

# 80 ANOS DE JOÃO ANTÔNIO



Clara Ávila Ornellas  
Júlio Cezar Bastoni da Silva  
Renata Ribeiro de Moraes  
(Orgs.)

**80 ANOS DE  
JOÃO ANTÔNIO**



Universidade de São Paulo  
Reitor: Vahan Agopyan  
Vice-Reitor: Antonio Carlos Hernandes



Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas  
Diretora: Maria Arminda do Nascimento Arruda  
Vice-Diretor: Paulo Martins

Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira - DLCV-FFLCH-USP  
CAPES-ProEx

Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa  
- PPGECLLP-FFLCH-USP

Centro de Estudos Africanos - CEA-FFLCH-USP

Centro de Estudos das Literaturas de Língua Portuguesa - CELP-FFLCH-USP

ISBN: 978-85-7506-344-6

# 80 ANOS DE JOÃO ANTÔNIO

Clara Ávila Ornellas  
Júlio Cezar Bastoni da Silva  
Renata Ribeiro de Moraes  
(Organizadores)



**fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA,  
LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

São Paulo, 2018

*É permitida a reprodução total ou parcial desta obra,  
desde que citada a fonte e autoria, proibindo qualquer uso para fins comerciais*

Revisão  
Clara Ávila Ornellas  
Júlio Cezar Bastoni da Silva  
Renata Ribeiro de Moraes  
Editoração eletrônica  
Júlio Cezar Bastoni da Silva

Catálogo na Publicação (CIP)  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo  
Elaborada por Maria Imaculada da Conceição – CRB-8/6409

---

O39 80 anos de João Antônio [recurso eletrônico] / Organizadores: Clara Ávila Ornellas, Júlio Cezar Bastoni da Silva e Renata Ribeiro de Moraes – São Paulo : FFLCH/USP, 2018.  
1.922 Kb ; PDF.

ISBN 978-85-7506-344-6

1. Literatura brasileira – século 20. 2. Literatura brasileira – crítica e interpretação. I. Ornellas, Clara Ávila, *coord.* II. Silva, Júlio Cezar Bastoni da, *coord.* III. Moraes, Renata Ribeiro de, *coord.* IV. Ferreira Filho, João Antônio, 1937-1996.

CDD 869.935

---

## Sumário

Apresentação <i>Os organizadores</i> .....	7
João Antônio e o Brasil menor de idade <i>Adriano Guilherme de Almeida (USP)</i> .....	11
João Antônio em duas visitas a <i>Malagueta, Perus e Bacanaço</i> <i>Ana Cecília Agua de Melo (UNICAMP)</i> .....	29
Uma arte entre dois amores – sobre os contos autobiográficos de João Antônio <i>Bruno Zeni (USP)</i> .....	41
João Antônio: e que tudo mais vá para o inferno <i>Cibele Verrangia Correa da Silva (UFES)</i> .....	57
Mário de Andrade para João Antônio <i>Clara Ornellas (USP)</i> .....	75
João Antônio, experiência e literatura <i>Ieda Magri (UERJ/Faperj)</i> .....	93
A malandragem no mercado <i>João Paulo Bense (USP)</i> .....	111
Um ‘conto-bomba’ de João Antônio <i>Júlio Ceçar Bastoni da Silva (UFSCar/FAPESP)</i> .....	127
<i>Um herói sem paradeiro</i> e o último João Antônio <i>Júlio Ceçar Bastoni da Silva (UFSCar/FAPESP)</i> .....	147
Paulinho Duma Perna Torta e o fato social brasileiro <i>Leandro de Oliveira Lopes (UFSCar)</i> .....	169

Apequenamento e libertação: uma leitura do conto “Afinação da arte de chutar tampinhas”, de João Antônio <i>Luíza Barros (USP)</i> .....	189
O bar, a rua, o sanatório: calvário e errância do pingente João Antônio <i>Mariana Filgueiras de Souza (UFF)</i> .....	197
Cartões-postais: rotas extraliterárias de João Antônio <i>Renata Ribeiro de Moraes (UNESP)</i> .....	211
A escrita cinematográfica de João Antônio e os anos loucos de Londrina <i>Rodrigo Souza Grota (UEL)</i> .....	227
Edição fidedigna e anotada da correspondência João Antônio & Jácomo Mandatto: alguns resultados e desafios metodológicos <i>Telma Maciel da Silva (UEL)</i> .....	243
‘Primeiro abalo na minha vida. Mas eu não disse nada’: algumas considerações sobre “Fujie” <i>Vima Lia de Rossi Martin (USP)</i> .....	261
O espaço amnésico: uma reflexão sobre o conto “Abraçado ao meu rancor” <i>Vinícius da Cunha Bisterço (USP)</i> .....	273
João do Rio na prosa de João Antônio <i>Wagner Coriolano de Abreu (UFPel)</i> .....	285

## Apresentação

Um dos últimos textos de João Antônio (1937-1996), publicado em seu livro *Dama do Encantado*, de 1996, “Ajuda-me a sofrer”, é, possivelmente, uma espécie de testamento literário. Entre a lembrança e citação de cartas antigas a amigos, a visita de estudantes, a lamentação sobre o triste fado das letras brasileiras em um país “ágrafo”, o que importa, sobretudo, neste texto, é a questão da memória. O escritor

(...) é uma figura melancólica, vítima de seu sonho, que num dia de descanso ou tédio ou nojo, nada tem a fazer além de enviar uma carta a um amigo distante, provavelmente parecido com ele, a remexer no baú já velho. Ser reconhecido na rua, para ele, é um milagre. Ele foi editado, citado em jornais e um dia, de algum modo, meteu-se com atividades de seu tempo. O país é ágrafo e o brasileiro tem memória curta. Ninguém o convida para mais coisa nenhuma e nem o visita (“Ajuda-me a sofrer”, 1996, p. 95).

Do escritor, do jornalista amigo falecido, ninguém se lembra, e a literatura fica como último recurso na travessia da vida: um auxílio na passagem, ou uma obra que resta. No texto, com o recurso algo dado ao desordenado sabor da rememoração, fala-se de correspondência, de Lima Barreto e Machado de Assis, de professores de teoria literária, de pessoas próximas e suas agruras; entre todos, os liames são os fios da memória que podem ser puxados, e o receio de perdê-los, o medo do esquecimento, é talvez o motivo central para que ela – a memória – seja evocada e apareça como uma espécie de espectro que impregna seu tom lamentoso.

A obra de João Antônio, porém, apesar de recorrentemente fora de catálogo, não foi esquecida por leitores, críticos e professores. Estes, os “profissionais da própria solidão”, como se diz em “Ajuda-me a sofrer”, são em número razoável, e vem estabelecendo, já há algum tempo, o lugar devido a João Antônio nas letras brasileiras.

O evento **“80 anos de João Antônio”**, organizado pelos professores Augusto Massi, Tania Celestino de Macêdo e Clara

Ávila Ornellas na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), reuniu, nos dias 16 e 17 de novembro de 2017, vinte e quatro pesquisadores da obra do escritor paulistano, de várias universidades brasileiras e de todos os níveis acadêmicos – da graduação ao pós-doutorado. Nesse evento, ficou evidente a consolidação dos estudos acadêmicos sobre a obra de João Antônio, para os quais se deve notar o pioneirismo dos pesquisadores reunidos em torno de seu acervo, sediado no Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’ (CEDAP-UNESP), *campus* Assis. Hoje, as pesquisas sobre o autor se espalharam por departamentos e programas de pós-graduação em letras e comunicação de todo o país – e, é evidente, os pesquisadores participantes representam parte, mas não toda, a atenção que o autor vem recebendo.

O presente livro colige parte dos textos de conferências e comunicações apresentados no evento, bem como de autores convidados, e serve mesmo como uma mostra da diversidade de temas desenvolvidos nas pesquisas em torno da vida e obra de João Antônio. Desse modo, os trabalhos versam desde a descoberta de novas e instigantes fontes inéditas até a leitura cerrada de suas obras e a caracterização de seu projeto literário, bem como o estabelecimento de relações comparadas entre sua literatura e a de demais escritores, o que perfaz, assim, uma verdadeira situação e balanço do espaço e importância de João Antônio nas letras brasileiras da segunda metade do século XX. Com essa coletânea, espera-se, abrem-se novos caminhos e pistas para o estudo e a leitura da obra do autor, cuja fortuna crítica vem se ampliando ano a ano.

Se, em “Ajuda-me a sofrer”, a memória do escritor e da obra é vista como problema, algo como uma expectativa de falta e ausência de “flores em vida” – como diria um compositor da predileção de João Antônio, Nelson Cavaquinho – a consagração de uma obra de qualidade e variedade incontestáveis é hoje algo estabelecido, o que é fartamente comprovável pelos textos aqui presentes. Mais que um evento de data cheia, os pesquisadores reunidos em torno dos **“80 anos de João Antônio”** provam que, para além uma simples deferência à memória do escritor, a home-

nagem é devida ao legado e à marca que sua obra legou à literatura brasileira.

\*\*\*

Agradecemos, especialmente, ao professor Augusto Massi, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira, sem cujo auxílio o evento seria dificilmente realizável; à professora Tania Celestino de Macêdo, pelo apoio do Centro de Estudos Africanos e Centro de Estudos de Literaturas de Língua Portuguesa; ainda, pela presença da professora Ana Maria Domingues de Oliveira, professora aposentada da UNESP e ex-supervisora do CEDAP, pelo carinho e gentileza em participar do evento.

*Os organizadores*



## João Antônio e o Brasil menor de idade

*Adriano Guilherme de Almeida (USP)*

Subir num caixote de leite condensado para alcançar a mesa de sinuca e enfrentar, a dinheiro, adultos calejados no jogo, levando sobre eles vantagem, é o que faz o Meninão do Caixote, personagem clássico da galeria de heróis de João Antônio. O garoto que se vale de uma caixa de madeira para alcançar o mundo dos adultos metaforiza a própria dinâmica da malandragem: cidadãos miúdos que se empetecam para imitar os grã-finos, exagerando nos adornos e andando na ginga, valendo-se do furto e da trapaça miúda para sobreviver.

A imagem do menino sobre o caixote faz-nos pensar também na presença da infância na obra de João Antônio, considerando seus personagens emblemáticos dessa dinâmica de sobrevivência a partir das vias ilícitas ou tentativas de ascensão social por essas mesmas vias: o protagonista de “Frio”, um menino de dez anos que faz papel de aviãozinho do tráfico; Perus, o adolescente que se alia a malandros mais velhos para tentar o sucesso no jogo de sinuca; Paulinho Perna Torta, que cresce em ambiente de marginalidade e se torna cafetão (ANTÔNIO, 2012); e ainda Mariazinha Tiro a Esmo (ANTÔNIO, 1976), que na infância é abusada pelo padrasto e na adolescência prostitui-se.

Se a ginga, a pompa e a malícia são características desses malandros de João Antônio, a melancolia talvez seja a marca fundamental que o autor lhes imprime, mostrando como nenhum dos dois caminhos – nem a malandragem, nem a submissão à mão de obra super-explorada: nenhum dos dois casos abre caminho para a dignidade e a satisfação do básico. Conforme aponta Vima Lia Martin, João Antônio apresenta uma “percepção melancólica de que, no Brasil, a exclusão é um dado estruturante da sociedade e, por isso mesmo, dificilmente alterável” (MARTIN, 2008, p. 30).

Não a malandragem, mas a submissão ao trabalho braçal e mal remunerado: é esse o sistema de sobrevivência adotado pela

maioria esmagadora do povo pobre brasileiro, o qual vive à margem dos direitos básicos, como alimentação de qualidade, saúde e educação. Seja por sua orientação moral, seja pelo medo de atentar contra a ordem, o fato é que o cidadão pobre brasileiro em sua maioria não adota a criminalidade como forma de sobrevivência ou de ascensão. Seja como for, as personagens de João Antônio vivem profundamente esse dilema entre aceitar a ordem ou se voltar contra ela.

Vima Lia Martin, considerando o conjunto de textos do primeiro livro de estreia de João Antônio, escreveu que:

[...] todos os contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço* são, de alguma maneira, perpassados pela tensão entre norma e conduta. Os protagonistas [...] vivem profundamente as contradições inerentes aos incômodos papéis que ocupam, equilibrando-se para sobreviver num espaço psico-social marcado pela marginalidade (MARTIN, 2008, p. 159).

A angústia entre virar malandro e ser “otário” pode ser entendida como o dilema estrutural do narrador-protagonista de “Meninão do Caixote”, conto que analisamos neste artigo destacando a relevância da perspectiva infantil dessa personagem como um ângulo privilegiado para análise da realidade. Procuraremos, assim, explorar de modo mais incisivo o tema da infância em “Meninão do Caixote”, entendendo se tratar de um ângulo estratégico para melhor compreender a crítica de João Antônio à sociedade brasileira, tratada em suas narrativas como produtora de exclusão e marginalidade.

## 1. “Meninão do caixote”: apresentação

Publicado primeiramente em jornal, o conto “Meninão do Caixote” estreou em livro em 1963, com *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Foi posteriormente traduzido para várias línguas e relançado em diversas antologias do autor paulistano, o qual, como é sabido, tinha o hábito de republicar seus textos. A história da narrativa se situa entre as décadas de 40 e 50 do século XX (MARTIN,

2008), período do nacional-desenvolvimentismo, marcado pelo investimento na indústria automobilística e a abertura de estradas. A presença do caminhão G.M.C., usado pelo pai do narrador, caminhoneiro, é um dos signos desse momento histórico no texto, quando o futuro do Brasil é visto com otimismo. Com a aceleração da produção de mercadorias e a necessidade de entregá-las de modo ágil, abundam as ofertas de trabalho para motorista de caminhão no país, o que está relacionado também com o *boom* automobilístico.

## 2. Os três tempos da narrativa

Uma vez situado o contexto histórico no qual se dão os eventos da narrativa, trataremos agora de alguns de seus aspectos estruturais. O primeiro deles é a separação do texto em trechos, de tamanhos diversos, variando entre “microcapítulos”, com a extensão de alguns parágrafos, e capítulos curtos, de aproximadamente três páginas; são onze trechos ao todo. Ainda, uma segunda questão refere-se à estruturação do tempo da narrativa, que se organiza a partir de uma tripla temporalidade.

O primeiro é o *tempo principal*, que ocupa a maior parte do texto. Esse tempo contém os fatos estruturais do enredo: a trajetória do protagonista, desde seu cotidiano de tédio na Lapa, seu primeiro contato com a sinuca, até o momento em que decide largar a jogatina, abandonando o bar Paulistinha e seguindo para casa de mãos dadas com a mãe. É o tempo que consiste no começo, meio e fim da trajetória do Meninão do Caixote como figura pública no “joguinho”, cujo auge pode ser representado pela frase: “Minha vida ferveu” (ANTÔNIO, 1983, p. 34).<sup>1</sup>

Outro, secundário no plano narrativo, mas muito importante para o sentido geral do conto, é composto pelas reminiscências do narrador sobre a época em que morava na Vila Mariana – *o tempo na Vila Mariana*. Conforme mostraremos mais adiante, trata-se de um tempo idealizado, visto como idílico. Por dizer res-

---

<sup>1</sup> Doravante, as menções a “Meninão do caixote” serão realizadas apenas com o número de página.

peito a uma infância mais tenra da personagem, trata-se de um ponto estratégico para refletir sobre a infância na produção de João Antônio.<sup>2</sup>

Por fim, há *o tempo da enunciação*, de onde o narrador conta sua história e de onde resgata suas memórias. Esse tempo está representado no primeiro trecho do conto (de quatro parágrafos), a partir de onde o narrador-protagonista se alicerça para julgar a própria vida, ou pelo menos parte dela, a parte que foi escolhida para ser “passada a limpo”. Esse passar a limpo, conforme veremos, é iniciado em tom irônico, com a abordagem de Vitorino, um dos personagens mais importantes da narrativa.

### 3. Primeiro capítulo: tempo de enunciação

O narrador começa a história com a seguinte frase: “Fui o fim de Vitorino” (p. 26). E completa: “Sem Meninão do Caixote, Vitorino não se aguentava” (p. 26). Nesse primeiro capítulo, composto por três parágrafos (extensão total entre 10 e 15 linhas), o narrador concentra o seu discurso na “desconstrução” ou “rebaixamento” de Vitorino, processo que só pode ser compreendido após a leitura completa do conto, no qual o narrador descreve sua convivência com Vitorino, malandro que tenta ganhar a vida no “joguinho”. Desde o primeiro dia em que se encontraram, apresenta-o de modo mitificado, quase inumano e ambíguo: atraente e repulsivo ao mesmo tempo – mas de qualquer modo colocado acima das pessoas comuns.

Após declarar-se, entre perverso e orgulhoso, como responsável pela queda do homem, o narrador chega a assumir um tom sarcástico, ao contar que Vitorino chegou a vender maconha e que foi preso por isso: “[...] deu para jogar em cavalos. Não deu sorte, só perdeu, decaiu, se estrepou. Deu também para a maconha, mas a erva deu cadeia. Pegava xadrez, saía, voltava...”. (p. 26). Ao final do capítulo, o tom humorístico cede espaço para o me-

---

2 A pesquisa que estamos realizando tem caráter comparativo e baseia-se na análise de narrativas de Graciliano Ramos e de João Antônio a partir do tema da infância, o qual se faz presente na literatura de ambos os autores como forma estratégica de analisarem, criticamente, a sociedade brasileira.

lancólico: “E assim, o corpo magro de Vitorino foi rodando São Paulo inteirinho. Terminou como tantos outros, curtindo fome quietamente nos bancos dos salões e nos botecos”. (Idem); com essa imagem decadente de Vitorino, o autor encerra o primeiro capítulo. Diferentemente do modo como Vitorino é caracterizado ao longo de toda a narrativa, neste primeiro capítulo o narrador trata-o como uma figura decaída, empregando um tom de chiste e, em última análise, vingativo.

O segundo capítulo traz os acontecimentos principais da narrativa, desenvolvidos em torno da adesão do menino ao jogo de sinuca, quando ocorrem grandes transformações em sua vida, uma espécie de rito iniciático para entrada no universo adulto. A partir do segundo capítulo, a narrativa abandona o tempo enunciativo e inicia o longo *flashback*, que ocupa todo o resto do texto.

#### 4. Infância e escapismo

O estado inicial do protagonista é de tédio e de saudade; tédio de seu cotidiano atual, saudade da Vila Mariana, local onde viveu seus primeiros anos de infância e que acabou se transformando em sua fantasia escapista: “Fiquei pensando nas coisas boas da Vila Mariana. Eram muito boas as coisas da Vila Mariana” (p. 26).

Certos elementos do cotidiano daquele tempo são apresentados e, dentre eles, destaca-se o principal, seu primo Duda:

Carrinho de rodas de ferro (carrinho de rolimã, como a gente dizia), pelada todas as tardes, papai me levava no caminhão... E eu mais Duda íamos nadar todos os dias na lagoa da estrada de ferro. Todos os dias, eu mais Duda (p. 26).

Esse *tempo na Vila Mariana* é apresentado de modo idealizado e com alegria pueril:

Puxa vida! A gente virava a roupa inteirinha, trepava no barranco e “tchibum” – baque gostoso do corpo na água. Caía aqui, saía lá, quatro-cinco metros adian-

te (p. 27).

Já a Lapa, para onde se muda, é descrita negativamente: “Na rua vazia, calada, molhada, só chuva sem jeito”. (p. 26); “Agora, na Lapa, numa rua sem graça”... (p. 27). O bairro de tradição industrial é visto pelo menino como um “não-lugar”, o que fica caracterizado por considerações do tipo “rua vazia”, “rua sem graça”, designando um espaço pobre de experiências ou, no mínimo, de possibilidades lúdicas para o seu corpo e imaginação infantis.

Mas a perda da companhia de Duda é a mudança que mais parece pesar sobre o menino, uma vez que, ao lado do primo, talvez até mesmo o marasmo da Lapa pudesse ser superado:

Se Duda estivesse comigo eu não estaria bobeando, olhando a chuva. A gente arrumaria uns botões, eu puxaria o tapete da sala, armaria as traves. Duda, aquele meu primo, é que era meu. Capaz de fazer trinta partidas, perder as trinta, e não havia nada (p. 27).

Em tal estado de harmonia, como podemos ver na citação, nem o jogo é propriamente jogo – uma vez que o outro, Duda, não está apto para a disputa e nem representa propriamente rivalidade, pois é capaz de perder a partida para preservar a amizade, em atitude contrária à atividade competitiva. Nesse momento, pode-se dizer que o primo se neutraliza como adversário. Ele é quase uma extensão do narrador, de seu desejo: a harmonia da amizade é tamanha, que não há oposição entre eu-outro. Não há jogo, portanto, no sentido da disputa: apenas brincadeira livre, em que o eu se realiza e o outro passa a ser a extensão de seu desejo.

São essas as lembranças de que o menino se nutre em seus devaneios infantis e também as armas com as quais enfrenta a realidade, com novidades que lhe assustam. O narrador vive um luto frente à perda de referências valiosas de outra fase da sua vida, que ele acredita ter deixado na Vila Mariana e com Duda, naquele tempo idílico, no qual não havia disputas.

## 5. Cotidiano de tédio

O narrador descreve sua nova situação, na Lapa:

Agora, na Lapa, numa rua sem graça, papai viajando no seu caminhão, na casa vazia só os pés de mamãe pedalavam na máquina de costura até a noite chegar. E a nova professora do grupo da Lapa? Mandava a gente à pedra, baixava os olhos num livro sobre a mesa (p. 27).

É uma amplitude de desvantagens a nova vida na Lapa: o pai está mais distante do que nunca, rodando pelo país meses a fio: “E papai que viajava no seu caminhão, e quando viajava se demorava dois-três meses”. (p. 28). A vida social do menino é insossa, ao que tudo indica: ele não comenta sobre a existência de amigos, nem chega a falar sobre os colegas de escola. Da vida escolar, aliás, o narrador destaca, basicamente, o comportamento hostil da professora. Mais uma adulta que não parece se importar com suas aflições.

O pai, embora admirado pelo menino, está sempre distante, comunicando abandono e desamor, ainda que sua imagem heroica se mantenha – até certa altura, conforme veremos. A mãe, angustiada com a vida instável e solitária que o marido lhe proporciona, não tem escuta para os problemas do menino. Como caminhoneiro, o pai do protagonista circula por outras regiões do país (o narrador menciona Patos, município do interior paraibano), tendo contato com pessoas e situações diversas. A mãe, em contraste, mantém-se em casa, e é costureira. Ela se mostra incomodada com o comportamento do marido, sua ausência prolongada e seu modo irresponsável de criar o filho, fazendo o papel clássico (machista) do pai que goza dos bons momentos ao lado da criança mas não é firme na educação, na criação, na lida com o corpo e com os desafios cotidianos (a escola, por exemplo), o que caracteriza uma relação com pouco vínculo, em que o adulto tem a criança como uma espécie de lazer esporádico, formando uma paternidade oscilante que sinaliza para o abandono. O narrador comenta, a certa altura: “Papai vivia de brincadeira e de caçoada quando estava em casa, e eu o ajudava a caçoar de mamãe, do que

ele muito gostava” (p. 27).

O pai usa a camaradagem que tem com o filho como estratégia para provocar a esposa, como se os dois, ele e o menino, formassem uma dupla contra a mulher. É visível o desconforto dela em relação a isso:

Mamãe não gostava daquele jeito de papai, jeito de moço folgado, que sai e fica fora o tempo que bem entende. Também não gostava que ele me fizesse todos os gostos, pois, estes ele fazia mesmo. Era só pedir (p. 26).

Esse é o único momento do texto em que os três familiares estão juntos no mesmo ambiente, convivendo.

Mamãe ia agüentando, agüentando, com aquele jeito calmo que tinha. Acabava sempre estourando, perdia a resignação de criatura pequena, baixinha, botava a boca no mundo:

– Dois palermas! Não sei o que ficam fazendo em casa (p. 27).

O narrador não se refere a um caso específico; com o passado imperfeito, sugere uma continuidade de situações semelhantes: “a mãe ia agüentando”/ “acabava sempre estourando”/ “perdia a resignação” / “botava a boca no mundo”. Não é a descrição de um fato ou até mesmo de fatos, é a descrição de um funcionamento familiar, de um cruzamento de subjetividades. Nesse cruzamento, o pai seduz o menino, ganha sua amizade, vale-se dela para provocar a esposa, a qual demonstra acumular mágoas do marido e se mostra irritadiça. No modelo opressor patriarcal, o marido pode viajar, cruzar o país, enquanto à mulher cabe aguardar em casa. Quando o marido retorna, sua presença é festejada pelo menino, como um acontecimento excepcional: o menino endeusa o homem, e este, em parte por afeto ao filho, em parte em causa própria, procura fazer-se próximo, abrindo espaço para uma relação falsamente horizontal, isto é, sem poderes fixos. O caráter falso fica evidente quando o pai, assim que precisa ou quer, sai de casa sozinho, sem dar qualquer satisfação.

No trecho abaixo temos uma sequência exemplar da dinâmica afetiva do pai com relação ao filho:

Papai virava-se, achava mais divertido. E sorriamos os dois.

– Ora, o quê! Pajeando a madame.

Eu achava tão engraçado, me assanhava em liberdades não dadas.

– Exatamente.

Então, o chinelo voava. Eu apanhava e papai ficava sério e saía. Ia ver o caminhão, ia ao bar tomar cerveja, conversar, qualquer coisa. Naquele dia não falava mais nem com ela, nem comigo (p. 27).

A brincadeira que o pai faz com o lugar de poder não é, nesse sentido, honesto: o homem seduz o menino para a possibilidade de uma relação mais próxima, mas no fundo, mostra-se unicamente preocupado em garantir a sua própria independência, sua posição de não-comprometido ou de não-participante dos problemas da família. Afinal de contas, quando “o chinelo voava”, o pai, em silêncio, simplesmente saía de casa. Os atritos entre o pai e a mãe afetam diretamente a criança, que é obrigada a viver em meio ao fogo cruzado de uma relação agressiva, sofrendo com a ausência do pai e com a hostilidade da mãe.

## 6. A chegada ao Paulistinha

Nessa passagem, o círculo em que se encontra o menino no primeiro estágio da narrativa – sem amigos, pai ausente, mãe e professora hostis, saudoso do passado idílico – é ameaçado. Isso acontece quando o menino entra pela primeira vez no bar Paulistinha, conhece a sinuca e tem seu primeiro contato com Vitorino. É importante chamar a atenção para esses momentos que antecedem à chegada do menino ao Paulistinha. Tudo começa com um pedido da mãe: “– Menino, vai buscar o leite”; o menino,

com preguiça, resiste: “– Mas está chovendo”... (p. 29). A mãe reage com rispidez. O menino obedece prontamente, mas lamenta consigo mesmo: “Mamãe nervosa comigo, por que sempre nervosa? Quando papai não estava, os nervos de mamãe ferviam. Tão boa sem aqueles nervos...” (p. 29).

Mais uma vez o narrador chama a atenção para a influência negativa dos conflitos do casal sobre o bem-estar do menino. No entanto, em meio à hostilidade e à sensaboria cotidiana, a imaginação do garoto se fixa em alguns signos, os quais lhe servem de consolo: “eu pensava num G.M.C. carro-tanque e no boné de couro de papai” (p. 29). Essas duas imagens – “o carro-tanque” e “o boné de couro de papai” – são símbolos de virilidade que metaforizam o lugar de poder do adulto masculino, lugar que o menino ambiciona para si. Seu pai, embora distante, é ainda a figura que representa a segurança masculina.

O menino é interrompido pela mãe exatamente no momento em que desfilam por sua mente essas imagens. Ou seja, ele é subitamente trazido de volta à realidade, “acordado” pela mãe para comprar leite exatamente no momento em que sua mente se ocupa de memórias agradáveis e de segurança emocional vinculadas ao pai. O narrador coloca um fato ligado ao outro: no momento exato em que precisa apagar as imagens positivas do pai como protetor e figura modelar, o menino recebe a ordem de ir buscar leite e, não o encontrando no comércio de costume, vê-se obrigado a seguir para o Paulistinha. O bar é referido, logo a princípio, misteriosamente, como local onde o menino “nunca havia entrado” (p. 29).

O narrador faz certo suspense para contar os fatos, destacando a brincadeira que o menino faz com a lama que encontra pelo seu caminho: “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...” (p. 29). A intenção do narrador, aqui, não é apenas criar suspense; é adicionar referências infantis nesse momento da narrativa, de modo a contrastá-las com uma nova fase que se inicia na vida do menino a partir do momento em que pisará no Paulistinha, no qual iniciará sua conversão, de menino de família para o Meninão do Caixote, o lendá-

rio jogador de sinuca.

A produção do suspense, no entanto, também é perceptível: “pararam os pés no pedal”, “parei o passeio no dedo da cartografia” (p. 29). A chuva é insistente e o pedido da mãe parece despropositado. Mas os “nervos dela ferviam” (p. 29). Além do quê, na situação o menino se mostra cheio de medo:

Tão boa sem aqueles nervos... Sem eles não era preciso que eu ficasse encabulado, medroso, evitando irritá-la ainda mais, catando as palavras, delicado, tateando. Ficava boçal, como quando ia limpar a fruteira de vidro da sala de jantar, aquele medo de melindrar, estragar o que estava inteiro e se faltasse um pedaço já não prestaria mais (ANTÔNIO, 1983, p. 29).

Em nenhum outro momento da narrativa o menino expressa tanto receio em lidar com a mãe. E isso, queremos enfatizar, ocorre instantes antes da sua primeira entrada no bar Paulistinha.

O texto, então, oferece, nesse momento, um claro contraste entre as duas fases do menino: 1) aquela em que tem a família como parâmetro de valores; o pai, como pessoa do mesmo gênero, é a figura de referência central de adulto – os símbolos que o menino valoriza são metonímias do pai: seu carro, seu boné de couro; 2) o momento em que Vitorino preenche as lacunas de afeto e atenção do pai ausente, passando a ocupar seu lugar como modelo de conduta masculina e adulta.

As instituições da família e da escola, como sabemos, dizem respeito à norma de vida burguesa. São instâncias que ocupam o “polo da ordem” (MARTIN, 2002, 131). A adesão do menino à jogatina corresponderá à passagem ao polo oposto, onde está o caminho da marginalidade, e da construção de uma persona social, o Meninão do Caixote, que o próprio menino não sabia existir.

## 7. A “charla mansa”

Na chegada ao Paulistinha, surgem novos elementos de suspense e mistério: “Quando entrei, a chuvinha renitente engrossou, trovão, trovão, um traço rápido cor de ouro lá no céu” (p. 30). Desde a irritação extra da mãe até a chuva torrencial, que obriga o menino a esperar no Paulistinha, são todos elementos que conferem um caráter de inevitabilidade para a situação: como se “o destino” tivesse se encarregado de levar o menino para fora do polo da ordem. A inevitabilidade, no entanto, é ilusória, sabemos: a palavra “destino” é a forma encobridora da desigualdade por excelência. É dentro dessa estrutura, humanamente constituída, que o menino forma sua subjetividade.

Enquanto espera no Paulistinha, o menino toma contato, acidentalmente, com o ambiente de jogo. E a figura de Vitorino, correspondendo à atmosfera que envolve o episódio, aparece envolta em mistério:

No Paulistinha havia sinuca e só então eu notei. Pedi uma beirada no banco em volta da mesa, ajeitei o litro de leite entre as pernas.

– Posso espiar um pouco?

Um homem feio, muito branco, mas amarelado ou esbranquiçado, eu não discernia, um homem de chapéu e de olhos sombreados, os olhos lá no fundo da cara, braços finos, tão finos, se chegou para o canto e largou um sorriso aberto:

– Mas é claro, garotão!

Fiquei sem graça. Para mim, moleque afeito às surras, aos xingamentos leves e pesados que um moleque recebe, aquela amabilidade me pareceu muita (p. 30).

Já na primeira vez em que se dirige ao menino, como vemos, Vitorino utiliza de seu poder de fala, sua “charla macia” (p. 36) para fazer com que o recém-chegado sinta-se acolhido no ambiente. É uma expressão evidente de sua intenção principal para com o menino: a de adotá-lo como parceiro de jogo. O tratamento “garotão”, que lisonjeia o rapaz, tem o objetivo de seduzir. Note-

mos que “garotão” antecipa o codinome antológico “meninão”, e tem o mesmo efeito simpático e jovial. A fala de Vitorino, aliás, é um dos elementos de grande sedução para o menino, como vemos o narrador destacar nesta passagem: “Aquela fala diferente mandava como nunca vi. Picou-me aquela fala” (p. 31). O verbo “picar” expressa o forte poder que têm as palavras de Vitorino sobre o menino, como se elas o perfurassem. O menino se vê extasiado com a figura de Vitorino: “Um interesse pontudo pelo homem dos olhos sombreados. Pontudo, definitivo” (p. 31).

Ainda que não propriamente erótica, a atração que o homem exerce sobre o menino é evidente. Mesmo definindo-o como feio, tem um verdadeiro fascínio por ele.

Desde a primeira visita ao Paulistinha, o menino observa que o “joguinho” envolve dinheiro. Termina o segundo capítulo do texto e no terceiro, logo no início, o narrador descreve as suas experiências de frequentador assíduo do Paulistinha, como uma espécie de *voyeur* da sinuca:

Depois das cortinas, a boca do inferno ou a bigorna, gramado, campo, salão... Era isso o Paulistinha.

As tardes e os domingos no canto do banco espiando a sinuca. Ali, ficar quieto, no meu canto, como era bom! (p. 32).

Essa ainda é a fase de “namoro” com a sinuca.

O capítulo quarto, com dois parágrafos apenas, traz essa declaração cabal do narrador: “Para mim, Vitorino abria uma dimensão nova”. (p. 32). No último parágrafo, de apenas uma oração, o narrador informa: “Um dia peguei no taco” (p. 32). No capítulo seguinte, o narrador conta como se transformou em um hábil jogador de sinuca, tendo Vitorino como tutor: “Joguei, joguei muito, levado pela mão de Vitorino, joguei demais” (p. 33). O fato de ser uma criança – e aparentar inocência e inexperiência, mas “jogava sem medo” (p. 33) –, com desenvoltura, fazia com que evoluísse rápido. Em pouco tempo se mostrou um hábil jogador. Para compensar a estatura baixa do menino – “Eu era baixinho como mamãe” (p. 33) –, Vitorino arruma-lhe um caixote de

leite condensado. O menino tinha um jogo próprio, que envolvia e enganava os adversários, levando-os a derrotas surpreendentes: “Porque não se mostrasse, meu jogo iludia, confundia, desnortava” (p. 33).

Por essa época recebeu o apelido “Meninão do Caixote”, o qual rodou muitos bairros, ganhou fama, porque por onde passava o menino impressionava com seu jogo certo. Conforme o narrador informa, nessa época, quando sua fama está perto do auge, o Meninão não passava de “menino, não tinha quinze anos”. Pelo que pudemos apreender do enredo, alguns anos se passam entre a primeira entrada do garoto no Paulistinha e esse momento em que já é conhecido pelos bairros. Esse tempo corresponde, mais ou menos, à saída da pré-adolescência para a adolescência propriamente dita.

## 8. “Minha vida ferveu”

A saudade do *tempo na Vila Mariana*, a essa altura – com Duda e as brincadeiras em que “não havia nada” – desaparece. O apreço pelos signos de virilidade relacionados ao pai, igualmente, desaparece. Nesse momento, de fato a infância foi deixada para trás. Não há espaço para o tédio do cotidiano, uma vez que a vida – “Minha vida ferveu” (p. 34) – passa a ser uma euforia constante. Prossegue a ascensão do jogador-mirim, que continua a fazer fama pelas mesas da cidade:

Nas rodas do joguinho, nas curriolas, apareceu uma frase de peso, que tudo dizia e muito me considerava.

– Este cara tá embocando que nem Meninão do Caixote (ANTÔNIO, 1983, p. 35).

Um outro divisor de águas na vida do menino foi seu contato com “a primeira mina” (p. 34), outro elemento marcador de sua passagem para a vida adulta.

Por esse tempo o Meninão enfrentou adversários de peso, e circulou por muitos bairros para topiar páreos duros: “Combati, topei paradas duras. Combati (...) com os maiores tacos do tempo,

nas piores mesas do subúrbio, combati e ganhei” (p. 35). Triunfa, e obviamente fica orgulhoso e realizado, feliz consigo mesmo. Se o mundo da ordem lhe fechou as portas, é no submundo da atividade ilícita que o menino encontra atenção, louvor, admiração. É apenas nesse mundo que experimenta prazer e alegria, embora, veremos a seguir, por pouco tempo. Afinal, o Meninão não tem, o que deve ser bem assinalado, nenhuma criatura que escute ou acolha suas dores. Essa ausência faz-nos pensar na situação geral de crianças pobres brasileiras que, muitas vezes vivendo em situação de maior precariedade e vulnerabilidade que o protagonista do conto, não encontram interlocutores com quem compartilhar suas aflições e dificuldades.

Quanto ao momento de glória, por essa época o menino mal via o pai, que continuava em suas viagens de longa duração. A mãe, de temor, passa a receber piedade do menino, que vive procurando se esconder dela, envergonhado, cheio de culpa e pena:

Mamãe me via chegar e às vezes fingia não ver. Depois, de mansinho, eu me deitava. E depois vinha ela e eu fingia dormir. Ela sabia que eu não estava dormindo. Mas mamãe me ajeitava as cobertas e aquilo bulia comigo. Porque ia para o seu canto, chorosa. (p. 37).

Mamãe, coitadinha (p. 37).

Os trechos fazem-nos pensar, entre outros aspectos, na sensação de impotência e vergonha da mãe, que, ciente das ações do filho, não ser forte o suficiente para se contrapor às escolhas dele, embora, por outro lado, envergonhe-se delas; por isso, sua opção é o silêncio. No trecho equivalente ao capítulo 9, o narrador declara que inúmeras vezes procurou abandonar a vida do “joguinho”, mas sem obter sucesso. A decisão durava pouco, logo cedia à “tentação” do jogo: “Larguei uma, larguei duas, larguei muitas vezes o joguinho. Entrava nos eixos. No colégio melhorava, tornava-me outro (...)” (p. 37).

O sujeito que portava a mensagem da tentação, como uma figura diabólica, era Vitorino: “Vitorino arrumava um jogo bom,

me vinha buscar. Eu desguiando, desguiando, resistia. Ele dando em cima. Se papai estava fora, eu acabava na mesa” (p. 37). Fica evidente a relação entre descuido ou ausência paterna e adesão do rapaz à jogatina.

Por esse tempo, o Meninão encara um dos tacos mais respeitados do submundo: Tiririca. O Meninão vence, mas Tiririca quer a forra. O protagonista, que a essa altura “não queria mais nada” (p. 38), procura a todo custo evitar Vitorino, inutilmente:

Do lado de lá da rua, em frente ao colégio, Vitorino estava parado. Passavam ônibus, crianças, passavam mulheres, bondes, Vitorino ficava. Dois meses sem vê-lo e ele era o mesmo. Eu lhe explicaria bem devagar que não queria mais nada com o joguinho. As coisas passavam de novo. Vitorino ficava, ficava, ficava (p. 39).

O episódio é explícito com relação aos dois caminhos existentes para o adolescente e chama a atenção para a persistência de Vitorino. Enquanto pai e mãe se ausentam, ele está presente, com sua “charla macia”, seduzindo o menino; Vitorino passa, assim, de parceiro a patrão. Todo o processo de ascensão do rapaz é devidamente gerenciado pelo homem, que é empresário do jogador. O que ele faz é lutar com todas forças que tem – sua fala persuasiva, seus gestos amigáveis, seu modo perfeito de convencer o meninão a querer brilhar novamente numa grande partida.

## 9. Última peleja, clímax e catarse

No trecho de número 11, último do conto, narra-se a peleja antológica: o Meninão do Caixote enfrenta Tiririca, para realizarem a desforra. Com contornos dramáticos, levando os jogadores à extenuação, a partida é vencida pelo mais jovem. Logo vem o clímax da narrativa; ao final do jogo, nosso herói, exaurido de cansaço, nota uma presença no salão: “Vinha chorosa de fazer dó, mamãe surgindo na cortina verde, vinha miudinha, encolhida, trazendo uma marmita” (p. 42). E a figura da mãe, humílima, contrastada com o ambiente de jogatina e ações interesseiras, traições,

explorações, vaidades, gera uma angústia incontável no rapaz, que, numa espécie de *catarse*, tem a atitude sincera e ao mesmo tempo infantil de chorar. Está óbvio que a mulher não está ali para julgar o filho, mas para deixar claro que pode contar com a ajuda dela, seja qual for sua escolha. A presença da mãe suscita e ao mesmo tempo viabiliza a *catarse* do adolescente; sua presença tem impacto sobre o comportamento do menino, que já estava convencido a abandonar a sinuca, mas faltava-lhe resistência à “charlatacama” de Vitorino.

E esse ponto nos leva a uma indagação: se o menino abandonou a jogatina e aderiu ao “polo da ordem”, por que razão o narrador nos oculta completamente o interregno de sua vida, entre os quinze anos de idade, quando supostamente abandonou a jogatina, e o *tempo da enunciação*? Nossa hipótese é que João Antônio tenha deixado essa questão em aberto. Ela pode ser formulada da seguinte maneira: se nenhum dos dois polos contenta o menino, qual será o seu futuro?

A vida do narrador, *no tempo na enunciação*, está paralisada na ideia de uma infância que, não sendo vista e atendida como tal, não se efetiva e, por isso mesmo – por não atingir o termo de um processo de maturação (para o que se pressupõe um mínimo de atenção e cuidado) – não pode ser superada. A questão que João Antônio deixa em aberto – *qual foi o futuro do Meninão do Caixote?* – não cabe a nós, aqui, respondermos.

## Bibliografia

ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. *Meninão do Caixote*. São Paulo: Atual, 1983.

\_\_\_\_\_. *Patuléia: Gentes da rua*. São Paulo: Ática, 1996.

\_\_\_\_\_. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

EAGLETON, Terry. A psicanálise. In: \_\_\_\_\_. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARTIN, Vima Lia. *Literatura e marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo: Alameda, 2008.

SOUZA, Jessé. *A radiografia do golpe: entenda como e por que você foi enganado*. Rio de Janeiro: Leya, 2016.

ZENI, Bruno. *Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.

## João Antônio em duas visitas a *Malagueta, Perus e Bacanaço*

Ana Cecília Agua de Melo (UNICAMP)

A segunda edição de *Malagueta, Perus e Bacanaço* veio à luz em 1975, ano em que, depois de um hiato de mais de uma década, João Antônio voltava a circular em livro também por causa de *Leão de chácara* e *Malhação do Judas carioca*. Em agosto do ano anterior, respondendo a uma espécie de inquérito sobre literatura brasileira feito pelo *Jornal do Brasil*,<sup>1</sup> o escritor dera o depoimento que migrou para o fecho de *Malhação*, sob o título de “Corpo a corpo com a vida”.<sup>2</sup> Incorporadas ao livro, as respostas do contista que praticamente reestreada têm, ao lado do estatuto de manifesto, o caráter de uma revisita ao primeiro livro publicado.

João Antônio pronuncia-se ao lado dos colegas com a eloquência de um escritor reconhecido e não disfarça que sabe sobre esse reconhecimento: diz que seu *Malagueta, Perus e Bacanaço* é “considerado um clássico da literatura”, com contos traduzidos, selecionados para antologias etc. Mas se “clássico” é palavra que vem da boca de outros, entre os quais Marques Rebelo, o próprio João Antônio, depois de pausar a sua fala com um dubitativo “Bem”, diz por que acredita no seu livro como “coisa viva”. Há uma tensão. Os contos aparecidos em 1963 tenderiam mais à cristalização da antologia ou à instabilidade (e precariedade) do que é vivo? Faço essa observação pensando, por exemplo, nas considerações de um Sartre em textos como *O que é a literatura?*. Se fosse o caso de ousar, aqui, um exercício sartriano a partir da obra de João Antônio, poderíamos imaginar que a condição de “coisa viva” dos contos implica um grito de independência em relação à instituição

---

1 É o que se depreende da leitura de carta a Caio Porfírio Carneiro datada de 15 de outubro de 1974 (ANTÔNIO, 2004, p. 50-2).

2 Ainda não tive oportunidade de consultar a edição do *Jornal do Brasil* para verificar qual o teor original das respostas de João Antônio e que modificações elas sofreram ao migrar para o livro.

literária, ao preço da perecibilidade. Se a tutela da instituição consagra, imortaliza a obra, escapar dela é se expor a morrer, ser esquecido. Para ser de fato vivo, é preciso arcar com a mortalidade.

Mas por ora isso nos levaria longe. João Antônio tem muito a dizer por si mesmo. O esquema de “Corpo a corpo com a vida”, tal como consta em *Malhação do Judas carioca*, é transparente: tomando *Malagueta, Perus e Bacanaço*, então reeditado, como uma espécie de plataforma de lançamento, João Antônio afirma o que é para ele o papel do escritor (ficcionalista) brasileiro: fazer um indiscriminado e variadíssimo “levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora”. A tarefa caberia a um letrado que se desdobra em escritor e jornalista. Mais: um escritor-jornalista que na verdade é um escritor-bandido, à margem e, ao mesmo tempo, atravessando todo tipo de fronteira.

“Corpo a corpo com a vida” testemunha que, na metade da década de 1970, a confiança de João Antônio nas virtualidades da literatura transfundida pela prática jornalística estava no auge. Sua autoconfiança também. Apelando aos textos (e às pessoas) dos norte-americanos Norman Mailer, Horace McCoy e Truman Capote, ele não se contenta com nenhuma posição já estabelecida, própria ou alheia, e, eufórico, quer mais de tudo (“Literatura de dentro para fora. Isso é pouco. Realismo crítico. É pouco. Romance-reportagem-depoimento. Ainda pouco.”) e chega à desmedida, anunciando, como ideal de escrita — que ele, João Antônio, incorpora —, “tudo isso trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa da outra”.

Não uso a palavra “desmedida” por acaso. João Antônio reivindica a persona do bandido elevado a herói, o homem que experimenta mais radicalmente o “corpo a corpo com a vida”. O contato físico da luta (a “literatura de murro e porrada”), da entrega sexual, do trem lotado, a proximidade, a contaminação são as ideias contidas na expressão “corpo a corpo” e esboçam um escritor multiforme, proteico. Jornalista, bandido, herói, ele aposta suas fichas na “indefinição” graças à qual realiza sua grande façanha, o drible no *establishment*.

Estamos, desnecessário lembrar, no terreno da “literatura do contra”, para lembrar a expressão de Antonio Candido no en-

saio “A nova narrativa”. Mas João Antônio fala contra quem em “Corpo a corpo com a vida”? Ele começa por dizer que, na maioria dos depoimentos que lê (é provável que esteja aludindo aos demais ficcionistas procurados pelo *Jornal do Brasil*), os escritores parecem voltados para questões de forma (para ele, “o acessório, o complementar, o supérfluo”). Mais adiante, ele nomeia Umberto Eco, só para dispensá-lo com um peteleco, e não esconde o enfado diante dos “realismos fantásticos, as semiologias translúcidas, os hipermodelismos pansexuais, os supra-realismos hermenêuticos, os lambuzados estruturalismos processuais”. Essa terminologia selvagem, inventada, que caricaturiza a voga das “ciências da literatura” (vivia-se então o auge do entusiasmo da universidade brasileira com o estruturalismo) aponta para o “acessório” que estaria fascinando os criadores, esquecidos da substância, isto é, “o compromisso com a coisa brasileira”. A diatribe mira a gulodice intelectual dos escritores, parente do consumismo da classe média, rendida à esparrela do Milagre.

