um lugar da diferença, inaugurando um outro encontro com o texto.

Por último, uma provocação a nós, mediadores de leitura: ficamos com a incumbência da difusão dos espaços possíveis no texto literário, de possibilitar o ultrapassamento de umbrais, entrando no conceito de Michèle Petit (2009). A autora nos conta que o mediador é “um professor, um bibliotecário ou, às vezes, um livreiro, um assistente social ou um animador voluntário de alguma associação, um militante sindical ou político, até um amigo ou alguém com quem cruzamos” (Ibidem, p. 149). O crítico também se inscreve nesse grupo, tendo como papel enxergar e espalhar a novidade e, principalmente, e a todo momento, “construir pontes” (Ibidem, p. 174). Como o livro não nos conta como podemos lê-lo, precisamos desses nortes para uma experiência de leitura completa. Nosso desafio, no fundo, é o de “ser receptivo, de estar disponível para propor, [...] procurar com ele [o leitor], inventar com ele, para multiplicar as oportunidades de fazer descobertas, para que o jogo esteja aberto” (Ibidem, p. 179). Muito mais que uma defesa da leitura em voz alta, o que propomos,

por fim, é a libertação dos modos de ler, para que um texto, ao ser atravessado pela voz, esteja também liberto, não cause estranheza, não endureça as discussões e recrudesça nossas disposições.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **Ideia da Prosa**. Lisboa: Edições Cotovia, 1999.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Esboço de Figura**, in vv. Aa. Esboço de Figura. Homenagem a Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. **Malhação do Judas Carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. **Tratado de Versificação**. Rio de Janeiro: Editora P. de Azevedo, 1949.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

BROGAN, Terry V. F.; PREMINGER, Alex. **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

CANDIDO, Antonio. **Na noite enxovalhada**. Remate de Males. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Nº 19, Campinas, 1999.

CUNHA, Manuela Carneiro da. **Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução**. MANA 4(1). Universidade Federal do Rio de Janeiro, p. 7-22, 1998.

DHARMA, Pedro. **JRecitelt!** – Escansor de Poesia. Versão beta fechada. 2014, pen-drive.

DUFRENNE, Mikel. **O poético**. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.

GOLDSTEIN, Norma. **Versos, Sons, Ritmos**. São Paulo: Ática, 1985. Série Princípios.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

LEITE, Carlos Willian. **As confissões de João Antonio**. Revista Bula, 2009.
Disponível em: <http://acervo.revistabula.com/posts/vale-a-pena-ler-de-novo/as-confissoes-de-joao-antonio->. Último acesso em: 14/06/2017

MARTINS, H. **A rima na poesia de Carlos Drummond de Andrade e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Top Books, 2005.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 1974.

MUKAROVSKY, Jan. **A Fonologia e a Poética**. In: Círculo Linguístico de Praga: estruturalismo e semiologia. Rio Grande do Sul: Globo, 1978.

NEVES, Maria Helena de Moura. **Guia de uso do português: confrontando regras e usos**. São Paulo: UNESP, 2012.

PASTA JR., José Antonio. **O romance de Rosa: temas do Grande Sertão e do Brasil**. Novos Estudos nº. 55. São Paulo: CEBRAP, p. 61-70, nov. 1999.

PETIT, Michèle. **Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva**. São Paulo: Editora 34, 2009.

PIGNATARI, Décio. **O que é comunicação poética?** São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

POESIA & Prosa. Apresentado por Maria Bethânia. São Paulo: Arte 1, 10 jul. 2016, 22h, Duração 30 min. Entrevista com Alberto da Costa e Silva e Paulo César Pinheiro. Episódio sobre Guimarães Rosa.

POLINÉSIO, Julia Marchetti. **O conto e as classes subalternas**. São Paulo: Annablume, 1994.

ROCHA, Janaína. **Entre música e marginalidade**: o discurso malandro em João Antônio e suas repercussões na atualidade. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, 2008.

SANTOS, Patrícia Aparecida. **A agenda-dicionário de João Antônio e as obras Dedo-duro e Abraçado ao meu rancor**. São Paulo: UNESP, 2006. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/Home/CEDAP/patriciaap.pdf>>. Último acesso em: 15/06/2017

SARTRE, J. P. **Que é a Literatura?** São Paulo: Editora Ática, 2004.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

STEEN, Edla van. **Viver & Escrever**. Porto Alegre: L&PM, 1981.

STRAVINSKY, Igor. **Poética musical (em 6 lições)**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

TATIT, Luiz. **O cancionista**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

TELES, Gilberto Mendonça. **A experimentação poética de Bandeira**. In: BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem – Estrela da Manhã: Edição Crítica*. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de Chile: ALLCA XX, 1998.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A floresta de cristal**: notas sobre a ontologia dos espíritos amazônicos. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 14/15, p. 319-338, 2006.

WOOD, James. **Como funciona a ficção**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, Recepção, Leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ANEXO 1 – Carta de João Antônio à Ilda Brunhilde Laurito (adaptada)