Teríamos, então, um João Antônio em antagonismo com escritores afeitos a discutir problemas de forma e a frequentar obras de teoria literária? Não se perca de vista que naquela altura Osman Lins, com *Guerra sem testemunhas* (1969), e Autran Dourado, com *Uma poética de romance* (1973), já haviam dado a público, justamente, longas reflexões pessoais sobre o trato com a forma da narrativa. Sim, João Antônio enaltece a “boa tendência” de Antônio Torres, Ignácio de Loyola Brandão, Wander Piroli e Oswaldo França Júnior, sem incluir os autores de *Os gestos* e *A barca dos homens*. Mas imaginar uma cisão pura e simples de caminhos entre “formalistas” e escritores preocupados com a “realidade social” seria falsificar as circunstâncias. Não menos porque todos esses autores dividiam uma trincheira fundamental, a da profissionalização do escritor. Para continuar lembrando de Autran Dourado, cito dois trechos de cartas de João Antônio a Fábio Lucas datadas dos anos de 1973 e 74:

Depois de dois longos papos que tive com Waldomiro Autran Dourado, tenho certeza que é preciso fazer uma literatura pra valer. Não tenho, no entanto, ilusões: faz seis meses que procuro um editor para

reeditar *Malagueta, Perus e Bacanaço* e até o momento, nada. Daqui pra frente, com problemas de papel e gasolina, as perspectivas tendem a se fechar mais. O que se pode esperar da literatura numa terra assim?

Mas é como me diz Waldomiro Autran Dourado na dedicatória do seu novo romance, *Os sinos da agonia*, que me enviou: “Você persiste, apesar de saber que a luta é inglória” (ANTÔNIO, 2004, p. 95-6).<sup>3</sup>

O autor de *Sinos da agonia* e o de *Dedo-duro* parecem unânimes na constatação de que “fazer uma literatura pra valer” equivale a uma “luta” num meio de precariedades materiais básicas. Está claro que esse ponto de contato entre João Antônio e Autran Dourado convivia com uma flagrante disparidade de opções estéticas entre dois ficcionistas distintos também nas origens sociais e que cultivaram personas literárias até opostas. Diferentes como foram, resta que alcançaram êxitos comparáveis na consolidação de um público não só fiel como numeroso. A popularidade lhes interessava.

Osman Lins, o artífice de *Avalovara* e *A rainha dos cárceres da Grécia*, também compunha uma persona literária altamente contrastante com a do contista de “Afinação da arte de chutar tampinhas”, mas ambos nutriam um empenho apaixonado em pôr em debate o papel do escritor brasileiro. Próximo da universidade, onde defendeu uma tese (sobre Lima Barreto) e deu aulas no curso de Letras, Osman se viu obrigado a lidar com uma circunstância muito familiar ao colega João Antônio: a injunção de dialogar com o público estudantil. As percepções de cada um diante do fenômeno, à primeira vista, distintas, convergem. Em um artigo intitulado justamente “O escritor e o mercado estudantil”, datado de 1972, o pernambucano mostrava-se alerta para o fato de que agradava aos editores a ideia de amoldar a produção dos autores às expectativas das salas de aula, além de promover (ou rebaixar) os criadores literários ao papel de propagandistas de seus livros, nos conhecidos périplos por escolas para proferir palestras (LINS, 1977, p. 55-9).

---

3 Cartas de 17 de dezembro de 1973 e 29 de setembro de 1974, respectivamente.

Já no que dizia respeito a João Antônio, há poucas dúvidas de que enxergava nos estudantes, tanto os secundaristas quanto os universitários, quase uma tábua de salvação. Os estudiosos de sua correspondência já fizeram notar seu empenho em disseminar sua obra entre professores e alunos, inclusive encorajando reedições dos contos por editoras fortes no segmento infantojuvenil. Pinço trecho de carta a Jácomo Mandatto citado por Telma Maciel da Silva:

Reconcluo, Jácomo, que o que empurra um livro pra frente neste país de parco mercado editorial e livreiro é o público estudantil. Assim, estou solicitando a professores, amigos e chegados uma força: que indiquem meus livros aos estudantes. Que os estudem. Depois, irei lá para os debates sobre os meus livros [...] (*apud* SILVA, 2014, p. 123).<sup>4</sup>

Ambos sabem que o trato com estudantes é inescapável dada a exiguidade do leitorado brasileiro; ambos sabem que esse relacionamento é mesmo desejável, quando se traduz num encontro efetivo do escritor com leitores, não simples ouvintes. No mais, a distância entre as reservas de um e a franca adesão de outro se deve a que o autodenominado “escritor pingente” — tomado aqui não como o autor empírico, mas como persona — não se furtava às “virações” de quem tinha de passar adiante a mercadoria. Improvisar uma coletânea de contos em moldura infantojuvenil, reagrupando textos já saídos em outros livros, fazia parte do jogo de quem tinha que batalhar pelos níveis mais básicos de subsistência material.

Imaginar alguma espécie de prevenção de um “intuitivo” João Antônio contra escritores mais intelectualizados é outra simplificação que “Corpo a corpo com a vida” contradiz. A implicância com os “embelecocos mentais” aos quais se aferravam vários de seus colegas pouco tinha a ver com anti-intelectualismo. O “escritor pingente” não responde ao estruturalismo com um “não sei do que se trata”, mas invoca autores brasileiros canônicos, sustentando que “o universal [pode] cabe[r] dentro do particular”, quem

---

4 Carta de João Antônio a Jácomo Mandatto datada de 5 de novembro de 1980.

sabe ainda sob alguma influência do programa nacional-popular. Ferreira Gullar, em *Vanguarda e subdesenvolvimento*, livro de 1969, apoia-se nos conceitos lukácsianos de “particular” e “universal” para propor uma arte que seja “concretização do particular”. É de notar que João Antônio talvez faça eco a tais considerações, ou pelo menos toma de empréstimo o vocabulário, além de que a reiteração de “povo”, “coisa brasileira”, “realidades brasileiras” aproxima “Corpo a corpo com a vida” do campo do nacional-popular, embora em pequena medida, pois a ficção de João Antônio não atribui qualquer missão redentora às camadas populares.<sup>5</sup>

De qualquer modo, o escritor pronuncia-se em diálogo com os saberes acadêmicos e o debate político e cultural de seu tempo, inclusive tirando da manga um nome caro também aos já lembrados Osman Lins e Autran Dourado: Antonio Candido. Cita textualmente o crítico brasileiro para reforçar o ponto de que está interessado na forma que vem como resultado do “tema” (isto é, do aspecto da realidade) no qual o escritor mergulha. As várias linhas dedicadas a reproduzir entre aspas as palavras do autor de *Formação da literatura brasileira* sugerem que João Antônio está tão atento ao meio acadêmico, e tão necessitado da validação deste, quanto seus colegas mais pedantes. Mas o finca-pé nas vivências que justificam a escrita (“Eu vivi a aventura de *Malagueta, Perus e Bacanaço* um pote de vezes”) e a persona de bandido criam atritos com a reverência à autoridade intelectual e o reconhecimento pelos pares.

Em tom triunfante, com uma euforia sujeita a tensões que o autor não se preocupa em harmonizar, “Corpo a corpo com a vida” faz afirmações robustas e aposta alto na promiscuidade entre literatura e jornalismo. Esse desembaraço dá lugar à nostalgia, ao saudosismo, em “Abraçado ao meu rancor”, o conto que dá título ao livro de 1986, mas que provavelmente foi gestado na década de 1970. Segundo Ieda Magri, na revista *Módulo*, dedicada à arquitetura, na edição do trimestre de março, abril e maio de 1976,

---

5 Essas rapidíssimas considerações sobre o nacional-popular se baseiam no estudo de João Luiz Lafetá, “Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar” (LAFETÁ, 2004, p. 175-7; 191).

há um “texto gerador” do conto, intitulado “São Paulo, nenhum retoque”. Uma carta a Ilka Brunhilde Laurito, datada de janeiro do mesmo ano, registra um conto em andamento, “um monólogo grande, eu versus a cidade” (MAGRI, 2010, p. 102-3). Nesse longo texto, João Antônio se põe em cena numa breve temporada de trabalho em São Paulo. Radicado no Rio como jornalista, tem de cobrir um evento publicitário ligado ao turismo de negócios. Numa manhã de ressaca depois de um desagradável coquetel repleto de “sabujos” como ele (lembremos que “sabujo” quer dizer “bajulador”, “lambe-botas”, “subserviente”), refaz, a pé, o itinerário de seu trio de (anti)heróis, à maneira de um desencantado mau filho que à casa torna. Temos, assim, em chave ficcional, outra visita a *Malagueta, Perus e Bacanaço*. A paisagem paulistana que o narrador vai descortinando em sua caminhada ostenta indícios de que se está em meados da década de 1970: lá estão a carcaça do edifício Andraus (incendiado em 1972) e o bebê-diabo nas manchetes do *Notícias populares* (ao que se sabe, esta lenda urbana começou a correr em maio de 1975).

Considerando a hipótese de que estamos diante de dois textos de feitura pelo menos quase contemporânea, salta aos olhos a diferença de tom. O escritor-jornalista que dá o seu depoimento carrega na autoconfiança e no espírito de desafio. No “conto” (o termo nesse caso é só aproximativo; em “Abraçado ao meu rancor” João Antônio se vale da liberdade com os gêneros que anuncia em “Corpo a corpo com a vida”), esse escritor-jornalista admite que sua empreitada foi a pique.

No manifesto, o jornalismo é uma prática de indivíduos camaleônicos, como o “juiz de concurso de dança, pugilista substituto, colhedor de frutas, garçom, guarda-costas de um chefe político” encarnado por Horace McCoy, ou, ainda mais, como os “viradores” que povoam o mundo de João Antônio. O jornalista é um vira-lata entre vira-latas, alguém que improvisa para sobreviver. As “indefinições apriorísticas” apontam para uma vida fluida porque precária — mas tal precariedade seria “a única opção não repetitiva, não coagida pelo chamado estabelecimento”, na aposta de João Antônio. No texto ficcional, a constatação é o oposto simétrico: o jornalismo é referido como “a profissão”, isto é, justa-

mente aquilo que captura o indivíduo nas malhas do *establishment*:

Rapaz, eu não sabia. Já sei, já, outras remandiolas. Conheço, por exemplo, que em quaisquer casos, o escriba — mau escriba e bom fariseu — terá de sobreviver de sobejos, engolindo sapos. Mumunhas. Humilhado e ofendido é uma ova! Comprado e vendido. Safardana e omissos. E sem utilidade pública nenhuma, diga-se. Apenas sobrevivendo numa sombra do boi vergonhosa, fina flor da calhordice vigente. E atirando culpas à censura da ditadura tupiniquim (ANTÔNIO, 1986, p. 101).

Para entender o contraste entre a euforia de um texto e a ira impotente de outro, é fundamental a diferença de gênero. Nessa espécie de carta de intenções que é “Corpo a corpo com a vida”, João Antônio, o escritor que volta acircular em livro, apresenta seu programa de trabalho ou, para usar uma expressão mais prosaica, tenta vender o seu peixe. “Abraçado ao meu rancor”, por sua vez, explora a persona ficcional do escritor-jornalista, ou melhor, sua sombra, a do homem “coagido pelo sistema”. Nos dois casos, sobressai uma altissonante primeira pessoa. No arremate de *Malhação do Judas carioca*, esse “eu” se faz o arauto de uma espécie de antiprofissão, ao passo que no conto reunido em livro em 1986 ele se põe em cena como o escritor-jornalista enquadrado e neutralizado pela profissão.

Embora cerrasse fileiras ao lado de vários de seus colegas na agenda da profissionalização do escritor, João Antônio atribuía a si mesmo um estatuto particular por ter vivido, como “bandido”, as aventuras de seus “bandidos”. Na sua visão, era isso que garantia a potência do que escrevia e o autorizava a desmerecer outros modos de aproximação à vida popular. Em “Merdunchos”, de *Casa de loucos*, ele fica entre o depoimento, a reportagem e o ensaio para evocar os salões de sinuca (e por extensão os botequins) que frequentava na adolescência, “lugares onde se afirmava a condição de homem” (ANTÔNIO, 1976).

Já em “Abraçado ao meu rancor”, o eu narrador dá de cara com os botequins da nova safra, que escondem a cachaça e oferecem “misturações safadas” (ANTÔNIO, 1986, p. 113). Nesses

espaços diluídos, disfarçados, colonizados, os intelectuais teriam uma espécie de *locus amoenus* onde poderiam ensaiar um cauteloso contato com a malandragem. Irado, o narrador degrada esses intelectuais em “menininha universitária”, negando validade a qualquer suposta imersão nos meios populares. Cioso do privilégio (às avessas?) de que dispõe, por ter aderido à pauta difícil da vida dos merdunchos, ele se entrega a uma vituperação de tom quase profético, mas que é, em essência, expressão da impotência de quem se descobre “animal bufo da classe média”. Na ficção, o caminho foi sem volta: o jornalismo estragou o estilo, ensinou o garoto de família pobre a gostar dos confortos burgueses. O narrador de “Abraçado ao meu rancor” chora o ficcionista que ficou para trás. Naquela altura mais jornalista que escritor, ainda é bandido, mas não tem chance, nem sonha em chegar à arte de um virador na trapça e na dissimulação. A ginga com que fintaria o sistema falhou. Assim, o conto poderia ser lido como o pesadelo que “Corpo a corpo com a vida” tenta afastar com catadupas de euforia.

Eufórico, João Antônio afirma que suas narrativas pulsam por causa do ponto de vista: falam os merdunchos, não o escritor. No que tem de melhor, “*Malagueta, Perus e Bacanaço* é mais sinuca que literatura”. Tal autoavaliação é em boa medida corroborada pela crítica, pois Antonio Candido enaltece os méritos do livro de 1963 sobretudo pelo que chama de “uniformização da escrita”, o “lençol homogêneo” formado pelos discursos do narrador e da personagem (CANDIDO, 1999, p. 87). Esse narrador que não tutela suas personagens, ao contrário, que desaparece no mundo delas, corresponde a um João Antônio ideal, aquele afirmado em “Corpo a corpo com a vida”. Porém, quem reler, por exemplo, o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” poderá flagrar momentos em que uma sombra, talvez menos consciente que aquela de “Abraçado ao meu rancor”, se projeta sobre o escritor, divorciando-o do bandido, da figura em que projeta seu ideal existencial. Em outras palavras, às vezes João Antônio é menos idealmente João Antônio.

Um desses momentos é a passagem a respeito da relação de Bacanaço com a prostituta Marli. Na corda bamba do discurso indireto livre, o narrador descreve como o homem explora a sua

“mina”, dá-lhe surras, queima seus seios com pontas de cigarro. Ora o ponto de vista de Bacanaço demarca território: “Tapas, pontapés, coisas leves. Apenas no natural de um cacete bem dado para que houvesse respeito [...]”. Ora o narrador, se demorando em detalhar as agruras de Marli, marca presença, denunciando um estado de coisas insuportável: “Se a desobediência se repetia, o cacete se dobrava. Bacanaço se atilava em crueldades mais duras” (ANTÔNIO, 1987, p. 143).

Quando um parágrafo se abre com “Mas Bacanaço, agora descendo lento a rua Teodoro Sampaio, *não pensava assim*. Chegavam-lhe, em pensamento, as coisas boas, numerosas, que dava àquela mulher. Era um protetor” fica ainda mais claro que o ponto de vista do narrador e o do personagem estão apartados (ANTÔNIO, 1987, p. 144, grifo nosso). É o narrador que se compadece de Marli, que condena a exploração a que ela é submetida. Nesse trecho, é como se o escritor, desdobrado em voz narrativa, recuasse, com pudor, diante dos excessos da vida de seus heróis. Há limites que ele não ultrapassa.

João Antônio pode ter vivido a “aventura de Malagueta, Perus e Bacanaço um pote de vezes”, como ele garante em “Corpo a corpo com a vida”, mas não *na pele de Malagueta, Perus e Bacanaço*. O futuro escritor, a se acreditar no que ele conta em “Merdunchos”, foi até o salão de sinuca imbuído de um espírito de aventura existencial cujo fim era a criação literária, e de uma persona literária. Era essa diferença radical que a euforia levou João Antônio a se crer capaz de driblar?

## Referências

ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. *Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. São Paulo: Ateliê; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. *Malagueta, Perus e Bacanaço incluindo Malhação do Judas carioca*. São Paulo: Clube do Livro, 1987.

CANDIDO, Antônio. Na noite enxovalhada. *Remate de Males*, Campinas, n. 19, p. 83-8, 1999.

LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: \_\_\_\_\_. *A dimensão da noite e outros ensaios* (org. de Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Duas Cidades/34, 2004, p. 114-212.

LINS, Osman. O escritor e o mercado estudantil. In: \_\_\_\_\_. *Do ideal e da glória*. Problemas inculturais brasileiros. 3ª ed. São Paulo: Summus, 1977, p. 55-9.

MAGRI, Ieda. “*Nasci no país errado*”. Ficção e confissão na obra de João Antônio. 200 f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) — Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SILVA, Telma Maciel da. *Posta-restante*. Um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio. São Paulo: Editora Unesp, 2014.



## Uma arte entre dois amores – sobre os contos autobiográficos de João Antônio

*Bruno Zeni (USP)*

João Antônio foi um grande criador de personagens. Os nomes dos protagonistas acorrem fácil ao apreciador de sua literatura: Malagueta, Perus, Bacanaço, Meninão do Caixote, Paulinho Perna Torta, Joãozinho da Babilônia, Bruaca, Mariazinha Tiro a Esmo, Jacarandá. Os nomes dos personagens são alcunhas pelas quais eles ficaram conhecidos, preservando certo grau de anonimato que a condição marginal pressupõe: as alcunhas são nomes de guerra, apelidos recebidos por conta de suas atividades informais; são índice de notoriedade e ao mesmo tempo de anonimato; são formas de se esconder, mas são também fantasias de grandeza e fama, além de disfarce dissimulado que no lusco-fusco da noite da grande cidade garante certa proteção do inimigo e da polícia.

Por outro lado, além dessa galeria de tipos, a ficção do autor também instituiu personagens anônimos, dos quais nós, como leitores, não sabemos o nome. Nesses textos de protagonistas anônimos, a maioria deles com foco narrativo em primeira pessoa, não é possível dizer como o narrador se chama, mas os personagens desses contos também são fortes e marcantes à sua maneira. Para lembrar de apenas dois deles, os protagonistas dos contos “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” e “Abraçado ao meu Rancor” estão entre as criações maiores da obra de João Antônio.

Os protagonistas dos “Contos Gerais” – “Contos Gerais”, como se sabe, foi como o autor denominou os três primeiros contos de seu primeiro livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) – são jovens rapazes de origem modesta que em tudo lembram o próprio autor. A confusão entre autor e personagens se instala, como se disse, pela escolha do foco narrativo em primeira pessoa, que tende a vincular a figura real do escritor ao eu que narra, e essa confusão é maior, como se pode imaginar, justamente nos contos em que o nome dos protagonistas não aparece.

É o que ocorre em “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” e em “Fujie”, contos em que o narrador não diz o próprio nome, e o leitor assim, não sabe como se chama o personagem que narra. É diferente do que ocorre em “Busca”, o primeiro conto do livro, em que o narrador protagonista se chama Vicente.

“Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”, especialmente, é o conto que guarda mais semelhanças com a juventude de João Antônio e já enuncia, ficcionalmente, as contradições e os impasses que o escritor continuaria a enfrentar ao longo dos anos e que viriam a se manifestar, com grande força, nos textos tardios, mas então em chave mais abertamente autobiográfica.

Não se trata aqui de se valorizar meras coincidências entre vida e obra ou orientar a leitura dos contos em função de episódios biográficos. Nosso intuito, bem ao contrário, é examinar como, em textos profundamente marcados pela experiência pessoal, o autor lançou mão de recursos da ficção e manteve, em muitos casos, certa indeterminação entre ficção e biografia, que, em seus melhores textos, é capaz de produzir uma complexidade de sentido que problematiza não apenas o lugar social do escritor como a própria importância da literatura para a formação do autor. No caso de João Antônio, a afirmação como escritor e a valorização da literatura ganham, à medida que o tempo passa, vetores contraditórios: o escritor afirma sua predileção pela literatura, em oposição a outras artes, outras práticas e outros saberes (como a música, a sinuca, a boemia, o jornalismo), mas deixa de produzir como na juventude e reduz no final da carreira, além da quantidade de textos e livros publicados, também o ímpeto ficcional de sua produção, refugiando-se nos textos de teor mais autobiográfico e jornalístico. No fim da vida, em suas melhores realizações, produziu textos indefiníveis, que exploram formas novas, inclassificáveis e complexas, que tornaram sua escrita áspera e imprevisível, com grande ganho de qualidade literária, salvo engano ainda pouco compreendida em toda a sua riqueza.

É possível traçar certa continuidade nesses contos autobiográficos do autor, começando nos “Contos Gerais” e terminando em seus últimos contos publicados. Aqui nos interessa como a tensão de autobiografia e ficção se dá em quatro contos: “Afin-

ção da Arte de Chutar Tampinhas”, “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, “Abraçado ao Meu Rancor” e “Uma Força”. Neles, alguns elementos se coadunam para expressar modos de viver e de formalizar a experiência, com destaque para: trabalho, arte e amor.

Esses elementos, muitas vezes pouco entrevistados em sua singularidade na obra do autor, permitem entender aspirações e limites dos personagens de João Antônio, se atentarmos para o tom e a solução narrativa empregada pelo autor. Em três dos textos aqui mencionados, o sentimento dominante é o da melancolia. No outro, “Paulo Melado”, impera uma espécie de euforia apoteótica sobre as possibilidades de atuação do indivíduo, que não é a tônica dos contos do autor, o que nos dá oportunidade de averiguar constantes e dissonâncias que perpassam sua obra.

### **Afinação da Arte de Chutar Tampinhas**

Em “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”, um dos primeiros textos publicados pelo autor, concentram-se os temas de toda a literatura de João Antônio. O personagem principal e narrador, cujo nome não é enunciado, conta a história de sua relação de amor com as tampinhas que chuta pela rua, durante a madrugada. No bairro em que vive, o rapaz tem fama de “aluado” (termo do próprio conto). E o hábito vagabundo de chutador de tampinhas, subentende-se, confirma a sua posição de sonhador, distante, não integrado ao mundo em que vive.

Dois flashbacks intercalam-se na ação narrada. O protagonista-narrador rememora a infância, quando jogava futebol em um grupo de meninos conhecido por UMPA – sigla para União dos Moços de Presidente Altino (lembre-se que Presidente Altino, em Osasco, foi onde nasceu João Antônio e onde ele passou parte da infância, no chamado Morro da Geada). Os garotos, depois das partidas que ocorriam na Mooca, voltavam batucando sambas tristes, sambas que os despertavam para sentimentos que o narrador, diz ele, ainda não conhecia. O narrador relembra também os tempos de quartel, quando serviu no exército. No tempo presente

da narrativa, diz que a fama de aluado melhorou um pouco depois que ele arrumou um emprego noturno. Mas que o que ele gosta mesmo é de chutar tampinha na rua. Ao final da narrativa, ele encontra no ônibus uma “professorinha” (o diminutivo é do conto) que vem lhe dando bola. E o conto termina num impasse, sem o desenlace romântico que poderia se dar, reafirmando a posição apartada desse narrador em relação ao mundo em que se insere:

Dia desses no lotação. A tal estava ao meu lado querendo prosa. Tentava, uma olhadela, nos cantos os olhos se mexendo. Um enorme anel de grau no dedo. Ostentação boba, é moça como qualquer outra. Igualzinha às outras, sem diferença. E eu me casar com um troço daqueles?... Parece-me que procurava conversa, por causa de um Huxley que viu repousando nos meus joelhos. Eu, Huxley e tampinhas somos coincidências. Que se encontraram e que se dão bem. Perguntou o que eu fazia na vida. A pergunta veio com jeito, boas palavras, delicada, talvez não querendo ofender o silêncio em que eu me fechava. Quase respondi...

— Olhe: sou um cara que trabalha muito mal. Assobia sambas de Noel com alguma bossa. Agora, minha especialidade, meu gosto, meu jeito mesmo, é chutar tampinhas da rua. Não conheço chutador mais fino (ANTÔNIO, 2004, p. 47-48).

Além de não se deixar seduzir pela professorinha, o narrador reafirma sua condição melancólica, que vem da infância e permanece: como indica a citação, “quase respondi”. Como protagonista, ele não fala, tal qual um infante. Mas como narrador ele formula sua recusa na elocução: trabalha mal, assobia sambas de Noel Rosa, chuta tampinhas na rua, com fineza — isto é, com arte, como diz o título.

É um conto excepcional, especialmente pelo trecho em que o personagem se põe a chutar as tampinhas e falar da perícia com que vem desenvolvendo essa arte. Aqui, o que interessa particularmente no conto é que ele estabelece um padrão de comportamento que irá se repetir em outros protagonistas do autor.

O protagonista recusa ou desvaloriza o mundo instituído da ordem social e dos costumes (o convívio familiar, o trabalho formal, o casamento), em favor de outras práticas, informais, desviantes e “inúteis”: as tampinhas chutadas na rua, os sambas tristes, a leitura etc. A melancolia em que o personagem recai indica que esse descompasso o mantém num plano de suspensão, sem que sua trajetória singular – irreverente, inconformista – tenha encontrado ressonância no mundo em que ele se insere, vinculando fortemente o protagonismo desse narrador à incompreensão dos outros e à solidão.

### **Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha**

O tom melancólico e lírico de “Afinação”, em que o personagem hesita, não fala, aparece ainda bastante dividido, contrasta com alguns contos do autor em que os protagonistas estão mais decididos ou, digamos, mais inteiros e bem orientados em sua atuação e sua identidade. É o caso do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, em que os três malandros se lançam, com ímpeto, pela noite paulistana (ainda que ao final, recaiam em um sentimento semelhante ao da melancolia, mas uma melancolia menos difusa que a de “Afinação”, porque causada por uma falta bastante objetiva: a do dinheiro). É o caso também de um conto autobiográfico, um dos contos mais interessantes, e menos comentado, do autor, intitulado “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, que está em *Dedo-duro*, livro de 1982.

Trata-se de um conto longo, dividido em várias partes, que narra a formação de um jovem escritor, desde os tempos de menino, até a primeira experiência de reconhecimento literário, que vem, no texto, ligada a outro reconhecimento: reconhecimento familiar do talento e do valor desse escritor.

O escritor que protagoniza o conto, é claro, é o próprio João Antônio, ainda que o nome do protagonista, assim como em “Afinação”, nunca seja claramente enunciado no texto. O conto *Afinação da Arte de Chutar tampinhas* é, aliás, aludido em “Paulo Melado” (um dos subtítulos deste conto é “Afinação da arte de

ouvir”), confirmando assim a identidade, mesmo que indeterminada, entre o narrador e o próprio João Antônio.

São muitos os elementos de interesse em Paulo Melado. Atenho-me aqui a dois pontos: (1) trata-se de um conto autobiográfico, mas narrado como se fosse ficção: é evidente que se trata da história do próprio João Antônio, mas o narrador em primeira pessoa não o afirma categoricamente, ainda que o clímax do conto seja o episódio de consagração inicial do autor; (2) a relação entre o mundo do trabalho (a escrita, tanto jornalística quanto literária) e o das artes e da vida boêmia (a música, as mulheres, o desregramento de juventude) é vista de maneira positiva, não incompatível; é vista, como se disse, com euforia, revelando um autor otimista com as próprias escolhas profissionais e existenciais, justamente a literatura e a boemia.

Este ponto é crucial. O ápice do conto é um episódio conhecido da biografia do autor: a visita dos editores e a revelação do que trata esse longo título do conto: “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” foi o pseudônimo com que o jovem autor mandou seus contos para a editora Civilização Brasileira, que viria a publicar seu primeiro livro. No conto, a família recebe a visita de uma comitiva de homens engravatados. São os editores, que foram até o endereço do rapaz, atrás do tal Paulo Melado. O pai do rapaz, assustado, pergunta: os senhores são da polícia?

O ápice do conto se revela, ao final, ser a narração do momento em que o jovem João Antônio se afirma perante a família não como o filho desgarrado, suspeito, mas como um artista, um artista das letras, reconhecido e “procurado” — mas não pela polícia e sim por editores de uma das melhores casas editoriais do país. É o momento em que ele se lança como escritor (já que a visita dos editores sugere que seu livro virá a ser publicado, como de fato foi, como sabemos).

O tom de júbilo com que isso é narrado vem acentuado pela parte derradeira da narrativa, marcada pelo seguinte intertítulo: “Nenhuma virtude, nenhuma: Bagdá”. Nessa seção final do conto, o narrador dirá que durante muito tempo procurou uma expressão que caracterizasse a sua juventude. Diz que finalmente a encontrou em uma cidade de nome Nairlândia, no Paraná, uma

cidade só de marafonas, isto é, de prostitutas. A expressão é “pra lá de Bagdá”.

O que define, portanto, essa juventude é uma espécie de utopia devassa, em que seria possível viver para além dos limites, sempre no excesso, no desregramento, em uma cidade de prostitutas. À parte a idealização romântica da juventude (ou talvez destacando-a mesmo em seu grau altamente construído e irrealizável), o que interessa mais aqui é a euforia com que se olha para trás e se revê a trajetória profissional, existencial e amorosa: o trabalho redundou em estreia literária consagradora, a boemia o fez se afirmar perante a família (desviante, mas autônomo); o amor é visto como algo sem limites e sem objeto definido, como se o mundo fosse uma Nairlândia, um playground do sexo, um grande prostíbulo totalmente disponível a um eu onipotente.

### **Abraçado ao meu Rancor**

Se passarmos para outro dos grandes textos autobiográficos de João Antônio, “Abraçado ao meu Rancor”, publicado em 1986 em livro de contos do mesmo nome, veremos como o tom se alterou (em consonância com o que já anunciava o final de “Paulo Melado”), recaindo na melancolia dos primeiros contos, mas agora uma melancolia mais áspera, já que acompanhada do rancor a que alude o título do texto.

Em “Paulo Melado” temos um narrador seguro e otimista, que, aos 40 anos, narra episódios de infância e juventude. Ele revê o passado à luz de uma posição de consagração, tanto do ponto de vista pessoal, como do ponto de vista profissional, pois aquele narrador que se rejubila em ter vivido, nos seus tempos de rapaz, “pra lá de Bagdá”, é o narrador que se estabeleceu como grande escritor, o que aliás ele enuncia no conto ao reclamar dos críticos: um que o classifica como “naturalista”, outro que diz que ele escreve “como quem mijá”.

Em “Abraçado”, por sua vez, o narrador é de novo uma espécie de alter-ego do autor, e sua identidade permanece indeterminada. Não se congratula pelo que fez ou pelo que faz; ao con-

trário, o texto todo é um lamento a respeito, primeiramente, das perdas que a cidade sofreu e das perdas que ele próprio continua a sofrer. Ele também se volta para o passado, mas com nostalgia, e o desalento do presente se deve, justamente, à percepção da perda de um passado que prometia um presente diverso do que ele tem hoje. Sobressai o rancor.

O narrador agora parece menos à vontade na condição de jornalista e escritor consagrado. A história do conto é que ele volta a São Paulo, depois de um tempo no Rio, para um trabalho jornalístico: cobrir um evento que promove, de maneira publicitária, a cidade de São Paulo como um polo de turismo de negócios. Em vez de fazer a tal reportagem, o que ele realiza de fato é o texto que lemos: uma reflexão melancólica sobre a cidade perdida, a cidade da boemia, do sambista desaparecido, dos salões de sinuca que não existem mais; sobre a falsa cidade do turismo, da publicidade e dos negócios, em oposição à cidade real, que ele experiencia primeiro a pé, depois no trem, onde reencontra sua classe de origem (“foi dessa poeira que saí”) e de novo a pé, ao voltar para a casa de infância, no Morro da Geada, onde os pais ainda moram. Os sentimentos dominantes nesse percurso, que é ao mesmo tempo um retorno (como protagonista ele volta à casa da família) e um avanço (no nível da escrita autobiográfica, o narrador realiza um texto literário, um conto de acabamento notável), são a nostalgia, a melancolia e o rancor.

É preciso se perguntar a que se refere esse rancor, ou melhor, pelo que afinal esse narrador sente rancor ou ainda o que gerou o rancor a que esse narrador se vê abraçado. A melancolia com que o narrador percorre a cidade e vê a paisagem de sua juventude mudada, alterada por uma modernização econômica excludente, significaria que ele – assim como a paisagem urbana e os personagens do passado que ele não encontra mais – foi engolido pelas transformações? Entre narrador e rancor ocorreria então um abraço de afogados? Ou, como sugere João Luiz Lafetá, o rancor se tornou uma estratégia, inclusive literária, capaz de enfrentar esse processo de exclusão e massacre? A “estética do rancor” de João Antônio seria índice de “inconformismo”, uma “arma” feita de “indignação” (LAFETÁ, 2004, 516).

Ainda sobre o rancor: em uma primeira camada de leitura, ele advém da percepção de que a “cidade deu em outra”, como diz o narrador. Isto é, as transformações urbanas alteraram a cidade de outrora, a cidade em que o narrador viveu a sua juventude e se formou como indivíduo e escritor. Ao longo de sua extensa caminhada, ele evoca um sambista desaparecido – Germano Matias –, ele volta ao centro da cidade à procura dos antigos salões de sinuca, já desaparecidos, ele cataloga as mudanças pelas quais a cidade passou e as perdas de uma sociabilidade que se foi. Ou seja, o rancor diz respeito ao processo social que transformou a São Paulo da boemia em uma São Paulo de evento de turismo de negócios. Em um segundo nível de leitura, é possível relacionar o rancor a uma mudança análoga, porém ainda mais ligada à história pessoal do autor, esse que escreve sem se declarar narrador e personagem do conto, mas cuja trajetória está implicada no trecho: ele mudou, apartou-se de sua cidade natal, de suas práticas de juventude e de sua origem social: hoje frequenta outras rodas, é jornalista com trânsito na alta sociedade, anda de táxi e não de transporte público etc. No trem, a caminho da casa dos pais, ele reflete: “Fora daqui, por mais que me besuntem de importâncias, fique conhecido ou tenha ares coloridos, um quê me bate e rebate. Foi desta fuligem que saí. E é minha gente” (ANTÔNIO, 1986, p. 139).

Assim, a perambulação do narrador vai culminar na volta à casa da família, numa espécie de busca pela juventude perdida, uma necessidade de volta radical às origens, que, como era de se esperar, redundava não em reconciliação, mas em melancolia.

O ápice da narrativa se dá quando o narrador, depois de perambular pela cidade, em seu lamento, volta à casa da família, no Morro da Geadá, em Presidente Altino. Ali, irá reencontrar a mãe, que lhe pergunta se ele vem para ficar, ao que o narrador diz que não, naturalmente, trata-se apenas de uma visita:

Mamãe fica tímida, depois do beijo. Não querendo contrariar, só pergunta, jeitosa, como estou e se volto. E se é para ficar. Não vou responder, no começo. Eu vou engolir café. Puxar um cigarro, andar para a janela. Como se ouvisse os grilos.

Faço tenção de me explicar, que cheguei tarde da noite. Mas ela é minha mãe:

— A sua arte não permite dois amores (ANTÔNIO, 1986, p. 141-142).

A frase é enigmática, pois não fica evidente que arte é essa e a quais dois amores alude a mãe do narrador. E a maneira com que é construído o encontro com a mãe é bastante ambígua. Não fica claro se o narrador respondeu (“faço tenção de me explicar”) à pergunta da mãe, uma pergunta típica (edípica) de mãe: Você volta? E se volta, é para ficar?

Formalmente não fica claro se a resposta é mesmo da mãe ou fruto da imaginação (da fantasia, do desejo) do narrador: “A sua arte não permite dois amores”. Quem não quer dois amores? A mãe ou o narrador? Quem só quer o amor de mãe? Quem só quer uma arte (a escrita) que não permite dois amores (a literatura, não o jornalismo)?

O procedimento é característico da ficção. Um acontecimento fecha o conto, com um desenlace forte: o encontro entre dois personagens, que revela algo profundo sobre o protagonista, no caso o narrador-protagonista. É possível ver este final como uma retomada daquele outro final forte, o de “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”, em uma releitura tardia e edípica do desenlace amoroso: lá era a professorinha, aqui a mãe. Em ambas as narrativas, um narrador que não fala, permanece sem formular suas recusas como personagem, no diálogo ficcional, mas que formula, na elocução narrativa, a impossibilidade do amor, impossibilidade vinculada à arte: lá, chutar tampinhas na rua, aqui, essa arte que não se nomeia, mas que se depreende ser a literatura, a escrita literária.

Por meio de procedimentos típicos da ficção (a tensão narrativa, o encontro com outro personagem, o diálogo, o desenlace, o acontecimento final que dá sentido ao relato), este conto autobiográfico reafirma os elementos essenciais da literatura do autor e suas contradições: a escrita é uma prática ambígua, que permite inserção na ordem social (o jornalismo, a publicidade), porém que pode ser modo de afirmação desviante (o samba, a literatura); é

prática consagrada, mas irreverente; é arte que traz a fama de escritor de renome mas também a culpa pelo distanciamento das origens; é uma atividade que causa euforia e melancolia.

## Uma Força

Uma última observação, sobre um conto menos conhecido do autor, incluído no mesmo livro *Abraçado ao meu Rancor*. Em “Uma Força” temos mais um dos narradores anônimos que se confundem com o autor. Retornam certos elementos de juventude: o narrador vive com a família, com uma família numerosa, relembra uma amiga de nome Aldônia, a mesma Aldônia que aparece em “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”. Mas diferentemente dos textos autobiográficos anteriores, este se concentra em um acontecimento pontual, narrado de maneira sintética, sem nostalgia pelo passado ou euforia pelo presente.

O acontecimento de que trata o conto é o encontro do narrador com um cágado, nas ruas da Vila Ipojuca, Zona Oeste de São Paulo. O personagem-narrador o leva para casa. Cito o trecho do conto em que o protagonista afirma sua identificação com o animal encontrado, que se torna uma espécie de bicho de estimação:

Tinha um não sei que de sabedoria e sofrimento, e isto me encantou. De pronto lhe quis bem, e era como se já o tivesse conhecido lá antes, antes e depois das lendas dos jabutis. Ah, cágado, passa a viver como pessoa da família e a ser vivente meu. (...)

Em casa todos tiveram medo do cágado. Ou quase todos. Todos acham o mesmo que o primeiro achou. Mas quiseram dar-lhe um nome. Disseram, rebuliço, muitas bobices, e a menor foi aquela de que eu o batizasse com o imperial nome de Maximiliano.

Nada disso. Meu cágado é o cágado. O cágado. Vão nesse nome sofrimento e anonimato — o mesmo anuviado andante que nos uniu num instante duro

lá numa subida de Vila Ipojuca. Afora o quê, Maximiliano é nome de imperador, e não gosto de imperadores. Avesso a grandezas e importâncias, como o cágado, pendo para as criaturas e viventes que se mexam com humildade e tenham tolerância, humanas e boas. Como o cágado. Que se alimenta da sua persistência. A vida lhe deu longo tempo de existência e dura carapaça. Além de olhos atentos (ANTÔNIO, 1986, p. 162).

Assim como em “Paulo Melado”, trata-se de afirmar certa identidade própria. Se naquele texto cujo tema é a formação de um jovem escritor, a imagem que o define é a expressão “pra lá de Bagdá”, em “Uma força” o bicho com que ele se compara é avesso a grandezas e importâncias e tinha um quê de sabedoria e sofrimento. Além disso, o cágado se alimenta da própria persistência. E não menos importante, o bicho tem olhos atentos.

Nessa espécie de imagem totêmica de si mesmo, o narrador de João Antônio parece ter encontrado uma tradução para a mistura tão característica de sua arte, feita de sabedoria e sofrimento, de solidão e persistência, de notoriedade e anonimato, de malandragem e melancolia, de amor e rancor.

## Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. *Lambões de caçarola* (Trabalhadores do Brasil!). Porto Alegre: L&PM, 1977.

\_\_\_\_\_. *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

\_\_\_\_\_. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. *Os melhores contos*. Prefácio de Antonio Hohlfeldt. 2ª edição. São Paulo: Global, 1997.

\_\_\_\_\_. *Leão-de-chácara*, São Paulo: Cosac Naify, 2002.

ANTÔNIO, João. *Malagueta Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BOSI, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades. In: ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. Um banho incrível de humanidade. In: ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*, Rio de Janeiro: Record, 1982.

CARONE, Modesto. Anotações sobre o conto. In: VÁRIOS AUTORES. *Boa Companhia – Contos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

\_\_\_\_\_. Alguns aspectos do conto. In: \_\_\_\_\_. *Valise de cronópio*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HOHLFELDT, Antônio. Pra lá de Bagdá. In: ANTÔNIO, João. *Os melhores contos*. Seleção de Antônio Hohlfeldt. São Paulo: Global, 1997.

LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: uma biografia literária*. 472 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada)—Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. 2 v.

\_\_\_\_\_. O primeiro amor de João Antônio. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. João Antônio. 4. ed. rev. São Paulo: Cosac Naify, 2004. (Encarte anexado ao livro, em separata).

LAFETÁ, João Luiz. João Antônio e sua estética do rancor. In: \_\_\_\_\_. *A dimensão da noite*. Organização de Antonio Arnoni Prado. Duas Cidades; Editora 34, 2004.

MACEDO, Tania. Malandros e merdunchos. In: ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

MARTIN, Vima Lia. *Literatura e marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo: Alameda Editorial, 2008.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; ORNELLAS, Clara Ávila, SILVA, Telma Maciel da (Orgs.). *Papéis de escritor: Leituras sobre João Antônio*. Assis: FCL – Assis – Unesp Publicações, 2008.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; SILVA, Telma Maciel da. Memória e ficção na correspondência do escritor João Antônio. *Teresa - Revista de literatura brasileira*, n. 8-9, São Paulo, p. 356-371, 2008.

PAES, José Paulo. Ilustração e defesa do rancor. *O Estado de S. Paulo*, 21 mar. 1987.

PAIXÃO, Fernando. “João Antônio: cartas de desabafo”. *Revista IEB*, São Paulo, n. 51, p. 157-180, mar.-set. 2010.

SANTOS, Simone Paulino dos. 197 f. *Nas esquinas do desejo: um estudo do tema da busca nos contos de João Antônio*. Dissertação (Mestrado em Letras)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

SILVA, Telma Maciel da. *Posta restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*. 293 f. Tese (Doutorado em Letras)–Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual ‘Júlio de Mesquita Filho’, Assis, 2009. 2 v.

ZENI, Bruno Gonçalves. *Fachada, sinuca e afasia. Alcântara Machado, João Antônio e Fernando Bonassi. São Paulo, ficção no século XX*. Dissertação (Mestrado em Letras)–Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ZILLY, Berthold. João Antônio e a desconstrução da malandragem. In: CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold (Orgs.) *Brasil, país do passado?* São Paulo: Edusp; Boitempo, 2000.



# João Antônio: e que tudo mais vá para o inferno

*Cibele Verrangia Correa da Silva (UFES)*

*Na sinuca, na bola e no samba, negacear é preciso: arte de viver de um povo engodado por séculos mas que se diverte fingindo que vai mas não vai. Malícia sem maldade revela a inteligência da própria condição apurada no homem que sobrevive confiando apenas na destreza do pulo de cada dia. Alfredo Bosi, ‘Um boêmio entre duas cidades’, prefácio a *Abraçado ao meu rancor*, de João Antônio*

O presente artigo é parte da dissertação de Mestrado intitulada *A narrativa de dois Joões: um diálogo sobre identidades*, defendida em 2010 no Programa de Pós-Graduação em Letras, na área de Literatura e Vida Social, da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista (UNESP), que fez um estudo comparado entre a literatura brasileira moderna e a angolana contemporânea, mais especificamente, em dois autores ícones da literatura destes dois países, ou seja, João Antônio e João Melo.

As obras que compuseram o *corpus* da pesquisa são: *Malhação do Judas Carioca* (1975), coleção de 12 contos e um ensaio crítico, que exploram o cotidiano de personagens comuns, pertencentes a um universo noturno (boêmia), que se encontram às margens da sociedade e que lutam com dificuldades pela sua sobrevivência, e *Filhos da Pátria* (2001), reunião de 10 contos que traçam um panorama histórico e social da cidade de Luanda (Angola), através de suas personagens que se encontram geralmente em uma situação de miséria e total privação de seus direitos civis, lutando por um espaço de referência na sociedade luandense, bem como por uma sobrevivência digna e honesta. O trabalho realizou a análise dos elementos estruturais e temáticos de quatro contos de cada obra, bem como do ensaio “Corpo-a-corpo com a vida” de João Antônio, observando a literatura como arma de defesa e

denúncia das mazelas sofridas pelas camadas pobres da sociedade brasileira e angolana, em busca de uma arte nacional e de formação de identidades. Para esta oportunidade, dedicamos-nos a estudar o projeto literário de João Antônio na construção de uma arte que represente o povo brasileiro, através de uma das obras mais representativas deste projeto, ou seja, *Malhação do Judas Carioca*, publicado em 1975 e que inaugura uma nova fase no conjunto de obras do autor.

João Antônio, com sua arte, torna-se um militante da cultura popular, e tenta construir uma narrativa que não só represente os pobres e excluídos sociais, mas principalmente seja comprometida com a realidade vivenciada nas periferias e favelas.

É uma literatura visceral, com o olhar de dentro, solidária com as mazelas enfrentadas pela camada pobre da sociedade. A arte é engajada na exposição da vida dos socialmente excluídos e procura expor “sem pudores” os anseios, sonhos, desejos, dificuldades, sofrimentos das classes subalternas, sempre com um toque de revolta e lirismo.

A verdadeira representação da realidade na produção literária de João Antônio nos é permitida no momento em que contemplamos a sua própria construção como um escritor-personagem de si mesmo. Isso nos é permitido no instante em que, ao vislumbrarmos o quadro literário resultante do seu empenho artístico e criativo, descobrimos que, além daquilo que é contemplado, visível e, no caso dos perfis, homenageado, existe uma faceta inovadora que é a da auto-legitimação (CORRÊA, 2006, p. 26).

João Antônio se coloca como um escritor que não só está comprometido com a realidade dos marginalizados, mas principalmente faz parte deles e, neste sentido, sua arte é legitimada como manifesto. Ele escreve com conhecimento de causa, pois vive esta situação de exclusão, seja como pertencente às camadas pobres da sociedade, seja como escritor num país de analfabetos.

A relação de João Antônio com a experiência da pobreza associa-se diretamente à sua postura politizada

e à tentativa de apresentar uma visão crítica do país a partir de uma ótica específica, “um bandido falando de bandidos” (BELLUCCO, 2006, p. 67).

Em seu trabalho literário, exposto em alguns ensaios e entrevistas do autor, João Antônio acredita numa arte empenhada no projeto social, na construção de uma literatura própria, forjada a partir de modelos nacionais, onde a identidade brasileira seja tema dessa arte. Assim, o autor acredita numa literatura livre das influências externas, pois sabe do imenso material cultural brasileiro, que é representado pelas favelas e periferias, pelo futebol, pela umbanda, pela mestiçagem e por toda sorte de indivíduos que se desdobram em sua subjetividade para garantir a sobrevivência.

Para representar com fidelidade a realidade brasileira, João Antônio escolhe o conto como gênero literário capaz de expor com competência e agilidade as “peripécias” vividas e enfrentadas por suas personagens marginais. Sendo o conto uma narrativa curta, com uma dinâmica mais ágil e de forte impacto, aproximando-se da crônica, este gênero consegue ser útil para a proposta do autor: expor a vida marginal como um fato real, quase uma radiografia da cidade e da vida urbana:

[...] o conto ora é quase-documento folclórico, ora a quase-crônica da vida urbana, ora o quase-drama do cotidiano burguês, ora o quase-poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa voltada às festas da linguagem (BOSI, 1997, p. 7).

Nesta perspectiva, a obra joãoantoniana vai privilegiar como material humano ficcionalizado, o marginal, o excluído, o oprimido, o subalterno, o economicamente desfavorecido, o bandido, ou seja, os diversos “pingentes urbanos”<sup>1</sup> da sociedade brasileira. As principais personagens são jogadores de sinuca, prostitutas, leões-de-chácara, menores abandonados, proletários, trabalhadores informais, e toda sorte de marginais pertencentes ao universo urbano que representam o povo brasileiro.

---

1 Expressão utilizada pelo autor para se referir a todo grupo de pessoas que se encontra em situação de exclusão: dependuradas na cidade, abandonados no mundo.

O autor cria, em sua narrativa, três tipos humanos que representam os socialmente excluídos da sociedade: o malandro, o merduncho e o pingente.

O malandro é aquele excluído social que cria estratégias de sobrevivência e consegue se sobressair ante os demais marginais. Ele engana, ludibria, rouba, abusa de suas mulheres. Sua sorte é guiada por aquilo que ele consegue subtrair e subverter da sociedade. O malandro se considera um privilegiado, pois enganando os “otários”, ele sobrevive. O merduncho, categoria criada por João Antônio para designar todo tipo de marginal que pensa e age como o malandro, mas sempre se prejudica ao final. Ele nunca consegue atingir seus objetivos, e está sempre prejudicado, desesperado, arruinado, ofendido. O pingente, por fim, é o trabalhador, o operário, o proletário. É toda sorte de indivíduo que se desdobra em sua realidade para a garantia de um mínimo de sobrevivência. É o pagador de impostos, o contribuinte, que se encontra à margem da sociedade, mas vive na legalidade, “esperando a ajuda de Deus”.

As personagens de João Antônio são apresentadas sempre na perspectiva da falta e da busca por melhores condições de vida. O que se vê é a exposição de uma subjetividade malandra essencial para a garantia de sobrevivência, num mundo que exclui e oprime os desfavorecidos, bem como as diversas artimanhas criadas para desdobrar a realidade na busca por visibilidade:

O mundo de João Antônio nada tem de alegre; é, na verdade, um mundo desesperado. Mas o comportamento dos personagens, que relatam ou vivem suas aventuras com arrogância e quase com orgulho, disfarça a tragicidade da situação: eles encobrem, no agressivo cinismo, a tristeza profunda e a mesquize de suas vidas (POLINÉSIO, 1994, p. 139).

Neste sentido, o autor constrói situações cômicas e irônicas, no intuito de desmascarar a realidade cruel e violenta em que vivem suas personagens, onde não há esperanças num futuro, sendo o presente o único tempo vivido. O que existe é a rua, o medo, a ignorância, o “jeitinho brasileiro” para se dar bem, uma existên-

cia-nada.

Observamos as personagens sempre numa situação de movimento, de andanças, de perambulação. Elas não possuem pouso, nem um espaço para parada, estão sempre dependuradas na cidade – pingentes urbanos. Neste caminhar constante, notamos as angústias, o desespero, o nervosismo que dá o tom de agonia e opressão às narrativas, construindo-se histórias repletas de tragicidade e lirismo.

Os personagens sabem que no mundo em que estão inseridos não há espaço para eles, e têm consciência da própria inferioridade, não humana, mas social; sua tristeza decorre precisamente da percepção da irremediabilidade dessa condição (POLINÉSIO, 1994, p. 148).

Na intenção de dar visibilidade às dificuldades enfrentadas por suas personagens marginais, o autor constrói um narrador extremamente envolvido com a realidade vivenciada pelas mesmas nas narrativas. Assim, o narrador joãoantoniano é solidário e militante das causas enfrentadas por seus personagens, denunciando a situação de opressão em que vivem, ensejando um olhar para a realidade sem máscaras e brilhantismos.

Interessando-me por um tipo particular de personagem introduzido por esses escritores – os marginais, os criminosos ou psicopatas – e pela maneira com que são representados, isto é, com o foco narrativo situado no interior dos mesmos, de forma que o narrador adere tão integralmente ao objeto a ponto de incorporar-se nele e reproduzir os fatos a partir do seu ponto de vista [...] (POLINÉSIO, 1994, p. 9).

O fato ficcional nos é apresentado com um extremo compromisso com o real, criando-se estratégias discursivas que desejam expor as temáticas recriadas como a própria verdade vivida. Temos um narrador que, na maioria das vezes, se comporta como personagem, e não admite a narração dos fatos com distanciamento. Sendo ele onisciente, envolvendo-se na vida e nas dificuldades enfrentadas pelas personagens, interfere no curso natural dos

acontecimentos, emite opinião, sugere soluções, toma partido das situações, decide quem é o herói e o vilão da história.

O foco narrativo, nas histórias de João Antônio, oscila entre a primeira pessoa e um narrador onisciente com visão “por trás”; mas, neste caso, o narrador, recorrendo ao discurso indireto livre ou ao monólogo interior, ou ainda, adotado a linguagem e a maneira de pensar dos personagens, adere a estes de tal maneira que parece assumir, ele próprio, sua personalidade (POLINÉSIO, 1994, p. 137-138).

Este narrador envolvido e assimilado às personagens se coloca como essencial em nosso estudo, pois representa um dos elementos mais importantes na construção de uma arte genuinamente nacional e de formação de identidades. É através desse “narrador-entruterado”,<sup>2</sup> parceiro e “truta” das personagens, que visualizamos o caráter de denúncia na obra de João Antônio, bem como a defesa do universo marginal como representante da cultura nacional. Assim, “os anti-heróis, tanto aos próprios olhos como aos do narrador, transformam-se em heróis, cabendo aos integrados o papel oposto” (POLINÉSIO, 1994, p. 147). Aqui, o narrador-entruterado é aquele não só observa ou conhece de perto os fatos e as peripécias vividas pelas personagens, mas é companheiro e parceiro das situações e adversidades vividas pelos protagonistas. Ele é um igual; solidário às situações de miséria e violência em que sobrevivem as personagens.

O narrador joãoantoniano permite ao leitor conhecer a realidade miserável de seus personagens marginais numa perspectiva interna, envolvendo-o em situações reais vividas por esta parcela da sociedade, chamando o leitor para a luta e para o envolvimento com as questões sociais problematizadas pelo autor. Este é cúmplice das histórias e dos “rolos” praticados pelas personagens, pois entende e faz parte do universo de carência e de falta presenciada.

Um elemento de extrema importância na composição lite-

---

<sup>2</sup> Termo muito utilizado nas periferias de São Paulo para indicar que alguém é muito amigo de outro. Vem de “truta”, ou seja, amigo, colega, parceiro.

rária de João Antônio e que cabe perfeitamente no projeto literário do autor, sendo sua principal marca como escritor da realidade, é a linguagem, sendo um dos traços mais belos e ricos de sua obra. João Antônio recria a fala do mundo marginal com maestria e muita consciência. Muitos estudos do autor são dedicados à análise da fala popular como material para a construção de sua arte.<sup>3</sup> O uso de gírias e expressões populares, nesse sentido, é um elemento fundamental na análise dos contos, pois acompanham o projeto do autor em construir uma literatura que realmente represente a nação brasileira, bem como a singulariza como potencialmente criativa. Simboliza uma maneira de “contar” própria de um povo oprimido e sofrido, que se expressa através de um código exclusivo, como expressão de sua identidade.

Esse narrador que pretende falar de dentro do cotidiano de seus pingentes urbanos revela quase sempre uma aproximação calculada. A tentativa de juntar ao empenho de sua escrita uma reflexão constante sobre a linguagem, seja através da pesquisa da fala dos pobres da cidade, seja refletindo o fato literário em sua relação com a vida brasileira, é também uma marca de sua crônica urbana (BELLUCCO, 2006, p. 148).

A linguagem joãoantoniana é impregnada de ensinamentos populares, expressões da rua e da picardia, códigos da malandragem e da bandidagem, significados apenas daqueles que vivem num universo noturno e nas periferias das cidades brasileiras. A gíria utilizada também confere veracidade às narrativas, bem como particulariza as personagens, dando rosto e voz a elas, humanizando-as e dando visibilidade às suas expectativas e anseios, num mundo particular e único.

No conto “Sinuca”, da obra *Malhação do Judas Carioca*, texto que funciona quase como um tratado sobre a sinuca, para se referir ao dinheiro no contexto do jogo, várias denominações (ou expressões) são usadas, o que particulariza os jogadores durante o

---

3 Encontram-se no Acervo João Antônio, localizado na Faculdade de Ciência e Letras de Assis – Unesp, documentos do autor e uma agenda pessoal, onde o estudo da gíria e da fala popular é uma de suas “obsessões”.

“joguinho”.<sup>4</sup> Vejamos:

Na sinuca, o dinheiro tem muitos nomes e, às vezes, é até chamado de dinheiro. Quando não, tem aproximadamente estes apelidos: carvão, mocó, gordura, maldito, tutu, pororó, mango, vento, granucha, seda, gaita, grana, gaitolina, capim, concreto, abrecaminho, cobre, nota, manteiga, agrião, pinhão, positivo, algum, dinheiroso, aquele um, luz, massa, milho, arame, bronze, ouro, ferro, pataca, prata, bufunfa, belesquério e surucutaco (ANTÔNIO, 1987, p. 266).

Percebemos, portanto, o imenso trabalho que o autor teve e se dedicou na construção de um retrato fiel das camadas populares da sociedade, no intuito evidente de dar voz aos socialmente excluídos. Demonstrar sua riqueza e valor, denunciar as dificuldades, (re) construir sua identidade e, principalmente, pensar uma arte com a “cara”, a “voz”, o “jeito”, o “cheiro” e o “sabor” do Brasil, com certeza foi o plano de vida de João Antônio, que fez de sua arte um ato de amor e luta.

### ***Malhação do Judas Carioca: um conto e um soco***

*Isto não é vida.*

*Mas a gente toma o primeiro chope do dia e é como se tudo começasse de novo.*

João Antônio, “Três Cunhadas – Natal de 1960”, em *Leão-de-chácara*, 1975

O livro de contos *Malhação do Judas Carioca* coloca-se como emblemático do projeto literário de João Antônio, na medida em que aparece como um “divisor de águas” no conjunto de sua obra. A referida coleção reúne textos publicados anteriormente em jornais e revistas, demonstrando a associação do autor com a literatura e o jornalismo. A obra é dedicada a seu único filho, Daniel

---

<sup>4</sup> Expressão utilizada pelo autor para designar o jogo de sinuca, bilhar ou *snooker*.

Pedro de Andrade Ferreira, como em várias outras narrativas posteriores e, também, a Lima Barreto, considerado pelo autor como pioneiro na construção de uma literatura nacional.

*Malhação do Judas Carioca* faz uma referência à tradição popular católica que, no Sábado de Aleluia, malha Judas Iscariotes, numa intenção de vingar o traidor de Jesus de Nazaré. Na tradição, confecciona-se um boneco simbolizando algumas personalidades que se deseja malhar, geralmente um político, policial ou o próprio presidente da República. A destruição do boneco é feita em via pública, numa tentativa teatral de vingança ao símbolo da opressão.

A tradição, bem portuguesa, foi adotada no Brasil colonial e é coisa bem nossa. Teve momentos mais gloriosos em que a polícia permitia usar nomes de políticos, delegados ou ministros. E, apesar do progresso, nos subúrbios cariocas, a malhação do Judas continua viva, firme, principalmente para a molecada e a rapaziada do Largo da Cancela, da Barreira do Vasco e do Jacarezinho. E já que nomes importantes não podem ser malhados, a moçada fere, desce o pau e mete fogo nos amores, futricos, fofocas e mazelas dos vizinhos e das vizinhas (ANTÔNIO, 1987, p. 281).

O Judas *carioca* a ser malhado pode ser qualquer pessoa que se deseja humilhar, ofender, espancar, banir, ferir, numa tentativa infantil e quase animalizada da população pobre de descarregar suas angústias, sofrimentos, desilusões, rancores e misérias. Assim, a obra pretende falar dos costumes da população carioca, bem como expor a realidade vivida e problematizada num contexto de marginalização e exclusão. A foto apresentada na capa da primeira edição do livro mostra uma cena da malhação do Judas, numa atitude festiva e de brincadeira. Talvez uma forma, assim como o carnaval, dos socialmente desfavorecidos subverterem sua realidade, numa encenação onde quem manda e detém o poder é o próprio povo.

Esta coleção de contos é recebida pelo mercado editorial e pela crítica com muitas divergências, já que se mostra bastan-

te diferente, do ponto de vista estrutural e temático, da primeira obra do autor, publicada aproximadamente dez anos antes, ou seja, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963). *Malhação do Judas Carioca* é recebido como um texto muito mais vinculado esteticamente ao jornalismo do que à própria literatura, já que procura retratar com fidelidade os fatos e costumes da sociedade carioca na década de 1970. O trabalho de João Antônio em diversos jornais no período favoreceu a identificação do autor com uma narrativa muito mais voltada para a temática jornalística do que à literatura.

Neste momento João Antônio firma-se, definitivamente, dentro de um compromisso com a realidade nacional. Tal definição também se deu em relação ao gênero da sua escrita, que passou a se configurar pela recriação ou adequação literária dos fatos jornalísticos. Essa mudança de gênero é apresentada, pelo escritor, primeiramente em *Malhação do Judas Carioca*, e solidificada em *Casa de Loucos*. Esse novo gênero, denominado romance-reportagem – no caso da obra joãoantoniana, conto-reportagem – aparece num momento em que o jornal parece não poder mais informar, noticiar ou se pronunciar. Resta, então, à literatura o recurso à linguagem do jornalismo para tentar sanar o desejo de testemunho, do documento, da exposição da realidade, censurado nos jornais. Buscando um estatuto de literatura, o romance-reportagem procura estabelecer um compromisso entre a objetividade jornalística e a subjetividade (PEREIRA, 2001, p. 39).

A preocupação dessa literatura (...), é negar-se enquanto ficção e afirmar-se como verdade. Também é exatamente essa a preocupação revelada em *Malhação do Judas Carioca* e *Casa de Loucos* (PEREIRA, 2001, p. 57).

A citação indica que a literatura joãoantoniana se coloca extremamente comprometida com o real, chegando a revelar-se como verdade. Porém, o fazer estilístico, ou seja, a criação de personagens, de um narrador, a ficcionalização de um espaço e tempo, a linguagem, nos leva a crer numa verdade representada,

com estatuto de ficção. Toda obra de arte é sempre representação, permitindo ao seu criador expor seu ponto de vista, seus desejos, e, no caso de João Antônio, seu projeto de construir uma literatura empenhada nas transformações sociais e na valorização da cultura popular.

A obra é composta por doze contos e um ensaio colocado no final do livro, no qual o autor discute seu projeto literário e sua intenção com a literatura, funcionando como um manifesto à cultura popular. Os contos estão divididos por temas ou capítulos de abertura das narrativas – “Problema”, “Polícia”, “Conto-reportagem”, “Especial”, “Gente”, “Costumes” e “Futebol” –, e cada um deles indica o que se pretende falar e problematizar, como um elemento condicionante para a leitura da realidade ficcionalizada a ser apresentada.

No tema “Problema” encontram-se os contos “Mariazinha Tiro a Esmo”; “Galeria Alaska” e “Pingentes”. Neste capítulo, o autor realiza uma crítica à situação de miséria e abandono em que sobrevivem esses pingentes urbanos na cidade do Rio de Janeiro, aparecendo como um *problema* para as autoridades e sociedade carioca. É dedicado a falar da prostituição, da homossexualidade, do tráfico de drogas, da situação desgraçada em que vivem os usuários da Central do Brasil. “Problema”, assim, é dedicado a apresentar e problematizar a situação de exclusão e descaso em que vivem os marginais na cidade do Rio de Janeiro, compondo uma alegoria do próprio povo brasileiro.

Na temática “Polícia”, João Antônio cria a narrativa intitulada “Carlinhos, o Inconveniente”, em que é narrada a história do menino Carlinhos, raptado no ano de 1973 e nunca encontrado pela polícia. O fato dominou os noticiários e as conversas populares, tornando-se um inconveniente para as autoridades e, principalmente, para a própria polícia.

Há uma verdade acima de tudo isso. Carlinhos, sequestrado sem solução há tanto tempo, está flagrando a precariedade de todos nós – incompetentes, levianos, despreparados, maledicentes, preguiçosos, presunçosos e até relapsos (ANTÔNIO, 1987, p. 198).

A partir do fato real, João Antônio cria uma narrativa onde a presença do povo é constante e o público invade o particular, tornando-se um traço da cultura popular – mais uma malhação do Judas carioca. É mais uma oportunidade para a aparição de um narrador crítico, feroz, cobrando justiça e igualdade social e denunciando o descaso das autoridades.

Em “Conto-reportagem”, deparamo-nos com o texto intitulado “Cais”,<sup>5</sup> em que o fato real é atravessado por elementos ficcionais e personagens criadas, na composição de um espaço recriado e idealizado pelo autor. O conto é impregnado de elementos que apelam ora para o fato jornalístico, ou seja, para a reportagem, ora possui elementos narrativos e estilísticos comuns ao gênero conto. Nessa narrativa, o cotidiano do cais do porto é apresentado, representando, mais uma vez, a sociedade brasileira e seus contrastes. É pensando na construção de uma narrativa engajada na mudança social e na denúncia da situação social que vive parcela da sociedade, que o autor constrói sua crítica.

Logo após, temos o tema intitulado “Especial”, onde o autor dedica sua arte a falar de um dos bairros mais famosos da cidade do Rio de Janeiro: a Lapa. Em “A Lapa acordada para morrer”, a região, cantada e amada por músicos, poetas e boêmios, é um retrato saudosista do que foi no passado um dos bairros mais importantes do cenário artístico brasileiro. Aqui, João Antônio, através do seu narrador-entruterado, traça um panorama histórico de uma Lapa boêmia, poética, idealizada, que pertence a um passado remoto e melancólico. O que se tem, na atualidade, apesar da revitalização do espaço, é uma Lapa triste, abandonada, desgastada, sem brilho e poesia. Isso demonstra o caráter premonitório do autor, que na década de 1970, já visualizava o declínio deste espaço ou a transformação social que viria a destruir a arte e a magia do lugar.

Na citação abaixo, temos uma clara referência à condição política em que vivia o país no período. A ditadura militar colabora com a morte da Lapa, no sentido em que censura e impede o

---

<sup>5</sup> Texto publicado na revista *Realidade*, em setembro de 1968, ano III, nº 30, com o título de “Um dia no cais”.

funcionamento de vários espaços (boates, inferninhos, *rendez-vous* etc.), bem como proíbe a circulação das figuras marginais tão representativas do bairro, ou seja, as prostitutas, travestis, mendigos etc.

Essa, a Lapa esfarrapada, na hora da morte, que o século viu nascer e viu cair em obediência aos planos oficiais ou em consequência enchentes e desabamentos. Sempre entre andrajos, misérias e decadências (ANTÔNIO, 1987, p. 234).

Neste passeio por uma “Lapa acordada para morrer” vários lugares e pessoas nos são apresentados, como num retrato ou numa tela existente apenas no plano da idealização e da busca por um passado mais musical e feliz.

Em “Gente”, João Antônio traça um perfil biográfico do ator Paulo Gracindo e sua importância para a cultura nacional. O conto é intitulado “Quarenta anos de profissão, Paulo Gracindo” e presta uma homenagem a um dos maiores atores de teatro e televisão da cena brasileira. O conto é narrado ora em primeira, ora em terceira pessoa – há um momento em que a própria personagem narra sua trajetória de vida. Porém, grande parte da história é contada pela perspectiva de um narrador onisciente e consciente de seu posicionamento político frente à figura que está representando.

Brincalhão, atencioso, carinhoso, quase sempre a malícia acesa em cada detalhe, Gracindo de hoje é incapaz de uma gafe. Sua discrição é uma tônica atenta, mesmo diante dos maiores elogios. Ele prefere torcer a conversa, despistar a todo custo [...] (ANTÔNIO, 1987, p. 253).

“Costumes” agrega os contos “Pequena história matreira da fila carioca”, “Sinuca” e “Malhação do Judas Carioca”. Os *costumes* apresentados e discutidos pelos contos tratam das tradições populares da cultura nacional, representada pela sociedade carioca e, mais uma vez, ensejam um olhar crítico da realidade enfrentada pelos socialmente excluídos.

Em “Pequena história matreira da fila carioca” o tema

abordado são as enormes filas que os cariocas enfrentam todos os dias para conseguirem se movimentar na cidade que cresce desenfreadamente. O narrador fala de vários tipos de filas enfrentadas, simbolizando um traço cultural e identitário da subjetividade carioca. Há fila do elevador, nos prédios, para o almoço em restaurantes e lanchonetes, na farmácia, nas repartições públicas, em todos os lugares. A crítica é construída no sentido de que os pobres se adaptam a qualquer situação e essa é só mais uma. A espera significa a marginalidade, a opressão, a esperança na mudança nunca conquistada, a falta de espaço. Vemos o pingente urbano novamente dependurado na cidade.

(...) Fila diferente, com tipos diferentes também, que adquirem o direito no sereno da madrugada, de comer o mesmo que comem os bem aquinhoados. Só que aqueles comem na véspera.

Bem ou mal, o carioca conhece todas, embora nem sempre repare nas filas. Ou não as sofre (ANTÔNIO, 1987, p. 262).

O conto “Sinuca”, que também discorre acerca de um costume ou de um traço identitário da cultura carioca, é quase um tratado científico sobre jogo. Todos os elementos que o compõem são abordados por um narrador onisciente, em detalhes, radiografando a prática, compondo um aprofundado estudo sobre a subjetividade e a personalidade dos participantes. O local ideal para a jogatina ou o local onde comumente ela acontece é narrado com rigores de detalhes, ou seja, os tipos de bolas e mesas, a qualidade do pano verde e do giz, os vários tipos de jogadores, as formas de pagamento. O comportamento dos participantes também é problematizado, bem como toda malandragem existente e os tipos de malandros, quem é e como é o patrão do jogo ou o “dono do dinheiro”, a presença da polícia etc.

O autor se coloca como um observador apurado e cria um narrador marginal que conhece todas as artimanhas e formas do jogo, sendo capaz de ensinar o leitor, dialogando com o mesmo no sentido de padronizar a prática, tão discriminada e marginalizada pelos não-marginais. A sinuca é um elemento típico da cultura po-

pular brasileira e mais uma expressão de nossa identidade mestiça, híbrida e multicultural, assim como a capoeira ou o samba. Ela é uma arte que requer agilidade, teimosia, luta, insistência e paixão, como a própria existência do marginal num contexto de exclusão.

Com seus merdunchos, tipos autênticos e sofridos, substituíveis, difíceis de encontrar em qualquer outro palco de malandragem, a sinuca entre nós continua a correr, misturando tragédias e picardias, engolindo malandros e arruinando patrões, favorecendo noitadas de suor, ódio e tensão, triturando dinheiro e gente, como um calvário de todos, otários ou sabidos, e como um paraíso de ninguém (ANTÔNIO, 1987, p. 279).

“Malhação do Judas Carioca”, conto que dá nome ao livro, que também pertence ao capítulo “Costumes”, narra a tradição da malhação do Judas no Sábado de Aleluia nos diversos bairros do subúrbio carioca. O conto se debruça sobre o comportamento dos moradores das periferias do Rio de Janeiro nesta festa popular, que tem um caráter cômico e irônico ao mesmo tempo, simbolizando o tipo de diversão permitida às classes menos favorecidas e os motivos superficiais da vingança popular. O autor, neste texto, dá um destaque à linguagem popular na construção de uma identidade popular, estendida a caráter nacional.

O último conto da obra é “É uma revolução”<sup>6</sup> e está contido no capítulo “Futebol”, onde a arte do esporte mais querido do Brasil é apresentada através de um time de Minas Gerais, o Cruzeiro. O texto narra a trajetória do time numa final de campeonato, bem como as expectativas e angústias dos torcedores. A narrativa fala do amor que os brasileiros nutrem pelo futebol e qual importância que o esporte tem em suas vidas. O futebol permite todo tipo de sentimentos e sensações, unindo as pessoas, tornando-as livres e capazes, fazendo com que esqueçam seus problemas e desilusões. É quase como um alucinógeno que as transporta para realidades inimagináveis; com o futebol, as pessoas são felizes e

---

<sup>6</sup> Publicado anteriormente na revista *Realidade* em novembro de 1968, ano III, nº 32.

se permitem sonhar. Experimentam uma energia de poder que só a condição de torcedor pode permitir.

Na massa que torce, as inibições desaparecem. O torcedor pratica os atos que entende: bate, xinga, agride, chora. Na condição nova, a do homem que torce, ele inclui o direito até de matar, se houver necessidade. É livre (ANTÔNIO, 1987, p. 309).

No último texto da respectiva coleção de contos, temos um dos trabalhos mais importantes da trajetória literária de João Antônio. É em “Corpo-a-corpo com a vida” que conhecemos o projeto literário do autor, sua intenção com a literatura, bem como o papel que a mesma exerce na sociedade brasileira. Trata-se de um ensaio, que funciona como um manifesto, onde a cultura popular recebe uma defesa ardente e agressiva do autor, sendo a arte marginal considerada a verdadeira expressão de nossa identidade nacional.

Em *Malhação do Judas Carioca* o principal espaço representado é a cidade do Rio de Janeiro, com seus contrastes, conflitos, contradições e diferenças. A cidade funciona como personagem das narrativas, condicionando e permeando o desenvolvimento das histórias, orientando o enredo e construindo temáticas. Na primeira obra do autor, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o espaço eleito é a cidade de São Paulo, seus bairros, becos, locais de “viração” e da sinuca, fazendo uma homenagem, apresentando uma subjetividade específica desse ambiente. Em *Malhação do Judas Carioca*, a mudança para o Rio de Janeiro, morada do autor, sugere outro tipo de ambientação em sua narrativa, buscando caracterizar, então, uma outra subjetividade. Ambos os espaços, de qualquer modo, possuem uma série de personagens extremamente representativos do universo marginal, compondo uma alegoria da própria sociedade brasileira. Nesse sentido, falar do Rio de Janeiro vem para seguir uma trajetória já iniciada na obra de 1963.

João Antônio, assim como o trecho de um samba de Nelson Cavaquinho, que faz a abertura do livro – “Rio, tu não és mais criança; Rio, te abraço a toda hora” –, vai falar de um Rio de Janeiro grande, conflituoso, exagerado, promíscuo, inocente, vivo.

Desta forma, a análise da cidade, representada pelas narrativas, será essencial como elemento determinante no processo criativo e na construção de identidades. Os temas abordados pertencem a este ambiente às margens, e procuram realizar um retrato da realidade popular nacional. Observa-se novamente a “coisa” brasileira, pensando numa identidade múltipla, atravessada por uma história social de dominação e subordinação, forjando sua identidade, a partir da falta e da carência, num desejo de visibilidade das mazelas enfrentadas, bem como de suas maneiras de subverter a realidade, por um espaço mais justo e igualitário.

Os contos, através de suas personagens, nos mostram um mundo marginal, sofrido, de miséria e fome, de abandono e total descaso da sociedade e da justiça com os historicamente excluídos, mantendo a opressão e a humilhação. As narrativas não pregam uma solução, mas com certeza, admitem a necessidade de explorar estes universos tão comuns e tão contrastantes, no sentido de dar mais visibilidade e voz a estas figuras marginalizadas e humilhadas.

Neste sentido, percebe-se o verdadeiro engajamento do autor em construir narrativas que identifiquem o povo brasileiro, através da luta pela liberdade e por inclusão social, numa busca pela formação da identidade nacional. Vale ressaltar a crença na construção de um país mais justo e igualitário, onde as vozes que dizem ordem em território brasileiro sejam as do povo, as das massas, que não cessam de gritar por igualdade, liberdade e melhores condições de vida.

## Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. *Malhação do Judas Carioca*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

BELLUCO, Hugo Alexandre de Lemos. *Radiografias brasileiras: experiência e identidade nacional nas crônicas de João Antônio*. 2006. 115 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária)—Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

BOSI, Alfredo (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cutrix, 1997.

CORRÊA, Luciana Cristina. *Do real à ficção: a busca de um retrato brasileiro na construção de personagens de João Antônio*. 2006. 172 f. Tese (Doutorado em Letras)—Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, Assis, 2006.

PEREIRA, Jane Cristina. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)*. 2001. 167 f. Dissertação (Mestrado em Letras)—Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, Assis, 2001. 2 v.

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

## Mário de Andrade para João Antônio

Clara Ornellas (USP)

Na pesquisa de pós-doutorado intitulada “Do leitor ao escritor: estudo sobre a marginália de João Antônio” (Unesp/Assis/Fapesp, 2011), supervisionada pela professora Ana Maria Domingues de Oliveira, estudou-se três obras pertencentes à biblioteca pessoal do escritor João Antônio, localizada no CEDAP/UNESP-Assis, a saber: *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, *Noturno da Lapa*, de Luís Martins e “O simples coronel Madureira”, de Marques Rebelo.

Focalizou-se principalmente três diferentes manifestações do leitor/escritor: admiração (*São Bernardo*), oposição (*Noturno da Lapa*) e intervenção (“O simples coronel Madureira”). Entre outros aspectos, atentou-se para as possíveis interações entre a marginália de João Antônio, realizada na intimidade de sua condição de leitor, com suas entrevistas para imprensa, quando assume socialmente sua condição de escritor. Dessa maneira, verificou-se, por exemplo, em que medida as suas manifestações de leituras coincidem ou não com as suas falas para a imprensa.

Se a admiração confessa por Graciliano Ramos apresenta-se de maneira frequente em suas entrevistas, observou-se que semelhante posicionamento também se manifesta em sua leitura de *São Bernardo*. Por outro lado, constatou-se que o desagrado evidente registrado em sua marginália em *Noturno da Lapa* se evidencia em suas entrevistas em razão do seu silenciamento sobre Luís Martins. Em termos da produção de Marques Rebelo, em que o leitor tanto admira quanto critica a escrita deste autor carioca, verificou-se uma acepção positiva em relação à escrita de Rebelo em suas falas para a imprensa, embora de maneira mais reservada e menos frequente a que ocorre a respeito de Graciliano Ramos.

Além do estudo exaustivo da marginália em si, a pesquisa desdobrou-se em outras três abordagens, a saber, “Leitores em evidência dialógica” em que se tratou da interação entre os pon-

tos de vista de Mário de Andrade e João Antônio em relação à produção de Luís Martins, “Uma memória apesar de si mesmo”, na qual foram apreendidos elementos de correlação entre a poética de Noel Rosa e a produção do autor paulistano, e, por fim, “Dois Paulos”, capítulo dedicado ao levantamento de semelhanças e diferenças entre *São Bernardo* e “Paulinho Perna Torta”, de João Antônio.

O enfoque do presente artigo centra-se em parte dos resultados desenvolvidos no capítulo “Leitores em evidência dialógica”, particularmente no que tange as oscilações de posicionamentos de João Antônio a respeito de Mário de Andrade, seja em relação à definição de conto, seja quanto à necessidade da vivência dos temas representados esteticamente por parte do escritor. Ademais, o texto apresenta considerações sobre João Antônio enquanto leitor de Mário de Andrade, sendo abordada mais especificamente sua recepção da obra *Aspectos da literatura brasileira* (1943).

### **Leitores em evidência dialógica**

Antes de incursionar nos temas ora elegidos para o presente artigo, faz-se necessário abordar sumariamente alguns aspectos da aproximação de João Antônio e Mário de Andrade enquanto leitores. Durante a pesquisa, graças ao acesso à dissertação de Neusa Simões, *Estudando a marginalia: Mário de Andrade e a ficção brasileira: 1920-1944* (1980), constatou-se semelhanças importantes entre as apreensões de leituras dos dois escritores que, embora não tenham sido contemporâneos, manifestaram-se proximamente a respeito das escritas de Graciliano Ramos, Luís Martins e Marques Rebelo.

Em relação à escrita de Graciliano Ramos, evidenciou-se que João Antônio realizou 110 anotações de leitura em *São Bernardo* assim subdividas: 31 de cunho ortográfico, 76 registros sob a forma de sublinhas ou traços verticais às margens esquerda e/ou direita, sem manuscritos, e 3 ocorrências de notas marginais. Considerou-se sua postura como de admiração, levando em conta sua reiterada afeição pelo escritor alagoano professada em entrevis-

tas. Dessa maneira, pôde-se inferir que suas manifestações diante desta escrita poderiam lembrar uma proximidade da relação entre um “discípulo” para com seu “mestre”, sempre salvaguardando as particularidades de cada um deles.

Após incursionar por algumas das evidências dialógicas entre a marginália de João Antônio e a de Mário de Andrade, torna-se interessante percorrer brevemente certas características delimitadas pelo primeiro ao se referir ao segundo em entrevistas e textos de jornais. Semelhante abordagem auxilia na demonstração de aspectos que compõe a visão do autor de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* em relação à produção de um escritor que, mal sabia ele, teve recepções de leitura em muito parecidas com as dele.

Ao tratar de Mário de Andrade em suas entrevistas, um dos elementos mais importantes circunscreve-se a uma dualidade entre positivo e negativo. Por ser um escritor que se notabilizou por meio da produção de contos – embora não tenha se dedicado apenas a este gênero – verifica-se em seus depoimentos para imprensa muitas questões sobre este tipo de produção. O nome de Mário de Andrade aparece como referência, muitas vezes em paralelo com outros contistas. Entretanto, nota-se uma variação de ponto de vista por parte deste leitor/escritor. Tome-se como exemplo uma entrevista concedida em 11 de abril de 1981. Ao ser indagado sobre o conceito de conto, ele recorre a Mário de Andrade para iniciar sua resposta. Neste caso, explicita-se um viés de concordância:

Fico com Mário de Andrade. O senhor contista de o ‘Peru de Natal’ não fez blague quando declarou que conto é tudo aquilo que o autor chama de.

Mas brasileiroamente, a coisa, o fenômeno conto é mais desdobrável ainda, desde que se veja esse gênero literário sob uma ótica nossa e não sob um macaqueamento crítico tão utilizado. Os esquemas críticos que analisam [sic] o conto brasileiro são colonizados e colonizadores, em geral. Quase sempre. [...] O brasileiro (inclua-se também aí o escritor) tem uma forma peculiar de contar e de resolver. Quando o contista nacional assume essa condição faz um

bom trabalho. Portanto, olhe-se a forma original que o brasileiro tem, naturalmente, de contar e se verá o quanto ainda é possível inovar o gênero neste país de quase 120 milhões de habitantes.

Conceituar mais não é papel meu. Sou um fazedor de contos, não um teórico de literatura [...] (“Depoimento de João Antônio”, 11 abr. 1981).

A definição de Mário de Andrade a que se refere João Antônio relaciona-se ao texto “Contos e contistas”, de 13 de setembro de 1938, integrante da coletânea *O empalhador de passarinho* (1972). Neste, o crítico afirma precisamente que: “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE, 1972, p. 5). Observa-se a proposição do entrevistado em demonstrar evidente concordância com a definição de Mário de Andrade. Quando ele diz que no Brasil o “conto é mais desdobrável ainda” ao se considerar a capacidade de “contar” do brasileiro, busca diferenciar uma peculiaridade da produção nacional.

Entretanto, sua posição em nada contradiz as afirmações de Mário de Andrade ao se considerar o teor completo do seu artigo, haja vista a presença de referências a Machado de Assis e Monteiro Lobato, ambos também definidos por João Antônio como grandes contistas em outras entrevistas. Assim sendo, se a sua intenção é ampliar o ponto de vista do crítico, isso não ocorre completamente.

Inversamente, poucos anos depois, em 8 de dezembro de 1984, João Antônio diz claramente não concordar com a afirmação de que conto é tudo o que o autor chama de.

– Para Mário de Andrade, conto é tudo aquilo que a gente chama de conto. E pra você?

JA – Eu acho que o que melhor caracteriza o conto, de um ponto de vista única e exclusivamente formal, é o grande desafio que ele lança para o escritor toda vez que este tenta consumá-lo. Ele exige que o autor assuma toda a liberdade de criação, e assim produza um texto, chamado conto, que seja bem-feito. Tenho

para mim que, no Brasil, talvez seja o conto o gênero mais proteiforme, mais pluripartido, mais variado de quantos estejamos fazendo agora. Existe uma fórmula para se escrever conto? Penso que não. Não acho que conto seja tudo aquilo que se queira chamar de conto. Ele tem características bem definidas; há uma diferença grande entre conto e, por exemplo, crônica, ou novela. Não é a extensão não, é a natureza da estória. É o uso, principalmente, de uma arma que o conto tem, talvez mais do que os outros gêneros literários em prosa, que é o valor ambíguo, duplo, multiplicável, do detalhe. Um personagem, em termos de conto, pode ser definido por um detalhe, às vezes um traço físico, uma forma de olhar, de enxergar [...] (CAMINHA JR., 8 dez. 1984, grifo nosso).

Dessa maneira, observa-se que, inicialmente João Antônio diz concordar com Mário de Andrade, mas no segundo exemplo, constata-se que ao dizer “Não acho que conto seja tudo aquilo que se queira chamar de conto” ele se contrapõe ao pensamento do autor de *Macunaíma*, com o qual dissera concordar anteriormente. Verifica-se que sua preocupação maior é afirmar sobre as amplas possibilidades do gênero, seu caráter multifacetado e o valor do detalhe que no conto exerce papel preponderante. Contudo, é inegável a existência senão de uma contradição ao menos de oscilação em seu ponto de vista sobre o pensamento do crítico em questão a respeito de conto. Inclusive, na sequência da entrevista ele considera como exemplo de excelência o conto “Peru de Natal”, de Mário de Andrade. Semelhante afirmação evidencia a clareza do entrevistado sobre a importância desta narrativa que aparentemente soa simples, mas que exige muita dedicação para atingir a forma final, segundo ele. Se um peru pode exercer condição temática para a execução de um conto de grande qualidade, naturalmente seu autor tinha consciência das amplas possibilidades do gênero e do detalhe como ponto fulcral para o seu desenvolvimento, assim como defende João Antônio ao refletir sobre as potencialidades do gênero.

Em outra entrevista, ao ser consultado se o conto seria o gênero preferencial de autores estreados, ele menciona o nome

de Mário de Andrade como sinônimo de alta qualidade estética atentando que também escritores clássicos da literatura brasileira foram grandes contistas:

O conto é o mais importante gênero literário brasileiro. Esta não é a minha opinião, é a opinião de dois dos maiores críticos literários brasileiros, o Alfredo Bozzi [sic] e Antônio Câmara [Candido]. Há uma parte da crítica que tenta diminuir o valor do conto por uma questão de visão meio reacionária desse gênero. Mas o conto brasileiro não é bom hoje, ele sempre foi bom, sempre foi um gênero exercido entre nós com muita habilidade. Se você pegar todos os grandes escritores brasileiros, vai ver que, de uma maneira geral, eles fizeram contos e fizeram bem. Exemplos? Machado de Assis, Lima Barreto, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e muitos outros. (DALCOMO, 18 dez. 1980).

Dessa maneira, salienta-se que João Antônio tem consciência do lugar de excelência da produção contística de Mário de Andrade, o que já fora antevisto em citação anterior ao tratar de “O peru de natal”. A não ser quando delimita o que é conto pode-se notar um descompasso em seu ponto de vista. A mesma percepção de admiração pela escrita de Mário de Andrade também se faz presente quando ele focaliza questões como a importância da crítica literária e o problema da fama para um escritor. Para ele, a crítica padece de critérios mais justos ao avaliar a produção de um autor sem considerar possíveis relações com outros escritores e, além disso, movimenta-se sempre no sentido de enquadrar determinada produção em conceitos limitados. Neste sentido, salienta João Antônio, a análise da literatura de certos escritores brasileiros fica prejudicada por não abranger uma visão mais ampla.

Livros como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha, e *Memórias do Cárcere*, de Graciliano Ramos, não cabem, de um modo restrito, em nenhum gênero literário. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, é outro exemplo. Esses são livros meio inclassificáveis. Numa literatura em que se expressam tantos valores incatalogáveis, o carimbo das generalizações teóricas limita um pouco.

(SILVA, 5 a 11 nov. 1995).

Sobre a limitação da crítica que desconsidera as relações da obra com o seu autor e o entorno que compõe a formação estética de um escritor, João Antônio afirma, ainda na mesma entrevista, a respeito da necessidade de se pensar o contexto histórico e literário que origina determinada produção. A este respeito alude a si mesmo e, novamente, traz à cena de seu discurso o nome de Mário de Andrade como uma das referências sobre a própria gênese de sua criação estética:

[...] Se não fosse o neo-realismo italiano, Mário de Andrade, Guimarães Rosa, talvez não existisse *Malagueta, Perus e Bacanaço*. [...] Às vezes, por se negar a conhecer a trajetória pessoal de um autor, a crítica analisa uma obra aprioristicamente, tentando enquadrá-la numa determinada camisa-de-força. Mas o autor, com sua personalidade própria, às vezes escapa a essa tentativa. (SILVA, 5 a 11 nov. 1995).

Contudo, o ponto de vista de admiração de João Antônio por Mário de Andrade sofre modificações. Ao discorrer a respeito de suas impressões sobre o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro dos Santos de Andrade, em 30 de maio de 1982, ele profere afirmações negativas sobre a escrita de Mário de Andrade em que se nota um movimento intempestivo e impensado do autor de *Dedo-Duro* no contexto da imprensa. O excerto é longo, mas deve ser observado em sua totalidade no que tange às suas reservas quanto à produção do autor de *Paulicéia Desvairada*:

Porque o Mário de Andrade nunca foi um realista. Ainda hoje estive conversando sobre a necessidade que existe nesse País, até do ponto de vista clínico, de desmistificar o Mário de Andrade. O Mário de Andrade, apesar de tudo era um elitista. Mário de Andrade não conhecia nem o bairro onde ele vivia. O Mário de Andrade jamais andou num bonde Anastácio. O Mário de Andrade conhecia o bairrinho onde ele morava, que era Santa Cecília, mas não conhecia a Barra Funda, que era ali perto. O Mário de Andrade nunca foi ao largo da Banana, nunca viu aquele trân-

sito incrível que havia ali na Barra Funda, na chegada dos caras da Sorocabana, junto com os caras que vinham do Norte, do Nordeste, naquela coisa chamada Largo da Banana, que era um bebedouro de animais, de burros. Eu vi isso nos anos 50. O Mário morreu em 45. O Mário era um fruto da nossa classe média elitista. Nunca entrou num botequim. Agora, o Mário ia lá para o Pará, Belém, tirava fotografia ao lado de crianças e tal. Quer dizer, isso não obsta, não interrompe o grande valor até revolucionário do Mário de Andrade. Quer dizer, essas observações todas agudas e apaixonadas em torno do meu querido Mário de Andrade, não obstam a grande importância que ele teve nessa cultura, mas ele não foi aquele indivíduo de cultura popular. E se nós fizermos um inventário da cidade de São Paulo, do local onde ele morava, que é o bairro de Santa Cecília, que dali a pouco era o Pacaembu, já era um bairro burguês, ao lado da Barra Funda que era um bairro proletário, nós vemos que o Mário não viveu uma coisa nem outra. Ele viveu o gabinete de trabalho dele, a sua biblioteca, o seu plano, a sua pintura, mas ele não viveu o seu São Paulo. (MATTEUCCI *et al*, 30 mai. 1982).

As afirmações que João Antônio profere sobre a falta de contato de Mário de Andrade com a realidade, com a cidade de São Paulo e com a cultura popular são graves e parecem demonstrar falta de tato ao tratar de um assunto que aparentemente não domina, o que não é verdade. Conhecedor como ele foi da realidade da capital paulistana, onde nasceu e viveu a infância e a juventude, possui vivência suficiente para saber da apreensão que Mário de Andrade realiza da cidade em sua produção estética. Ao que tudo indica, João Antônio se confunde entre os conceitos de vivência e de arte. Em muitas de suas entrevistas, registra-se a incontinência principal, segundo o seu ponto de vista, da proximidade com os temas para que se possa atingir um resultado artístico de grande alcance. Porém, dizer que Mário não vivenciou São Paulo é falho. Afirmar que ele nunca andou no bonde da linha Anastácio é algo também sem fundamento. Ao assim se manifestar dá a impressão de que ele conviveu com o autor na intimidade, do contrário não

poderia fazer semelhante aferição simplesmente na intenção de desqualificar a produção do outro para dar relevância a si próprio, ao seu reiterado interesse em desvendar o lado marginal da cidade. João Antônio, ao agir assim, parece se autocategorizar como melhor do que Mário de Andrade baseando-se em argumentos que não se sustentam em momento algum da citação apresentada.

Evidencia-se que um dos principais argumentos de João Antônio é o de que Mário produziu uma literatura de gabinete, alheio à realidade que o cercava. Nada mais impensado. Se ele próprio aferiu em sua escrita a representação do submundo paulistano, Mário igualmente preocupou-se em trabalhar com questões problemáticas relativas à vida na cidade, como demonstra, entre outros exemplos, sua obra *Paulicéia Desvairada* que não apenas inaugura a poesia modernista como atenta para questões latentes do desenvolvimento industrial e o crescimento populacional. Para tratar disso com tamanha carga de verossimilhança, no mínimo, o poeta observou proximamente ou vivenciou o que reporta em sua poesia, elementos tão caros à própria concepção estética de João Antônio. Se cultura popular para ele diz respeito apenas à relação direta com os seres relegados à margem social urbana, à sua linguagem e ao seu ambiente e não ao fato de Mário de Andrade ter realizado viagens de pesquisas folclóricas, fica sedimentado um ponto de vista equivocado. João Antônio confunde folclore com cultura popular, distanciando esses conceitos de suas atestadas correlações. Na verdade, o segundo compõe-se justamente do primeiro.

Outro elemento compreendido na visão equivocada do entrevistado relaciona-se ao fato de denominar Mário de Andrade como elitista e por isso alienado tanto de seu próprio ambiente quanto do mundo à sua volta. Essa implicância, que gera considerações esvaziadas de sentido, explica-se em alguma medida pelo propósito de João Antônio em dizer, como o fez em muitas de suas entrevistas, de que o fato de ter nascido e convivido com habitantes da margem social de São Paulo o capacitou para melhor representar em sua literatura a profundidade desse contexto adverso, o que soa como contestação frágil, ao se considerar obras de grandes escritores que trataram da marginalidade sem terem

necessariamente pertencido ao submundo. Exemplos notáveis neste caso podem ser encontrados em produções de León Tolstói, Honoré de Balzac, Antônio de Alcântara Machado, Graciliano Ramos nomes que, diga-se de passagem, pertencem à esfera eletiva de João Antônio assim como o próprio Mário de Andrade.

Isso pode ser verificado, além dos exemplos apresentados, no texto de sua autoria intitulado “O carteador das palavras”, de 25 e 26 de setembro de 1993. Neste artigo, João Antônio parte do lançamento da nota de quinhentos mil cruzeiros com o retrato de Mário de Andrade o que, segundo ele, não teria sido aceito jamais pelo escritor, para focalizar a obra *Macunaíma*. Ele inicia as suas considerações apontando para a questão de que esta obra é inclassificável, como já houvera observado em citação transcrita anteriormente. No papel de crítico, ele destaca a importância do ponto de vista do personagem por meio da conhecida afirmação: “ou o Brasil acaba com a saúva ou a saúva acaba com o Brasil”.

Na sequência, ao introduzir comentários sobre o costume, segundo ele brasileiro, de se afirmar “não li e não gostei”, argumenta que Mário de Andrade tem sido mais “folclorizado” do que lido, até mesmo pelos que exaltam sua obra. Antes de focalizar este assunto, ele abre o tópico com a seguinte observação que, tendo em vista os enunciados já comentados, desmerecem seu próprio ponto de vista proferido onze anos antes:

A partir de sua morte, mais do que em vida, o pai de Macunaíma, de ‘desvirtudes’ quase netas de Leonardo Pataca das ‘Memórias de um sargento de milícias’, cresceu como personalidade vívida, influenciadora e das mais reinterpretadas nesta segunda metade do século (ANTÔNIO, 1993, p. 1).

Essa alusão ao parentesco de Macunaíma com o protagonista do romance de Manuel Antônio de Almeida evidencia que seu ponto de vista acerca da falta de contato com realidade por parte do autor de *Clã do Jabuti* é infundada. *Memórias de um sargento de milícias* é tido e havido como uma das obras pioneiras na representação das classes populares brasileiras. Assim diz a crítica, assim afirma João Antônio em entrevistas. Como ele pôde desvenci-

lhar essa característica profundamente popular do protagonista da obra de Mário de Andrade no comentário anterior, pouco se pode entender.

O termo carteador, pertencente ao título do texto, diz respeito ao grande volume de cartas trocadas por Mário de Andrade, cerca de três mil, afirma o autor. Ele destaca alguns nomes da cultura brasileira como Manuel Bandeira, Sérgio Milliet, Câmara Cascudo, Moacir Werneck de Castro, entre vários outros com quem Mário manteve troca de correspondência. Além disso, João Antônio alude a aspectos da personalidade do autor e o compromisso quase religioso de Mário de Andrade com o seu trabalho. Concomitantemente, ele salienta as diversas esferas de atuação do escritor, poeta e crítico enfatizando sua atuação no campo da arte.

Na mesma página, há outro texto, também de João Antônio, intitulado “Um descobridor do Brasil”. Neste, em particular, observam-se considerações antagônicas em relação às críticas ácidas que proferiu em 1982. Apesar de não utilizar a palavra ‘realidade’, algumas de suas afirmações indiciam o quanto Mário de Andrade esteve atento ao mundo em que viveu, haja vista, por exemplo, o próprio título do artigo a mencioná-lo como descobridor do Brasil:

Há uma característica ausente aos títulos que dão a Mário. Enquanto escritor e homem de pensamento e ação, ele foi, num sentido amplo, um dos descobridores do Brasil na medida em que soube olhar para dentro deste país, não só país litorâneo. Um risco pioneiro. [...]

Reduzi-lo a um homem de pensamento brasileiro e nacionalista fica pequeno. Esteticamente, vá lá, por perseguir uma língua nacional, nova, colorida, viva, gingada e nisso jogar um esforço grande e trabalhoso; mas como pensamento atirou num plano americano e internacional (ANTÔNIO, 1993, p. 1).

A expressão “soube olhar para dentro deste país” incide em umas das principais prerrogativas estéticas de João Antônio e coaduna-se diretamente com a apreensão da realidade. Do mesmo

modo, a menção ao trabalho do autor em buscar uma língua nacional vívida consolida-se como outro elemento de grande valor na composição do pensamento artístico do autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Ambos os vieses atestam para uma clara contradição de João Antônio ao tratar de Mário de Andrade em diferentes momentos de sua vida. Se ao ser entrevistado no início dos anos 80 assume uma postura de oposição, mais de dez anos depois, a partir do lugar de crítico, desdiz o conteúdo negativo anterior assumindo uma posição de declarada admiração, o que também foi localizado em outros momentos de seus enunciados para a imprensa, conforme se demonstrou.

Semelhante perspectiva se confirma no prosseguimento de seu texto “Um descobridor do Brasil”. Contrariamente ao que dissera sobre Mário de Andrade não interagir com a vida da cidade, João Antônio salienta agora o gosto pela deambulação deste escritor:

Era e não, um homem de gabinete. Também espírito rueiro, dos que tentaram aprender com as pessoas simples, das que dançam samba com religião e por isso vivem a dança. E só elas podem ensinar a felicidade.

A alma rueira está nas cartas e nas crônicas [...] (ANTÔNIO, 1993, p. 1).

De alienação espacial e de falta de interesse pela zona marginal da cidade se compõem os argumentos combativos de João Antônio na entrevista concedida em 1982. De contato direto com o povo, seus costumes e ambientes se configuram o perfil que traça do mesmo escritor muitos anos depois. Se em seu enunciado anterior apenas divisou problemas, neste caso somente destaca qualidades e isso está muito bem expresso, entre outros fatores, na afirmação que encerra seu texto: “Foi um dos mais sérios e provavelmente o maior trabalhador intelectual brasileiro deste século” (Ibidem).

## João Antônio, leitor de Mário de Andrade

É interessante demonstrar, ainda que sumariamente, aspectos de João Antônio como leitor de Mário de Andrade. Trata-se de uma abordagem apenas ilustrativa que auxilia no entendimento das evidências dialógicas entre ambos. Se no âmbito da imprensa se verificou o ponto de vista dúbio de João Antônio em relação à produção de Mário de Andrade, é importante verificar o contexto privado de suas leituras para verificar se o contato com obras do autor de *Macunaíma* gerou marginália. Para não incorrer em excessos, salienta-se apenas a coletânea intitulada *Aspectos da literatura brasileira*, originalmente publicada em 1943, edição também lida pelo autor de *Malhação do Judas Carioca*.

Na referida coletânea de Mário de Andrade, o leitor/escritor transcreve determinados vocábulos ou expressões em um papel à parte, o que se configura como marginália apenas, conforme denomina Telê Lopez (2007, p. 33).

Em suma, este material gerado por João Antônio constituiu-se como uma lista de palavras e expressões que se relacionam fundamentalmente a dois textos da coletânea: “Machado de Assis” e “Memórias de um Sargento de Milícias”. A sequência das anotações não transcorre na ordem original dos textos, pois se iniciam, conforme expostas na lista, a partir do texto sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida para depois incidirem em dados relativos ao artigo sobre o escritor fluminense. Não há como afirmar se João Antônio leu ou não os demais textos que compõem a coletânea, tendo em vista a inexistência de registros comprobatórios. A transcrição da lista a seguir obedece ao padrão original do leitor, ressaltando-se a utilização de canetas nas cores azul e preta.

prolóquio – ditado, anexim

Useiro (no sentido de uso)

“estilo espiritual de Machado de Assis”

“o inútil da felicidade”

V. mimo

animálculos

flor opima [caneta azul]

o gosto ingênuo de viver

ridor da vida e dos homens [caneta preta]

[lista de palavras recolhidas por João Antônio e depositada no exemplar de *Aspectos da Literatura Brasileira*, 1943, de Mário de Andrade, pertencente à sua biblioteca. CEDAP, Unesp/Assis]

Diante dessas anotações, melhor dizendo levantamento, observa-se a manifestação do interesse deste leitor/escritor pela recolha de elementos linguísticos da escrita de outrem. Porém, ele não se manifesta diretamente no espaço impresso do enunciado de Mário de Andrade, efetuando suas anotações em um papel à parte. Neste, como se nota na primeira e na segunda palavras, João Antônio chega a acrescentar os significados, provavelmente após consultar algum dicionário.

Da primeira ocorrência até a palavra “mimo” – a letra “v” que a antecede, acredita-se tratar de lembrete para “ver” o significado – constitui-se de vocábulos e expressões oriundas do texto “Memórias de um Sargento de Milícias”. Neste artigo, Mário de Andrade tece considerações de ordem biográfica do autor do romance acrescentando ponderações acerca de fatores culturais presentes na narrativa, entre outros aspectos, por meio do registro da música da época, personagem picaresco, religião, ausência de personagens negros, costumes etc. De uma maneira geral, o ponto de vista do crítico incide em manifestação positiva, apesar de discutir alguns problemas relativos à estrutura e condução temática.

Algumas das razões para justificar o interesse de João Antônio por este texto são bastante evidenciadas em suas entrevistas. Em enunciados para a imprensa, quando assume o lugar social de escritor, este leitor destaca o romance de Manuel Antônio de Almeida como essencial na história da literatura brasileira por compreender principalmente, segundo o seu ponto de vista, uma criação ficcional voltada para a representação da marginalidade

social brasileira ainda em meados do século XIX. Esse pioneirismo de trazer para o contexto literário personagens e assuntos relacionados à margem social revelam correlações com elementos basilares da concepção estética de João Antônio. Não é à toa que ele primeiro o lê para depois centrar-se no texto sobre Machado de Assis que o antecede, conforme disposto na coletânea, afinal, constitui-se de assunto circunscrito diretamente ao seu universo estético.

Um aspecto interessante sobre as colocações de João Antônio a respeito de *Memórias de um Sargento de Milícias* é encontrado quando, ao tratar do protagonista do autor carioca, ele interpõe uma contraposição entre dois grandes personagens da literatura brasileira, Macunaíma e Leonardo Pataca, o que indica outra vertente de sua configuração como leitor/escritor de Mário de Andrade em uma dupla instância: leitor de *Aspectos da Literatura Brasileira* e leitor e crítico de *Macunaíma*. Em entrevista a Ary Quintella, ao ser indagado a respeito de escritores que trataram de preocupações de ordem nacional em suas obras, o autor paulistano cita Graciliano Ramos, Euclides da Cunha, Monteiro Lobato e Manuel Antônio de Almeida o que leva o entrevistador a questionar:

**AQ:** O Manuel Antonio de Almeida também?

**JA:** Aquela aparente despreocupação é uma despreocupação capciosa, em que ele monta um grande retrato luso-afro-tupiniquim, mais bem acabado do que Macunaíma. Leonardo Pataca é um personagem maior do que Macunaíma. Sem as pretensões de Macunaíma. Os mestiçinhos – Leonardo Pataca são os mestiçinhos sem vergonha e safadinhos até hoje.

**AQ:** Safardanas.

**JA:** Safardanas. E por quê? Maior do que Macunaíma porque sem folclore. O mediatista Leonardo Pataca, o pouco glorioso e caloteiro, o rateirista. Ary, isso é a pura flor nacional até hoje! (QUINTELLA, 20 mar. 1978)

Atesta-se que João Antônio entrevê no romance de Manuel

Antônio de Almeida uma representação de excelência da realidade brasileira bem como da zona marginal urbana. Este leitor/escritor diferencia o protagonista do autor carioca daquele concebido por Mário de Andrade justamente utilizando como argumento a presença do folclore na produção marioandradiana, o que leva a reiterar o posicionamento equivocado de João Antônio ao contrapor elementos indissolúveis como cultura popular e folclore, como já foi aqui comentado. Apesar da falha conceitual, a citação em destaque localiza pertinentemente a sua admiração pela obra *Memórias de um sargento de milícias* sobre a qual Mário de Andrade escreveu anexando seu texto em *Aspectos da Literatura Brasileira*.

As palavras e expressões colhidas pelo leitor/escritor em “Memórias de um sargento de milícias” atestam seu interesse por termos incomuns como “prolóquio” e “useiro” e, ao mesmo tempo, congrega manifestações de atenção por expressões mais longas. Nas construções “estilo espiritual de Machado de Assis” e “o inútil da felicidade” não há a presença de vocabulário inovador, o que lhe interessa são as forças das imagens criadas por Mário de Andrade. A esse respeito merece atentar-se também para o cuidado do leitor de transcrevê-las entre aspas.

Ocorre que essas anotações relativas a *Aspectos da Literatura Brasileira* originam outro tipo de repercussão na configuração deste leitor/escritor. Notadamente verificou-se até aqui como João Antônio leitor se reflete em suas manifestações sociais de escritor ao ocupar o lugar de entrevistado. Tanto afirma sobre a excelência da escrita de Graciliano Ramos em seus enunciados para imprensa como sua marginália na obra do autor alagoano permite entrever a mesma postura de admiração. O seu desgosto com a escrita de Luís Martins reflete-se na disposição de um silêncio castrador ao nome e à obra do escritor carioca tanto em suas entrevistas quanto em seus textos críticos. A admiração por Marques Rebelo expressa em sua marginália não repercute em termos semelhantes quando trata deste autor em suas entrevistas, porém, ao contrário de Luís Martins, não se verifica um silêncio total ao nome de Rebelo em suas entrevistas.

De qualquer modo, a transposição direta de elementos de sua marginália, particularmente de palavras ou expressões anota-

das dificilmente ocorre – a não ser quando utiliza o termo “embeleco” localizada em *São Bernardo* e utilizada por ele em algumas entrevistas. Neste sentido, nada incorre em desacordo quanto às três instâncias de suas recepções de leitura: admiração, oposição e intervenção. Se não trata diretamente da obra de Rebelo em suas entrevistas, os seus pontos de vista expostos na marginália incidem claramente em sua concepção estética presente em seus enunciados para a imprensa. O mesmo vale quanto a *Noturno da Lapa*, embora em sentido inverso. Idêntica perspectiva é válida também em se tratando de Graciliano Ramos. O fato de deixar de referir textualmente a trechos das obras que leu em suas entrevistas sobremaneira não invalida a contingência de seus tipos de recepção enquanto leitor.

Porém, em se tratando do texto “Memórias de um Sargento de Milícias”, localiza-se uma direta transposição de suas anotações de leitura para a composição não de sua fala em entrevistas, mas de um texto crítico intitulado “O ilimitado e o divino demônio” em que versa sobre Machado de Assis. E essa captação é explícita: “[...] Machado de Assis será, sobretudo, o mais fino dos nossos prosadores, ou ‘espíritual’, no feitio de contar, como observou Mário de Andrade” (ANTÔNIO, 6 fev. 1995).

A direta transposição de sua marginália para o contexto de sua produção crítica revela-se como um caso único no estudo, até agora, desenvolvido sobre sua marginália. Provavelmente em outros volumes de sua biblioteca será possível encontrar manifestações semelhantes, mas ao que cabe para o presente enfoque constitui-se em singularidade. O escritor, poeta e crítico, a quem ele criticou infundadamente, é justamente o que lhe vai fornecer recursos para a sua própria composição.

A respeito das anotações efetuadas a partir do texto “Machado de Assis” observa-se que se trata do levantamento de termos e expressões singulares. Este artigo de Mário de Andrade incide em comentários sobre a vida e a obra do escritor carioca em diversas e diferentes perspectivas. A João Antônio interessaram novamente as ocorrências de vocábulos singulares (“animálculo” e “flor opima”) e de recurso imagético do crítico nas construções “o gosto ingênuo de viver” e “ridor da vida e dos homens”. Pro-

vavelmente estes registros também foram anotados na intenção de serem reaproveitados, mas quanto a isso não há elementos que permitam algum tipo de precisão. Fica a sugestão para futuras pesquisas.

## Referências

ANDRADE, Mário. *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 1943. (Acervo João Antônio, CEDAP/Unesp/Assis)

\_\_\_\_\_. Contos e contistas. In: ANDRADE, Mário. *O empalhador de passarinhos*. São Paulo: Martins, Brasília: INL, 1972.

ANTÔNIO, João. O carteador das palavras. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 25-26 set. 1993.

\_\_\_\_\_. O ilimitado e o divino demônio. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 6 fev. 1995.

CAMINHA JR., Edmílson. Corpo-a-corpo com a vida. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, 8 dez. 1984.

DALCOMO, Beth. João Antônio: ‘o conto é o maior gênero literário do País’. *A Tribuna*, Vitória, 18 dez. 1980.

DEPOIMENTO de João Antônio. *Suplemento Literário de Minas Gerais*, Belo Horizonte, n. 758, 11 abr. 1981.

MATTEUCI, Henrique *et al.* Apresentamos João Antônio, escritor, jornalista, e, acima de tudo, um pingente urbano. *Correio Popular*, [S.l.], p. 18, 30 mai. 1982.

QUINTELLA, Ary. Uma super-entrevista com João Antônio. *A Tribuna*, Vitória, 20 mar. 1978.

SILVA, José Maria. Da encabulação ao desacato. *Opção Cultural*. Goiânia, 5 a 11 nov. 1995.

# João Antônio, experiência e literatura

Ieda Magri (UERJ/Faperj)

*La ficción se mantiene a distancia tanto de los profetas de lo verdadero como de los eufóricos de lo falso*

Juan José Saer

Há muitos caminhos pra se começar a falar de João Antônio, mas todos parecem estranhos depois de se ter escrito uma tese, ou seja, depois de se ter ficado quatro anos “gramando” sobre os textos desse autor e de se ter tentado revirar todas as facetas de seus escritos. Quero retomar, então, um caminho que o faça dialogar com autores que deram saídas diferentes a problemas com os quais João Antônio se debatia e que perduram senão como problemas, como a intriga que alimenta alguma literatura contemporânea.

Tomo como começo, então, algumas linhas do texto “De Malagueta, de Perus e de Bacanaço”, escrito em 1963 como prefácio ou apresentação ao livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, mas publicado pela primeira vez somente em 1980, na sua terceira edição, pelo Círculo do Livro. Diz ele: “Em literatura ainda jogo o jogo limpo, tenho me aguentado na posição que adotei. Escrever é um ato de coragem e humildade. Não estou, pois, para truques” (ANTÔNIO, 2012, p. 569).

Do parágrafo que essas linhas encerram, o truque emerge como “conversa mole” de autor para vender livros. O truque da sedução. O truque de se fazer passar por alguém que não se é para se conseguir algo caro. Segue-se no parágrafo seguinte o elogio do livro pelos prêmios e a lembrança do sofrimento causado pelo incêndio que leva a casa e o livro (quando sabemos que só levou o conto).<sup>1</sup> A dura aprendizagem de escrever em qualquer canto. O

---

1 O encarte que acompanha a nova edição da Cosac Naify para *Malagueta, Perus e Bacanaço* traz um histórico de sua composição e lançamento, onde Rodrigo Lacerda

autor com o qual nos deparamos é, então, um “sem nada na vida”, assim como são os personagens do livro que ele passa a apresentar. As palavras escolhidas para a apresentação não podiam ser mais afetivas: “eu os sofro e sofro a cidade” (2012, p. 570). “Devo advertir que os fiz amorosamente”. Nessa mesma linha, a do “nervo exposto”, o autor de 26 anos, em seu primeiro livro, sente necessidade de ir ainda mais fundo: “Tudo o que tenho feito em minha vida apenas tem me dado noções de minha precariedade. Um sentimento de falência, certo nojo pela condição dos homens e até ternura, às vezes; quase sempre — pena” (2012, p. 570). Fala ainda do “gosto da frustração”, da “aflição por dentro”, dos “arrebatamentos” (2012, p. 571). Truques ou não, reconhecemos aí, nessas palavras e frases, nessa confissão primeira, o que poderíamos chamar de *capital ternura*, presente em todos os textos de João Antônio em maior ou menor grau. Ternura que ele investe nas personagens que retira das ruas de São Paulo e do Rio de Janeiro, em sua maior parte. A ternura — e mesmo a pena —, é a condição que permite o compartilhamento, pela escrita, de vidas vistas e recriadas como experiências reais. Aflição, frustração — o rancor que aparecerá na reescrita do percurso desse primeiro conto em “Abraçado ao meu rancor” (1980) — a falência, um investimento de dentro em direção à ternura mobilizada pelo outro, o personagem. Mas também o nojo, investido contra a classe média. Parece ser desses estados cultivados que ele arranca a motivação, ou o mote, para cada um dos seus escritos. Então o nervo exposto, truque ou não, como uma política da literatura. A sinceridade do autor que confessa aquilo que sente e que nem sempre é bom ou belo, mas que é capitalizado como um valor que singulariza sua escrita.<sup>2</sup>

---

esclarece que, ao contrário do que diz João Antônio, só os originais do conto homônimo foram perdidos no incêndio: “João Antônio, malandramente, manipulou tal coincidência de títulos, deixando que o mal entendido se propagasse” (ANTÔNIO, 2004, p. 7). Ilka Brunhilde Laurito confirma a versão de Lacerda: “Em princípios de agosto, depois de um largo silêncio, recebo um telefonema desesperado de João Antônio. Sua casa havia pegado fogo. E, junto com a perda de seus objetos queridos, seu quadros, seus livros, sua máquina de escrever, ele também perdeu os originais do conto que lhe custara tantos meses de trabalho e sofrimento” (*Remate de Males*: 1999, p. 49).

<sup>2</sup> Em *Sinceridade e autenticidade. A vida em sociedade e a afirmação do eu*, Lionel Trilling faz

Mas ainda nesse mesmo texto, e habilmente traçada sob a carga afetiva, há uma outra política da literatura de (ou para) João Antônio: quando fala de seus três malandros insiste em dizer que são reais, cotidianos: “Um velho, um rapazola, um rufião maduro são os respectivos Malagueta, Perus e Bacanaço. Uni-los e conluiá-los foi armar a façanha diária de muitos malandros dos muitos lados de São Paulo. Não é uma aventura especial, épica, o que enganosamente poderá aparentar. É o cotidiano da malandragem cinzenta de sinuca e suas decorrências” (2012, p. 570). Truque ou não, o autor afirma que conhece seus personagens em carne e osso, que conhece o mundo que eles habitam: “Até Carne Frita aparece, espécie de rei, maior taco do Brasil, figura verídica” (2012, p. 570). A verdade do mundo, da matéria, do real, que o autor apresenta.

E há ainda uma última política, a da linguagem: “Utilizo linguagem deles, jeitos, códigos, vou até a sintaxe malandra. Gíria.” Truque ou não, recriação do mundo das personagens em sua linguagem. Autenticidade. Aqui estão apresentados os três valores definidores de literatura para João Antônio: sinceridade no modo de ver e sentir do autor, verdade na recriação do mundo das personagens, autenticidade do estilo pela linguagem própria — única — do mundo que recria. Até o último dos textos, esses três valores foram reafirmados a cada linha que João Antônio escreveu.

Se bem que o que se costuma chamar de uma política em João Antônio esteja mais próximo de suas intervenções bombásticas da década de 1970, já mais maduro e totalmente inserido numa defesa da mostra/apresentação das realidades brasileiras, quando sua ideia de um “realismo subjetivo” vai dando lugar à “escrita suja” e tenta domar o nervo exposto para defender uma literatura quase livre do lirismo, mais raivosa pelo menos contra a crítica, sua marca mais definitiva. Ele se pensa mais político quando diz que seu *Malagueta, Perus e Bacanaço* era “romântico demais”,

---

uma bela análise da origem e evolução desses dois valores, o segundo derivando do primeiro, em que a sinceridade é vista, “no emprego que lhe damos hoje” como “a congruência entre a declaração e o sentimento real” (2014, p. 12). Para haver sinceridade, é fundamental ser verdadeiro consigo mesmo e disso resulta que na tarefa de apresentar o eu, de tomar posição sobre o papel social, a própria sinceridade pode resultar inautêntica. Agradeço a Felipe Charbel essa referência.

quando investe na realidade do “ruim de se ver”, mas mesmo toda a diatribe anti-literária da década, vai de novo sendo balanceada e se percebe que os três valores estiveram sempre presentes, ainda que a autenticidade do estilo tenha sido minimizada pela exigência de verdade e de sinceridade do autor em seu olhar para o mundo. A ternura dá lugar ao rancor.

Jacques Rancière nos lembra, a propósito, quando fala de uma política da literatura, que a literatura faz política enquanto literatura. De maneira alguma a política da literatura exige um engajamento do escritor. Ele vê uma ligação essencial entre a política como forma específica de prática coletiva — ou seja, como “construção de uma esfera de experiência na qual certos objetos são postos como comuns e certos sujeitos são vistos como capazes de designar tais objetos e de argumentar sobre os temas que lhe são relativos” (RANCIÈRE, 2007, p. 11) — e a literatura como prática definida da arte de escrever. “A política introduz no cenário comum objetos e sujeitos novos; torna visível o que estava invisível; torna audíveis como seres dotados de palavras aqueles que apenas eram ouvidos como animais raivosos”<sup>3</sup> (2007, p. 12). A política da literatura, assim, “implica que a literatura intervém enquanto literatura na decupagem dos espaços e dos tempos, do visível e do invisível, da palavra e do ruído” (2007, p. 13). Nem instrumentalização da literatura, a literatura tomada como mensagem capaz de denúncia ou de desmistificação; nem autonomia, intransitividade; mas, o que Rancière vai pensar em outro texto como um posicionamento que tem a ver mais com uma eficácia estética do que com intenção de mobilização social, presente em toda arte que se quer crítica: “Arte crítica é uma arte que sabe que seu efeito político passa pela distância estética. Sabe que esse efeito não pode ser garantido, que ele sempre comporta uma parcela de indecível” (RANCIÈRE, 2014, p. 81). Uma política literária como intervenção literária mesmo: um modo próprio de conceber a literatura capaz de transformar a própria arte

---

3 “Penso na passagem do livro I da Política em que Aristóteles” — diz Rancière em “O dissenso” (NOVAES, 1996, p. 373) — “estabelece o signo de destinação naturalmente política do homem: de todos os animais, o homem é o único que tem a capacidade de *logos*, a palavra. A voz (*phone*) é comum ao homem e a outros animais que, como ele, exprimem por meio dela prazer ou sofrimento”.

de escrever em sua partilha do sensível. Uma reconfiguração dos modos de fazer, de ver e de sentir.

Rancière parte da passagem da acepção antiga de literatura concebida como saber dos letrados para a acepção moderna de arte de escrever em si mesma, hoje banalizada, segundo ele, pela vontade de fundamentar em pressupostos linguísticos a especificidade da literatura para chegar a uma outra concepção de literatura: “A literariedade que tornou possível a literatura como nova forma da arte da palavra não é nenhuma propriedade específica da linguagem literária. Pelo contrário, ela é a democracia radical das letras, da qual qualquer um pode se aproveitar. A igualdade dos temas e das formas de expressão que define a novidade literária se acha ligada à capacidade de apropriação do leitor qualquer” (2007, p. 13). Essa igualdade dos temas e das formas de expressão, conquista já do romance realista de Balzac e radicalizada com Flaubert e com Baudelaire é a entrada em cena do qualquer um, do anônimo, das personagens de baixo escalão que obriga a crítica a rever todo o seu sistema de reflexões com base em oposições como melhor/pior, alto/baixo. A própria literatura inicia o que o discurso teórico, então, poderá designar como regime estético das artes, aquele que identifica a arte no singular, desobrigada de qualquer regra específica, modelo, hierarquia de temas ou gêneros.

Para Rancière, então, “a literatura é um regime novo de identificação da arte de escrever” o que quer dizer “um sistema de relações entre as práticas [de escrita] as formas de visibilidade dessas práticas e os modos de inteligibilidade” (2007, p. 14). Uma certa maneira, portanto, de “intervir na partilha do sensível que define o mundo que habitamos: a maneira pela qual o mundo nos é visível, pela qual este visível se deixa dizer (em palavra, em texto) e as capacidades e incapacidades que se manifestam disso” (2007, p. 14). Nesse novo regime estético o escritor é qualquer um e o leitor é qualquer um. Mas seria isso mesmo, uma ideia radical de democracia como condição de especificidade literária, que ameaçaria arruiná-la, justamente porque “significa a ausência de fronteiras entre a linguagem da arte e a linguagem da vida de qualquer um” (2007, p. 13).

Um dos trabalhos de João Antônio foi promover essa ruí-

na. Um exemplo poderia ser o texto “A literatura que faz questão de ser suja”,<sup>4</sup> no qual escreve sobre a publicação de *Malditos escritores!* e torna mais explícita a sua vontade de romper com as convenções literárias e se aproximar da vida: “Eu me escorava, por princípio, numa observação de Balzac, que Henri Miller aproveitara: ‘Literatura? Mas, minha querida senhora, a literatura não existe. O que há é a vida, de que a política e a arte participam’”. É fácil ler a partir daí uma radicalidade de João Antônio, que vai buscar nos “merdunchos” e na sua vida miserável a sua literatura e faz dessa escolha uma bandeira de sua política. Radicalidade que não é exatamente original já que tem filiação manifesta em Lima Barreto e em Antônio Fraga.

A insistência em se apresentar como qualquer um da mesma maneira do qualquer um que é seu personagem está marcada nos textos com teor mais autobiográfico de João Antônio. Assim também as chamadas para suas entrevistas na imprensa. Tomo uma de 1975 como exemplo: João Antônio, o escritor que cheira a povo”.<sup>5</sup> Assim também em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, de 1986, que vem precedido de outro título: “Uma memória imodesta no coração da pouca vergonha”, que anuncia tanto o acontecimento rememorado quanto as confissões que se situam fora do terreno do bom comportamento. Nessa “memória imodesta”, autobiografia, João Antônio se coloca entre os malandros, jogadores de sinuca e as rodas de choro. É aí que dá a ver seu nervo exposto e que afirma uma sua condição de boêmio, “na marca dos 40”. Assim toda vez que se refere a seu conto mais comentado, como em “Corpo-a-corpo com a vida”: “Bem. O elemento que mais me leva a acreditar em “Malagueta, Perus e Bacanaço” como coisa viva se arruma exatamente no fato de que vi meus jogadores de sinuca, viradores, vadios, vagabundos, merdunchos do ponto de vista deles mesmos. E não do escritor. No meu caso particular, até por questões de vida, não poderia enfrentá-los sob nenhuma outra ótica. Eu vivi a aventura de Mala-

---

4 “Literatura que faz questão de ser suja”. *Correio do Povo*, Porto Alegre, Caderno de Sábado, 9 set. 1977.

5 “João Antônio: entrevista exclusiva do escritor que cheira a povo”. *Jornal de Comunicação*, [S.l.], ano 1, n. 2, p.1-7, out. 1975a.

gueta, Perus e Bacanaço um pote de vezes. Um tufo de vezes, um derrame, uma profusão de vezes” (ANTÔNIO, 1975, s. p.). Estamos mesmo convencidos de que aí não há truque. Porém, se João Antônio partilhou visibilidades, se mostrou os homens e mulheres invisíveis dos subúrbios e favelas brasileiras, se deu dignidade ao qualquer um na sua literatura, sua concepção de literatura esteve sempre atrelada à uma política pensada a partir de certo engajamento, de certa missão,<sup>6</sup> a partir de uma ótica que tomou como a única válida, a única em face da qual toda outra concepção de literatura seria desqualificada de antemão. Prudente lembrar que a época não era das mais livres e que havia posições a se tomar diante do quadro político que se apresentava.

Então quando João Antônio dizia “Em literatura ainda

---

<sup>6</sup> Para Nicolau Sevcenko, “a concepção puramente utilitária da arte” fazia com que Lima Barreto a concebesse “como uma força de libertação e de ligação entre os homens” (1983, p. 168), sendo, portanto, o caráter de missão de que está investida um dos sentidos mais importantes de sua obra, apesar de não estar reduzida a ele. Já para Antonio Candido, sua “concepção empenhada” da literatura atrapalhou-o a vê-la como arte, resultando daí uma escrita que ficou “perto demais do testemunho, do comentário, do desabafo” (1987, p. 41). Paradoxalmente, é quando Lima não está escrevendo imbuído do sentido de missão, por exemplo, quando faz suas anotações no *Diário íntimo*, que ele melhor realiza seu desejo de mostrar a vida, segundo o crítico, sem dever nada à realização literária. Antônio Arnoni Prado, em seu artigo “Lima Barreto personagem de João Antônio” (1999, p. 147-167) coloca em relevo um Lima “que inaugura uma incursão estética pela melancolia da pobreza”, cujo valor primeiro está “no alcance do olhar inovador que se reconhece na polifonia daquelas vozes sem nome” e, sobretudo, “na cumplicidade de um narrador (ele próprio um excluído) que vê na escrita a única forma de acertar o passo consigo mesmo e com suas origens”. O “relato-flagrante” da pobreza inaugurado por Lima e a cumplicidade do narrador com suas personagens são justamente o que João Antônio reivindica em “Corpo-a-corpo com a vida” para fazer uma literatura menos alinhada com os padrões estéticos convencionais e mais próxima do sentido de missão. Mas, se a aversão pelo literário, a melancolia da pobreza e o apreço pelos despossuídos ligam João Antônio a Lima Barreto, há dessemelhanças bastante concretas em seus modos de narrar. Uma delas é o tratamento que ambos dão à linguagem. Enquanto Lima Barreto deixa claro no diário “a impossibilidade de uma escrita concebida sob a reflexão paciente de quem se adentra na luta para disciplinar palavras, imagens e ritmos” (PRADO, 1999, p. 148), João Antônio investe numa estética completamente ligada às tensões de linguagem, como fica evidente na análise do conjunto de sua produção. Mesmo alegando a vida em lugar da literatura, João Antônio aliou a ambas na construção de uma escrita comprometida com a dignificação de suas personagens do submundo a partir da recriação de uma linguagem própria, tendo mantido e alimentado durante toda sua vida uma espécie de dicionário com palavras e expressões ligadas a esse ambiente e que recentemente foi publicado como encarte da edição de seus contos reunidos (2012).

jogo o jogo limpo, tenho me aguentado na posição que adotei. Escrever é um ato de coragem e humildade. Não estou, pois, para truques” (ANTONIO, 2012, p. 569) ele se colocava numa posição em que acusava: outros estão para truques. É com essa acusação que ele inicia “Corpo-a-corpo com a vida”, 12 anos depois, quando ela se torna mais aberta: “A maioria dos depoimentos que tenho lido me parecem testemunhos de uma época em que quase todos estão preocupados com o acessório, o complementar, o supérfluo, ficando esquecidos o fundamental, o essencial. Assim, grande parte dos escritores que depõem hoje sustenta preocupação vinculada à forma, sob a denominação de um ismo qualquer. Lamentável.” (João Antônio não fala dos livros, dos textos, fala em “depoimento” e “testemunho”).<sup>7</sup> O ano é 1975. Se há censura, há também uma redescoberta do escritor brasileiro, que tem mais espaço do que nunca na mídia. Basta lembrar que *Malagueta, Perus e Bacanaço* foi reeditado e saía *Malhação do Judas Carioca*, um livro mais para o depoimento, o jornalismo, do que para a literatura). E continua denunciando a “gula pelo texto brilhoso, pelos efeitos de estilo, pelo salamaleque e flosô espiritual”. Essa diatribe continua viva até seu último livro e fica bem evidente em “Tatiana pequena”, quando divide os participantes da festa que narra entre autênticos e frívolos, os primeiros saberiam amar e gozar, são os pobres, os serventes; já os ricos nem amar saberiam. Autênticos e frívolos; verdadeiros escritores, que plasmam seus escritos na experiência e os ascéticos, que se preocupam com o estilo. Identificados entre os sem nada na vida e identificados entre a classe média. Nessa armadilha João Antônio caiu. Parte de sua literatura não sobreviveu ao ranço e às polêmicas da época.

Para João Antônio, naquela década, o mundo literário se

---

<sup>7</sup> Leonor Arfuch, no capítulo “O espaço biográfico nas ciências sociais”, de seu livro *O espaço Biográfico, dilemas da subjetividade contemporânea*, localiza em 1960, no novo jornalismo americano — justamente a referência declarada por João Antônio em “Corpo-a-corpo com a vida” — uma “tendência hegemônica no que diz respeito à exibição aberta do íntimo privado no público e, com isso, da ‘vida real em seu transcorrer’, através da reportagem, de longas entrevistas biográficas-antropológico-testemunhais — que mudaram em boa medida a estética do gênero, flexibilizando léxicos e dinâmicas — com figuras da arte, do espetáculo, do *underground* ou da política, de uma ficcionalização de cenas e personagens e da construção de um lugar excêntrico para o jornalista, uma espécie de ‘observador participante’, na qual ele podia inclusive dar rédea à sua própria afetividade (ARFUCH, 2010, p. 247).

dividia entre os marxistas e os estruturalistas,<sup>8</sup> entre um modo de conceber a personagem mais afinado com a narrativa sociológica, com a realidade, e outro com a linguagem, o jogo. E o que não fosse experiência — sinceridade, verdade, autenticidade — estava de imediato desqualificado. Não haveria uma outra política da literatura para João Antônio.

## II.

Esses dois modos de conceber a literatura estão exemplificados numa pequena novela do autor argentino César Aira, reconhecido pelo seu modo de colocar em cena o procedimento literário como própria matéria da escrita. A novelinha se chama — não por acaso e de forma tão perfeita para ser encaixada neste artigo — *A confissão*.

Escrita sob o ponto de vista nada politicamente correto, o de um conde decaído de linhagem russa e estabelecido na Argentina, a novela de Aira coloca em cena o dito Conde — Vladimir Hilário Orlov — em uma conversação forçada com um membro distante da mesma linhagem familiar, porém negro

---

8 No livro *Anos 70: ainda sob a tempestade*, Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves lançam luz sobre o que representou o debate em torno do estruturalismo que cresceu por volta de 1973 e foi parar nos jornais, notadamente nos nacionais *Opinião*, *José* e *Visão* e de que tomaram parte Luiz Costa Lima, José Guilherme Merquior e Carlos Nelson Coutinho, entre outros. As maiores críticas – as mesmas de João Antônio – iam endereçadas a um suposto elitismo dos estruturalistas, à formalização radical, à utilização de métodos simplistas e, principalmente, à negação dos elementos ideológicos presentes na literatura do período. João Antônio, na entrevista publicada no mesmo livro, respondendo à pergunta dos autores de como ele via a reação de alguns setores ao que chamaram de literatura neopopulista, assim identificada pelo tratamento dos temas da marginalidade, deixa ver sua parte na polêmica: “filhotes do estruturalismo, nada mais” (NOVAES, 2005). Flora Süssekind, que toma partido com Luiz Costa Lima, um dos divulgadores do estruturalismo no Brasil, situa o debate nos jornais justamente em 1975, mesmo ano da publicação de *Malbação do Judas Carioca* (SUSSEKIND, 2004). Ainda em “Corpo-a-corpo com a vida” diz João Antônio: “(...) os nossos subúrbios escondendo quase sempre setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores – os nossos intestinos, enfim, onde estão em nossa literatura? Em seus lugares não estarão colocados os realismos fantásticos, as semiologias translúcidas, os hipermodelismos pansexuais, os supra-realismos hermenêuticos, os lambuzados estruturalismos processuais?” (ANTÔNIO, 1975).

— Dom Aniceto — numa festa de família na qual se encontram parentes próximos e distantes. Entre os dois velhos, sentados num sofá, está um jovem, Miguelito, que sofreu um acidente no palato e se mantém mudo durante toda a novela. Os dois condes foram militantes peronistas, ativos no sindicato, e a palavra sempre foi seu meio de ganhar a vida. Dois oradores, dois narradores, dois ativistas. A primeira personagem que anima a conversação, Elena Moldava, é levantada pelo conde Orlov. Os antepassados de Elena tinham sido vizinhos dos primeiros Orlov. Imigrantes sem capital, sem educação, sem uma rede protetora. O velho Moldava, avô de Elena se associou com Honório Orlov para uma derradeira tentativa de enriquecimento em meio a trapaças novas e antigas das duas famílias. No leito de morte, o avô de Elena descobre que foi traído e manda os netos à rua para comprar balas, justamente as balas da discórdia: o projeto comum dos dois sócios foi antecipado por Orlov, que fabricou primeiro as balas atômicas. Como se fosse um detalhe insignificante, aparece o comentário do narrador “Os átomos estavam na moda naquela época. Se sabia pouco sobre o tema, mas o pouco que se sabia havia bastado para acender a imaginação popular, e o recente lançamento das bombas sobre Hiroshima e Nagasaki, por ser um fato tão distante e exótico, não havia tido forças para parar o rastro otimista e futurista atômico” (2009, p. 22). É justamente essa falta de saber que fará toda a diferença na história de Elena Moldava: Elena tinha saído de casa para levar os documentos da empresa ao sócio traidor e a mãe de Elena sai à rua para impedi-la. Numa exibição do procedimento de Aira — fazer a história ir para a frente em torneios criativos que nada devem à verossimilhança — conta-se o que se passa com essa dona de casa que nada conhece do ambiente de fora de casa e que, por desconhecer os átomos lê os acontecimentos reais e naturais como se fossem surreais. Três erros de Elena Moldava definem sua história. O primeiro erro: Elena nunca tinha visto uma avenida e acreditou que havia se produzido um alargamento espontâneo das ruas e atribuiu isso aos átomos. O segundo erro: ao se deparar com o imenso muro de uma prisão, acreditou que as casas tivessem sido agigantadas pelo mesmo processo atômico. Terceiro erro: ao se ver em meio à uma marcha dos metalúrgicos

acreditou que os átomos tinham feito desaparecer todas as mulheres do mundo, restando apenas ela. Elena se apavora, decide não voltar pra casa, pois não quer ser a única mulher no mundo e ter que limpar sozinha a casa gigante. O motor dessa ficção está dado no pensamento que enlaça personagem e narrador: “Na realidade... Mas o que é a realidade? Ela tinha a sua, a dos átomos, e a estava dotando, em seu involuntário delírio, de um verossímil tão sólido que já quase podia competir com a outra, a objetiva” (2009, p. 26). Não se sabe se por impaciência do narrador ou fastio, neste momento ele faz soar um tiro, faz uma pausa e anuncia: “— Esse foi o fim de Elena Moldava” (2009, p. 27). E então as explicações delirantes vão ao auge. Dom Aniceto objeta, humilde, dizendo achar ter perdido algo no caminho, já que tinha entendido que Elena era a filha e não a mãe, e Orlov reage dizendo que eram a mesma pessoa e antes de seguir à explicação — a mãe vinha substituindo a filha há anos nas tarefas arriscadas — diz que para uma história valer a pena “deveria ter algo que não se entende por completo” (2009, p. 27). Mas ainda há outro mistério a ser desvendado: se Elena Moldava morreu no meio da rua, no meio da marcha dos metalúrgicos, quem teria contado ao conde Orlov a sua história para que ele pudesse estar contando-a agora? A resposta é desconcertante: “Se Elena havia sido sua própria filha, sofrendo o dobro na vida para preservar a virgindade de uma terceira vida, por que não iria ressuscitar? Afinal, voltar da morte não era grande coisa: a história e a ficção estavam cheios de episódios que comprovavam isso” (2009, p. 28). E Elena Moldava está viva, está se casando na sala ao lado, disso o leitor já sabe, seu erro foi ressuscitar várias vezes: ficou parálitica.

O que fica evidente na história de Elena Moldava é a improvisação como procedimento narrativo. Da história de Elena Moldava emerge, assim, uma lei: não há lei, regra, verossimilhança, verdade, coerência que não possam ser contornadas pela imaginação, pela invenção, pelo deboche quando a política da literatura é a exibição de seus procedimentos, de suas convenções, de seu artifício. A concepção de literatura que está em jogo nessa narrativa do conde Orlov nada tem a ver com a verdade, a sinceridade ou com a autenticidade. É uma literatura toda feita de

truques e que se sustenta na exibição dos seus truques.

A história de Miguelito, sentado entre os dois condes e impedido de falar, é bem diferente. Dom Aniceto a conta, num tom sério, de quem acredita “nas profundezas interiores”. O pai de Miguelito era um homem duro, acostumado mais com as ações do que com as palavras. Um dia, por algo insignificante, bateu em Miguelito e quebrou seu dedo mindinho. Para evitar uma acusação foi ele mesmo com o filho ao hospital público e depois de horas de espera disse ao médico simplesmente que seu filho havia quebrado o dedo mindinho da mão. “Não disse mais, e disse em sua linguagem gaga de peão de carga” (2009, p. 35). Quando o médico perguntou ao menino se era a mão direita ou a esquerda, ele ficou confuso, pois não sabia distinguir os significados de direita e esquerda e apenas respondeu “sim”. O médico achou estúpido, mas repetiu a pergunta: É a direita? e Miguelito, para evitar complicações, respondeu apenas: “sim”. Mas ao voltar pra casa o menino continuava chorando de dor e bem mais tarde, quando o inchaço não deixava dúvidas, percebeu-se que haviam engessado o dedo errado. Quando o pai percebeu a dimensão do erro, caiu sobre o filho com nova surra. “Cada golpe ia carregado com ressentimento e vergonha do ‘humilhado e ofendido’ pela vida e pela história, transmitindo sua mensagem: ao filho do pobre não era necessário que a sociedade o castigasse: o próprio pai, que o havia engendrado, se encarregava disso” (2009, p. 37). E foi um desses golpes do pai que havia deformado o nariz de Miguelito, deixando-o menos bonito do que de fato poderia ser, como o conde podia comprovar olhando-o com a cabeça reclinada no sofá. Quando Dom Aniceto acaba de contar, pede ao ouvinte um juízo: “O que achou?” E o narrador esclarece: “Sua pergunta não se referia à qualidade estética ou intelectual mas à diferença entre uma história e outra” (2009, p. 38). Dom Aniceto parecia dizer que “a sua era uma história sem sutilezas nem mistérios, crua e transparente, que demonstrava que ainda que sem as belas simetrias da narração elitista um conto podia entreter e se fazer entender” (2009, p. 38). Depois ele esclarece que a história não era tanto a de Miguelito, mas “a conhecida história daquele que havia ficado à margem, o descartável, o resto insignificante; em uma palavra:

o pobre” (2009, p. 38). A assimetria entre ricos e pobres não era uma das belas, mas uma das feias assimetrias.

Da história de Miguelito também emerge uma lei: a narrativa social é lógica. O modelo da narrativa social é adequado para mostrar a triste realidade de milhares de pessoas que sofrem dores reais. Quando o escritor é hábil, pode comover. A política da literatura é a exibição de uma verdade que comove.

Mas o que seria a literatura se toda ela fosse feita de versões da história de Miguelito? Se só pudéssemos conceber a literatura como verdade ou como missão?

Recorro novamente a Rancière, que no texto “Paradoxos da arte política” argumenta que

Se a experiência estética toca a política, é porque também se define como *experiência de dissenso*, oposta à adaptação mimética ou ética das produções artísticas com fins sociais. As produções artísticas perdem funcionalidade, saem da rede de conexões que lhes dava uma destinação antevendo seus efeitos; são propostas num espaço-tempo neutralizado, oferecidas igualmente a um olhar que está separado de qualquer prolongamento sensório-motor definido. O resultado não é a incorporação de um saber, de uma virtude ou de um *habitus*. Ao contrário, é a dissociação de certo corpo de experiência (RANCIÈRE, 2014, p. 60).

O dissenso<sup>9</sup> — “uma perturbação no sensível”, conforme

---

<sup>9</sup> Em “Paradoxos da arte política”, de *O espectador emancipado*, para melhor esclarecer o que entende por dissenso, Rancière traz a definição de consenso: “A palavra *consenso* significa muito mais que uma forma de governo ‘moderno’ que dê prioridade à especialidade, à arbitragem e à negociação entre os ‘parceiros sociais’ ou os diferentes tipos de comunidade. Consenso significa acordo entre sentido e sentido, ou seja, entre um modo de apresentação sensível e um regime de interpretação de seus dados. Significa que, quaisquer que sejam nossas divergências de ideias e aspirações, perceberemos as mesmas coisas e lhes damos o mesmo significado. O contexto de globalização econômica impõe essa imagem de mundo homogêneo no qual o problema de cada coletividade nacional é adaptar-se a um dado sobre o qual ela não tem poder, adaptar a ele seu mercado de trabalho e suas formas de proteção social” (2014, p. 67). A discussão sobre consenso e dissenso diz respeito a uma polêmica com Habermas, melhor apresentada no texto “O dissenso”, publicado em “A crise da razão”, livro organizado por Adauto Novaes (1996): “É isso o que chamo de dissenso: não um

Rancière em “O dissenso” (NOVAES, 1996, p. 372) é redefinido em “Desventuras do pensamento crítico” como “uma organização do sensível na qual não há realidade oculta sob as aparências, nem regime único de apresentação e interpretação do dado que imponha a todos a sua evidência” (RANCIÈRE, 2014, p. 48). O que torna a ideia de dissenso tão especial para o pensamento de uma política da literatura — e das artes — é que “o dissenso põe em jogo, ao mesmo tempo, a evidência do que é percebido, pensável e factível e a divisão daqueles que são capazes de perceber, pensar e modificar as coordenadas do mundo comum” (2014, p. 49).

Talvez nenhum escritor brasileiro tenha sido tão bem-sucedido em dar visibilidade a todo um submundo causando uma verdadeira perturbação no sensível como foi João Antônio e sua notabilidade foi percebida por Antonio Candido em texto bastante conhecido:

Uma das coisas mais importantes da ficção literária é a possibilidade de “dar voz”, de mostrar em pé de igualdade os indivíduos de todas as classes e grupos, permitindo aos excluídos exprimirem o teor da sua humanidade, que de outro modo não poderia ser verificada. Isso é possível quando o escritor, como João Antônio, sabe esposar a intimidade, a essência daqueles que a sociedade marginaliza, pois ele faz com que existam, acima de sua triste realidade (CANDIDO, 2012).

---

conflito de pontos de vista nem mesmo um conflito pelo reconhecimento, mas um conflito sobre a constituição mesma do mundo comum, sobre o que nele se vê e se ouve, sobre os títulos dos que nele falam para ser ouvidos e sobre a visibilidade dos objetos que nele são designados. O dissenso não é a guerra de todos contra todos. Ele dá ensejo a situações de conflito ordenadas, a situação de discussão e de argumentação. Mas essas discussões e argumentações são de um tipo particular. Com efeito, devem primeiro constituir o mundo no qual elas são argumentações. É preciso primeiro provar que há algo a argumentar, um objeto, parceiros, um mundo que os contém. É preciso prová-lo na prática, ou seja, fazendo como se esse mundo já existisse.” (1996, p. 374). Mais adiante dirá que essa forma de dialogismo se distingue do modelo habermasiano da razão comunicativa justamente porque para que haja contradição performativa é preciso que a situação de fala já esteja constituída com seus locutores e seus objetos. E o próprio do dissenso político é que pelo menos um dos elementos da cena não está constituído. É a própria constituição do sujeito político, a construção pela fala de outro mundo possível que caracteriza o dissenso.

Mas se “ficção é o trabalho que realiza *dissensos*, que muda os modos de apresentação sensível e as formas de enunciação, mudando quadros, escalas ou ritmos, construindo relações novas entre a aparência e a realidade, o singular e o comum, o visível e sua significação” (2014, p. 64), conforme defende Rancière, tanto a narrativa social quanto a inventiva, que exhibe seu caráter artificial, são ficção. E ambas são apropriadas para reconfigurar a paisagem do perceptível. Para que a política da literatura seja desvinculada de uma ideia de intenção autoral e eficácia social basta lembrar que o autor que ele toma como marco do novo regime das artes que iria reconfigurar os modos de percepção é Flaubert — ao mesmo tempo reivindicado como iniciador do Realismo e o artista da arte pela arte, cuja inovação se dá tanto com a entrada do qualquer um como digno de um lugar na literatura quanto com a reivindicação do tratamento poético da matéria banal. Os melhores textos de João Antônio — e “Malagueta, Perus e Bacanaço” é exemplar — tem em vista aquela eficácia estética da arte crítica (que apontei ainda no início do texto) mais do que o efeito político direto visado pelo autor em seus textos “de murro e porrada”. E, paradoxalmente, os textos em que quer atingir o leitor com a “dura realidade” acabam cheirando a truque, a uma estratégia de colocação no mercado, de manipulação com vistas à culpabilização do leitor ou à identificação imediata. Porque negado ou assumido, o único meio de mostrar o real é pelo truque.

## Referências bibliográficas

AIRA. César. *La confesión*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo editora, 2009.

ANTÔNIO, João. *Malhação do judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. João Antônio: entrevista exclusiva do escritor que cheira a povo. *Jornal de Comunicação*, [S.l.], ano 1, n. 2, p.1-7, out. 1975.

\_\_\_\_\_. Literatura que faz questão de ser suja. *Correio do Povo*,

Porto Alegre, Caderno de Sábado, 9 set. 1977.

\_\_\_\_\_. *Malagueta Perus e Bacanaço*. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. Na noite enxovalhada. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta Perus e Bacanaço*. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

LAURITO, Ilka Brunhilde. João Antônio, o inédito. *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária, Campinas, n. 19, 1999.

NOVAES, Aduino (org.). *Anos 70: ainda sob a tempestade*. Rio de Janeiro: Aeroplano; Editora Senac Rio, 2005.

PRADO, Antônio Arnoni. Lima Barreto personagem de João Antônio. *Remate de Males*: Revista do Departamento de Teoria Literária, n. 19. Unicamp: Campinas, 1999. p. 147-167.

RANCIÈRE, Jacques. “O dissenso”. In: NOVAES, Aduino. *A crise da razão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

\_\_\_\_\_. *Politique de la littérature*. Paris: Éditions Galilée, 2007.

\_\_\_\_\_. *O espectador emancipado*. Trad. Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

\_\_\_\_\_. *Políticas da escrita*. Trad. Raquel Ramallete et. al. São Paulo: Editora 34, 2017.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro:

Zahar, 2004.

TRILLING, Lionel. *Sinceridade e autenticidade: a vida em sociedade e a afirmação do eu*. Trad. Hugo Langone. São Paulo: É Realizações, 2014.



# A malandragem no mercado<sup>1</sup>

João Paulo Bense (USP)

A propaganda e a indústria cultural não passaram ao largo na obra de João Antônio: as entranhas desse Mercado foi tema, por exemplo, na voz do protagonista do conto “Toni Roy Show”. E através dela, no último trecho do conto – e reinício da carreira deste *homem de show* –, sabe-se que o dono da voz se ressentia por ter se transformado em “marca de doce, capa de caderno escolar, nome de bar, de cachaça, de brinquedos, marca de pó de café, decalcomania nos vidros dos automóveis, flâmula para parede, marca de pente” (ANTÔNIO, 1982, p. 45-46).

“Toni Roy Show” narra em primeira pessoa a carreira de seu protagonista, Toni Roy, um artista que tenta manter seu sucesso a despeito da passagem cada vez mais rápida do tempo. Um que faz da própria vida o *show* formado por “muita queda, alguma subida, virada de situação, escorregões feios, rasteiras, prevalências” (ANTÔNIO, 1982, p. 17-18). Nesse ir e vir tenta sobreviver no mundo e submundo da indústria, como um novo malandro que está entre o mercado e o objetivo fim, a massa extática que, mesmo miserável, faz dele seu consumo.

Toni começa a carreira como um cantor de rock que tem sucesso vertiginoso com o gênero. Passa, depois, para o gênero romântico, e consegue um programa de tevê. Mas acaba paradoxalmente sua carreira no auge de seu sucesso comercial, fazendo uso de uma fantasia de mendigo para as massas, o que faz com que a miséria também seja um produto da própria miséria, uma subsunção.

Na sua digressão, porém, essa carreira que apenas parece em progressão é formada, na verdade, por inúmeras quedas. O suicídio da mulher é uma delas. Mas a maior se faz pela constru-

---

<sup>1</sup> Com pequenas alterações, este texto é parte da Dissertação de Mestrado *Negaça, negócio, negação: os contos de João Antônio*, elaborado por este autor, e orientado pelo Prof. Dr. Augusto Massi. A defesa foi feita em novembro de 2017 e está disponível em <<http://literaturabrasileira.fflch.usp.br/dissertacoes-e-teses>>.

ção de seu próprio discurso, uma aquisição de esclarecimento do próprio meio cultural de que é parte. Isso porque Toni Roy tem consciência da coisificação do mundo, como se soubesse que as novas relações humanas serão regidas do alto pelo mercado.

Ao discorrer sobre esse novo tema, e tratar do entretenimento popular, João Antônio insere o que passaria a ser motivo recorrente em sua obra: os anônimos de vários nomes. O que aqui se narra é uma humanidade em reprodução, reificada, e o que é exigido ao homem para o processo. Outro tema de praxe do escritor, a oscilação entre ganho material e miséria moral, como o fez em “Paulinho Perna Torta”, é também parte dessa narração neste submundo diferente: o da tevê.

Assim João Antônio irá tratar de um assunto concernente ao seu tempo, e que antes não explorava, dentro de uma própria tradição instituída em seus contos: as relações de mercado e o eu anônimo como espetáculo. Esses são os assuntos que passam a fazer parte da ficção de João Antônio inclusive porque, ao falar sobre isso, ele passa a discorrer também sobre si mesmo através de sua prosa.

Por isso, os novos encaminhamentos para os temas da produção inicial do escritor figuram em “Toni Roy Show”. Novamente, a exemplo de seus protagonistas anteriores, se dá um tipo de malandragem “de carreira” que supostamente proporciona ao malandro vencer o mundo, integrar-se nele, no entanto, em decorrência da fragilidade com que ascende, da rapidez do seu progresso e do mundo, o malandro irá sentir a sua própria humanidade ruir, tomar a forma de uma decadência moral. Os novos motivos literários se abrem a partir dessas recorrências, como o da negação do presente, ou mesmo um eu discursivo menos marginal, mais saudosista. Por ser menos herói, torna-se um eu capaz de confissões mais dolorosas.

Uma aproximação com o que escreve o filósofo Theodor W. Adorno sobre indústria cultural serve como base teórica para o que aqui se explicita. São dois excertos, um trata das formas de reprodução da cultura de passa. O outro, sobre como essa indústria cultural acaba agindo nas relações sociais. Ao tratar das relações entre arte e mercado, afirma-se:

[...] a montagem da indústria cultural, a fabricação sintética e dirigida de seus produtos, que é industrial não apenas no estúdio cinematográfico, mas também (pelo menos virtualmente) na compilação das biografias baratas, romances-reportagens e canções de sucesso, já estão adaptados de antemão à publicidade: na medida em que cada elemento se torna separável, fungível e também tecnicamente alienado à totalidade significativa, ele se presta a finalidades exteriores à obra (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 135).

As transformações que a indústria cultural promove nas pessoas, inclusive no que trata da individualidade humana, foram colocadas deste modo pelo filósofo:

O ponta-esquerda no futebol, o camisa-negra, o membro da Juventude Hitlerista etc., nada mais são do que o nome que os designa. Se antes de sua racionalização, a palavra permitira não só a nostalgia mas também a mentira, a palavra racionalizada transformou-se em uma camisa de força para a nostalgia, muito mais do que para a mentira. Os prenomes, que são resíduos arcaicos, foram modernizados: ou bem mediante uma estilização que os transformou em marcas publicitárias [...], ou mediante uma padronização coletiva. Em compensação, parece antiquado o nome burguês, o nome de família, que, ao contrário das marcas comerciais, individualiza o portador relacionando-o à sua própria história (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 136).

Esses excertos servem para iniciar aquilo que se pretende na leitura de “Toni Roy Show”: criar uma espécie de identificação de valor entre seu protagonista, Toni Roy, e o próprio escritor, João Antônio. Depois da experiência de sucesso comercial dos “contos-reportagem”, o escritor, com esse conto, parece se lançar a um *mea culpa* para mostrar a consciência de que, nele, e através de sua literatura, há como dissociar arte de reprodução. Mas não apenas isso: em “Toni Roy Show” promove-se também uma decomposição entre conto-reportagem e conto, performance do escritor e escritor, e entre João Antônio e os nomes “caricatu-

rais, mas esvaziantes”(ANTÔNIO, 1992, p. 70), como Rabelais da Boca do Lixo, Astro da Literatura Amassada, Clássico Velhaco. O retorno à forma original do conto é um indício disso. O outro, a possibilidade de, como colocado por Adorno, individualizar-se através da própria vida.

Na ficção de “Toni Roy Show”, a voz do protagonista parece mais a do vencedor que do vencido inicialmente. Aqui, o mercado age sobre o narrador pela standardização. E diferente de como feito com um leão-de-chácara ou um dedo-duro, esse *show man* tentará rememorar a si mesmo com maior consciência das forças que agem sobre ele. Ele parece saber que o próprio nome, a palavra, a linguagem e o modo de pensar podem se tornar obsoletos no mundo do *show*. Isso porque esses fatores criariam uma individuação para o sujeito que deles toma ciência de seu uso, fato que, em tempos de massificação, poderiam garantir a sua identidade e a consciência de sua história, como colocado por Adorno. Daí a digressão que, mesmo fragmentada entre passado e presente, gira em torno de uma tentativa de resgate do nome de batismo do anti-herói: Antônio Rodrigues Pereira.

Em contraponto, o objetivo do mercado não seria o de humanizar Toni Roy, mas sim vender a sua imagem como coisa de múltiplos talentos. E através disso produzir uma arte formatada para o sucesso. Para isso, não seriam necessárias autoria ou qualidade, porque também esses fatores individualizam tanto o autor quanto seu público. Contanto seja novo, o anti-herói pode ser Antônio Rodrigues, ou Toni Roy, ou Willy Montini. O que importa é ser manejável, como a própria massa. E fazer as vezes de um *show man*. O que ele é não pode passar disso, para assim manter-se só “um ponta esquerda no futebol”, um “camisa-negra”, “membro da Juventude Hitlerista”, como descrito por Adorno.

Na composição dessa personagem, caberia se deter sobre um traço que sempre retorna na obra de João Antônio como se uma obsessão do autor: a anonimidade. “Toni Roy Show” tem como pano de fundo os percalços de um anônimo de muitos nomes: Toni Roy, ou Willy Montini, ou ainda Antônio Rodrigues Pereira. Porém, a multiplicidade de nomes atribuído ao personagem também o torna anônimo. Em “Toni Roy Show” a anonimidade não seria

resultado da ação da polícia, dos jornais ou de outra instituição, mas da indústria do *show*, que dá e retira um nome a Toni Roy de acordo com uma prevalência: a regra de mercado. Se lá fora faz sucesso o *rock* de “Elvis Presley, Bill Harley & Seus Cometas e Little Richard”, Antônio Rodrigues Pereira lança “a custo” *Boy’s Rock* sob nome de Willy Montini. E, como em “Dedo-Duro”, esse anonimato lhe reserva algum ganho, porque ele alcança renome inclusive pela falta de identidade.<sup>2</sup>

Isso porque a noção de autoria, aqui, já não prevalece sobre a reprodução e, se Toni Roy possui “algum talento cantando, dançando, contando piada, representando”, ele não precisa ser, mas acompanhar, transformar, reproduzir-se. Por isso, mesmo sem repertório, ele aprende que seguir o que lá fora surgiria com força maior o manteria no jogo. Andy Williams, Tony Benett, Tom Jones, Frank Sinatra, e “uma cambada de românticos”, “tudo baba-de-quiabo, malandros passando o açúcar”, obrigam não mais Willy Montini, mas agora um Toni Roy a firmar seu nome nas paradas de sucesso, com as canções românticas “Cálida Noite”, “Na Volta de Seus Cabelos”, “Adorada”. E de uma hora para outra vem de fato a fama, ainda que durante apenas o ínterim de nova queda da pedra de Sísifo.

No meio do caminho, a perda de nome se estende para a perda de humanidade. Para manter-se, Toni Roy torce, não apenas para o seu clube de futebol de preferência, mas para todos, escolhendo “disparadamente o mais popular”, de acordo com a cidade em que pisa. Faz mais, oxigena o cabelo, troca “a cara” e o “necessário para a tevê a cores”. Profissional do *show*, ele mente, desmente, “fala e refala”, e diz “frequentar um analista”, mas no corte vertiginoso da passagem confessa nunca ter deitado no divã profissional (ANTÔNIO, 1982, p. 29). E lamenta ter “mudado até de nome”. Ocorre que, para se manter no *show*, precisará agir de tal forma maleável que a troca de embalagem de seus produtos, de gênero musical, e da própria identidade, repercutirá não só na ausência de si mesmo, mas de ser outro nada.

---

<sup>2</sup> “Quem? Gringo, nacional um ponta firme novo na briga pelo rock’n roll, entrando de sola, se impondo na corrida?” (ANTÔNIO, 1982, p. 19).

Por esses meios, Toni Roy tenciona garantir sua própria inserção como mercadoria e, mais, a sua permanência nesse meio. Essa continuidade, no entanto, é nada positiva para o mercado. Daí a mudança de seus nomes para promover seu lugar em um mundo onde rege a pressa e a “marcação do tempo é outra”. Mas na fragmentação de seu discurso, aos poucos, o anti-herói vai esclarecendo que naquele tempo “ele ainda não sabia que a pressa passa. E a merda fica” (ANTÔNIO, 1982, p. 21). E sua voz adquire um caráter mais passadista, tomando ares de ressentimento, de “nostalgia”. E isso porque ele narra um passado em que criava imagem de não ser massa para a própria massa, pelo menos não no início.

Para se colar ao sucesso, Toni Roy ensaia dizer à imprensa ter casa em “praia particular”, com “três pavimentos, piscina, salão de jogos”, uma dissimulada, porque “desfavorece o artista” mostrar a própria pobreza pessoal. Faz de si mesmo a terceira pessoa: “Toni Roy sabe. Um escritor, um cientista, um professor podem ser uns pobres-diabos”, criando para o seu discurso uma desconfiança em relação ao fato de relatar ter “três enfermeiras disfarçadas de domésticas” para tratar da mulher – que comete suicídio ainda assim. Mas no mundo subsumido, mesmo a morte de sua esposa servirá como um pretexto para estampar as “primeiras páginas” das revistas, vendendo a própria imagem como de quem canta o “grande amor perdido”, do pai solteiro que cria sozinho seus filhos, Beбето e Luluca, a “tônica que faltava há anos” (ANTÔNIO, 1982, p. 21).

Nesse novo mundo reificado, Toni Roy tenta se adaptar ao passar mais rápido do tempo, “máquina de moer gente” progressivamente mais sofisticada. Na fragmentação temporal discursiva, em suas idas e vindas, Toni Roy pretende assimilar os reveses, como propriamente faz aquela mesma indústria que o cativa, mas a subsunção que faz é frágil, humana. O conflito se dá por saber ser parte da engrenagem e ver o outro como a si, algo que a própria máquina impele para fora de seu círculo. Por isso, ainda que esteja distante, a “dois metros e meio de altura” (1982, p. 35) da própria plateia e do lado de lá do aparelho de tevê, apartado, como um Bacanaço escorado no salão de jogo, assistindo ao longe

aos que saem dos buracos do trem, do comércio:

Aqui do palco, a dois metros e meio de altura, os vejo lá embaixo.

Uma cambada de pobres-diabos. Umas vinte e cinco-trinta pessoas escorridas dos subúrbios, lá de Deus me livre. É todo um dia, entram pela noite, varando, chegam à madrugada. Apanham aí a miséria de cem pratas. Bater palma, rir, arrumar zoadas. E que se virem com os cem cruzeiros. Desdentados, mondrongos, malvestidos, desempregados, chués. Devem ter vindo de trem, barca Rio–Niterói, ônibus lotado, xexelento, sacudindo. Viaja feito gado, essa gente nem vive. Pasta. Quando em quando, aqui chateado, a repetir a gravação de um número, me pergunto, com aborrecimento, o que podem fazer com cem pratas. Quantas vezes pegarão um ônibus com cem cruzeiros? A produção do programa não dá almoço. Nem sanduíche ou refrigerante. Nada. Inda mete uns descontos de lei ao pagar os cem cruzeiros. Logo afasto esses pensamentos.

– Ô Ferreirinha! Dá duro nessa gente cara! (ANTÔNIO, 1982, p. 35)

O anti-herói sente qualquer empatia com os pobres, logo repelida, porque precisa afastar seus “pensamentos”, em especial, os que se irmanam ao outro – pois ele é o outro –, tentando negar aos pobres e a si um desentranhar qualquer de humanidade. O problema é que, se ele se humanizar, está fora do mercado. Para João Antônio, trata-se de nova perspectiva cuja voz não parte mais da plateia formada por “umas vinte e cinco-trinta pessoas escorridas dos subúrbios, lá de Deus me livre”, ainda que não se deixe de representar a quem o autor sempre deu o espaço. A voz parte de dentro do *showman*, a de quem “já transpôs o limiar da classe”, no “afã de alcançar status aparentando status”,<sup>3</sup> e não dos pobres.

Além disso, esse protagonista quer afastar o pesar pela pla-

---

<sup>3</sup> As construções foram retiradas de Alfredo Bosi em ensaio sobre outro conto, “Abraçado ao meu rancor” (BOSI, 1986).

teia miserável, precisa disso. É por isso que dá ordens, repetidas vezes, para que seu assistente Ferreirinha, como um capataz ou um feitor, agite a claque, “dê duro nessa gente” que é sem nome, tal o próprio protagonista. Até que, na oscilação entre indústria e humanidade, ele enfim dirija aos seus uma ordem direta – *Vamos rir, seus filhos da puta!* (ANTÔNIO, 1982, p. 43) –, e o embrutecimento seja síntese entre uma diversão construída e uma espontânea.

Na cena de gravação sem o *glamour* do que aparece no *show* televisivo, nos bastidores, no submundo, a montagem de cada quadro, balés, de números e “das piadas”, exige de Toni Roy não somente uma tarde que vai madrugada adentro, mas o seu físico, pernas e gogó. E se nisso se presente uma demanda impingida ao anti-herói, mais ainda se percebe na plateia apática da qual se procura extrair um êxtase, mesmo que falso. Aqui há uma oposição entre mundo real e ideal de propaganda – o próprio *show* da tevê – que faz com que a massa se torne publicidade para Toni Roy. E a indústria cultural sabe da própria obsolescência, daí a necessidade da propaganda, porque, como discorre Adorno, “quanto maior é a certeza de que se poderia viver sem toda essa indústria cultural, maior a saturação e a apatia que ela não pode deixar de produzir entre os consumidores” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 134). Toni Roy sozinho não faz publicidade. Ele precisa da massa, de suas múltiplas faces, da esposa morta e da imagem de pai sozinho. A verdade, se há, está na voz ressentida de quem rememora uma vida mais real do que faz a idealização imediata dos dias presentes.

Em outra passagem da mesma gravação do programa de auditório, a cena que incita, sempre sob a ótica do protagonista, este novo tema a ser explorado pela produção de João Antônio, o saudosismo, se dá quando Toni Roy recebe Angenor, flautista, “gente descida do morro”, com uma “humildade que comove”, e cuja “timidez mexe” com o anti-herói. De uma velha guarda, o instrumentista tem na agenda, como afirma o próprio Toni Roy, “um ensaio com o regional de não sei quem” para dali a pouco tempo. Mas Angenor “não esquenta a cabeça”, não se afoba nem mesmo com o tiro rente do anti-herói para “aguentar a mão”. O

homem do passado, o instrumentista pobre, encontra o presente corporificado no apresentador de tevê e, desse embate dialético, surge a valorização do progresso – e por quem mais deveria dar valor ao imediato, o *showman*.

Ele vê no velho Angenor a figura de “uma criança” que não percebe “que a tevê matou todos os regionais do país” (ANTÔNIO, 1982, p. 39). E daí Toni Roy acaba por ser engolido pela própria espetacularização que promove, porque é, mesmo que de outra ordem, um também cativo como sua plateia. E como não o seria, talvez, Angenor, figura meio fantasmagórica, ainda não subsumida, mas prestes a ser engolida pelo show de Toni Roy.

Mas essa indústria, autofágica, irá mais tarde descartar também esse anti-herói que não seria como um tal Willian Santos,<sup>4</sup> pois Toni Roy não compraria horário na grade da tevê para fazer “programas de dez horas seguidas”, não iria barbarizar como “o rapa-tudo”. Caberá a Toni Roy sofrer a sua decadência moral, um amargor sentido, não pelo lado financeiro, nisso ele vence, mas sim pelo fim da carreira na “beirada de um programa humorístico”, com um último bordão, desses que latejam por certo tempo até passar, ainda que faça, momentaneamente, o povo reproduzir: o *Me passa a grana já!* E com a mesma força dessa mania iria surgir a culpa por Toni Roy ter, enfim, conquistado a tal “casa com praia particular em Joatinga”: o *Me passa a grana já* iria render três vezes mais o que ganharam, juntos, os da cultura popular progressa, Tito Madi e Dolores Duran.

Sobre o fenômeno do bordão, o ensaio teórico de Adorno que aqui se faz uso tratou como uma espécie de eco a qual não precisa ser originado, propriamente, como de sentido. A força por onde se produz a origem dessa febre – a televisão, um alto-falante – bastaria:

A expressão americana “fad” [moda, mania], usada para se referir a modas que surgem como epidemias (isto é, que são lançadas por potências econômicas altamente concentradas), já designava o fenôme-

---

<sup>4</sup> Acredita-se que haja referência no conto ao apresentador Silvio Santos, quem na ditadura militar obteve licença para uma emissora de tevê.

no muito tempo antes [...]. Se os fascistas alemães lançam um dia pelo alto-falante uma palavra como “insuportável”, no dia seguinte o povo inteiro estará dizendo “insuportável” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 137).

No fim, com o bordão *Me passa a grana já*, Toni Roy se torna outro, cria para si mesmo o personagem “torto, estropiado, um pé-rapado” de um mendigo e faz rir a massa, reproduzindo uma só miséria conformada. Ao construir um espelhamento entre si mesmo e a sua audiência, reforça-se a ideia de que o anti-herói é, como aquela, desprovido de si, um a mais, também cativo. E a narrativa se fecha: o *showman* passa a valorizar, saudoso, o passado em que protagonizava o próprio *show*. Mesmo que hoje esteja rico, ele se sente, ainda assim, degradado. Isso porque tem, agora, a consciência de que é *nuvem passageira*, e estabelecida a letra da canção como metalinguagem, o intérprete do *hit* irá parecer entoar o próprio funeral para breve, pois parece saber ser como outro *fad* predestinado a nada.

A escolha para as epígrafes do conto parece dar conta do imediatismo desse tempo. Sobre a primeira, a única canção verdadeira a figurar no repertório de Toni Roy, a marchinha de carnaval “Caramuru”, informa-se ter sido o “sucesso no final da década de trinta e em todos os anos quarenta” (ANTÔNIO, 1982, p. 15). A segunda se trata de “um pensamento silencioso de Toni, *aí* dentro [grafado mesmo com ‘i’ na subscrição]”, como se ele resumisse a esse seu presente uma lamentação: “E o pior, Wilson [o assessor de imprensa de Toni], é que não dá para desinventar a tevê”<sup>5</sup>.

Menos pela letra, mas sim pelo que representa a escolha, “Caramuru” se faz valer pelos perenes dez anos de participação certa no carnaval. Aqui, se delineia como assunto uma negação ao progresso desumanizante que toma a forma do saudosismo, uma ode ao tempo pregresso e contraponto ao presente tentacular. Além de que, na história do país – e no poema homônimo

---

5 “Toni” grafado com “i” em vez de “y”, como no título e em todo conto, é uma incorreção da revisão final da edição de 1982 que seguiu pelas demais, mais recentes. No acervo de João Antônio no CEDAP - Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da Universidade de Assis (Unesp) - encontra-se pequena nota que atesta essa “errata” (ver Anexo A).

do neoclassicista Santa Rita Durão (1722-1784) –, Caramuru foi o náufrago português Diogo Álvares Correia, único sobrevivente de um contato com os índios tupinambás em 1510 por ter, segundo a lenda, utilizado uma arma de fogo para matar uma ave, impressionando os indígenas. Casou-se, inclusive, com uma indígena que seria irmã da mítica Moema, de nome Paraguaçu. Depois de aceito pelos índios, passou a fazer as vezes de intermediador entre os colonizadores portugueses e os colonizados, facilitando, desse modo, a exploração de terras brasileiras.

Ao se valer das mensagens cifradas na prosa de João Antônio, Toni Roy faria outro tipo de intermediação, ainda que se mantenha a mesma estrutura de ocupante e ocupado: o anti-herói representaria o que a televisão quer da audiência e manejável a ponto de reforçar a implantação de um modelo de entretenimento alienante do regime militar – sendo um “neutro”, como ele mesmo afirma, “remando a favor da maré”. Ele e o novo aparelhamento chegam a lugares em “que a *sorte* esqueceu, mas a *tevé* chegou” – onde se lê *sorte*, pode-se facilmente entender como qualquer ação pública de transformação social, e *tevé*, a propaganda de que, ainda assim, tudo vai bem. E é Tony quem nas camadas mais profundas do conto se faz propriamente um rato que “rói, rói, rói”, infiltra-se e toma terreno sem ser percebido, uma vez que, para ele, “três quatro soldados de cáqui abrem o caminho” para o seu show. O artista de entretenimento entra rápido e envia “para baixo e para cima” nos bolsões de pobreza deste “Brasil *querido*” e oficioso (1982, p. 26).

Além disso, a epígrafe proferida pelo próprio Toni Roy, além de reforçar a ideia de um progresso que não dá as costas ao que o precedeu, poderia ainda colocar como tema em pauta o do eu abertamente assumido no escritor, e que se irá desenvolver na autobiografia “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, pseudônimo que João Antônio utilizava para mandar seus contos para avaliação de editoras, um outro nome de guerra e, este, para o próprio autor.

Como se este oferecesse ao seu *showman* a marchinha para compor seu repertório, e recebesse em troca de Toni Roy um pensamento para a epígrafe do livro, João Antônio parece se anunciar

como extensão dos seus anti-heróis, através, não mais da performance do escritor marginal, um heroicizado, mas o do eu derrotado. Esse conto não é autobiográfico, sem dúvida, mas há forte identificação entre protagonista e mercado fonográfico, entre escritor e editoração.

Isso porque poderia se estabelecer não apenas espelhamento entre a *persona* “barbuda”, “desdentada” e que “coça as virilhas” do anti-herói e a massa, mas também do escritor marginal e o *homem do show*. Uma confissão de que “Willy Montini sou eu. Eu.” (ANTÔNIO, 1982, p. 20), grafado, assim, com destaque, poderia adquirir uma nova conotação: e o eu da ficção se resvalaria em João Antônio. Essa afirmação, desse modo, se tornaria um desvio programado, uma ambiguidade que insere o conto entre “Lambões de Caçarola”<sup>6</sup>, e os posteriores “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” e “Abraçado ao meu rancor”, as suas mais assumidas autobiografias.

Presente e passado, real e fantástico se misturam na digressão fragmentada da voz de Toni Roy. Ele é espelho para a vitalidade de um escritor já ressentido em *Dedo-duro*:

Me surpreendeu que [Antonio Candido] aceitasse escrever sobre um autor para quem os ventos da moda literária não ventavam lá muito a favor e que chegava a receber alguns tratamentos reticentes [...]. Afinal, vivemos em um país em que a estrela passa a carne de vaca com uma rapidez meteórica. Candido escreveu sobre Dedo-Duro que eu continuava falando de gentes que a sociedade paga para não ver (ANTÔNIO, 1992, p. 70).

“Toni Roy Show” reflete, assim, um momento de João Antônio e seu foro íntimo de saber-se, ele próprio, uma “nuvem passageira” – de estrela à carne de vaca. Consciente disso, e de que dele se quer o “barbado e fedido”, a imagem pitoresca e *persona* cultivada muitas vezes pelo próprio escritor, assumirá como novo princípio literário a autobiografia como uma negação do aproveitamento de suas reportagens literárias, “produtos acaba-

---

<sup>6</sup> Para a leitura autobiográfica em “Lambões de caçarola”, ver ZENI (2016, p. 54-75).

dos e comestíveis”, que “podem ser consumidos imediatamente pelo leitor de nossos dias” (ANTÔNIO, 1975, s. p.), e também como negação de si – e da performance do escritor marginal, a se considerar o lado confessional do escritor que, a custo, consegue ultrapassar um “limiar de classe”, sem se deslumbrar por isso. A evidência experimentada pelo escritor na segunda metade da década de 70 e promovida em parte pelos lançamentos açodados do período – a outra parte ele cumpre em entrevistas em que se coloca como marginal inconsciente que pode também vir a se tornar e tem mercado – é seguida pelo amargor de um novo momento de ocultação, esquecimento, inclusive por uma recepção crítica desfavorável de *Dedo-duro*.

Em conjunto, a obra teve acolhimento efusivo de nomes como o de Flávio Aguiar (1982) e Mário da Silva Brito (1982), algo já esperado por serem parte de um “meio” do próprio João Antônio. Mas Léo Gilson Ribeiro (1982), por exemplo, que antes comparou como a um soco o impacto – positivo – que *Leão-de-chácara* lhe havia proporcionado, entende com essa obra que o escritor se “encontra em um momento de interrogação de si mesmo”. A isso, equivocadamente, ele reputa o tom “palavroso demais” e “asfixiante”, como se o escritor, agora, estivesse “preso num cipoal de palavras que quase sufoca o relato”. Se por um lado há um acerto em notar a interrogação na obra, por outro, não se menciona o verdadeiro problema, o da forma.

Pois, ao se centrar no estilo, a crítica não vê que a forma ou repisaria um certo garantido, ainda que, nesse caso, não cumprisse com o propósito de reproduzir o real pela voz dos pobres – caso das crônicas menores de *Dedo-duro*, centradas em um eu superior – ou se lançaria a uma nova perspectiva, memorialista e mais pessoal, caso de “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” e a de traços nostálgicos, um elogio ao passado, “Toni Roy Show”. Nesse último e ainda no conto homônimo ao livro, “Dedo-duro”, sem deixar de dar a voz e a vez aos pobres, pelo modo confessional com que a voz narrativa está de novo nivelada ao real, João Antônio acertou.

## Referências bibliográficas

AGUIAR, Flávio. De árvores cortadas. *Leia*, São Paulo, n. 49, 15 ago. a 14 set. 1982.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ANTÔNIO, João. Corpo-a-corpo com a Vida. In: \_\_\_\_\_. *Malhacção do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. *Dedo-duro*. Apresentação de Jorge Amado e Paulo Rónai; orelha de Antonio Candido. Rio de Janeiro: Record, 1982.

\_\_\_\_\_. Meus respeitos. In: D'INCAO, Maria Angela; SCARBÔTOLO, Eloísa Faria (Orgs.). *Dentro do texto, dentro da vida: ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras: Instituto Moreira Salles, 1992,

\_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. Apresentação de Rodrigo Lacerda. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BOSI, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades. In: ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

BRITO, Mário da Silva. O João do Povão lesado. *IstoÉ*. p. 10, 14 jul. 1982.

RIBEIRO, Leo Gilson. João Antônio, fascinado pelas palavras. É um perigo?. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 13 nov. 1982.

ZENI, Bruno. *Sinuca de Malandro: Ficção e autobiografia em João Antônio*. São Paulo: Edusp, 2016.

## Anexo A

"DEDO-DURO" - 1a. revisão a 2/7/1982.

### Erratas

pág. 115 - linha 29 : triste e não tristeza

pag. 4 - inversão das linhas 45, 46 e 47

na 4a. de capa - beleza e poesia (e não no plural)

Está faltando a parte final de "Excelentíssimo" depois da pag. 75

pag. 89 - linha 22 - no flosô e não na flosô

pag. 98 - linha 17 - colhêr e não colher

pag. 101 - linha 21 - faltando um e depois de melhor

pag. 10 - linha 10 - distorcida e não destorcida

pag. 11 - linha 7 - Setembro (com maiúscula)

pag. 12 - Tonj e não Tony

pag. 164 - linha 13 - partia e não partida

pag 167 - linha 7 - céu (acentuar o é)

pag. 137 - linha 3 - eliminar encafuado

pag. 137 - linha 12 - eliminar que vem exalando

pag. 137 - linha 17 - eliminar cigarro

pag. 142 - linha 26 - eliminar dizendo que me dava

VIRE.....

pag. 142 - última linha - eliminar Confiasse

pag. 145 - linha 8 - eliminar E a gana de ser policial  
me correndo por dentro.

pag. 147 - linha 11 - eliminar o engessador

pag. 148 - última linha - eliminar Sen retorno

pag. 150 - linha 2 - eliminar que carrego

*Frente e verso de nota de "erratas" da edição de Dedo-duro [1982], encontrada no acervo pessoal de João Antônio, no CEDAP - Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da Universidade de Assis*



## Um ‘conto-bomba’ de João Antônio

*Júlio Cezar Bastoni da Silva* (UFSCar/FAPESP)

A década de 1970 foi certamente o período mais marcante na produção de João Antônio, devido a sua forte presença na imprensa, em especial sua larga colaboração com os periódicos nanicos, bem como pela repercussão de suas obras, ligadas estreitamente ao clima intelectual do período. O estudo de seu percurso que medeia entre 1963, a estreia com *Malagueta, Perus e Bacanaço*, e 1975, quando publica *Leão-de-chácara* e *Malhação do Judas carioca*, no entanto, é importante para entendermos certos processos que João Antônio agregaria à sua produção, em especial a partir do último título. Há trabalhos que se detêm fortemente neste período, como os de Rodrigo Lacerda (2006) – *João Antônio: uma biografia literária* –, Azevedo Filho (2002), sobre o trabalho na revista *Realidade*, e Silveira Júnior (2007), que leva em conta as colunas de João Antônio no jornal *Última hora*. Entre 1963 e 1975, João Antônio também produz e publica parte dos contos que formariam a coletânea *Leão-de-chácara*, que marca, junto a *Malhação...*, o período de transição na obra de João Antônio em direção a uma maior integração, e por vezes quase indistinguibilidade, entre texto jornalístico e literário. No entanto, há certamente ainda muito material disperso ou inédito do autor, tanto publicados na imprensa do período quanto manuscritos esperando para serem analisados. O Acervo João Antônio, mantido pelo Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa da Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, campus Assis (CEDAP-UNESP) possui farto material aberto aos pesquisadores da obra do autor, que pode iluminar alguns aspectos ainda desconhecidos ou trabalhados apenas fragmentariamente.

No trabalho de Rodrigo Lacerda (2006, p. 462-463), por exemplo, há menção a alguns textos literários do autor, entre crônicas, perfis e contos, que permanecem inéditos em livro e, alguns, possivelmente, em periódicos. Dos contos inéditos de João

Antônio, um em especial é importante para se pensar a produção do autor nos treze anos que medeiam a publicação da estreia em 1963 e o retorno aos livros em 1975, bem como para situar, a partir de um novo aporte, as posições e formas pelas quais João Antônio trabalhou o período da ditadura militar brasileira, antes mesmo de sua militância na imprensa alternativa. Trata-se de um conto intitulado “Dia de Bomba” (Caixa 17, s. d.), original composto de treze laudas datilografadas e dois anexos, que narra a adesão de um personagem à resistência armada. Sobre este conto, até onde pudemos verificar, não consta nenhuma menção na bibliografia sobre o autor – tampouco na lista organizada por Lacerda (2006), bem como não há notícia de que possa ter sido publicado em algum momento. É um conto em muitos aspectos incomum à obra de João Antônio: trata de um tema que é estranho à sua obra anterior ou posterior – a guerrilha urbana, a repressão policial sob a ditadura – e, também, não apresenta o mesmo vigor de outros textos de sua autoria. Possivelmente, o próprio escritor abandona o projeto deste conto, pois dele não encontramos outras versões, apenas o datiloscrito corrigido a próprio punho, sobre o qual nosso trabalho se deteve.

Como se trata de um texto ficcional *sui generis* em sua obra, houve dúvidas na confirmação de sua efetiva autoria.<sup>1</sup> Em primeiro lugar, por conta do trecho. O conto narra a adesão de Jonas, protagonista, à guerrilha urbana, por meio de seu colega de escritório Júlio, integrante de um grupo de resistência ao governo autoritário. Jonas é apresentado como a figura de um homem médio, cujo trabalho não o agrada, mas o prende pela necessidade de sustentar a si e a sua família. O encontro com Júlio abre a perspectiva de Jonas para a mudança de sua vida por meio da ação armada, visando derrubar o governo através de uma rede de atos de sabotagem. Jonas, progressivamente, passa a se inteirar do grupo e de seus objetivos, nele sendo admitido, até o planejamento e a execução da explosão de uma central elétrica: o “dia de bomba” referido no título. Como se pode perceber, é um texto que, à primeira

---

1 Destacamos, aqui, a preciosa colaboração da pesquisadora Clara Ávila Ornellas. Muitos dos aspectos, a seguir apresentados, que permitiram averiguar a autoria do datiloscrito, foram discutidos ou levantados em nossas discussões.

vista, foge da temática dominante na obra de João Antônio, que é a representação das camadas marginalizadas da sociedade brasileira ou da classe trabalhadora às bordas do subemprego. No entanto, cabe lembrar que em *Malagueta, Perus e Bacanaço* – em contos como “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Visita” – e *Leão-de-chácara* – “Três cunhadas – Natal 1960” –<sup>2</sup>, o narrador pertence à baixa classe média urbana, trabalhando em escritórios ou, no caso de “Busca”, chefe de solda em uma oficina: posição social muito próxima à de Jonas, que entraria na mesma série de tipos de João Antônio. Há ainda outras semelhanças com o conto “Busca”. A primeira diz respeito à relação de amizade, próxima da admiração, entre o narrador-protagonista e outro personagem: no caso de “Dia de bomba”, de Jonas com relação a Júlio; em “Busca”, de Vicente a Luís. Ainda, nos dois contos aparece um trecho idêntico: Jonas afirma que Júlio “(...) só abria a boca para coisa aproveitável” (p. 1);<sup>3</sup> Vicente, do mesmo modo, afirma que Luís “(...) é ótimo, não adula. Só abria a boca para coisa aproveitável” (2012, p. 52). A coincidência não parece ser fortuita, portanto.<sup>4</sup> Voltaremos a esse assunto.

Além disso, o estilo de escrita é o joãoantoniano, com períodos mais longos divididos em uma pontuação quase rítmica, cortados por períodos breves, e ainda o farto uso de orações coordenadas. Algo semelhante ocorre com a utilização de vocábulos recorrentes em sua obra: “joguinho” (p. 1, 9, 11); “encabular” (p. 1) (no sentido de “inquietar”, não de “vexar”); a locução “perguntar rasgado” (p. 7) ou “rasgadamente” (algo próximo a uma pergunta excitada, veemente). Ainda, há de se destacar a caligrafia idêntica à do autor, comparável à registrada em outros manuscritos, tanto nas correções ou trechos acrescentados à primeira versão datilografada, em letra cursiva, quanto no título, em letra de fôrma.

Para o estabelecimento da autoria, foram ainda levados em

2 Publicado primitivamente sob o título “Natal das irmãs”, no *Jornal do Brasil* de 25 de dezembro de 1966.

3 As páginas do datiloscrito serão citadas por meio de referência à numeração datilografada por João Antônio nas laudas que utiliza.

4 Agradecemos esta indicação ao pesquisador Bruno Gonçalves Zeni.

conta outros dados, ligados a fatores extraliterários, relacionados à materialidade do documento e da sua relação com outros, presentes no acervo do escritor. João Antônio guardava uma série bastante considerável de documentos, manuscritos e datiloscritos de sua autoria ou de outros – originais, em suma – os quais, apesar de em grande parte relacionados no levantamento do conteúdo do acervo, ainda não estão definitivamente catalogados. Em primeiro lugar, é importante afirmar que o pesquisador ou arquivista responsável pela organização da Caixa 17 da série “Documentos João Antônio”, onde está este e outros documentos – de João Antônio e de terceiros, também englobando a Caixa 18 – atribui este texto ao nosso contista. De fato, além de maiores motivos, os quais indicamos anteriormente, há outro facilmente perceptível ao pesquisador familiarizado com os documentos do acervo do escritor: nos manuscritos de terceiros, há comumente a atribuição de autoria, no texto original ou acrescentada posteriormente, à exceção de listas, dados biobibliográficos – como os presentes em livros, relacionando a vida e demais obras do autor etc. – artigos de jornal ou recortes. Em suma, é raro o original presente no acervo cuja indicação de autoria não está discriminada no próprio documento.<sup>5</sup> Os restantes sem identificação, datiloscritos ou manuscritos, sejam contos, crônicas, rascunhos, anotações, entre outros, apresentam textos ou elementos publicados por João Antônio e conhecidos amplamente pelos pesquisadores e público em geral, estando em sua caligrafia, se manuscrito, ou portando alguma anotação, correção ou acréscimo na mesma letra. Além disso, segundo se pode observar nos documentos de outros autores presentes no acervo, João Antônio se resume a corrigir, à margem do texto, a caneta ou a lápis, apenas aspectos de ortografia ou gramaticais; nunca, a acrescentar alguma informação ou a alterar palavras, expressões, etc. Também não acreditamos se tratar de um trabalho de copidesque, de preparação de texto, realizado por João Antônio: nesse caso, certamente haveria alguma marca

---

<sup>5</sup> João Antônio foi, ao longo de sua carreira, frequente jurado de concursos literários. Nesses casos, os textos presentes em seu acervo não estão, também, com a autoria discriminada. Cabem, como ações para a averiguação de que não se trata de texto do autor, além da leitura cuidadosa, a análise da materialidade do documento e de documentos anexos ou similares.

que possibilitasse a identificação de autoria, seja discriminando-a claramente, seja por meio das fartas alterações no datiloscrito realizadas por João Antônio, que demandariam, muito possivelmente, uma nova conferência ou sugestão por parte deste a outro possível autor, seja nas margens do documento ou por meio de bilhetes. É importante destacar que, apesar de não ser possível apontar a datação das alterações realizadas, elas foram feitas por canetas de ao menos três diferentes cores, bem como a lápis. A caligrafia se mantém aparentemente a mesma. Isso indica, de um lado, que as correções *podem* ter ocorrido em quatro ocasiões diversas, e que muito possivelmente apenas João Antônio realizou alterações no texto.

O problema seguinte refere-se à possível datação do original. Acreditamos que o documento deva datar de 1968, tanto por conta de fatores textuais quanto extratextuais. Para os primeiros, é importante destacar que há referências no conto não apenas a movimentos de resistência ao governo autoritário – que, no entanto, nunca é nomeado enquanto “ditadura” ou “governo militar”, e sequer há menção aos generais –, mas também a movimentos estudantis no Brasil e no mundo, bem como à repressão sofrida por estas manifestações:

Aqui na sala de jantar, tomando café e fumando cigarro, depois do meu segundo papo com Júlio, estou me perguntando quem é que fica com a culpa nessa história das passeatas e dos espancamentos de estudantes (p. 2).

Estudantes na rua, outra vez. E mais espancamentos. Júlio me anda explicando que, se no mundo inteiro há movimento de estudantes, é porque lá fora como aqui, a vida não anda fácil. E os moços pensam diferente dos velhos, querendo modificar tudo (p. 5-6).

O ano de 1968 ficou marcado historicamente, no Brasil e no mundo, por diversas manifestações estudantis. No Brasil, as agitações tiveram como estopim o assassinato, no final do mês de março, pela Polícia Militar do Estado da Guanabara, do estudante secundarista Edson Luís Lima Souto, em protesto contra

o aumento do preço da refeição no restaurante estudantil Calabouço, e se prolongaram até pelo menos o mês de junho, com a Passeata dos Cem Mil. As duas referências presentes no conto são taxativas, pois, para a localização temporal, *a priori* apenas do trecho, no ano de 1968. Ainda, há outra referência a um fato histórico, passado no mesmo ano: um ataque da Vanguarda Popular Revolucionária – organização da esquerda armada no Brasil do período – com explosivos a um quartel de São Paulo matara o soldado Mário Kozel Filho, de 18 anos, no mesmo dia da Passeata dos Cem Mil, que ocorrera no Rio de Janeiro – 26 de junho de 1968 (SIQUEIRA, 2014). No conto, ocorre, como na questão dos espancamentos de estudantes, a referência ao fato nas reflexões do narrador-protagonista Jonas, que ainda questiona a justeza da resistência armada ao governo: “Boca pegando de cigarros e este cansaço nas pernas, eu me quero saber se jogarei ou não a bomba. / Penso nas outras que explodiram, num soldado que morreu. Era um menino de dezenove anos e o que é que tinha com tudo isso?” (p. 10). A pequena divergência na idade não invalida a referência, sobretudo por se tratar de fato de amplo conhecimento à época, que serviu, conjuntamente com as manifestações de rua, de alibi ao recrudescimento da repressão da ditadura. Uma questão, porém, chama a atenção: o motivo pelo qual, no texto, o governo não é qualificado como “ditadura”, dos “generais” ou algo do tipo – apenas, reiteradamente, “governo”. Nossa hipótese é que possa se tratar de uma estratégia para evitar a proibição do texto. Essa hipótese é ainda corroborada pelo fato de que João Antônio, até onde pudemos avaliar, não retrabalhou o texto ou dele fez uma nova versão, o que era comum na sua produção – duas, três, quatro versões com correções e emendas. Isso fortalece a ideia de que não era momento propício à publicação do texto, o que levaria à desistência de finalizar o conto e dar a ele publicidade. De qualquer modo, a questão da resistência estudantil, a esquerda armada, a referência ao ocorrido no quartel paulistano, são índices por si mesmos muito fortes tanto para a localização temporal quanto espacial do conto: 1968, na cidade de São Paulo – há referência, no início do conto, ao ônibus com direção ao bairro do Tucuruvi (p. 1).

Quanto aos fatores extratextuais, é necessário levar em conta a materialidade do documento. Primeiramente, há que se destacar que o datiloscrito está em pautas com timbre da Editora Abril S.A., com marcadores de “Revista” e “Matéria” e numeração de linhas, próprias para datilografia. Trata-se de papel pautado para uso interno da redação, mas que João Antônio também usava para fins pessoais; há uma série de datiloscritos de sua autoria, em folhas do tipo, no seu acervo. Desde 1967, João Antônio trabalhava na revista *Realidade*, tendo exercido também, de 1967 a 1968, na revista *Cláudia*, da mesma editora, a função de repórter. Porém, certamente trata-se do período de *Realidade*, em primeiro lugar, pela localização temporal que o conto estabelece segundo nossas hipóteses apresentadas; posteriormente, pelo material encontrado junto ao datiloscrito do conto, primitivamente anexado a ele. Este material se constitui de dois breves bilhetes, o primeiro, assinado pelo nome Guima e datado de 15 de agosto de 1968, fazendo referência ao conto-reportagem “Um dia no cais”, publicado na edição número 30 da revista, de setembro de 1968. Guima, provavelmente, deve se tratar de Woile Guimarães, secretário de redação da publicação e, posteriormente, executivo de jornalismo da TV Globo. O segundo é assinado por Paulo, em bilhete timbrado da Editora Abril; trata-se de Paulo Patarra, jornalista e redator-chefe de *Realidade*, no qual emite recado interno à publicação. Ambos os bilhetes, embora não se refiram *diretamente* ao datiloscrito, pertencem ao mesmo período na biografia de João Antônio – o que explica o fato de estarem anexados ao original do conto. No caso do bilhete de Paulo Patarra, há uma indicação, dirigida nominalmente a João Antônio, para que este “guarde” o texto; se não seguramente, pode se tratar de uma avaliação, pelo chefe de redação, de que o texto deveria, por algum motivo, ser arquivado. Desse modo, é praticamente certa sua datação em algum momento entre meados e final do ano de 1968.

O que cria dificuldade, no entanto, para a localização temporal definitiva do conto, e mesmo a de seu lugar na série dos textos conhecidos do autor, é a ausência de menções conhecidas ao texto. Na correspondência aberta à consulta, bem como na publicada esparsamente, não foi encontrada qualquer referência ao

conto. Uma possibilidade de entender essa circunstância está em uma provável desistência do autor em retrabalhar o texto e dá-lo à publicidade, seja porque o momento político não o permitiria, seja porque o resultado o desagradara de início. Há, porém, uma pista importante em sua correspondência com Ilka Brunhilde Laurito. Em carta datada de 14 de junho de 1968, João Antônio refere-se a uma reunião da direção da revista *Realidade*, na qual havia sido decidido que, daí em diante, o escritor seria pago para escrever ficção, em vez de reportagens. Escreve João Antônio:

Sabe, eu tenho uma coisa tão grande pra lhe contar, que até estou com medo. (...)

Ilka, uma equipe da editora Abril, inaugurará um caso inédito no Brasil. Eu, João Antônio, serei pago para escrever apenas literatura. E conto, apenas conto. Viverei profissionalmente de minha literatura.

Chore, mulher, chore, que eu já chorei. (...)

Eles mesmos, os donos do dinheiro, concluíram que o João Antônio não nasceu para reportagens, artigos ou outras classificações jornalísticas. Eles concluíram que eu sou para escrever contos. Sem rédeas.

Não conheço, até o momento, ninguém no Brasil que tenha atingido tamanha conquista. Que eu saiba, sou agora, o único escritor pago para escrever contos. (...)

Enquanto eu estava no cais, faz poucos dias, eu me perguntava:

– O que é que você faz aqui?

Se aquilo não era uma reportagem, nem um artigo, nem um ensaio redacional ou fotográfico. Aquilo era um fio de contos, de novelas, um painel. Do mundão. Do mundo-mundo, das vidas por aí. E ali, tentando fazer uma reportagem ou um artigo, estava fazendo o quê?

Quando voltei, na redação da *Realidade* havia uma reunião (Sérgio de Souza, Luiz Fernando Mercadante, Paulo Patarra e Roberto Freire e Woile Guimarães) para decidir isso – eu iria escrever contos. E só. A minha reação foi uma só. Os olhos baixos.

– Vocês estão malucos?

Inauguro no mês de junho de 1968, aos trinta e um anos de idade, algo que cheio de medo, espero merecer. Vou viver de literatura.

Não conto aos quatro ventos. Duas pessoas sabem disso. Minha mulher e você, Ilka. Porque, à minha maneira, eu tenho muito medo da inveja e da minha própria encabulação (CARTA A ILKA BRUNHILDE LAURITO, 14 jun. 1968, p. 1-2).

A passagem é longa, mas é de interesse, por vários aspectos ligados à nossa hipótese. Primeiramente, fato que é de amplo conhecimento aos familiarizados com a bibliografia de e sobre João Antônio, a difícil profissionalização do escritor no Brasil sempre fora um obstáculo para assumir o que considerava ser algo como sua vocação, tema constante de sua correspondência com Ilka e de sua preocupação nas décadas seguintes. Assumir a posição de escritor pago para escrever contos em uma publicação de ponta da Editora Abril decerto seria um enorme passo nessa empreitada, que ficou frustrada – João Antônio, até o fim de sua vida, alternava o trabalho literário com o jornalístico, embora se valendo de ambos para a construção de seus textos. Nossa hipótese é que “Dia de bomba” seria um, senão o único, texto literário feito segundo essa função a ele atribuída pela revista, e possivelmente não teria sido publicado por conta da situação política do momento. Lembremos que estamos às portas do AI-5, quando a redação de *Realidade* é dissolvida; João Antônio, depois de “Um dia no cais”, publicado no número 30 da revista, ainda assinaria, de setembro a outubro de 1968, outras quatro reportagens. Certamente, por algum motivo desconhecido, talvez não apenas a cautela com os generais, abortou a sua função como ficcionista da publicação. “Dia de bomba” tem tudo para permanecer, assim, como uma es-

pécie de conto-órfão, sem publicação e sem consequências, para a obra do autor, embora estivesse conservado – e bem – entre seus escritos. Mais que uma recordação, um documento que aguardava ser abordado. Inclusive, talvez, fosse uma dura recordação: as cartas de João Antônio a Ilka Brunhilde Laurito, escritas depois da fatídica sexta-feira treze de dezembro de 1968, são de uma desolação atroz: a saída de *Realidade* – e a mudança de sua linha editorial – possivelmente fora um dos motivos pelos quais João Antônio decide tentar novamente a residência no Rio de Janeiro, depois de uma primeira passagem de praticamente três anos.

De qualquer modo, é fora de dúvida que, aceitas nossas premissas quanto à autoria e à datação, trata-se de um conto que representa, de um lado, uma temática pouco abordada na obra de João Antônio – a resistência à ditadura pelos setores sociais médios –, bem como, por outro, uma indicação da profunda ligação com o momento histórico, que a produção do autor sempre possuiu. No tocante à relação com o restante da obra joãoantoniana, a despeito do tema, podem ser levantados vários fatores de aproximação, tais como o perfil do protagonista, a focalização em primeira pessoa, e a presença da violência, que irrompe, no caso, fora do submundo social que tanto retratara.

“Dia de bomba” é dividido em treze partes, treze “dias”: do primeiro ao décimo primeiro, e deste pula para o décimo sexto e o vigésimo; o último, o “dia de bomba” do protagonista, quando participa pela primeira vez de um atentado, contra uma central elétrica. O ritmo do conto, assim, é detido até o final do período de conflito interno do protagonista, que decide por fim colaborar com o grupo de resistência, aumentando de intensidade quando da preparação e execução do atentado. O conto caracteriza o aprendizado de Jonas, em direção a uma vontade de ação política que dê sentido e função à vida corriqueira por ele desempenhada até então. O agente dessa mudança é seu colega de escritório Júlio, envolvido na resistência armada, em um grupo cuja denominação o conto não apresenta. Enquanto Jonas tem esposa e um casal de filhos, uma vida descrita em certo tom de marasmo, Júlio é um jovem inteligente e casado com uma estudante: a opção do narrador em focalizar o conflito entre os dois personagens a partir

do ponto de vista do trabalhador comum, Jonas, é tipicamente presente na primeira fase da produção de João Antônio. Isto é, raramente ocorre um personagem fora do círculo do submundo urbano ou da baixa classe trabalhadora detendo o foco narrativo na obra do autor, à exceção de contos de sua produção pós-1980, ainda estes em tom próximo, por vezes, do caricatural – como em “Tony Roy Show”, de *Dedo-duro* (1982), e em alguns contos de *Um herói sem paradeiro* (1993), por exemplo. Para o intuito deste conto, além do problema da vida miúda urbana apresentado, um chefe de família de pequeno ordenado e alheio ou resignado aos problemas que o circundam, algo presente em outros textos da primeira fase joãoantoniana, o foco serve para explicitar os conflitos do personagem que o encaminham à ação política, algo diferente do tom de lamentação ou nostalgia dos contos conhecidos. Nestes, repete-se o dilema do conto “Busca”, que abre o livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*: um andar sem fim em um domingo, lamentando a vida modorrenta de chefe de solda e a perda de seu sonho de ser boxeador profissional, entre uma vida pobre, a ausência do amigo e as opções de formar família, que não o agradam:

Chegaria em casa, beijo na testa da mamãe, cumprimentos para Lídia. Ela repetiria o jogo – indiretas, risinho, interesse, por que não faço isso, por que não gosto de... Mas o vazio não passaria. Comer alguma coisa, botar o paletó. Andar de novo (ANTÔNIO, 2012, p. 55).

O “vazio” de “Busca” é o sentimento geral dos contos da primeira fase joãoantoniana que retratam o pequeno trabalhador urbano, nem marginal, nem classe média: em suma, uma forma de representar a vida de grande parte do que João Antônio chama de *povo brasileiro*, e marca de seu projeto literário. Como diz o narrador, abrindo o conto “Três cunhadas – Natal 1960”, de *Leão-de-chácara*, “isso não é vida” (ANTÔNIO, 2012, p. 205). O protagonista de “Dia de bomba”, nesse sentido, não está sozinho na galeria de tipos da primeira fase da produção de João Antônio, diferenciando-se deles, no entanto, pela disposição tomada frente à participação nas ações armadas contra o governo: um tipo limite, portanto, posto entre o padrão de “Busca” e a postura ativa,

rara a seus personagens – à exceção, porém, da atitude de um marginal como Paulinho Perna Torta, justificada pela sua tentativa de ascensão social pela via do crime. Em “Dia de bomba”, a situação do protagonista é sempre referida a partir do conflito com as concepções e ações de Júlio, que Jonas passa a conhecer:

O gás subiu, o leite subiu, o açúcar subiu e o aluguel da casa que ocupo vai aumentar. A menina precisa operar as amídalas e o garoto, vive dizendo, segundo minha mulher, que não tem roupa suficiente para o frio que está aí.

Esses caroços, sem Júlio, seriam apenas conversas de minha mulher, criatura que só abre a boca para lamentações. Depois, a crise passa, ela vê televisão e esquece.

Mas um sujeito como Júlio, falando dessas coisas com seriedade, explicando o porquê disso e daquilo, incomoda bastante. Engraçado – incomodar, incomoda; mas não chateia, não aborrece. Ele, entre um gole e outro de chope, vai me abrindo o olho para os motivos. Diferente de minha mulher, da maioria das pessoas, cujas lamúrias apenas irritam (p. 2).

A situação da vida do protagonista aparece como apoio à tensão entre os dois personagens do conto, num processo que leva a uma progressiva identificação da caracterização psicológica de Jonas à de Júlio e seu grupo. Trata-se de um processo de *aprendizagem*, no qual os valores – ou a ausência de valores – individuais, presentes no pequeno trabalhador urbano, são suplantados por uma ideia ou ilusão de que há algo a ser feito para a mudança da situação social e política. Talvez esta seja uma das primeiras manifestações – e uma das poucas afirmadas explicitamente – do horizonte de uma *utopia* na produção de João Antônio; nos contos da primeira fase, predomina a resignação, o lamento e, em alguns pontos, a nostalgia. A partir de *Malhação do Judas carioca* e da maioria dos contos de *Leão-de-chácara*, ela nunca aparecerá explicitamente, estando, porém, presente em caráter latente na representação positiva do caractere marginalizado do povo brasileiro, enquanto

polo valorizado em contraposição à classe média e às elites. Em “Dia de bomba”, apesar de em nenhum momento a participação na guerrilha pelo protagonista ser descrita com entusiasmo, trata-se ainda de uma opção incomum aos textos do autor. Apesar de a questão do aprendizado, a partir da relação com figuras mais velhas ou de amigos próximos do narrador-protagonista – caso de Jonas e Júlio, de “Dia de bomba” – ser comum a seus textos (ZENI, 2016) como, por exemplo, nos contos “Paulinho Perna Torta” e “Fujie”, entre outros, a particularidade da participação política como fim da aprendizagem é única na obra ficcional de João Antônio conhecida:

Júlio tem amigos como ele, que vou conhecendo aos poucos, nos nossos encontros, nos botequins, na casa de um, de outro. Parecem muito comuns por fora, mas são finos por dentro. Um pessoal que vive com ideias impertinentes, além de muitas ocupações depois do trabalho. É um tal de fazer curso, discutir isso ou aquilo. E me parecem importantes. Alguns conhecem até países estrangeiros.

Claro que não entendo muito desses assuntos que eles conversam, principalmente certas palavras. Mas num ponto estou de acordo e eles me são muito agradáveis – a vida precisa melhorar. E já que os graúdos não fazem nada, alguém dos miúdos, como eu e outros, deveríamos nos mexer (p. 3-4).

A integração ao grupo é o estopim, no conto, para o aprofundamento das dúvidas e da crise do narrador-protagonista acerca de sua vida e, a partir daí, da situação social e política do país. O conto propõe, assim, retratar essa progressiva tomada de posição pelo foco do protagonista. É interessante notar a diferença desse conto com obras quase suas contemporâneas: em *Quarup* (1967), de Antonio Callado, e em *Pessach: a travessia* (1967), de Carlos Heitor Cony, a adesão dos protagonistas à luta armada – o Padre Nando e o escritor Paulo – se dá via um processo de “deseducação” (NAPOLITANO, 2016, p. 232-234) do intelectual, que toma posição política ante a situação conflitiva brasileira, encenando um dilema do próprio intelectual frente à conjuntura, a exemplo

da sensação de uma possível descartabilidade de seu papel em face das “demandas concretas” postas pelo momento. O protagonista de João Antônio, se não era o operário, agente potencial-modelar da revolução, era membro de uma classe média baixa, cujas perspectivas (ou ausência delas) subalternas são fatores de atração ao ideário proposto pelo personagem Júlio; mas, de modo algum, o intelectual problemático de Cony e Callado. Em terceira (*Quarup*) ou em primeira pessoa (*Pessach*), o problema para a adesão à luta armada é semelhante, enquanto em “Dia de bomba”, uma pequena narrativa de formação, o autoquestionamento – conflito de difícil ficcionalização em uma narrativa curta – do personagem pauperizado e sem horizontes é a base para o engajamento.

Em “Dia de bomba”, é notória a tentativa de situar socialmente o narrador-protagonista Jonas a partir de seu próprio foco, no intuito tanto de aclarar as circunstâncias de sua adesão ao grupo quanto de conferir à narrativa um caráter de testemunho ou confissão, índice de realidade que visa aproximar a ficção à experiência concreta – e mais, histórica e claramente situada no espaço e no tempo brasileiros:

Ando pelos trinta e cinco anos. Ganho setecentos cruzeiros por mês e carrego um monte de dificuldades. Um casal de filhos, oito anos no emprego e continuo andando de ônibus, pagando prestações. Além de fumar e bebericar de vez em quando, jogo malha e entro numa ou noutra rodinha de carteados com os colegas.

Uma vida bem chata, como alertou Júlio. Bem pensando, além de casa e comida, que o emprego dá muito apertadinho, o que é que eu tenho mais?

Governo é governo, não tem dúvida. Mas esse que está aí parece que não anda me dando de tudo, não. Outra coisa: isso de ganhar setecentos cruzeiros é ganhar pouco.

Não fossem as conversas com Júlio, depois do expediente do escritório, esses pensamentos não estariam

me aporrinhando a cabeça (p. 5).

O procedimento, neste ponto, é bastante próprio de João Antônio. Tipicamente, em suas narrativas em primeira pessoa, e mesmo nos contos em terceira, o que se poderia chamar de *consciência possível* ou *cosmovisão* dos personagens populares aparece tanto pela emulação de sua circunstância social – não veremos em João Antônio o militante porta-voz do autor ou o marginal politicamente instruído, como na obra do primeiro Jorge Amado, por exemplo – quanto pela construção da linguagem, em busca da estilização da fala popular, sem concessões a facilidades ou a deturpações da norma, mas em busca de uma emulação desta fala na própria sintaxe, na construção elíptica e na pontuação não apenas gramatical como rítmica.

No entanto, a partir daí começa a discrepância mais gritante com a obra de João Antônio. Como apontamos, a vida da classe trabalhadora em sua obra aparece em tonalidade lamentosa ou resignada, nunca presa a soluções ou iniciativas junto a organizações políticas; para o personagem de João Antônio, como para o Fabiano de *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos, “governo é governo”. A obra de João Antônio, como a de Antônio Torres, Oswaldo França Júnior, Plínio Marcos e Wander Piroli, além de outros autores dessa geração, busca a adesão imediata ao fato popular, mesmo que através de soluções estéticas díspares. O que há em comum é a recusa a reduzir a vida do povo brasileiro a um ideário político posto desde o alto, o que se manifesta na voz narrativa destes contistas e romancistas por meio de um uso constante da primeira pessoa e da estilização da linguagem popular – fato comum à literatura brasileira depois de Guimarães Rosa, já contando as experiências no romance pós-1930, em um Graciliano Ramos e em Dyonélio Machado, por exemplo. A novidade neste conto é a adesão do narrador-protagonista à resistência política, incomum na obra dos autores citados.

Depois de tomar ciência de que era o grupo de Júlio o responsável pelos atentados a bomba visando “oleodutos, quartéis, viadutos, pontos estratégicos da cidade” (p. 9), ocorre o ponto nodal do conto, no qual se dá o conflito determinante, que levará

Jonas a assumir sua condição de militante:

Fiquei sabendo que o grupo também quer mudar as coisas. E estremei. São eles que andam jogando as bombas. Querem derrubar o governo e vão botar bomba em todos os pontos-chave.

Júlio garante não existir outro caminho, enquanto eu fico abobalhado. Quem é que poderia supor um pessoal tão calmo, tão fino?

Duas horas da manhã e não consigo dormir. (...)

Só fui trabalhar após o almoço. A mulher perguntou se eu estava doente e lhe respondi que não me enchesse.

– Você tá pensando que nesta vida é só trabalhar, trabalhar e trabalhar?

Reclamei sossego, mas não dormi, rolei na cama, acendi cigarros, assustado, como se fosse receber novas notícias das bombas. Está certo: pensemos como Júlio; mas se uma bomba dessas explodindo mata um monte de pessoas? E se, conforme ele, não há outro meio de botar a vida nos eixos?

À noite lá íamos, eu e Júlio, e numa esquina, sós, antes que eu desfizesse o silêncio, ele fez meia volta rápida e, com o indicador me cutucou a barriga:

– Homem, você, Jonas, é capaz de jogar uma bomba (p. 7-8).

Esse conflito interno do protagonista desagua na comparação com sua vida pregressa, abandonada agora por uma causa que lhe dê sentido, para além do trabalho diuturno e da insossa vida familiar.

Meu dia vai escorrendo de orelhas quentes, entre carimbos e papéis de escritório. Vou me sentindo meio trincado, medroso e também meio importante. Afii-

nal, se eu não fosse alguém, gente experimentada e resolvida como a turma de Júlio, ele estaria longe de me procurar para uma proposta dessas” (p. 8).

Os dilemas dos protagonistas dos contos em primeira pessoa da primeira fase de João Antônio, como os de “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Três cunhadas” se resolve, neste conto de 1968, pela ação política. A situação da “vida besta” da baixa classe média ou da classe trabalhadora urbana, presente nesses contos, é o mote principal para uma das representações da vida brasileira realizadas pelo autor. Aqui, João Antônio parece tentar ligar suas ideias pregressas sobre essa camada social a um ideário político, em consonância com fatos e opções tomadas por parte dos movimentos da época, a resistência armada: “Hoje entendo, claramente. Os carimbos, os números e esses papéis nunca me interessaram” (p. 11). No entanto, talvez fosse o caso de perguntar, levando em consideração o abandono do conto, se essa opção não soaria falsa para o próprio autor, por quaisquer motivos; seja pela sua irrepresentatividade frente à maior parte da classe trabalhadora brasileira, que assistiu passivamente à situação política da ditadura, seja mesmo por uma séria desconfiança com a esquerda – em especial a organizada em partidos –, que João Antônio nunca escondeu. Talvez, face a um projeto literário que, desde o início, buscava as representações da realidade popular, para além das imposições na figuração dadas por uma posição preconcebida – projeto que, posteriormente, João Antônio chamaria de “corpo-a-corpo com a vida”, em busca das “radiografias brasileiras” –, tal como em certas produções ligadas à tradição do realismo socialista, o autor tenha hesitado em prosseguir, preferindo o aprofundamento, que ocorrerá posteriormente, na vida popular dos marginalizados e do pobre na cidade, o que será estimulado com a progressiva inclusão das técnicas jornalísticas, mesmo em seus textos ficcionais. De qualquer modo, neste conto inédito há uma solução não hegemônica – mesmo isolada – em relação à maioria de seus textos: a racionalização da ação política frente à desrazão da vivência passiva e resignada, não obstante a preferida pelo autor por conta de uma possível representatividade frente à vida popular como ocorre num país como o Brasil. Essa solução,

porém, claro está, não está descolada dos acontecimentos e da discussão pública do período:

Minha mulher me aborrece com apreensões carinhosas, não durmo, hoje é o dia. Vou ao dormitório dos filhos muitas vezes, pé ante pé, vigio, ajeito cobertas. Tomo café frio no cimentado vermelho e meio gasto da cozinha. A madrugada me joga friagem, a mim, que não faz um mês, era homem que comia, bebia, dormia, lidava com números, carimbos e assinaturas, jogava cartas e jogava malhas [sic], tocava a vida. (p. 8).

Mas estou lívido, o pacote na mão, enquanto o volks rola na estrada com Júlio firme na direção. Aqui na mão, um pacote que só depende da minha caixa de fósforos. E depois, a explosão comendo um terço da central elétrica – um ponto ganho que ajudará a derrubar o governo, fazendo a vida mudar. Eu, Jonas, mais do que um sujeito que come e dorme. O pacote entre a capa e o paletó (p. 12).

O conto finaliza com a narração do ataque, aparentemente bem-sucedido, à central elétrica; não há, pois, novas informações sobre o destino dos personagens: o que importa no conto, pois, é a opção realizada pelo pequeno trabalhador urbano, contabilista de escritório, que rejeita sua vida pregressa na tentativa de derrubar o governo e provocar mudanças em sua vida e na dos demais.

Esqueço os guardas. Penso um embaralhado de coisas, mas o que sobrepaira é que estou fazendo uma coisa de homem. Abro o pacote. Homem. A bomba no chão, o pavio muito branco de fora, esperando. Acendo.

Agora, as pernas. Arranco-me, corro, tropeço, caio. A primeira bala do guarda assobia na central elétrica e me levanto, de supetão. Acabou o pavor, o medo passou. Devo correr. O volks escuro tem a porta aberta lá na minha linha do horizonte. Mas a segunda bala dos guardas chega na frente de meus gritos. Soam apitos.

O volks escuro, parado, Júlio ao volante, porta aberta. Um terceiro tiro. Atiro-me para dentro do carro, que arranca. E parto (p. 13).

Este conto de João Antônio, apesar de não ser representativo de seus melhores momentos como escritor, é interessante por ser um documento de seu tempo, bem como do aproveitamento de motivos de sua produção anterior na tentativa – abortada – de oferecer novas soluções a suas narrativas. À figuração da classe trabalhadora urbana, da baixa classe média, aqui, é incluída a opção da militância política, da resistência armada frente ao governo militar. Trata-se, evidentemente, de um ponto fora da curva em sua obra, não obstante o interesse que o conto possui por seu ineditismo e para se pensar o projeto literário do autor, voltado sobretudo à representação do submundo urbano e à pretendida adesão à vida popular. “Dia de bomba”, assim, é um retrato em negativo dos rumos que o projeto literário de João Antônio tomou, desvinculado de uma solução política explícita, em nome da função escolhida de valorizar o povo brasileiro e suas múltiplas formas de sobrevivência cultural e social. A desistência de dar publicidade ao conto, desta maneira, talvez não tenha sido apenas – se o foi – prudência relativa a uma possibilidade de censura, mas também a opção por outras formas de figurar a vida brasileira, que terão continuidade em sua obra na década seguinte. Por fim, cabe ressaltar que o conto é característico frente ao interesse que João Antônio manterá durante todo o seu percurso literário, qual seja o da profunda ligação com os debates de seu tempo e da situação política e social coetâneas. O projeto literário do autor, assim, escolheu outras formas de intervenção, por ele sempre defendidas, mas não deixou de lado a atenção às demandas de seu tempo.

## Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. Dia de bomba. Fundo João Antônio, Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP-UNESP), Série Documentos João Antônio. Caixa 17. Documento sem número, sem data [*circa* 1968]. 13 p.; contém 2 anexos.

\_\_\_\_\_. Série Correspondência João Antônio. Fundo João Antônio, Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (CEDAP-UNESP), Correspondência Ilka Brunhilde Laurito e João Antônio (ativa e passiva). Caixa 2 (Exemplares correspondência ativa). 14 jun. 1964. 2 p.

\_\_\_\_\_. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. *João Antônio: repórter de Realidade*. João Pessoa: Ideia, 2002.

LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: uma biografia literária*. 472 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006. 2 v.

NAPOLITANO, Marcos. Entre o imperativo da resistência e a consciência da derrota: a literatura brasileira durante o regime militar. *Literatura e sociedade*, São Paulo, n. 23, p. 230-243, jul.- dez. 2016.

SILVEIRA JÚNIOR, Clóvis da. Diálogos com João Antônio, na restauração de uma arte de povos urbanos. 132 f. Dissertação (Mestrado em Letras)—Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista 'Júlio de Mesquita Filho', Assis, 2007.

SIQUEIRA, Marcelo Nogueira de. A era dos estudantes: Rio de Janeiro, 1964, 1968. *Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, n. 8, p. 379-397, 2014.

ZENI, Bruno. *Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio*. São Paulo: EdUSP, 2016.

## *Um herói sem paradeiro e o último* **João Antônio**

*Júlio Cezar Bastoni da Silva* (UFSCar/FAPESP)

Os anos 1990 foram tempos bravos, para João Antônio e para o país. Mesmo tendo faturado um prêmio Jabuti por *Guardador*, de 1992, são anos em que a sua atuação restringe-se, sobretudo, às crônicas e eventuais colaborações para a imprensa. Seus livros do período, em sua grande maioria, apresentam apenas reedições de contos e reportagens publicadas anteriormente, desde a década de 1960, seja em outros livros, seja em suas participações mais célebres na imprensa, como na revista *Realidade*. São tempos em que as crises política e econômica que seguem a redemocratização encontram-se com um país que ainda tem velhas dívidas por saldar, e em que a projeção positiva pelo retorno da democracia, com as eleições de 1989, termina com a ascensão de um jovem político de Alagoas, apoiado e depois destituído pela grande imprensa – a mesma que sustentara a ditadura –, mas representante, como poucos, da velha política que ainda dava as cartas do jogo. Se João Antônio reage aos anos 1980 principalmente com uma espécie de confessionalismo crescente, uma nostalgia pelos velhos tempos de uma vivência comunitária, ainda não contaminada pelo capitalismo ascendente que mudaria a feição do país, tal como ocorre em *Abraçado ao meu rancor* (1986), nos anos 1990 abre-se, além da continuidade de seus antigos temas, para a figuração de um Brasil entre farsesco e violento, de pouquíssimas perspectivas positivas de futuro.

Uma matéria publicada no *Jornal do Brasil*, em 7 de abril de 1990, isto é, um mês após a posse de Collor e da implantação de seu fracassado plano econômico para debelar a inflação, dá o tom do período: “Ficções que o Brasil vai ler na recessão” (PONTES; REIS, 1990, p. 6-9). Com autores como João Gilberto Noll, Ana Miranda, Sérgio Sant’Anna, Antônio Torres e o próprio João Antônio, entre outros, a matéria investigava quais seriam as próximas

publicações naquele momento tenebroso da economia, mote da matéria. Entre os lamentos sobre a queda de produção do mercado editorial, a perda de economias pessoais pelo confisco da poupança, a matéria procurava entender quais seriam as tendências dessa ficção do período, e quais seus pontos de ligação com o momento. No caso de João Antônio, fala-se sobre o possível projeto – do qual só há notícia nesta mesma matéria – de um romance intitulado *A coisa*, que teria “(...) como cenário um país da América Latina e como personagem principal o seu Estado, ‘que depois de arrebentar a economia nacional, sarrupia o dinheiro de quem passou a vida inteira poupando para o futuro’” (1990, p. 9) – o trecho que acompanha o suposto projeto, no entanto, pertence a uma crônica, intitulada “Ai, Londrina!” (1994a, p. 10).

A reportagem, no entanto, é significativa dos tempos de então, por vários motivos. Além do título que rememora a situação crítica do país, João Antônio reitera, nesses anos, mais que anteriormente, sua antiga prática de reaproveitar textos em diversos meios, como forma de divulgação e para levantar algum dinheiro por colaborações (LACERDA, 2006, p. 18), apresentando inclusive, caso acatemos a correção dos repórteres, um projeto de romance que nunca existiu – uma boa malandragem, digamos. Porém, a despeito disso, o mais importante é a atenção sempre presente, na obra de João Antônio, a seu momento contemporâneo, mesmo quando o assunto versa sobre questões pregressas. Seu confessionalismo e sua nostalgia nunca foram apenas a tentativa de um resgate dos tempos dourados do passado, mas a forma de apresentar um contraponto aos tempos presentes, de busca pela identidade pessoal ou coletiva, no que tange ao país. *A coisa* nunca existiu, mas tal momento da década de 1990 ainda seria retratado em outros textos, como nas crônicas “Estado da ralé” (1992a) e “Em janeiro sonhamos” (1994b), amostras de que sua antiga verve crítica frente ao estado de coisas continuava<sup>1</sup>.

---

1 Destaque-se ainda uma contribuição para o jornal *O Globo*, que talvez tenha sido uma de suas últimas produções ficcionais. O periódico carioca solicitou a quatro escritores uma pequena narrativa, com a proposta de que elaborassem uma possível resolução ficcional do caso da morte de PC Farias, chefe de campanha de Fernando Collor e participante-chave do escândalo de corrupção que levou ao impedimento do então presidente. Intitulado “Guaxuma, em junho” – local e mês do acontecimento

Entre suas publicações em livro da década de 1990, um deles chama a atenção por ter certa unidade, que faz crer ser parte de um projeto que fosse além da mera coletânea de contos e reportagens já publicados: trata-se de *Um herói sem paradeiro: vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento* (1993). O livro, *a priori*, parece ser mais um dos que João Antônio edita apenas como forma de coligir seus textos e manter sua presença no mercado editorial, tal qual *Sete vezes rua* (1996) ou *Zicartola e que tudo o mais vá para o inferno!* (1991), característica da qual sequer o premiado *Guardador* (1992) escapa. Como se tratava de um período no qual o autor publicava relativamente pouco material inédito – tendo como parâmetro de comparação sua onipresença na imprensa e nas livrarias durante, especialmente, a década de 1970 –, escrevendo regularmente apenas para jornais, *Um herói sem paradeiro* desperta atenção por se revelar uma obra que possui unidade, sinal de um projeto latente. Nesse período, João Antônio publica uma série de edições de caráter paradidático, como os citados *Sete vezes rua* e *Zicartola*, além de *Patulêia* (1996), todos compostos por republicações de seus textos, em novas reuniões. Dado seu relativo ostracismo e os problemas do mercado editorial no período, a venda de livros neste formato, geralmente mirando editais públicos, poderia ser vantajosa. *Um herói sem paradeiro* apresenta tal característica escolar em sua edição, mas difere dos citados, dadas as suas particularidades. De sete contos, possui apenas dois inéditos, “Nas entranhas” e “Torcedor”; todos os anteriores já haviam sido publicados em *Dedo-duro* (1982) ou *Abraçado ao meu rancor*. No entanto, percebe-se um caráter planejado na obra, unificada pelo personagem multi-forme, protagonista de todas as narrativas, Jacarandá.

Na pesquisa realizada no acervo do escritor, verificou-se que tal personagem aparece nas cogitações de João Antônio, desde, pelo menos, meados da década de 1970. Em uma das versões de um manuscrito provavelmente escrito à guisa de prefácio, mas não publicado, João Antônio conta que Jacarandá nascera como

---

–, o escritor apresenta o caso como um duplo assassinato, planejado para aparentar um crime passionnal, e articulado aos escândalos políticos dos quais tais personagens tomaram parte. Trata-se de um pequeno conto, sem maior interesse literário, mas significativo dessa “literatura de urgência” presente na obra de João Antônio – urgência, como se vê, inclusive para se manter na imprensa do período (1996, p. 14).

encomenda de uma revista de São Paulo, cujo projeto acabara gozado. João Antônio deveria criar um personagem-âncora, que poderia ser utilizável em contos variados, a fim de retratar situações picarescas ou amalandradas (Caixa 3, s. d., p. 6). Porém, com a falência de tal projeto, os contos e o personagem criados ficaram sem espaço para serem veiculados. O manuscrito do acervo não está datado e está sem titulação, mas outro documento, sem numeração, que está junto ao texto em questão, indica o provável título de “Parto”, e está em um papel pautado do jornal *Opinião*; provavelmente, portanto, deve datar de algo em torno de meados da década de 1970, período no qual João Antônio colaborara para este periódico da imprensa alternativa. Nesse texto, assim o escritor diz do “parto” da personagem:

Jacarandá nasceu do meu medo e da minha necessidade e eu não o pari na hora. Pari com dor e ele sempre existiu em mim; quando eu era pequeno no Morro de Presidente Altino, na casa de minha avó Nair e de meu avô Virgínio; quando morei no Beco da Onça ou no Navio Negreiro, na Rua Caióvas, número 59, atrás do campo do Palmeiras; quando descobri a zona, aquele U que a zona formava, entre as Ruas Aimorés e Itaboca. Jacarandá me existiu muito antes do parto – quando via Cantinflas, Charles Chaplin, o Gordo e o Magro. Só depois Macunaíma, Pedro Belasarte [sic] e os heróis pungentes do meu amado Afonso Henriques de Lima Barreto (Caixa 3, s. d., p. 1).

Jacarandá, segundo diz João Antônio, seria um personagem que sempre o haveria rondado, calcado nas figuras do conto popular, do cinema e da literatura. Como os personagens elencados, Jacarandá deveria ser um personagem multiforme, podendo assumir diversas facetas, segundo cada trecho. Das classes mais altas às marginais, Jacarandá deveria compor uma espécie de personagem “universal” (Caixa 3, s. d., p. 6), dada a sua polivalência, sua possibilidade de adaptação e validade a cada contexto:

Madeira de lei e pau para toda obra, ele não tem sexo, idade, nacionalidade, profissão, status, moral, ética,

religião. É flexível e maleável, camaleão até a medula, enrustido, dissimulado, ondeiro, aproveitador, moleque, fariseu, mau-caráter, sem caráter, grandioso, nobre, viril, emasculado, homossexual (masculino ou feminino), andrógino, machão, mal amado, desamado, desalmado, cruel, sublime, escroto, mesquinho, safado, herói, anti-herói, rápido, lerdo, comendador, guardador de carros, dono de carro, fabricante de carros, picareta de carros, vagabundo, patrão, explorador, explorado. Mais amplo que Macunaíma, mais mutável que o Comendador Ventura (por fora e por dentro) e provavelmente tão canalha e coitado quanto os dois. Pode ser mulher, menino, menina, homem, velho. Pode acontecer na inauguração da rodovia, da nova capital ou nas viagens de Pedro Álvares Cabral. Se o pinta der para andejo, baixará na China, em Nova York, em Osasco, no Triângulo Mineiro, na Patagônia. Jacarandá sobrevive às latitudes e às altitudes.

Como esse canalha é um amor, não nego uma ternura pela sua magia de homem do provisoriado, pingente, sobe-e-desce vertical desta vida. Também por isso ou por minhas conveniências, o chamo o herói, o poeta do momento, o gajo, a peça. São chamamentos que substituem o nome próprio, o taludo e resistente Jacarandá (Caixa 3., s. d., p. 7-8).

Dito “pau para toda obra”, comparado a Macunaíma e ao Comendador Ventura,<sup>2</sup> personagens mutáveis, de caráter duvidoso ou mesmo ausente, Jacarandá deveria servir como uma espécie de caractere volante, adaptável e disponível para as mais diversas situações. Porém, a despeito da série de possibilidades colocadas por João Antônio em “Parto”, os contos conhecidos de Jacarandá revelam todos tipos brasileiros, das classes altas às subalternas, e, bem localizáveis, os enredos têm como cenário o Brasil, em es-

---

<sup>2</sup> Comendador Ventura era um personagem de quadrinhos criado pelo cartunista argentino Divito. Era publicado sob o título “Comendador Ventura por fora e por dentro” na *Folha da noite* nos anos 1940. Tratava-se de uma figura esnobe, cujas palavras e posturas eram contrapostas a seu pensamento, sempre depreciativos sobre a outra figura ou situação presente na tira (LAN, 1969, p. 2).

pecial o Rio de Janeiro, São Paulo e Londrina. As duas primeiras cidades, as mais presentes na obra de João Antônio, são facilmente reconhecíveis; a presença da cidade do norte do Paraná, por sua vez, diz sobre a origem do personagem, estreitamente ligada aos tempos da experiência jornalística de João Antônio no jornal *Panorama*, de curta duração, de Londrina (SEVERIANO, 2005, p. 102-103).

Jacarandá seria uma espécie de alegoria ou painel do país, por meio de seus tipos e situações. Em matéria com João Antônio na *Tribuna da Imprensa* quando da publicação de *Abraçado ao meu rancor*, em 1986, diz-se que Jacarandá, “anti-herói (...) nascido de seus tempos de jornalista em Londrina, Norte do Paraná” se trata, junto com o livro em questão, de “(...) um retrato da decadência de uma sociedade que nem chegou a seu apogeu” (RIBEIRO, 1986, p. 1). De fato, nos contos já aparecidos anteriormente em *Dedo-duro* – “Milagre chué” e “Excelentíssimo” – e em *Abraçado ao meu rancor* – “Guardador”, “Publicitário do ano” e “Televisão” –<sup>3</sup> Jacarandá aparece encarnado em diferentes figuras, geralmente ligadas às consequências contraditórias do “milagre” econômico da ditadura militar (LUCAS, 1993, s. p.). Do rico e oportunista publicitário ao marginal guardador de carros, Jacarandá assume uma série de formas que parecem visar à construção de um painel brasileiro de tipos, conectáveis pela mesma denominação e pelo compartilhamento do mesmo espaço nacional, mas separados pelas funções e pela classe social. Ainda, talvez seja interessante notar que, finalmente publicado em 1993, o livro que compilaria essas narrativas com o personagem se chamaria aparentemente *Jacarandás de março*;<sup>4</sup> muito provavelmente, João Antônio alude a março de 1990, mês e ano da posse de Collor, de triste memória, e início da fracassada tentativa de recuperação econômica. Desse modo, João Antônio parece visar uma crítica localizada, através da personagem farsesca de Jacarandá, aos tempos brasileiros de

---

3 O personagem Jacarandá aparece ainda encarnado em juiz de futebol no conto “Sufuco”, de *Abraçado ao meu rancor*, e não seria incluído em *Um herói sem paradeiro*.

4 Entre os originais do livro encontrados no acervo do escritor, há um datiloscrito que fora enviado à editora Atual em 1991. Nele aparece o título *Jacarandás de março*, em bilhete anexo ao documento (Caixa 13, 1991, s. p.).

então. A situação social e política presente durante a ditadura parecem não ter oferecido grandes mudanças depois da redemocratização, e as novas situações parecem apenas repor dilemas que já rondavam há tempos.

O Brasil aparece nos contos através de uma visada que o representa por meio de tipos sociais, figuras entre o trágico e o farsesco. A situação mutante de Jacarandá, imerso nos variados espaços e situações, parece sugerir uma situação de provisoriidade, improviso ou fugacidade – tal também o sugere o subtítulo do livro, “poeta do momento”. Isso pode se referir aos movimentos políticos e econômicos brasileiros, cuja aparência de mutabilidade constante, entre ascensões meteóricas e falências idem, encobrem dívidas estruturais de larga história. Desse modo, a própria estruturação dos contos na forma de histórias ligeiras, não apenas pela curta extensão, mas também teor algo próximo do caso ou da narrativa popular, parece sugerir sua forma de comentário breve sobre o país, evocando a figura lembrada por João Antônio de Pedro Malasartes. Jacarandá aponta, no entanto, não para a esperteza individual à moda picaresca ou malandra, como o personagem do folclore, mas para o oportunismo ou a decadência, a ascensão trambiqueira ou o expediente, todos mais ou menos sob o signo do provisório.

Esse jogo entre a permanência estrutural e a mudança fugaz, parece se organizar, justamente, no conto que abre a coletânea, “Milagre chué”, isto é, um milagre reles, ordinário, de pouco valor. Publicado inicialmente em *Dedo-duro*, o conto mostra Jacarandá como um homem dedicado a expedientes fracassados: fora contrabandista, vendedor de bilhete de loteria, velas, em Niterói e no Rio, mas o perseguia uma “(...) maré de urucubaca raiada” (1993a, p. 4). Ameaçado de prisão por vagabundagem, tangido como gado pelos seus fracassos, Jacarandá arruma carona em uma empresa de transportes, para sair do Rio: “Desfiou uma história milongada numa transportadora de São Cristóvão, em que misturava nova mãe doente com outros irmãos inventados e, assim, o gajo meteu-se na boleia de um caminhão. De carona, tocou para o

sul do país” (1993, p. 5). Chegando a Londrina, no Paraná,<sup>5</sup> fim da linha, encontra-se num bar com um senhor rico, chamado Picolo. Ele pede a Jacarandá para caminhar até um cafezal e chamar por sua estrela da sorte, com o pedido de que ela interfira para que pare de ganhar dinheiro: “Fui rico no tempo de ouro do café, hoje sou rico com a soja, com o gado e com o trigo. Não quero mais dinheiro. O pior é que, como as coisas vão, ficarei mais rico este ano com o arroz. Diga à minha estrela que não me mande mais do que tenho. Não aguento” (1993, p. 6-7). Jacarandá cumpre o pedido de Picolo, e a estrela do homem, aparecida magnífica, “como um desfile” (1993, p. 8), inflexível, afirma:

– Diga ao meu afilhado Picolo que não adianta. Quando você voltar ao bar, ele já terá a fortuna decuplicada. Vai colher mais arroz que espera e, enquanto ele viver, não lhe darei um minuto de vida sem pencas de dinheiro. Quanto mais ele gastar, mais ganhará. E não insista (1993, p. 8).

Depois de avisar ao frustrado Picolo a resposta da estrela, e faturar cem cruzeiros pelo favor, Jacarandá reflete se ele mesmo não teria uma estrela que, quem sabe, poderia resolver seus problemas.

Jacarandá ligou-se aos fatos estranhos. Bem. Já ganhara cem cruzeiros no Eldorado de Londrina. Mas, diabo, se um sujeito como Picolo tinha uma estrela que o ajudava, maravilhosa, em dourados e outros tratamentos, por que ele, Jacarandá, madeira de lei e pau para toda obra, não teria também a sua?

---

<sup>5</sup> É importante notar que Londrina e o norte do Paraná, como zona de expansão econômica da agricultura brasileira, aparece em outros textos de João Antônio, que trabalhara na cidade por um curto período. Além de “Milagre chué”, também aparece em “Sufoco”, conto do juiz de futebol – também chamado Jacarandá – que aceita suborno para fraudar uma partida entre Londrina e Curitiba. Em outros textos, em especial na forma de crônica, Londrina aparece como terra de riquezas fáceis e voláteis, aberta à esperteza algo próxima do crime, empreendida especialmente por migrantes, tal qual a figura do “Tuaregue”, misto de crônica e reportagem publicada em *Guardador* (1992b, p. 67-78), sobre um descendente de árabe e grande proprietário da região. Ainda, podemos citar a crônica, publicada na década de 1990 e intitulada “Ai, Londrina!”, que fala, justamente, do ciclo de ouro do café na região, bem como ressalta sua fugacidade (1994a).

Mandou-se para o cafezal. Depressinha, a esperança acesa. Plantou-se no mesmo lugar, gritando:

– Estrela de Jacarandá! Apareça! Eu estou na pior.

A peça ouviu um estrondo medonho na linha do horizonte. O céu pretejou, um relâmpago cortou rápido e triscando, o gajo apavorou-se nas pernas. Veio, rangendo, capenga, uma carroça estropiada, puxada por um burro magro, despelado. Segurava, com raiva, as rédeas imundas uma bruxa velha e magra, olhos fundos e cara de morte, que lhe berrou, aporrinhada:

– Quem foi o infeliz que me chamou?

– Eu, minha estrela boa – engrolou Jacarandá, apenquizado e feio, como um pardal molhado.

– Suma daqui, desgraçado! Fique sabendo que você só ganhou aqueles cem cruzeiros porque eu estava dormindo (1993, p. 8-9).

O “milagre chué” do conto é a impossibilidade de Jacarandá sair de sua condição, mesmo contando com a intervenção milagrosa. O conto, como se percebe, estrutura-se a partir de sua semelhança com o conto popular, com a fábula, o que justifica sua proximidade a uma espécie de “realismo mágico”, no qual a moralidade ou amoralidade final parece conter outro sentido, que não o meramente edificante. Construindo uma oposição simples, binária, entre Jacarandá e Picolo, riqueza e pobreza, sorte e azar – ou estrela boa e estrela má –, João Antônio parece aludir à situação social desigual brasileira, dado quase perene na sociedade e, como motivo, em sua literatura. Como notara Fábio Lucas, a condenação à riqueza ou à pobreza eternas, como num conto de fadas, refere-se diretamente ao Brasil, pesadas as situações de suas elites e dos subalternos (1993, s. p.). O “milagre” do título, assim, parece fazer referência ao próprio “milagre” brasileiro ocorrido no governo militar, cujas consequências, para além do crescimento econômico, foram a manutenção e reprodução ampliadas da desigualdade social. Jacarandá aparece como a parte prejudicada,

cuja condenação à pobreza parece mantê-lo em situação precária e provisória, sem lugar e sem função definida; como na epígrafe do conto, de François Villon, “nada é mais seguro do que as coisas incertas” (1993, p. 1). A condenação de Picolo, ao contrário, apesar de se valer também do expediente – a adaptação constante às novas culturas rentáveis, em especial o cultivo de produtos primários exportáveis –, se favorece da situação praticamente estável da grande riqueza brasileira, extremamente concentradora e restrita a uma diminuta camada: a “estrela”, pois, é bem palpável e bem localizável, segundo se manifeste para o tipo rico ou o tipo pobre...

Essa condenação à riqueza, do lado favorecido, aparece como mote do conto “Publicitário do ano”. Jacarandá, no conto, jovem herdeiro de um industrial – também herdeiro de uma “(...) curiosa e inexplicável herança” (1993, p. 26), por sua vez – com gosto especial por carros esporte, mulheres e boa vida, descobre, com a ajuda do pai, sua vocação “(...) inarredável para a carreira de comunicador de massas” (1993, p. 26). Depois de terminar o curso, passa a ter como cliente preferencial a prefeitura, para a qual passa a produzir campanhas de incentivo ao turismo na cidade de São Paulo. Em certos momentos, a ideia parece lembrar a de “Abraçado ao meu rancor”, que utiliza, durante a narrativa, *slogans* turísticos como forma de contraposição ao real estado da cidade, com seus problemas de toda sorte.

E, *non ducor duco*, mãos à obra, *time is money*. O arauto escreveu e criou folhetos promocionais caros e belíssimos, trabalhou sintética e brilhantemente. Passou por cima dos defeitos da Rua Augusta e alertou leitores. A Augusta é a rua das butiques elegantes e passarela do charme local. O gigantismo do Shopping Center Iguatemi e do Eldorado esbanjava vantagens novas. Você faz a volta ao mundo em 80 lojas. A peça recomendou bons vinhos para acompanhar *hot dogs*, um uso e costume saudável nas melhores galerias paulistas onde tudo de bom acontecia. (...)

O gajo ganhou prêmio e título de cidadão benemérito, galgando o publicitário do ano. Na entrega do troféu, o deputado Eliomário Quinhões, em discurso

oficial, enalteceu-lhe as virtudes, dizendo alto para todo o Planalto:

– A brisa dobra o cedro, mas não envergará o jacarandá. O jacarandá é mais duro que o jequitibá. Este homem, Jacarandá, reanima, reaviva e tonifica qualidades paulistanas esquecidas há mais de quatrocentos anos (1993, p. 28).

A passagem, de tonalidade farsesca, é sustentada pelos arranjos esdrúxulos das campanhas publicitárias, tal como postas pelo narrador, em clara forma de ironia. Através da inversão de sentido e das tiradas de mau gosto da publicidade, a falsidade de tais propagandas é posta em evidência. A 25 de março como espaço de compras de ricos, a combinação de vinhos caros e cachorro-quente, a elevação da rua Augusta a espaço de compras requintadas, compõem a união de espaços e qualidades díspares, perfazendo uma operação em que o narrador – em uma cumplicidade virtual com o narratário – opõe a imagem falsificada e insinua a real, forma de questionar a edulcoração da cidade, que nega e elide suas particularidades negativas. À ideia de gigantismo da metrópole paulistana, sua mitologia bandeirante evocada na frase latina do brasão de armas, a narrativa sugere uma nítida imagem provinciana, garantida pela ironia e pelo discurso acaciano do deputado. Trata-se, possivelmente, da exposição do grotesco da imagem do progresso paulistano, garantido não apenas pela sua proeminência econômica, mas também pela propaganda e pelo ocultamento de suas contradições. São Paulo transparece, aqui, em sua imagem falsificada, contraposta pela ironia do narrador e pelo caráter esperto do publicitário rico, quase cúmplices do engodo. Não à toa, ao final, Jacarandá, “[com] a glória e o dinheiro do prêmio, (...) comprou férias, pegando o primeiro avião e indo repousar do árido trabalho nas areias de Copacabana” (1993, p. 28). Entre os dois Jacarandás, o pobre de “Milagre Chué”, e o rico, de “Publicitário do ano”, pode-se perceber uma dualidade entre mudança e permanência, aparência e essência, que estrutura, a bem dizer, toda a obra: a mutabilidade de Jacarandá não esconde, de fato, que suas posições sociais são bem definidas, segundo pendam para o lado favorecido ou o prejudicado. Embora ambos

se valham do expediente, é de se notar que este não significa socialmente a mesma coisa, pois garantem resultados diferentes a quem o pratica, a depender de seu ponto de partida – a riqueza e conluio com o patriciado, ou a pobreza e a condenação à miséria.

Quando se dedica à figuração da vida do marginalizado em *Um herói sem paradeiro*, João Antônio, através de seus narradores, desenha uma clara empatia com os personagens representados, tal qual é comum em muitos de seus textos. Essa característica aparece em “Guardador”, talvez um dos melhores contos do livro. Neste, Jacarandá é um guardador de carros – hoje se diria “flanelinha” – e morador de rua. Alcoólatra, habitante de um oco de árvore, vive à custa dos ganhos ocasionais e às voltas com prisões e o menosprezo dos motoristas de classe média que frequentam o espaço. Neste conto, a chave está na projeção e possibilidade artística de Jacarandá, afeito ao samba, mas condenado ao expediente pela miséria e pelo vício. Depois de preso pela polícia “(...) cata-mendigos[,] limpando a cidade por ordem dos mandões lá de cima” (1993, p. 36), Jacarandá voltava às ruas limpo da bebida, e seus passos, no ofício de guardador, tinham “(...) uma agilidade que lembra coisa, a elegância safa de um passista de escola de samba” (1993, p. 37). Mas, como postula o narrador, “miséria pouca é bobagem” (1993, p. 37), e Jacarandá voltava ao vício, o que minava suas possibilidades e sua vida no expediente, condenando-o à mesma situação inicial. Sentido semelhante pode ser flagrado em “Torcedor”, no qual Jacarandá aparece transfigurado em torcedor fanático do Flamengo; pobre, mas tirando dinheiro para acompanhar o time, o protagonista acaba frustrado pela derrota e pela prisão ao final do conto. Tratam-se de contos de derrota, na qual a situação dos protagonistas não sofre quaisquer reviravoltas ou mudanças. Se há, portanto, imobilidade do rico em sua condição, também há a do pobre, que representa a maior parte da população.

Note-se, assim, que o livro continua na mesma chave de leitura de “Milagre chué” e que seu andamento, no diálogo estabelecido internamente na coletânea, parece ainda jogar na dualidade entre o provisório e a permanência, a mudança e a estagnação, dinâmica contraditória do país, que faz de *Um herói sem paradeiro* uma espécie de painel brasileiro. No conto “Excelentíssimo”, a

transfiguração constante de Jacarandá ocorrida entre os contos aparece internamente na própria narrativa, seja como sinal de sua picaretagem ou malandragem, seja como denotação de loucura ou tragédia pessoal. Durante todo o conto, Jacarandá aparece como figura destacada da “gentinha”, do “povo-povo (...) grosso, inconveniente, detestável” (1993, p. 59), e dado a pensar em seus sucessos e planos: verificar os investimentos na Bolsa, reinvestir “no mercado imobiliário das periferias da cidade”, reativar os planos para um conjunto habitacional, “Cidade Jacarandá”: “A figura tinha uma exigência. Que os moradores, quando menos, fossem da classe média. Aquela gente que engolindo mortadela, arrota peru; e bebendo cachaça faz barulho de uísque” (1993, p. 60-61). A cômica reflexão sobre as operações financeiras do personagem abre espaço para o remate do conto, no qual Jacarandá aparece transfigurado; trata-se da mutação significativa do personagem orgulhoso e vaidoso no “povo-povo” do início da narrativa, que recusava:

Mas o exercício desses pensamentos dinheiristas, imediatos e aflitivos, o aborreceu. E bem. A frieza dos dados estatísticos irritava a majestade de sua sensibilidade. Um homem fino – mas queria o calor humano. Ojerizava a vulgaridade desse tempo de correrias. (...)

Nisto, vê a sua limusine estacionando na praça vulgar. Empertigado, senhorial, cavalheiresco, se levanta e marcha. Dá a maçaneta da porta do carro. E então, rápido como um susto, encosta o camburão e os policiais o flagram:

– Outra vez, vagabundo, puxando carro? (1993, p. 61-62)

A transfiguração do personagem, antes separada entre os diferentes contos, aqui se dá internamente, na forma de um anti-clímax: a farsa soma-se ao conto popular, na caracterização de um personagem *trickster*. A solução parece ser, no entanto, prosaica: para o caso, trata-se de um caso de picaretagem ou de loucura, traços de um personagem volúvel mas ao mesmo tempo trágico-

co, o que convive com a linguagem farsesca. O narrador parece apontar, aqui, para a tragédia brasileira, para a qual não há solução à vista: rico e pobre, ambos lumpen, surgem igualados em sua condição provisória, na qual é certo que uns ganhem mais do que outros, o que, no entanto, não resulta em qualquer vantagem para o conjunto do país. Jacarandá, assim, parece encontrar, nessa narrativa, seu sentido último que pode ser flagrado no projeto do livro: uma alegoria da falência brasileira, de um país cuja construção parece reiterar a barbárie, sem nunca ter chegado à civilização. Entre os anos 1970, nascimento de Jacarandá, e os anos 1990, quando o projeto do livro é finalmente dado à luz, a obra propõe uma visada sobre o cenário nacional, que a despeito de mudanças, parece ter mantido o grosso de seus problemas estruturais, entre eles a mesma desfaçatez política, a mesma desigualdade, a mesma distância que dissocia a sociedade e o Estado. Daí sua modulação contraditória entre mudança e estagnação, provisoriedade e permanência, que se depreende do caráter – ou da ausência de caráter – do personagem, bem como sobre seus respectivos destinos, que ganham contornos de alegoria. Se as situações são provisórias e mudam conforme os tempos, os traços essenciais, mais básicos, que determinam efetivamente a possibilidade de dinâmica social e de mudança histórica, parecem aferrar-se a âncoras estruturais que garantem a manutenção da precariedade. Em outras palavras, o país muda mas permanece o mesmo, o rico continua rico, e o pobre, quem sabe, mais pobre. Como na *Bruzundanga* de Lima Barreto, a figuração do país presente em *Um herói sem paradeiro* apela à farsa ou à ironia, como modo de realizar um diagnóstico do país, agora na segunda metade do século XX.

O conto “Nas entranhas”, um dos inéditos do livro de 1993, apresenta Jacarandá como um rico investidor, surpreendido pela notícia de medidas do governo que visavam conter a liquidez financeira, com a extinção da própria finança: “O presidente da República resolvia extinguir todo o sistema monetário vigente” (1993, p. 15). Dado o título anteriormente mencionado, *Jacarandás de março*, que parece nomearia o livro, fica evidente a ligação com a medida do governo Collor, de março de 1991; talvez a mudança tenha sido realizada justamente para evitar a associação escanca-

radamente direta ao acontecimento, embora o próprio conto não o esconda. Neste, certamente uma das últimas ficções do autor, o país em questão é figurado como uma “velha esculhambação” (1993, p. 15), cujas medidas econômicas são apenas mais uma entre tantas iniciativas que repõem dilemas antigos; o país continuara o mesmo, apesar da aparência de modernidade que o investidor flagra a partir da ótica de seu ofício. A tonalidade farsesca do conto, com Jacarandá e os demais personagens, como o ministro da Economia, lembra, em muito, os personagens de *Os Bruzundangas* (1922), de Lima Barreto; o país que vivia de “expedientes” (BARRETO, 2001, p. 763) barretiano parece ser o próprio Brasil de Jacarandá, pintado com finalidade satírica.

Acabar o dinheiro. E logo num domingo, os bancos fechados. Domingo, de natural, é dia de rebordosa, carraspana para se curar na praia. Bem poderia ser verdade; o Jacarandá deu ao televisor, checkou todos os canais. Comercial, comercial, mais um. Pegou, por fim, a emissora de maior audiência no país e, mau entendeu, soltou doendo:

– Que merda!

Domingo, oito da matina. O ministro plenipotenciário da Economia falando, em horário extra, cara séria. Sabichão das Arábias, onipotente, de sotaque libanês-tupiniquim, lembrava seus patrícios vendedores ambulantes ou fixos de roupas, armarinhos e penduricalhos da rua 25 de Março, em São Paulo, ou no Saara no centro do Rio de Janeiro e mais. Era a tecnoburocracia plena no poder, um ás. Discípulo brilhante da chamada escola monetarista e dos economistas de Chicago que aqui adquiriu ares de um mandonismo do tipo ‘sabe-com-quem-está-falando?’ e se alçou, saliente, acima do bem e do mal. Atentou para ouvir. (...)

Nada de caos econômico no país, era improvável. Sistemas monetários desde sempre causadores da inflação, o próprio caos. Pior, a inflação de quatro dígitos. Ficaríamos conhecidos no mundo como os

corruptos do planeta no país da economia dos zeros. De assim, antes do vexame, cortávamos o mal pela raiz. Finava-se o sistema monetário. Teríamos uma contabilidade geral, consumiríamos o que produzíssemos. Só. Como diz qualquer bom contabilista.

O ministro mais perverso que os comunistas. Iam se acabar agiotas, banqueiros, barões, lotequeiros, tubarões, atravessadores, jogo do bicho, *bookmakers*, mumunhas, chavecos, arreglos, doleiros, indo pra cucuia dois problemas juntos, o econômico e o social. Bancos, banqueiros, bancários, todos pro beleléu. Sem dinheiro, não há pobres; sem pobres, acabam-se os gastos sociais. Acabou-se o dinheiro, pois.

Palavras do vídeo o aparvalhavam, medonhas, punhais, o seu coração se apertava. Epa. Uma dor nos pulsos ameaçando subir. Cuidado. Havia passado por dois enfartes. Olhasse o suor (1993, p. 15-18).

O ministro da Economia, figurado como uma mistura entre discípulo da cartilha monetarista, caracterizada como a última palavra em economia, e um chefe típico do mandonismo da sociedade brasileira, isso é, como um amálgama entre o arcaico e o moderno, é verdadeiramente uma versão anos 1990 do Felixhimino Ben Karpatoso dos *Bruzundangas* (2001, p. 763). Diferentemente do ministro do país de Lima Barreto, que propõe salvar as finanças nacionais através de um aumento de impostos que jogaria a população na miséria, o do país de Jacarandá propõe a esdrúxula medida de acabar com o dinheiro, como forma de conter a inflação. Acabado com o meio circulante, forma de distinção e de separação entre classes, acabariam as próprias classes, o que espanta o protagonista investidor. A utilização da medida econômica real do governo é, pois, retrabalhada na narrativa de João Antônio em viés de sátira, como forma de solução imediata de todos os problemas do país. Na obra do escritor, especialmente após o reconhecimento da imobilidade estrutural da sociedade brasileira no período pós-abertura, com a manutenção de antigas dívidas e vícios, o potencial emancipatório do país parece perder o estado latente que ocupava; nos anos 1990, a esperança que cedera

lugar a um autocentramento desiludido, na obra de João Antônio, agora aparece reconfigurada em uma sátira de teor quase anárquico, que subverte a lógica de sua referência real em nome de uma mudança quimérica da realidade. Trata-se do mesmo expediente utilizado na crônica “Em janeiro sonhamos”, publicada no *Jornal do Brasil* em outubro de 1994, logo após a eleição de Fernando Henrique Cardoso; nela, projetava-se que o governo que assumiria em 1995, através de um “emendão”, solucionaria todos os problemas nacionais (ANTÔNIO, 1994b, p. 1). Na crônica como em “Nas entranhas”, trata-se de uma utopia ao avesso, que parece negar de antemão as possibilidades nacionais de resolução de suas questões, por meio de uma medida do Estado ou de qualquer outra iniciativa que parta da mesma estrutura de poder. No fundo, ressuma um evidente pessimismo quanto ao estado de coisas do país. Do mesmo modo que na crônica, através da canetada do ministro da Economia, todo tipo de problema e seus sintomas seriam extintos, elencados em forma de lista:

Trata-se da extinção de inutilidades malevas. O herói lê. Tudo com a assinatura do ministro que falava libanês tupiniquim:

Carteiras, porta-níqueis expostos ou escondidos e seus assemelhados;

Talões de cheques, valorização e desvalorização da moeda;

Crediário, prestações e serviço de proteção ao crédito;

Todos os preços, sinal e entrada, compra e venda; (...)

Vinte e um impostos incidindo sobre produção, distribuição e comercialização da cachaça; (...)

Aluguel de tudo e assassinos de aluguel;

Indústria dos sequestros e queima de arquivos através de execuções sumárias;

Narcotráfico, seus portos e aeroportos clandestinos;

Gorjeta do garçom, cervejinha do guarda de trânsito;  
(....)

Onda-cão de se levar vantagem em tudo;

‘Quando vejo um intelectual puxo meu talão de cheques’;

Divórcio abissal entre povo e poder; (...)

Multiplicação e sinonímia torpe, chula e gandaiada do dinheiro, grana, saracutaco, arame, maldito, cacau, abre-caminho, vento, gaitolina, cobre e prata.

A lista ia que ia embora... degola indiscriminada de animais, devastação das matas, poluição das águas e asfixia dos peixes, compra de diplomas e de carteira de motorista, venalidade dos juízes de futebol.

Tudo, depressa, já era passado. Acabou-se o dinheiro e suas decorrências foram para o bebeléu. Num estalo (1993, p. 19-20).

A correção de todos os problemas por meio de um ato quase divino, em que pese seu caráter excêntrico, parece ser a forma que o conto de João Antônio pôde, através da sátira, referir-se às questões que permaneciam – ou permanecem – à espera de respostas. A própria operação que detona essa mudança, um ato único, unilateral e onipotente, sugere a própria dimensão da desesperança com o país, de um lado, ou da complexidade de suas heranças negativas, de outro. Apenas através das possibilidades ficcionais, que podem construir esse tipo de solução, um ato poderia dela dar conta – daí o próprio tom farsesco, que parece medir a si próprio, em uma estranha ironia. A lista de extinções, assim, passa da economia à língua, do expediente ao crime, da falta de representatividade política ao juiz de futebol ladrão; tudo passa a ser passível de resolução através do ato do ministro, que extinguiria o dinheiro e, logo, a miséria nacional. O caráter esdrúxulo

da proposta, assim, passa a ser confrontado com a deprimente realidade nacional, que confirma a dimensão propositadamente ridícula da resolução fictícia, e fecha o circuito com a impossibilidade de projetar quaisquer mudanças reais. Assim, a formação nacional, que foi um dos fatores que guiou o projeto literário de João Antônio, parece ser colocada em dúvida, e mesmo a esperança latente de seus textos anteriores, manifestada na tentativa de adesão à cosmovisão popular, aqui não tem mais o mesmo sentido. Não por acaso, a medida que tira o sono do personagem Jacarandá, pois colocaria seu *status* e as vantagens de investidor em risco, era apenas um sonho do personagem: “– Acabou o quê? Acorda, filho” (1993, p. 22).

É interessante que, justamente em sua produção tardia, alguns dos textos de João Antônio finalmente se aproximassem mais diretamente da literatura satírica de Lima Barreto, como nos *Bruzundangas* ou em *Coisas do Reino de Jambon* (1956). Anteriormente, a despeito de todos os seus livros serem dedicadas ao escritor carioca, a semelhança parecia parar em uma plena identificação ética e, em alguns sentidos, temática. Ainda que seja perigoso compararmos situações diversas – e ainda cedermos demais para o campo do biografismo –, tanto a sátira de Lima Barreto quanto a de João Antônio são sintomas de um país e de escritores em crise; a dimensão de tal crise, aliás, é comparável à dimensão de suas próprias ambições frente à utilização da literatura como forma de pensar o país. A frustração, desse modo, parece se tornar sátira, ganhar tons farsescos e expressar um horizonte profundamente negativo sobre as perspectivas nacionais. Em *Um herói sem paradeiro*, assim, livro tardio, João Antônio parece realizar uma espécie de tentativa de painel da situação brasileira na segunda metade do século XX, pensando a continuidade das questões problemáticas reiteradas na crise dos anos 1990. No Brasil de Jacarandá ou na Bruzundanga barretiana, parece ecoar o sentido da obra de Lima, que João Antônio flagra ainda em 1976, e pode servir como mote para esse livro: “uma pergunta nos vem, antes de outras. Mas que diabo, que bruzundanga; será possível que este país, em essência, não mudou um milímetro nos últimos cinquenta e quatro anos?” (ANTÔNIO, 2001, p. 64). Certamente, nos anos 1990, João An-

tônio mudaria apenas a soma dos anos.

## Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. [Parto]. Série Documentos Impressos João Antônio. Caixa 3. Documento número 35, sem data [circa 1975]. 11 p.

\_\_\_\_\_. [Jacarandás de março]. Série Documentos Impressos João Antônio. Caixa 13. Documento número 12, 1º out. 1991.

\_\_\_\_\_. Estado da ralé. *Rio Capital*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 1, nov. 1992a. p. 7.

\_\_\_\_\_. *Guardador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992b.

\_\_\_\_\_. *Um herói sem paradeiro*: vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento. São Paulo: Atual, 1993.

\_\_\_\_\_. Ai, Londrina!. *Gazeta do povo*, Curitiba, 15 jul. 1994a. Caderno G, p. 10.

\_\_\_\_\_. Em janeiro sonhamos. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 16 out. 1994b. Caderno B, p. 1, 12.

\_\_\_\_\_. Guaxuma, em junho. *O Globo*, Rio de Janeiro, 30 jun. 1996. O País, p. 14.

\_\_\_\_\_. Lima Barreto, pingente. In: BARRETO, Lima. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001. p. 64-66.

BARRETO, Lima. *Prosa seleta*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2001.

LAN. Divito: o rei do humor argentino. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 9 ago. 1969. Caderno B, p. 2.

LUCAS, Fábio. Jacarandá e sua constelação de máscaras. In: ANTÔNIO, João. *Um herói sem paradeiro*: vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento. São Paulo: Atual, 1993.

PONTES, Mário; REIS, Ney. Ficções que o Brasil vai ler na recessão. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 7 abr. 1990. Idéias/Livros, p. 6-9.

RIBEIRO, Francisco. No Brasil, viver sem estar bêbado é um porre. *Tribuna da Imprensa*, Rio de Janeiro, 4 dez. 1986. Tribuna BIS, p.1.

SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.



# Paulinho Duma Perna Torta e o fato social brasileiro

*Leandro de Oliveira Lopes (UFSCar)*

## Por um corpo-a-corpo com a vida: ordem e desordem social

“Corpo-a-corpo com a vida”, publicado no *Malhação do Judas Carioca* (1975), é um texto que diz muito a respeito de João Antônio. Considerado por sua crítica especializada como uma espécie de manifesto literário, o ensaio dá destaque às suas mais importantes lutas, como: o povo protagonista de seus textos; a atuação da literatura em favor desse povo; e a necessidade de aproximação do escritor brasileiro das “faixas da vida” esquecidas por ele (ANTÔNIO, 1975, p. 143). De modo geral a literatura de João Antônio sempre foi considerada como uma espécie de manifestação literária das camadas subalternas do povo brasileiro. Essa conceituação acabou por transformá-lo em um porta-voz das personagens consideradas marginalizadas, como prostitutas, mendigos, jogadores de sinuca, moleques de rua e outros que, por suas posições sociais, são imediatamente atrelados ao estrato social menos favorecido de nossa nação. “O elemento que mais me leva a acreditar em Malagueta, Perus e Bacanaço como coisa viva se arruma exatamente no fato de que vi meus jogadores de sinuca, viradores, vadios, vagabundos, merdunchos do ponto de vista deles mesmo. E não do escritor” (ANTÔNIO, 1975, p. 150). É o que acontece em “Paulinho Perna Torta”, originalmente publicado em 1975:

Que essa camada das curriolas, que esses ratos da polícia e esses caras dos jornais, gente esperta demais com seus fricotes, máquina e pé-ré-pé-pés, espalha que espalha mais brasa do que deve. Sei que deram para gostar ultimamente de encurtar o nome de Paulinho duma Perna Torta. Paulinho duma Perna Torta.

Paulinho da Perna Torta. Apenas. Nos jornais, nas revistas. Também na televisão já vi essas liberdades. Leio e ouço por aí. E assim, São Paulo inteiro acabará me chamando de Perna Torta. Não gosto (ANTÔNIO, 2012, p. 237).

Antonio Candido, ao tratar do que ele chamou de “realismo feroz”, afirma que, de maneira positiva, em narrativas em primeira pessoa “a brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade de seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada” (CANDIDO, 2006, p. 257); isso porque dessa forma não há distanciamento entre o fato narrado e a condição social de seu escritor, que de outra maneira poderia se colocar como se em uma suposta posição superior ao do outro que ele trata em literatura: “O narrador, personagem central, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. Narra de um centro fixo, limitado quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos” (LEITE, 1985, p. 43). Neste caso, a partir da perspectiva única de uma desordem social brasileira, que em quase nenhum aspecto se comunica com a ordem social nacional. Os conceitos de ordem e desordem, que não são isolados, nos remetem ao entendimento do que seja a “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido (1970).

Roberto Schwarz explica que

[...] a dialética de ordem e desordem é um *princípio de generalização* que organiza em profundidade tanto os dados da realidade quanto os da ficção (sejam ou não documentários), dando-lhes inteligibilidade. Trata-se de uma *generalidade* que participa igualmente da realidade e da ficção: está nas duas, encontram nela a sua dimensão comum. Assim, o dado ficcional não vem diretamente do dado real, nem é deste que o sentimento da realidade na ficção depende, embora o pressuponha. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia (SCHWARZ, 1979, p. 131).

Nas palavras do próprio Candido, não é a “[...] representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados do mundo fictício” (CANDIDO, 1970, p. 72). Isso quer dizer que

A força de convicção do livro<sup>1</sup> depende pois essencialmente de certos pressupostos de fatura, que ordenam a camada superficial dos dados. Estes precisam ser encarados como elementos de composição, não como informes proporcionados pelo autor, pois neste caso estaríamos reduzindo o romance a uma série de quadros descritivos de costumes do tempo. [...] A partir do capítulo 28 a linha do filho domina absolutamente e a narrativa, superando as descrições estáticas, amaina a inclusão frequente de usos e costumes, dissolvendo-os na dinâmica dos acontecimentos. Sendo assim, é provável que a impressão de realidade comunicada pelo livro não venha essencialmente dos informes, aliás relativamente limitados, sobre a sociedade carioca do tempo do Rei Velho. Decorre de uma visão mais profunda, embora instintiva, da função, ou “destino” das pessoas nessas sociedades; tanto assim que o real adquire plena força quando é parte integrante do ato e componente das situações (CANDIDO, 1970, p. 70).

A “Dialética da Malandragem” apresenta uma nova proposta de entendimento do funcionamento do livro de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um Sargento de Milícias*, até então considerado pícaro e documental. Candido explica o romance como o resultado de um movimento social do Brasil da primeira metade do século XIX, atribuindo a ele alguns sinais de como se movimentava e de como se relacionava a sociedade da época, sendo esse mesmo movimento, o da ordem e da desordem, o movimento principal do trecho do livro. “Bem entendido, esta unilateralidade é um feito crítico, pois vê mais onde parecia haver

---

1 O livro em questão é o *Memórias de um Sargento de Milícias* (1852-1853), de Manuel Antônio de Almeida, objeto original do estudo de Candido.

menos e confere à obra um alcance que ela talvez nem pretendesse, mas que – uma vez lido o ensaio – de fato é seu” (SCHWARZ, 1979, p. 131). No estudo, as *Memórias de um sargento de milícias* são organizadas mediante uma linha equatorial que separa os personagens e as ações que representam uma espécie de ordem daquelas que, em oposição, representam a desordem, com Leonardo Filho, o protagonista do livro, transitando entre esses dois polos distintos; ora em um ora em outro, Leonardo caracteriza-se como um malandro que “pratica a astúcia pela astúcia”, “manifestando um amor pelo jogo em si” (CANDIDO, 1970, p. 69). Essa distinção entre os polos, que separa os agentes do livro, explica uma movimentação que dá forma ao que seria o malandro brasileiro: sujeito que se movimenta entre o lícito e o ilícito tomando proveito das situações.

Em relação à essa linha equatorial podemos dizer que

Acima estão os que vivem segundo as normas estabelecidas, tendo no ápice o grande representante delas, major Vidigal; abaixo estão os que vivem em oposição ou pelo menos integração duvidosa em relação a elas. Poderíamos dizer que há, deste modo, um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem, funcionando como dois ímãs que atraem Leonardo, depois de terem atraído seus pais. A dinâmica do livro pressupõe uma gangorra dos dois pólos, enquanto Leonardo vai crescendo e participando ora de um, ora do outro, até ser finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo (CANDIDO, 1970, p. 77).

Aquilo que Candido chama de polo convencionalmente positivo representa o polo no qual a lei é mantida e respeitada. O jogo se dá na medida em que as pessoas transitam entre os dois extremos e fazem “[...] coisas que poderiam ser qualificadas como reprováveis, mas [...] também outras dignas de louvor, que as compensam” (CANDIDO, 1970, p. 84). Assim, “pode-se concordar que há nesses conceitos uma valorização do *ethos* da malandragem como possibilidade concreta de representação de um certo ‘caráter nacional’” (PELLEGRINI, 2004, p. 18). Pois

inobstante uma possível conceituação do malandro brasileiro<sup>2</sup>, argumentamos que se os polos trazidos por Candido puderem ser entendidos como uma estratificação que separa classes em uma ordem e uma desordem social que, ao contrário dos polos de sua dialética, não se encontram, a literatura de João Antônio poderia ser compreendida como uma escolha deliberada pela desordem social. Dessa forma, a linha equatorial que separa o lícito do ilícito não seria determinante como outrora, mas sim aquela que separa os indivíduos entre os que se adequam e os que não se adequam ao *status quo* brasileiro, divisando a ordem da desordem nacional como uma espécie de inversão lógica do funcionamento da dialética.<sup>3</sup> Assim, ficaria explícita a exposição escancarada de uma violência simbólica e do conflito de classes nacional que aprisiona nossas classes populares.

As diferenças sociais mais fundamentais conseguiriam, sem dúvida, exprimir-se através de um aparelho simbólico reduzido a quatro ou cinco elementos, tais como Pernod, vinho espumoso, água mineral, Bordeaux, champanhe, uísque, mais ou menos tão completamente quanto através de sistemas expressivos aparentemente mais complexos e refinados com os que os universos da música ou da pintura oferecem à preocupação de distinção (BOURDIEU, 1994, p. 85).

Argumentamos que a qualidade do que mantém João Antônio como representante de uma literatura de classes populares é essa sustentação textual que se manifesta como uma grande representação da desordem social brasileira mesmo quando (e se) essa desordem estiver travestida de personagens que representam agentes da lei, professores ou outras figuras que supostamente pertencem a ordem; todos agentes da ralé brasileira.

O processo de modernização brasileiro constitui não apenas as novas classes sociais modernas que

---

2 Para uma interpretação possível do malandro brasileiro, ver DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociedade do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

3 Tratamos dessa inversão no “A desordem em ‘Um dia no cais’, de João Antônio: categorização, postura e proposta em favor de um povo” (LOPES, 2017, p. 76-77).

se apropriam diferencialmente dos capitais cultural e econômico. Ele constitui também uma classe inteira de indivíduos, não só sem capital cultural nem econômico em qualquer medida significativa, mas desprovida, esse é o aspecto fundamental, das condições sociais, morais e culturais que permitem essa apropriação. [...] Essa classe social, que é sempre esquecida enquanto uma classe com uma gênese e um destino comum, só é percebida no debate público como um conjunto de “indivíduos” carentes ou perigosos, tratados fragmentariamente por temas de discussão superficiais, dado que nunca chegam sequer a nomear o problema real, tais como “violência”, “segurança pública”, “problema da escola pública”, “carência da saúde pública”, “combate à fome” etc. (SOUZA, 2009, p. 21).

É sobre essa rala e baseados nessa forma de entendimento de Jessé Souza, que contesta a divisão de classes baseada apenas em capital econômico para considerá-la como uma divisão em que se é preciso perceber “como os ‘capitais impessoais’ que constituem toda hierarquia social e permitem a reprodução da sociedade moderna, o capital cultural e o capital econômico, são também diferencialmente apropriados” (SOUZA, 2009, p. 21), com indiscutíveis relações com a sociologia de Pierre Bourdieu, que suscitamos levantar no “Paulinho Perna Torta”, conto de João Antônio, a escolha deliberada por essa parcela da população a quem suscitamos chamar de desordem social e a consequente inversão, em texto, do funcionamento da dialética. Dessa perspectiva não há ordem como caminho natural, mas desordem. Não a desordem do lícito e ilícito, mas a desordem de uma classe social oprimida todos os dias por uma violência (também e principalmente) simbólica que os limita a uma realidade de pouquíssimas ou nenhuma realização; um texto, como João Antônio pedia, pelo povo brasileiro.

A impressão mais compulsivamente repetida por todos os jornais e por todo debate intelectual e político brasileiro contemporâneo é a de que todos os problemas sociais e políticos brasileiros já são conhecidos

e que já foram devidamente “mapeados”. Que não se perceba nenhuma mudança efetiva no cotidiano de dezenas de milhões de brasileiros condenados a um dia a dia humilhante deve-se ao fato de que a desigualdade brasileira vem de “muito tempo” e que não se pode acabar de uma penada com coisa tão antiga. As duas teses não poderiam ser mais falsas. Elas também não poderiam estar mais relacionadas. Elas formam o núcleo mesmo da “violência simbólica” — aquele tipo de violência que não “aparece” como violência —, que torna possível a naturalização de uma desigualdade social abissal como a brasileira. Na realidade, a “legitimação da desigualdade” no Brasil contemporâneo, que é o que permite a sua reprodução cotidiana indefinidamente, nada tem a ver com esse passado longínquo. Ela é reproduzida cotidianamente por meios “modernos”, especificamente “simbólicos”, muito diferentes do chicote do senhor de escravos ou do poder pessoal do dono de terra e gente, seja esta gente escrava ou livre, gente negra ou branca (SOUZA, 2009, p. 15).

## **Paulinho**

Dissemos que no conto há uma inversão do funcionamento da dialética como Candido a explicou porque personagens, instituições e aspectos sociais que comumente são associados ao polo da ordem, na verdade vão atuar como componentes de uma mesma desordem social se a eles aplicarmos o entendimento de que nessa estratificação que suscitamos enxergar, para além de uma divisão de classes baseada no acúmulo ou na ausência de capital financeiro, ou no cumprimento ou não das normas e das leis, há a representação de um conflito social simbólico bastante atuante. Não há movimento entre polos porque mesmo aquilo ou aqueles que poderiam representar a ordem, na verdade atuam como uma mesma desordem social, aprisionando a desordem em uma circularidade quase infinita de impossibilidades; prática que se mantém ao longo de todo o texto. Na formação de Paulinho,

exposta principalmente na primeira parte do conto, “Moleque de rua”, sua “casa”, por exemplo, ambiência em que se criou antes de conhecer seu benfeitor, Laércio Arrudão, é o primeiro dos indícios de que nesse confronto de forças não necessariamente tangíveis está presente uma violência simbólica que age para caracterizá-lo e encaixá-lo como mais um pertencente à classe da desordem social. Nossa dialética da ordem e da desordem divisa as classes sociais através de aspectos também simbólicos que, em não raras ocasiões, passam despercebidos.

Aguntei muito xingo, fui escorraçado, batido e dormi de pelo no chão. Levei nome de vagabundo desde cedo. Lá na rua do Triunfo, na Pensão do Triunfo, seu Hilário e dona Catarina. Aquilo, àquele tempo, já era o casarão descorado dos dias de hoje, já pensão de mulheres. Mas abrigava também, à noite, magros, encardidos, esmoleiros, engraxates, sebosos, aleijados, viradores, cambistas, camelôs, gente de crime miúdo, mas corrida da polícia; safados da barra pesada, que mal e mal amanhecia, seu Hilário mandava andar. Cada um pra sua viração (ANTÔNIO, 2012, p. 238).

Se na infância Paulinho dormia sob um teto que em alguma medida talvez se aproximasse do que é uma casa - da maneira como costumamos entendê-la -, este teto é a pensão do Triunfo, na rua do Triunfo. O contato diário, ainda que pequeno, se dava com as pessoas que transitavam por aquela pensão, à época já uma pensão de mulheres. O garoto dormia em uma ambiência de prostituição e pequenos crimes, convivendo e observando práticas consideradas ilícitas que, *per se*, já iniciam uma espécie de definição de sua estratificação social e posição no mundo; mesmo movimento definidor das classes pertencentes à ordem social brasileira, tanto a elite dominante quanto a classe média, porém, com significados e resultados bastante distintos. A pensão, enquanto espaço, rapidamente se transforma em um ambiente característico de desordem, seja por seus ocupantes, pelos donos, ou pela finalidade do prédio. É quando vemos o texto refletir, em seu conteúdo, aspectos sociais que se manifestam na vida fora dos

livros. A inversão da dialética da ordem e da desordem, conforme suscitamos entendê-la, se revela na manifestação dessas instituições, costumes ou pessoas – neste caso, a casa, reduto de ordem, do descanso do homem ou da mulher comum – que servirão de reforço para a posição a que ele parece ter nascido predestinado: a desordem social. Neste contexto específico a casa servirá para acentuar a lógica que, à esta altura, Paulinho já entendia: “meu negócio era ver e desejar. Parasse aí” (ANTÔNIO, 2012, p. 238). Uma violência atuante e invisível, que estratifica. Dizemos isso porque

Um exemplo basta para tornar clara toda a cegueira que a visão economicista do mundo nos impõe. Peguemos a questão central da “classe social”. Normalmente apenas a “herança” material, pensada em termos econômicos de transferência de propriedade e dinheiro, é percebida por todos. Imagina-se que a “classe social”, seus privilégios positivos e negativos dependendo do caso, se transfere às novas gerações por meio de objetos materiais e palpáveis ou, no caso dos negativamente privilegiados, pela ausência deles. Onde reside a “cegueira” da visão “economicista” do mundo? Reside literalmente em não “ver” o mais importante, que é a transferência de “valores imateriais” na reprodução das classes sociais e de seus privilégios no tempo (SOUZA, 2009, p. 19).

Assim, quanto àqueles que compõem a elite brasileira,

[seus] filhos só terão a mesma vida privilegiada dos pais se herdarem também o “estilo de vida”, a “naturalidade” para se comportar em reuniões sociais, o que é aprendido desde tenra idade na própria casa com amigos e visitas dos pais, ao aprender o que é “de bom tom”, ao aprender a não serem “over” na demonstração de riqueza com os novos ricos e “emergentes” etc. Algum capital cultural é também necessário para não se confundir com o “rico bronco”, que não é levado a sério por seus pares, ainda que esse capital cultural seja, muito frequentemente, mero adorno e culto das aparências, significando co-

nhecimento de vinhos, roupas, locais “in” em cidades “charmosas” da Europa ou dos Estados Unidos etc. Esse aprendizado significa que “apenas” o dinheiro enquanto tal não confere, a quem o possui, aquilo que “distingue” o rico entre os ricos. É a herança imaterial, mesmo nesses casos de frações de classes em que a riqueza material é o fundamento de todo privilégio, na verdade, que vai permitir casamentos vantajosos, amizades duradouras e acesso a relações sociais privilegiadas que irão permitir a reprodução ampliada do próprio capital material (SOUZA, 2009, p. 19).

Mesmo quando nos referimos ao privilégio material é possível traçar relações e paralelos bastante sólidos com comportamentos e costumes sociais que simbolicamente colaboram para que as classes sociais sejam divididas da maneira como elas são. Assim, é possível dizer que enquanto em uma pequena parcela dos lares brasileiros a rotina se organiza da maneira como Jesse Souza explicou no trecho supracitado, em outra parcela muito maior a rotina se dá através de condições sociais distintas que, como no caso de Paulinho, ajudam a construir uma imagem que a define como desordem social. O menino, que passava as noites na pensão do Triunfo e mal tinha recursos para comer e ter cama para dormir, não enxerga a possibilidade de acúmulo de qualquer capital cultural (seja o adorno ou não). Isso se torna inalcançável por uma questão de sobrevivência. As vitrines das lojas, a vontade e a pensão do Triunfo são a realidade imutável de Paulinho. Outro indício da inversão lógica que também atua na formação da personagem é a representação do trabalho; seja o formal ou o informal.

Vejamos o trabalho de Paulinho:

Bem. Engraxando lá nas beiradas da estação Júlio Prestes. Era um na fileira lateral dos caras. Entre velhos fracassados em outras virações e moleques como eu e até melhores, gente que tinha pai e mãe e que chegava lá da Barra Funda, da Luz, do Bom Retiro... Porque isso de engraxar é uma viração muito direitinha. Não é frescura não. A gente vai lá, ao trambique da graxa e do pano, porque anda com a

faminta apertando. E é mais sério do que aquilo que os otários com suas vidas mansas, do que os bacanas e os mocosongos com suas prosas moles julgam. Aquela molecada farroupa com quem eu me virava, tirava dali uma casquinha para acudir lá suas casas; e, engraxando, os velhos, sujos e desdentados, escapavam de dormir amarrotados nas ruas, caquerados e de lombos no chão. Como bichos (ANTÔNIO, 2012, p. 239).<sup>4</sup>

Não há nada de ilícito na ocupação de Paulinho, mas há uma desordem social inegável. Seus colegas, moleques e velhos, são exemplos do convívio que ele conta ter tido. São as pessoas com quem passava boa parte de seu dia. Os moleques, mesmo aqueles com pai e mãe, vinham à estação em busca de algum tipo de dinheiro para colaborar na renda de suas casas, desprovidas de capital financeiro e, a julgar por suas relações sociais aparentes, salvo exceções à regra dignas de exaltação, desprovidas também de capital cultural. Os velhos, já cansados de uma luta diária de anos, ainda mais derrotados que os meninos, engraxavam para que pudessem dormir sob um teto. É um trabalho que apesar de ser “viração muito direitinha”, prende seus ocupantes à uma realidade de exploração da qual é muito complicado sair. O espaço, a estação Júlio Prestes e seus arredores, de novo se torna um ambiente em que a desordem social é protagonista. “Descidos dos trens, marmiteiros ou trabalhadores do comércio, das lojas, gente do escritório da estrada de ferro, todo esse povo de gravata que

---

4 Ainda na primeira página deste estudo, na primeira citação direta de João Antônio a que fizemos referência, ele diz: “[...] a sua principal missão [da literatura] - ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo” (ANTÔNIO, 1975, p. 146). Quando empresta sua voz a Paulinho, como escritor do conto que o personagem narra, João Antônio empresta um pouco de si à causa e desnuda, mesmo que indiretamente, o objetivo de seu texto. O povo a que ele fazia menção é aquele em que Paulinho está inserido; a ralé brasileira. É para esta parcela da nossa população que ele faz o pedido de interferência. Aqui, no plano do “Paulinho Perna Torta”, a exposição desta violência (motivo que, como cremos, é o principal de o conto como um todo) está na primeira história, ainda no enredo, exposta em palavras. Em outros casos, porque este trabalho constitui apenas parte de um todo, esta exposição residirá na segunda história do conto, a história secreta de Ricardo Piglia - porque um conto sempre conta duas histórias, a história do enredo e a história secreta, e “a história secreta é a chave do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004, p. 91).

ganha mal” (ANTÔNIO, 2012, p. 239); mesmo o trabalho formal, no conto, é uma inversão da lógica da ordem e da desordem. Esses trabalhadores, marmiteiros, dia após dia revivem a rotina aprisionada que os distancia das classes que não sobem no trem, e os reflexos dessa dinâmica social, lógica de como funciona nossa sociedade, manifestam-se firmemente na formação de Paulinho. Assim, as condições sociais externas ao texto se tornam internas a ele. Os marmiteiros pouco interessam, importa que fiquem ali, nos trens. No começo do conto, primeira linha da primeira parte, Paulinho dá detalhes de como funciona seu ofício em particular:

Dei duro. Enfrentei. Comecei por baixo, baixo, como todo sofredor começa. Servindo para um, mais mandro, ganhar. Como todo infeliz começa. Já cedi-nho batucava. - Vai um brilho moço? Repicar na caixa, mandar os olhos nos pés que passavam. Chamar freguês. E depois me mandar no brilho dos sapatos. Fazer um barulhão com o pano, atizar os braços finos, esperto ali. Os dedos imundos não tinham sossego. Às vezes, cobiçava os pisantes dos fregueses; então, apurava mais o brilho. O tipo se levantava da cadeira, se arrumava todo; se empinava, me escorregava uma nota. Humilde, meio encolhido, eu recolhia a gorja magra. Tudo pixulé, só caraminguás, uma nota de dois ou cinco cruzeiros. Mas eu levantava os olhos e agradecia. Aguentava frio nas pernas, andava de tênis furado, olhava muito doce que não comia e os safanões que levei no meio das ventas, quando me atrevia a vontades, me ensinaram que o meu negócio era ver e desejar. Parasse aí (ANTÔNIO, 2012, p. 238).

Paulinho, um narrador protagonista, contando sua história no passado, se posiciona como um sofredor. É como ele entende o seu lugar no mundo. E é como provavelmente já entendia, no presente daquela dada ação, quando ainda era menino. Essa característica se revela como o marco zero de sua condição de desordem. Como se vê, o garoto vai crescer e se criar em uma ambiência em que está muito bem definido o limite para os que podem e os que não podem. Já nos primeiros passos de sua vida, ele está

engraxando sapatos para que outro malandro, mais velho, mais sábio, ganhe às suas custas. No mundo malandro em que vive, é a primeira demonstração de exploração. Mesmo nesse contexto, explorado por instâncias mais perversas, há um outro tipo de abuso; e ele sabe disso, convive com essa situação porque já entende, quase que como um movimento intrínseco ao meio<sup>5</sup> em que vive, que é assim que funciona. Na sua atuação como engraxate são muitos os atos violentos com os quais ele tem contato. Cobiçava os sapatos de alguns de seus fregueses e, como não podia tê-los, caprichava no trabalho de dar mais brilho. É o dinheiro, capital financeiro, exercendo sua força de maneira compulsória. Alguns podem ter o sapato, outros não. O cliente, também um sabedor intrínseco de toda essa situação, naquele momento em contato com a realidade de Paulinho, normalmente se levanta da cadeira, arruma suas roupas, e escorrega algum dinheiro ao menino. Este ato, simbólico por natureza, é muito forte. Esse pagamento não funciona como uma relação de serviços prestados como outra qualquer, em que o cliente paga o prestador. Aqui há uma nota, sempre miúda, dinheiro pouco, que é escorregada, de cima para baixo, reforçando posições. O dono do sapato acima, o menino que o cobiça abaixo. Apesar disso, Paulinho levanta os olhos, mira o seu benfeitor, e agradece. Neste trecho, na primeira e segunda página do conto, já fica clara a condição social de Paulinho. Ele “aguentava frio nas pernas, andava de tênis furado e olhava muito doce que não comia”, sua vida se fazia naquela lógica sobre a qual passamos: “ver e desejar”, e que ele mesmo sentenciava: “parasse aí”. Essa é a desordem social explícita. É claro a todos aqueles que têm algum contato com as relações sociais no Brasil que o menino protagonista só poderia pertencer à ralé brasileira. A violência presente durante todo o conto, porque Paulinho vai se tornar um bandido famoso, procurado pela polícia de São Paulo, já aparece aqui, de maneira simbólica – mas muito atuante. Essa violência é que contribui para que haja a separação entre os que podem e os que não podem ir ao dentista para uma consulta de rotina,<sup>6</sup> ou,

---

5 Pode-se pensar, por analogia, no conceito de “campo social”, de Bourdieu (2004).

6 Exemplo corrente e de boa ligação com o que defendemos, inclusive pela coincidência (ou não) de também se tratar de uma visita ao dentista, é o conto “O co-

em outras palavras, essa violência ajuda a estratificar as classes sociais e determinar quem domina e quem é dominado. Paulinho, bandido procurado, é vítima dessa violência específica, que atua na sua formação e, dessa forma, também determina seu espaço e campo social.

[...] é sobre essa “classe de indivíduos” que nasceram sem o “bilhete premiado” de pertencerem às classes alta e média. O privilégio positivo do “talento inato” das classes alta e média é transformado em privilégio negativo de toda uma classe social que se produz e se reproduz como classe de indivíduos com um “estigma inato”. Essas são as pessoas que estão sempre a um passo – ou com os dois pés dentro – da delinquência e do abandono. Essa classe é moderna. Não é o “jeitinho brasileiro” de 500 anos atrás que a cria, mas a impossibilidade afetiva, emocional, moral e existencial de “in-corporação” dos pressupostos indispensáveis à apropriação tanto do capital cultural quanto de capital econômico. [...] Ao invés da oposição clássica entre trabalhadores e burgueses, o que temos aqui, numa sociedade periféricamente moderna como a brasileira, como nosso “conflito central”, tanto social quanto político que subordina em importância todos os demais, é a oposição entre uma classe excluída de todas as oportunidades materiais e simbólicas de reconhecimento social e as demais classes sociais que são, ainda que diferencialmente, incluídas (SOUZA, 2009, p. 25).

Será preciso também verificar a aproximação mais concreta de Paulinho com algumas personagens pelas quais ele demonstra algum tipo de afeição. Assim, baseados nesse tripé de relações – casa, trabalho e família – comumente associado a ordem e aos costumes, seremos capazes de sugerir (de acordo com o tempo e espaço desta pesquisa) como aquela violência simbólica de que já falamos se faz presente na formação de Paulinho, e, por correlação, também em uma parcela da sociedade brasileira que, como Paulinho, são aprisionadas desde muito cedo a um futuro

---

brador”, de Rubem Fonseca. Ver FONSECA, Rubem. O cobrador. In: \_\_\_\_\_. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1979, p. 161-181.

que quase sempre soa como um “destino” e que, mesmo que eles não tenham instrumentos suficientes para enxergar, determinam o seu lugar no mundo.

Dona Catarina, a dona, junto a seu Hilário, da pensão do Triunfo e Laércio Arrudão, malandro que o apadrinhou e o ensinou o que sabia a respeito da malandragem e da picardia. São os dois personagens que, na formação de Paulinho como indivíduo, mais se aproximam das figuras materna e paterna. Vale ressaltar que o

[...] “esquecimento” da “classe social”, como segredo mais bem guardado da ideologia do senso comum, só pode ser adequadamente compreendido se separarmos cuidadosamente o conceito de classe social como fonte de todas as heranças simbólicas, valorativas, morais e existenciais que se passam de pais a filhos por laços de afeto, do conceito meramente econômico de classe como acesso a “renda”. [...] O que os pais, ou figuras que os substituem, transmitem aos filhos, quer tenham consciência disso ou não, é toda uma visão de mundo e de “ser gente” que é peculiar à classe a que pertencem. O que a classe média ensina aos filhos é comer nas horas certas, estudar e fazer os deveres de casa, arrumar o quarto, evitar que os conflitos com amigos cheguem às vias de fato, chegar em casa na hora certa, evitar formas de sexualidade prematuras, saber se portar em ambientes sociais etc. As famílias da classe média ensinam, portanto, “valores” de uma dada “classe”, que são os valores da autodisciplina, do autocontrole, do pensamento prospectivo, do respeito ao espaço alheio etc. Que esse aprendizado seja “esquecido” ou não tematizado deve-se ao fato de que ele é transmitido afetiva e silenciosamente no refúgio dos lares. O aprendizado familiar é afetivo, ele só existe porque existe também a dependência e a identificação emotiva e incondicional dos filhos em relação aos pais (SOUZA, 2009, p. 44-45).

Dona Catarina era “piranha velhusca, professora de acaques, de manha e de lero-lero” (ANTÔNIO, 2012, p. 239), tomava

de seus inquilinos tudo que podia, mas a Paulinho, sempre que o garoto precisava, estendia a mão. “Se eu andava muito branco ou cara inchada de dor, a velha me dava um jeito. E me arrastava pra ver” (ANTÔNIO, 2012, p. 240). Dona Catarina é o mais próximo que Paulinho encontra de uma mãe, e são essas arrumações, da professora de achaques, que ele vai silenciosamente absorvendo. Laércio Arrudão, a figura paterna, que apadrinhou o menino e a ele deu “a vida boa da Zona” (ANTÔNIO, 2012, p. 238), era outro malandro. Laércio era já um senhor, “um mulato muito falado nas rodas da malandragem, professor de picardias, dono de suas posses e ô simpatia, ô imponência, ô batida de lorde num macio rebolado (ANTÔNIO, 2012, p. 246). Foi como uma espécie de mestre de Paulinho. Com Laércio Arrudão os valores passados, silenciosa ou verbalmente, são também bastante diferentes dos valores da ordem social brasileira: “Homem grita, manda e desmanda, exige, dispõe, põe cara feia e pede pressa. A mulher ouve e não diz um a, nem sim, nem não, rabo entre as pernas” (ANTÔNIO, 2012, p. 253); também:

[...] pra cima e pra baixo, servindo cachaça, fazendo sanduíche e tapeação nos trocos; misturando água nas bebidas quando, noite alta, as portas do bar desciam e Laércio ia fazer a féria e eu as marotagens nas garrafas (ANTÔNIO, 2012, p. 239).

Paulinho Perna Torta, futuro bandido procurado por toda a polícia de São Paulo, futuro Paulinho duma Perna Torta, é um membro da ralé brasileira, desordem social, não por sua condição de bandido ou de moleque de rua – ou não somente por isso. O destino de Paulinho, que, como destino, parecia começar já determinado (que é mesmo o significado de destino), é fruto do conflito de classes silencioso que diariamente atinge a população brasileira, vitimando as classes sociais já estratificadas como as mais baixas.

## Considerações finais

A dialética da ordem e desordem, se entendida como uma

estratificação social que engloba uma ordem e uma desordem social que separa classes, pode revelar (e explicar), para além da separação entre o lícito e o ilícito, uma maneira de dividir a sociedade brasileira entre exploradores e explorados. Neste estudo, a despeito de outras nomenclaturas que visam o mesmo propósito, os termos “ordem” e “desordem” são úteis na medida em que são capazes de explicar, até por seu próprio significado, a manutenção ou quebra de determinado *status quo*. Assim, tentamos demonstrar como se alterna o caminho natural do texto de João Antônio, tendo como protagonistas não só uma desordem social explícita, mas também uma velada, que naturaliza a desordem como o único caminho possível, invertendo a lógica não só da dialética, mas da vida social como costumamos entendê-la. Nosso caminho, que se deu com a definição da ralé brasileira, de Jessé Souza, corroborou do entendimento de que a posição social é também – e principalmente – definida por aspectos simbólicos que atuam, ainda que em silêncio, direcionando e estratificando as pessoas. Classes sociais distintas tendem a ser explicadas de acordo com o acúmulo ou ausência de capital financeiro e a ordem, como Candido demonstrou, através de sua relação com as leis ou os costumes da época. Pois é a desordem social da formação de Paulinho Perna Torta, já atuante quando ele ainda era menino, da maneira como tentamos demonstrá-la, simbólica e silenciosa em seus principais aspectos, que o direciona para que ele seja quem é. Estratifica e define sua posição no mundo. Posição de desordem social. Na segunda história deste conto, e algumas vezes até na primeira, João Antônio representou literariamente um conflito que se faz velado para grande parte da sociedade brasileira – o conflito simbólico que aprisiona nossas classes mais humildes a uma condição e um conflito social quase imperceptível a olhos desatentos, porém muito atuante.

Se pensarmos nas empregadas domésticas, temos uma ideia de como a classe média brasileira, por comparação com suas similares europeias, por exemplo, tem o singular privilégio de poder poupar o tempo das repetitivas e cansativas tarefas domésticas, que pode ser reinvestido em trabalho produtivo e reconhecido

fora de casa. Como não pensar também nos serviços sexuais de baixo preço – não só de prostitutas, mas de todos os indivíduos em situação de dependência – de uma classe a outras? Como não pensar também na “naturalização” de serviços de saúde de primeira qualidade para as classes privilegiadas – classes média e alta – e de segunda qualidade para os mais pobres? O mesmo acontece com a escola, com o acesso à justiça etc. Essa é a nossa verdadeira “luta de classes”, intestina, cotidiana, invisível e silenciosa, que só ganha as manchetes sob a forma “novelizada” da violência transformada em espetáculo e alimentada pelos interesses comerciais da imprensa. Como a antiga e anacrônica visão marxista da luta de classes tinha imagens da esfera pública e da revolução política, deixamos de ver a “luta de classes”, cotidiana, mais invisível e menos barulhenta, mas não menos insidiosa, que se reproduz sem que ninguém se dê conta, tanto para os algozes quanto, muito especialmente, para suas próprias vítimas (SOUZA, 2009, p. 24).

## Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. Corpo-a-corpo com a vida. In: \_\_\_\_\_. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1975. p. 141-151.

\_\_\_\_\_. Paulinho Perna Torta. In: \_\_\_\_\_. *Contos Reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 237-277.

BOURDIEU, Pierre. Gostos de classe e estilos de vida. In: ORTIZ, Renato (Org). *Pierre Bourdieu: sociologia*. São Paulo: Ática, 1994. p. 82-121.

\_\_\_\_\_. *Os usos sociais da ciência: por uma sociologia clínica do campo científico*. São Paulo: UNESP, 2004.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. *A educação pela noite e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006. p. 241-260.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociedade do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

FONSECA, Rubem. O cobrador. In: \_\_\_\_\_. *O cobrador*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1979, p. 161-181.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985.

LOPES, Leandro de Oliveira. A desordem em “Um dia no cais”, de João Antônio: categorização, postura e proposta em favor de um povo. *Cenários*, Porto Alegre, v. 1, n. 14, p. 46-78, 2017.

PELLEGRINI, Tânia. No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, v. 24, p. 15-34, 2004.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. *Formas breves*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. p. 87-94.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: \_\_\_\_\_. *Que horas são?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 129-155.

SOUZA, Jessé. Introdução. In: \_\_\_\_\_. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 15-26.

\_\_\_\_\_. Senso comum e justificação da desigualdade. In: \_\_\_\_\_. *A ralé brasileira: quem é e como vive*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009. p. 41-48.



# Apequenamento e libertação: uma leitura do conto “Afinação da arte de chutar tampinhas”, de João Antônio

*Luzia Barros (USP)*

*Viver é afinar um instrumento,  
de dentro pra fora, de fora pra dentro.*  
Walter Franco

O presente texto pretende analisar o conto “Afinação da arte de chutar tampinhas”, do autor paulistano João Antônio, publicado em 1963, ou seja, na iminência da implantação da ditadura militar no Brasil. Coincidem com a data de publicação do conto dois episódios: um com grande repercussão, o assassinato de John Kenedy nos EUA; outro que é a morte do escritor Aldous Huxley em uma seção de eutanásia. Lembrando que a morte do autor de *Admirável mundo novo* parece ter impressionado o autor, quando da escrita do conto, uma vez que este se remete ao seu romance *Contraponto* como leitura da personagem de “Afinação da arte de chutar tampinhas”.

A personagem central nos apresenta um perfil ensimesmado, revelando, por meio de um narrador em primeira pessoa, sua preferência musical na infância, composta por cantores dos anos 30 e 40 do Rio de Janeiro, como Noel Rosa, Marino Pinto e Zé da Zilda, sendo que, para esses últimos, João Antônio transcreve a letra da canção:

As letras dos grandes sambas falavam de dores que eu apenas imaginava, mas deixava-me embalar, sentia:

Aos pés da santa cruz

Você se ajoelhou,

E em nome de Jesus

Um grande amor você jurou... (ANTÔNIO, 2013, p. 2)<sup>1</sup>

A sensibilidade manifesta na audição das canções revela sua identificação com as populações das periferias, seja na data das composições, que se referem a um período de repressão e pobreza nos anos 1930 e 1940, seja na periferia paulista nos anos 1960.

A preferência musical de João Antônio sofreu influência direta de seu pai, que permitiu ao autor paulistano acesso às músicas dos compositores daquele período:

A relação de João Antônio com a música começa na infância. O pai, Sr. João Antônio Ferreira, frequentava as rodas de seresteiros, levava o menino João aos concertos no Teatro Municipal (SOUSA, 2011, p. 3).

O traço memorialista do conto é evidente, pois o protagonista revela os mesmos gostos que o autor. Como se pode notar durante a leitura, a personagem cita sua predileção pela música de Noel Rosa:

E depois, só depois, Noel nas noites de várzea. Pareceu-me engraçado que uma música tivesse dono, fosse feita por uma pessoa. Necessário também que eu diga — a primeira atração pelo sambista me nasceu dum fato obscuro. Para mim, Noel nem era nome de gente, Noel era nome de coisa, apenas cabia como nome de Papai Noel... E para mim, Papai Noel era coisa e não pessoa. Papai Noel, Saci, São Jorge montado no cavalo eram coisas, pessoas não (p. 4-5).

Interessante notar a brincadeira do narrador com a concepção infantil das palavras, pois, ao não acreditar que Noel fosse nome de gente, mas coisa, coloca-o junto com elementos de fantasias: Papai Noel, Saci, São Jorge. Eram coisas e não elementos de um imaginário místico, fazendo-nos crer que o mundo da fantasia

---

1 Samba lançado em 1942 que alcançou grande sucesso na voz de Orlando Silva.

não seduzia a personagem. Talvez não seja precipitado entender que a criança descrita pela memória do protagonista já carregava um espírito de desencanto ou ceticismo que viria se afirmar no decorrer da trama.

Isto posto, lembramos que tais canções foram compostas por artistas que viviam na periferia carioca dos anos 1930, ligando dois tempos e dois lugares, já que se tratava de ambientes à margem social. Assim escreve Alfredo Bosi sobre a obra de João Antônio:

Nessas beiradas de matos ralos e casas de bloco (todas as periferias se parecem, buracos, fuligem, poças d'água poluída, mosquitos, meningites) nessa franja despoliada da metrópole onde se apinha a gente migrante e mestiça (BOSI, 1986, p. 33).

É nesse ambiente que o protagonista, ainda menino, sonha em seu clube de futebol tornar-se meio campista. Sua vivência na periferia lhe trazia certo sentimento de grupo, de pertencimento; a descrição da paisagem do conto nos remete imediatamente para a periferia de São Paulo, carregada de sons e temperaturas. Leva-nos a percorrer os pequenos ambientes onde os meninos sonham:

À boca da noite os grilos e os sapos já cantavam nas poças do campo da U.M.P.A. Depois da janta, cada um vinha do seu lado e a gente se juntava na sede. Então, folgados, fumávamos à vontade e contávamos coisas. Havia certo ar de homem na gente enquanto fumávamos. Sérios nas calças curtas, o dedo batendo no cigarro, a cinza caindo no chão (p. 3).

Note-se a confiança em si e em seu grupo que o menino demonstrava. Aqui seu sonho olha para frente, perspectiva dada pela ambição de se tornar meio-campista. Uma posição estratégica que requer do indivíduo a capacidade de atuar intuindo os movimentos que se dão em suas costas, mas olhando para frente, criando possibilidades para os atacantes. Pois bem, seu “olhar para frente” logo foi destruído ao mudar-se para outro bairro. Muda-se de Presidente Altino para a Mooca, afastando-se de seu

grupo, assumindo uma nova rotina imposta por seu pai:

Na Mooça, agora, eu via os moleques do Caiovás F.C. Papai vivia me apertando na escola. Era o único jeito, porque não estudaria de outro. Eu via os meninos e não podia jogar (p. 3).

O garoto sonhador de Presidente Altino, deslocado para a Mooça, começa seu caminho solitário e sem entusiasmo dentro da escola, sem interesse pelos conteúdos e forçado pelo pai a se dedicar aos estudos, afastando-o de sua atividade preferida. Apenas admira os meninos que ainda “podiam” jogar. Chama a atenção o uso do verbo poder, uma vez que não há verdadeiramente algo que o impeça de praticar o esporte. Não sendo o menino desprovido de atribuições físicas nem outro traço que o impossibilitasse, acreditamos que a seleção do verbo revele a sua falta de liberdade em escolher ou não seguir com o esporte, uma vez que nada de concreto o impediria de continuar os estudos e praticar o esporte.

Nesse momento do conto, notamos o princípio de seu apenamento, citado no título de nosso texto. Conforme a leitura avança, seu percurso nos aponta esse caminho. Quando finalmente atinge a adolescência – idade comumente relacionada com novas conquistas e maior socialização – vemos a personagem entrar para o quartel, outra atividade imposta, dessa vez pelo Estado. Em sua permanência no serviço militar segue infeliz e mal aproveitado, ainda reside no rapaz a esperança de retomar seus sonhos de meninos com o esporte:

Nem me deixaram *pensar em jogo de bola*. Jiu-jítsu. E eu que sempre gostei duma pelota... Os cobras queriam-me de quimono, aproveitando-me o pouco que sabia da luta. O comandante com dois filhos. Dois moleques mimados, manias de mandar na gente. Mais chatos do que essas musiquinhas que andam por aí no rádio. Gemedeira irritante, sem motivo, nem ritmo, nem nada! E eu aturando onze meses os filhinhos do comandante. — Sim senhor, seu capitão (p. 4, grifo nosso).

Podemos notar no excerto que ele se sente proibido de cogitar a retomada de seu sonho, pois não o deixam nem pensar em jogo de bola. Novamente não tem a oportunidade de escolher sua atividade, pois lhe é dada a “chance” de pajear os filhos do capitão. Segue ordens, intensificando o já citado apequenamento. E destaca: “Sim senhor, seu capitão” (p. 4).

Note-se que a experiência no quartel, ou seja, sua participação num grupo, também lhe foi tolhida a vivência coletiva, nem esportes coletivos, nem uma vivência comum lhe foi possibilitada, empurrando a personagem para a solidão e o conformismo com algumas bebidas em troca de seus dias. Desta forma, no quartel reforça-se sua condição de apartado do coletivo.

Ao chegar à vida adulta, um pequeno balanço feito pela personagem nos mostra seu afastamento completo das esperanças de menino. Aqui já não se relatam saudades e o conto toma outro ritmo. Seu desencanto na vida, ocasionado tanto pelo meio quanto por sua família, confessa a personagem:

É plenamente aceitável a ideia de que para acertar, necessário pequenas erradas. Mas é muito desagradável, o entusiasmo desaparecer antes do chute. Sem graça. Meu irmão, tipo sério, responsabilidades. Ele, a camisa; eu, o avesso. Meio burguês, metido a sensato. Noivo...

– Você é um largado. Onde se viu essa, agora! (p. 4).

É de se notar a mudança da perspectiva de sua infância – o entusiasmo desaparecer antes do chute; o tom é de resignação, sem outra coisa que aceitar o que a vida lhe trouxe. Reforça essa nova perspectiva o julgamento que seu irmão lhe dirige, reprovando-o.

Nesse momento resgatamos o autor britânico cuja morte nos referimos no início do trabalho, pois o protagonista já adulto inclui sua literatura, entre as atividades do cotidiano, que parece lhe confortar: “Faço serão, fico até tarde. Números, carimbos, coisas chatas. Dez, onze horas. De quando em vez levo cerveja preta e levo Huxley. (Li duas vezes o *Contraponto* e leio sempre)”

(p. 9).

A atividade que a personagem adota para seu sustento lhe é claramente maçante – “números, carimbos, coisas chatas” (p. 9) – revelando sua quase completa entrega a um destino alheio à sua vontade. Salvam-se a cerveja preta e a literatura, sendo que, para a segunda, a importância se sobressai, como uma espécie de resgate de seu cotidiano sem emoção.

Ainda no trecho acima, notamos que a personagem destaca o romance *Contraponto*, de Huxley. No livro o autor britânico trata o distanciamento entre os seres humanos e o isolamento dos indivíduos, e essa parece ser não uma apenas uma preocupação, mas uma condição da personagem do conto. Após sua infância em grupo, a personagem de João Antônio passa a se adequar a uma vida solitária, individual, empobrecendo sua capacidade de sonhar. Até sua vida no quartel, que pressupõe um grupo, foi vivida na exclusão e solidão. Cabe lembrar que “Afinação na arte de chutar tampinhas” também representa um conto atípico dentro da obra do autor, pois, como já dissemos, trata-se de um conto com forte viés memorialista.

Como citado, nele o autor une as modalidades culturais comuns na periferia, como o futebol e a música; também agrega a literatura para compor o universo pessoal da personagem. A inserção do hábito de leitura no protagonista do conto, bem como o fato de estar empregado, o diferencia das personagens mais frequentes na obra de João Antônio. Compostos pelos chamados “pingentes sociais”, excluídos não de forma subjetiva, como aqui, mas socialmente, jogadores de sinuca, malandros e toda uma gama de indivíduos que, marginalizados, vivem nas sombras noturnas da grande cidade.

Não obstante sua condição “privilegiada” diante das demais personagens, também o protagonista do conto “Afinação da arte de chutar tampinhas” não parece compor o grupo dos incluídos. Pode não estar totalmente fora da engrenagem social, mas tampouco está dentro. De qualquer forma, a personagem encontra uma brecha para realizar-se, invertendo os sinais impostos pela sociedade.

Deu o “drible” em seu apequenamento, pois, apesar da interdição sofrida de seu sonho de menino, do afastamento de seu ambiente e amigos de infância, nota-se seu entusiasmo voltar, a partir da adoção de arte de chutar tampinhas, como o título do conto antecipa. Entendemos que tal atividade insere a personagem em outra posição: na libertação das expectativas do meio. Conforme afirma Vima Lia Martin:

Há que se observar o sentido profundamente irônico decorrente do fato de a personagem se dedicar à ‘afinação da arte de chutar tampinhas’. Se num primeiro momento, podemos pensar na relação profunda que esse ato guarda com o futebol... No universo das relações entre trabalho e capital, em que a especialização na ‘arte de chutar tampinhas’ é uma afronta aos valores dominantes. Sabemos que no mundo do *‘time is money’*, a ‘arte’ e a ‘beleza’ só adquirem valor enquanto mercadorias e, desse ponto de vista, nada pode ser mais ultrajante que a mania contraproducente do narrador, que parece atender tão somente a uma necessidade subjetiva (MARTIN, 2008, p. 81).

Seu sonho de menino se mantém, mas aclimatado para sua nova condição. Agora não olha para a frente como um meio-campista, mas para baixo à cata de objetos pequenos e, como ele, dispensáveis para a sociedade. Dedicar-se a tornar esses pequenos e variados resíduos motivos de sua satisfação. Especializando-se em chutar tampinhas, adota um método sofisticado, e, embora olhe para o chão, a atividade lhe traz enorme prazer, o que entendemos como uma libertação.

Uma vez que não está em seu horizonte dedicar-se a atividade reconhecida socialmente, nem bem paga, apenas passeia e se prende a observar e chutar tampas, a ponto de causar estranhamento em seus vizinhos, mas nem por isso se envergonha de sua atividade. Realiza-a com eficiência e dedicação. Reconhecendo em cada tipo ou formato de tampa sua eficácia diante do chute. Essa transposição do gesto de chutar, herança de seu tempo de menino, serve-lhe agora, na solidão, como uma bolha de prazer,

o que interpretamos como autonomia, nada convencional, porém libertária.

## Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. Afinação na arte de chutar tampinhas. In: ANTÔNIO, João. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BOSI, Alfredo. Um boêmio entre suas cidades. In: ANTÔNIO, João. *Abraçado a meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

MARTIN, Vima Lia. *Literatura e marginalidade: um estudo sobre a obra de João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo: Alameda, 2008.

SOUZA, Cássia Cristina Vieira. *Presença da música popular brasileira na obra de João Antônio*. Pesquisa de Iniciação científica, UNESP, Assis, 2011.

## O bar, a rua, o sanatório: calvário e errância do pingente João Antônio

Mariana Filgueiras de Souza (UFF)

Quando publicou a coletânea de contos *Malbação do Judas carioca*, em 1975, João Antônio incluiu, ao final, um manifesto em defesa de uma aproximação do escritor brasileiro com o realismo, texto intitulado “Corpo-a-corpo com a vida”, em que amarrava ideias que ele já vinha maturando em cartas a amigos e entrevistas em jornais.

Para ele, “o distanciamento absurdo do escritor de certas faixas da vida deste país só se explica pela sua colocação absurda perante a própria vida” (ANTÔNIO, 1975, p. 143). No texto, defende que os escritores brasileiros assumam o compromisso de escrever sem se distanciar do povo e da terra:

Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma (ANTÔNIO, 1975, p. 146)

Esse “corpo-a-corpo com a vida” já vinha sendo, até então, a estrutura da poética da obra de João Antônio. Uma aproximação voraz do escritor com o tema retratado, de maneira que a própria forma do texto se aproprie do tema. No mesmo manifesto, ele cita o exemplo do que fez em seu primeiro livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço*:

O elemento que mais me leva a acreditar em Malagueta, Perus e Bacanaço como coisa viva se arruma exatamente no fato de que vi meus jogadores de sinuca, viradores, vadios, vagabundos, merdunchos, do ponto de vista deles mesmos. E não do escritor. 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 (ANTÔNIO, 1975, p. 150).

Dois anos depois da publicação do manifesto “Corpo-a-corpo com a vida”, em 1977, João Antônio lançou um livro pela editora Civilização Brasileira que estava preparando havia sete anos: *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. É uma peça que ilustra fielmente sua poética, o “corpo-a-corpo com a vida” proposto pelo autor, pelo fato de ter sido elaborada a partir de um mergulho intencional em um hospital psiquiátrico, onde conviveu com internos; e pelo fato de o próprio tema ter determinado a forma da narrativa. De caráter experimental, sem um gênero definido, sendo mais multidisciplinar – mobilizando urbanismo, história, comportamento, jornalismo –, a obra é uma espécie de colagem não-linear do relato testemunhal de um dos pacientes que ele conheceu no Sanatório da Muda sobre sua experiência boêmia com Lima Barreto, com 53 excertos de imagens, crônicas, contos e romances do próprio Lima Barreto. Clara Ornellas identifica o fundamento polissêmico da obra:

Não é Lima Barreto quem fala, mas o que João Antônio vê e pensa sobre esse personagem. (...) Ao se eximir de proferir sua própria voz nesta escrita, reservando seu espaço narrativo para duas outras vozes (de Lima Barreto e Carlos Nóbrega), imprime-se uma terceira voz, a de um observador-leitor que capta a dinâmica criativa e biográfica de Lima Barreto (ORNELLAS, 2011, p. 62).

É como se a sequência de cenas seguisse o “calvário” bêbado do título, um percurso errante, levando o leitor a também “trombar” com Lima Barreto pelo meio do caminho, assim como tinha acontecido ao narrador.

O livro tem história peculiar. Em maio de 1970, já morando formalmente no Rio de Janeiro há mais de um ano, desde que saiu de São Paulo em decorrência do fechamento da revista *Realidade*, onde trabalhava, João Antônio alegou estafa no trabalho como repórter da revista *Manchete*, e pediu à própria mulher, Marília Mendonça, que o internasse no Sanatório da Muda, na Tijuca,

Rio de Janeiro.

## O sanatório como espaço de reclusão

Localizado em três casarões de dois pavimentos numa rua residencial na Zona Norte do Rio de Janeiro, portanto, com a característica de manter os pacientes alijados do convívio social, mas ainda dentro do perímetro urbano, o Sanatório da Muda era indicado como um espaço de tratamento mais duro para pacientes psiquiátricos em relação a outros da cidade. Um exemplo são os relatos dos diários da escritora Maura Lopes Cançado, que passou a vida entrando e saindo de hospitais psiquiátricos no Rio e em Minas Gerais, e foi levada para lá em 1979, depois de tentar tratamento no hospital do Engenho de Dentro, sem sucesso. Foi no Sanatório da Muda que ela experimentou primeiro “os horrores de um hospício” (CORREA, 2013, p. 34):

Só dei acordo de mim quando me achava lá, presa num quarto onde havia apenas um colchão nu, no chão. Pareceu-me estar gritando há muito tempo antes de tomar consciência: talvez eu tenha sido acordada pelos meus próprios gritos. Passei a bater furiosamente na porta. Ninguém atendia. Ignorava onde estava, apesar de saber da minha transferência para outro sanatório. Eu me julgava à mercê de pessoas em quem não confiava. Tudo me parecia absurdo, arbitrário. Batia. Quando meus pulsos ficavam muito doloridos, deitava-me exausta no chão e batia com os pés. Minha cabeça era um tambor: soava (...) Ninguém atendia – eu gritava sempre. Tinha a garganta seca, a língua pesada, pastosa. Via-me traída, ignorava por que estava ali, e onde estava. Quando o cansaço me dominava completamente, procurava voltar para o colchão. Sem forças para fazê-lo, deixava-me no chão, dormia e acordava, como num pesadelo nevoento. Vagamente recordava uma passagem na Casa de Saúde do Alto da Boa Vista. Agredira uma médica e uma guarda, atirando-lhes bolas de bilhar (CANÇADO, 1979, p. 111).

Em *História da loucura*, Michel Foucault lembra que as “casas de internação” para loucos surgem a partir da metade do século XVII, não como estabelecimentos médicos, mas como instâncias de ordem, fundadas muitas vezes nos antigos leprosários que confinavam doentes na Idade Média. A doença desaparece, mas permanece o estigma, os valores e as imagens que tinham aderido à imagem do leproso. Nos mesmos locais, os jogos de exclusão são repetidos três séculos mais tarde. “Os loucos tinham então uma existência facilmente errante. As cidades escorraçavam-nos de seus muros” (FOUCAULT, 1972, p. 9).

No Brasil, a primeira instituição psiquiátrica do tipo foi aberta em 1841, durante o Império, o Hospital Pedro II, também na Zona Norte do Rio. São conhecidos os históricos de superlotação, tortura, perseguição e mortes em instituições brasileiras públicas do tipo, cabendo destaque para o Hospital Colônia de Barbacena, em Minas Gerais, cuja história de horror foi contada no livro *Holocausto brasileiro*, da jornalista Daniela Arbex, em 2013. A luta pela reforma psiquiátrica no Brasil só toma corpo no final dos anos 70 – mas é só em 1989 que a extinção desse modelo de tratamento vira lei no país. Há quase nenhuma documentação histórica que possa detalhar como funcionava o Sanatório da Muda no período em que João Antonio ficou lá – é possível deduzir que era uma instituição particular, pois publicava anúncios em jornal à época para estimular a internação de doentes mentais, como um serviço pago. No conto “Casa de loucos”, inspirado em sua passagem pelo local, o narrador relatava que havia tratamento com choques, solitária e que apenas oito psiquiatras e quatro enfermeiros cuidavam dos 290 internos, nem todos diagnosticados com doenças psiquiátricas.

Em depoimento ao escritor Mylton Severiano, no livro *Paixão de João Antonio*, Marília Mendonça conta como João Antônio lhe fez o pedido “estranhíssimo, de interná-lo como louco”. “Ele chegou em casa e falou: Olha, quero paz para escrever. Esse negócio de jornalismo está me deixando louco. E o único jeito de eu escrever vai ser num hospício (...) Me deram este endereço, você me leva lá e diz que não estou bom da cabeça” (ANDRADE *apud* SEVERIANO, 2005, p. 150).

Ficou lá internado por dois meses, num calvário autoinduzido, quando conheceu outro interno, Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, de 72 anos. Diagnosticado com esclerose, era um importante educador e jornalista carioca, também ligado ao teatro. Como educador, foi um dos integrantes do grupo Pioneiros da Educação Nova, que em 1932 divulgou um manifesto defendendo a reforma integral do ensino brasileiro. Como jornalista, foi repórter internacional, integrante da *Associated Press* e, principalmente, um dos fundadores do *Diário de Notícias*, em 1930. O *Diário* foi o primeiro jornal brasileiro a ter uma página inteira dedicada à educação, assinada pela jornalista e poeta Cecília Meireles. Amigo de Cecília, padrinho de uma de suas filhas, foi ele quem a convidou para escrever a coluna, o que fez por três anos. O período foi considerado, por ela, como o mais político da sua carreira. Carlos Alberto Nóbrega da Cunha foi ainda o responsável pela entrada de Carlos Lacerda no jornalismo. De acordo com João Pinheiro Neto, no livro *Bons e maus mineiros*, ele pagava do próprio bolso para que o jovem, aos 16 anos, filho do embaixador Mauricio Lacerda, reunisse informações para a página de educação de Cecília Meireles.

Agora internado no Sanatório da Muda como colega de João Antônio, Carlos Alberto contava histórias boêmias do escritor Afonso Henriques de Lima Barreto, quem havia conhecido entre 1916 e 1920 (Lima morreria em 1922).

De acordo com os depoimentos que deu ao jornalista, ele havia conhecido Lima Barreto numa época em que o escritor vagava de bar em bar, e chegaram a conversar poucas vezes – numa delas, a mais longa e que encerra o livro de João Antônio, Lima teria lhe feito confidências amorosas. Carlos Alberto citava cada “bar de portinha anônimo” (ANTÔNIO, 1977, p. 47) pelo qual Lima Barreto passara, com detalhes sobre o arranjo do ambiente ou do que oferecia em estoque. Recordava os assuntos que se falava à época nos balcões, como as novidades literárias, as atualizações políticas ou a Primeira Guerra Mundial. Relatava histórias curiosas dos frequentadores das rodas de Lima, a maneira como algumas reuniões evoluíam para tertúlias e como a gripe espanhola dizimou os encontros.

O Lima Barreto de Carlos Alberto circulava em pelos bares com uma certa elite cultural, poetas, cartunistas, intelectuais, estudantes de Direito mas também com operários, capoeiras e alguns “vagabundos”. Carlos Alberto salienta que mulheres não circulavam entre eles, apenas algumas artistas em eventos mais sociais. “Às vezes, ia embora com um desses tipos, malandros e capadóciolos; outras, com gente humilde, mas correta e boa – guardas, carteiros, mata-mosquitos, pequenos funcionários. Esse pessoal está todo de personagens dos seus livros” (NAVA *apud* ANTÔNIO, 1977, p. 57).

E também os detalhes do comportamento do escritor naqueles ambientes, descrevendo seus gestos, trajés e modos minuciosamente. Carlos Alberto contava um Lima Barreto que gostava de piadas, mas não gostava de trocadilhos. Um sujeito que não saía de casa sem chapéu, mas não usava guarda-chuva. Quando chovia, “preferia se esgueirar pelas marquises”. Andava com os bolsos pesados de moedas, e as cédulas de dinheiro enrolava num cilindro que levava “na fenda do lencinho do paletó”. Que andava malvestido e quase nunca engraxado. Fumava o cigarro Elite 18, da Souza Cruz, e não usava isqueiro, preferia fósforo. Jamais fora visto beber a crédito, e nos grupos de paus d’água, “era sempre Lima quem pagava” a conta. No bar da Rua Sachet, o primeiro em que parava, às três da tarde, pedia uma parati. Recusava qualquer outra bebida alcoólica, inclusive cerveja – mas Carlos Alberto é veemente ao afirmar que naquele período “Lima jamais tomou um porre” (ANTÔNIO, 1977, p. 50). “Nunca o vi bêbado, mas sempre tomado” (1977, p. 56).

Nunca perdia a linha o equilíbrio, não chamava ninguém para ir lá fora, discutir. Jamais gritava, nem nunca o ouvi dizer um palavrão ou desaforo. Bebia tristemente, tanto que o seu estado era sorumbático, ficava recolhido, olhando vagamente, respondendo quando se lhe perguntavam e, lá uma vez ou outra, dava um aparte (...) A única nota marcante de sua identidade era o olhar: olhos alongados, de um verde sujo com um fundo amarelo e embaciados, digo, baços. Eram olhos tristes (ANTÔNIO, 1977, p. 50; 70).

O relato testemunhal refazia o percurso boêmio do escritor, tanto do ponto de vista da rua como de dentro dos bares, com detalhes desconhecidos à época, mesmo para o primeiro biógrafo de Lima Barreto, Francisco de Assis Barbosa. Escrita em 1952, a biografia *A vida de Lima Barreto* passaria a incorporar o relato de Carlos Alberto nas edições posteriores a 1977, mesmo sem a comprovação de que tudo aquilo realmente acontecera.

## **O bar e a rua como espaços de sociabilidade**

O relato de Carlos Alberto em pormenores valorizava o bar e a rua como espaços de sociabilidade fundamentais para a caracterização da figura de Lima Barreto, na contramão de um certo senso comum da época relatada. Em *Trabalho, lar e botequim*, Sidney Chalhoub mostra como os bares sofriam ataques moralistas da imprensa no início do século XX, caracterizados como locais de desordeiros e vagabundos. Principal opção de lazer dos pobres urbanos do sexo masculino à época, o bar se consolidou como estabelecimento comercial urbano já de forma estigmatizada. Muito porque a tentativa de imposição de hábitos de trabalho domesticados encontrava um obstáculo na maneira de vida tradicional dos pobres urbanos em questão.

Era ali, nos papos das horas de descanso, que se afogavam as mágoas e se entorpeciam os corpos doloridos pelas horas seguidas do labor cotidiano (...) O botequim e o quiosque, a despeito dos seus algozes, apresentam múltiplos significados (CHALHOUB, 2001, p. 257-258).

Assim, segundo Chalhoub, o botequim, além de funcionar como distribuidor de bebidas e alimentos, tinha papel de “observatório popular”, um centro aglutinador e difusor de informações entre os populares, era um “ponto privilegiado, uma janela aberta para o estudo de padrões de comportamento dos homens pobres em questão” (CHALHOUB, 2001, p. 312).

Ao detalhar e valorizar em pormenores, o bar e a rua de Lima Barreto, sob pontos de vista inéditos, Carlos Alberto con-

quistava, definitivamente, o interesse do jornalista e escritor João Antônio, naquele terceiro espaço, o sanatório, que parecia tão desnutrido de matéria literária.

João ficou tão envolvido pelos relatos do novo amigo que aproveitou para mergulhar nos livros de Lima Barreto que estavam na biblioteca do hospital psiquiátrico, o que ainda faria ao longo dos anos, como contaria posteriormente, no artigo “Lima Barreto aqui e lá fora”, publicado no *Jornal do Brasil* em 2/12/1978:

Algumas informações que o professor Nóbrega me passava contrastavam violentamente com o que eu sabia pelas leituras disponíveis, poucas, é verdade, sobre o criador de *Vida e morte de M. J. Gonzaga de Sá*, cuja bibliografia é pobre. [...] terminada a coleta do depoimento, passei alguns anos estudando o que faria com ele, enquanto lia e relia os deixados de Lima e me assustava com sua atualidade (ANTÔNIO, 1978, p. 4).

Depois que saiu do Sanatório da Muda, guardou os registros daquelas conversas por sete anos, até que editou o material e transformou no livro *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Na nota prévia do livro, João Antônio explica que a obra não é de sua autoria:

Este roteiro dos bares urbanos frequentados pelo amanuense Afonso Henriques de Lima Barreto me foi passado [...] pelo professor Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, homem tido e havido como caduco, maníaco e esclerosado. [...] Os textos em destaque são de e em torno de Lima. Assim, não há aqui uma palavra minha. Como um montador de cinema, te-soura em punho, dei ritmo e respiração ao trabalho alheio. Participei, se muito, na linguagem da versão final do depoimento” (ANTÔNIO, 1977, p. 17).

Em meio ao relato testemunhal de Carlos Alberto, João Antônio salpicou trechos de cartas, diários, crônicas, contos e romances de Lima Barreto, numa colagem literária que estimula a ambientação do leitor no imaginário de Lima Barreto, tanto o de ficção como o de não ficção. Às vezes, por correlação temática

direta, mas às vezes, por dissonância (ORNELLAS, 2011, p. 64). É o seu “corpo-a-corpo com a vida”: o próprio tema determina a estrutura da narrativa. João Antônio faz com que a narrativa de Carlos Alberto tropece na narrativa, na presença evocada de Lima, como supostamente acontecia na vida real. É como se ele fizesse trombar a narrativa com a presença evocada. Ou como se interrompesse o “calvário” de Lima pelos bares cariocas com seus próprios temas, cenários e personagens.

E como aconteceria ao próprio João Antônio: depois do encontro com Carlos Alberto foi que ele “tropeçou” na literatura de Lima Barreto, determinando muito da sua trajetória literária (a partir de então, dedicaria todas edições a Lima Barreto).

A passagem de dois meses pelo sanatório lhe renderia, portanto, matéria literária para um livro e João Antônio escreveria ainda um conto sobre a experiência geral no hospital, intitulado “Casa de Loucos”, que viraria título de outra obra, publicada em 1976.

Quando a noite é calma e se pode dormir, o dia começa cedo no sanatório. De primeiro, o que se sabe nas manhãs vem da voz assim empastada, negra, de morro, anasalada e quente, meio moleque e meio triste do crioulo Leovigildo, faxineiro (ANTÔNIO, 1994, p. 135).

Em entrevista ao amigo e jornalista Ary Quintella, João Antônio avalia mal o período em que ficou internado:

**AQ:** E você saiu do sanatório tranquilo, recuperado, passado a ferro?

**JA:** O que vi no sanatório e que descrevo em *Casa de Loucos*, deixam bem claro que ninguém sai de lá recuperado.

**AQ:** Você saiu recuperado.

**JA:** Vamos dizer: mais calmo. Aliás, seria necessário conceituar – ocidentalmente – o que seja loucura. Porque a loucura está ligada – inapelavelmente – ao

processo de criação. O estado de criação é um estado que se aproxima ao da loucura. (...) A criação tem o mesmo tipo de febre, quebrando valores tradicionais, contestando, etc. Qualquer tipo de mau comportamento na nossa sociedade é uma loucura, extrapola, sai do pequeno burguês (ANTÔNIO *apud* QUINTELLA, sem data, p. 2).

Em outro trecho da entrevista, ele lembra com apreço de Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, que, indiretamente, foi seu grande encontro com Lima Barreto:

Esse senhor sofria de esclerose, era tido como maluco. Todavia, foi um dos homens mais lúcidos, mais brilhantes e imaginativos que jamais conheci. Ele tivera uma grande intimidade com o Lima e a literatura do Lima. Por causa dele, aproximei-me muito do Lima, li tudo do Lima inclusive cartas. E surgiu-se essa admiração pelo Lima, que crescia mais a cada dia. Penetrei fundamente na obra do Lima e reconheci que se tratava de um grande escritor, o escritor brasileiro por excelência, independentemente de escolas, de épocas. (...) Lima foi o que mais se aproximou do pobre diabo, do homem de subúrbio, do miserê sem grandeza nacional, daquela camada que não tem nenhum traço folclórico (ANTÔNIO *apud* QUINTELLA, sem data, p. 1).

Vale notar que, apesar de ter chamado o local de “casa de loucos” e de associar o espaço da loucura ao espaço da criação, em nenhum dos relatos que fez em jornais da época sobre o processo de feitura do *Calvário*... João Antônio pôs em xeque a veracidade dos relatos, tampouco ponderou o fato de sua fonte ter sido diagnosticada com esclerose, o que poderia comprometer a recepção da obra. Apesar de ter selecionado trechos da obra de Lima Barreto que sugeriam coincidências com os detalhes do relato, de forma a provocar o leitor, João Antônio não parece interessado em fiscalizar o realismo do depoimento. Um indício é que nem sequer ele se aprofunda em uma pesquisa biográfica sobre Carlos Alberto na edição da obra.

O “corpo-a-corpo com a vida”, neste caso, parece ter mais

a ver com a vivência voluntária em um sanatório, onde se meteu e de onde tirou matéria literária para duas obras; com a valorização da própria memória de vivência de Carlos Alberto Nóbrega da Cunha nas ruas; e com a conseqüente valorização da vivência marginal do próprio Lima Barreto pelos bares do Rio.

### “Elogio à errância” em João Antônio

Neste sentido, em *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* João Antônio também pratica o que Paola Berenstein Jacques define como “elogio aos errantes” (JACQUES, 2006, p. 117), pelo fato de fazer uma apologia da experiência da cidade, reconhecendo a possibilidade estética de quem a experimenta através das errâncias.

No início do século XX, quando a narrativa de *Calvário...* acontece, o Rio de Janeiro passava por uma modernização que havia começado na gestão do prefeito Pereira Passos. Lima Barreto foi testemunha ativa deste processo em seus contos e crônicas, que muitas vezes criticavam as mudanças pelas quais a cidade passava. Seu ponto de observação era a rua.

No Rio de Janeiro, Lima Barreto estava por toda parte e sempre em trânsito. Seu ambiente eram tanto os subúrbios como as ruas da capital (...) Era no vagão de segunda classe, frequentado cotidianamente, que ele tinha a oportunidade de observar melhor a realidade dos humildes e infelizes, e achava fermento para seus personagens: modinheiros, donas de casa, mocinhas sonhadoras, funcionários públicos, boêmios simpáticos, andarilhos filósofos, donos de bar tagarelas, trabalhadores do centro da cidade” (SCHWARCZ, 2017, p. 10).

Como vimos, não é só a errância de Lima Barreto que é “elogiada” na obra de João Antônio, mas também a errância de um paciente de um sanatório, cujo discurso estava inscrito em um ambiente marginalizado.

É um “elogio à errância” praticado de forma original e

complexa: ao inventar uma potência narrativa sobre um discurso socialmente alijado, encontrando um sentido literário no fragmento de memórias confinadas em espaços marginais, como o bar, a rua, o sanatório, valorizando a experiência urbana de alteridade, João Antônio pratica a errância como um desestabilizador de uma certa hegemonia do sensível, construindo novas subjetividades, como Jacques pontua:

A principal potência em questão está na construção e na (contra)produção de subjetividades, de sonhos e de desejos. Assim, as narrativas urbanas resultantes dessas experiências realizadas pelos errantes, sua forma de transmissão e compartilhamento, podem operar como potente desestabilizador de algumas partilhas hegemônicas do sensível e, sobretudo, das atuais configurações anestesiadas dos desejos (JACQUES, 2006, p. 11).

Num momento em que as cidades oferecem experiências urbanas cada vez mais pasteurizadas, e sem horizonte de solução para o tema central da precarização, lembrar da poética inscrita por João Antônio em seu “corpo-a-corpo com a vida”, a exemplo desse *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* – obra na qual pratica de maneira original, como vimos, um elogio à errância, em que a valorização da experiência urbana atua sobre a própria forma do texto – é um estímulo para insistirmos em um modelo de literatura que amplie cada vez mais o exercício de alteridade.

## Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. Corpo-a-corpo com a vida. In: \_\_\_\_\_. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

\_\_\_\_\_. *Casa de Loucos*. 4. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. Lima Barreto aqui e lá fora. *Jornal do Brasil*, 2 dez. 1978.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Autêntica, 2017.

CANÇADO, Maura Lopes. *Hospício é Deus: Diário I*. Rio de Janeiro: Record, 1979.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio de Janeiro da belle époque*. 3. ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1978.

JACQUES, Paola Berenstein. Elogio aos errantes: a arte de se perder na cidade. In: JEUDY, Henri Pierre; BERENSTEIN, Paola (orgs.). *Corpos e cenários urbanos: territórios urbanos e políticas culturais*. Salvador: EDUFBA, PPG-AU/FAUFBA, 2016.

NETO, João Pinheiro. *Bons e maus mineiros e outros brasileiros*. São Paulo: Mauad, 1996.

ORNELLAS, Clara Ávila. *João Antônio, leitor de Lima Barreto*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

QUINTELLA, Ary. *A gente cai, a gente se levanta – João Antônio contista brasileiro*. [sem referência à fonte] Documento do “Acervo João Antônio”, depositado na F.C.L – UNESP – Assis (Coleção Jácomo Mandatto).

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *Lima Barreto: triste visionário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

SILVA, Telma Maciel da. *Posta restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*. 293 f. Tese (Doutorado

*80 anos de João Antônio*

em Letras)–Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, Assis, 2009. 2 v.

VIEIRA, Ana Paula Leite. *Cecilia Meireles e a educação da infância pelo folclore*. 182 f. Dissertação (Mestrado em História)–Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

# Cartões-postais: rotas extraliterárias de João Antônio

*Renata Ribeiro de Moraes* (UNESP)

João Antônio, nos anos de 1970 a 1990, manteve contato com a família por meio de visitas, telefonemas, cartas e cartões-postais<sup>1</sup>. Sobre estes últimos apresento alguns fatos que corroboram duas questões fundamentais para o escritor: o intenso contato com a família, apesar da distância, e a consciência quanto à construção de seu projeto literário. Por meio de cinquenta e oito postais enviados aos membros de sua família, com destino ao bairro de Presidente Altino, na cidade de Osasco, temos a possibilidade de percorremos as rotas pessoais e profissionais do escritor.

Osasco foi o destino destes postais e nos mostram um dos locais em que os Ferreira moraram e que, para João Antônio, é bem significativo na história de sua formação pessoal, também foi cenário de algumas ambientações em suas narrativas, como em “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Meninão do Caixote”, ambas publicadas em *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963).

A partir desse material, veremos o quanto seus familiares puderam conhecer alguns dos lugares visitados por João Antônio na Europa e algumas cidades brasileiras, como numa espécie de viagem compartilhada já que todos, ao receberem seus postais, também partilhavam dos momentos vividos pelo autor.

A troca de cartões-postais entre autor e família, é muito significativa porque nos permite ratificarmos o quanto estas mini-crônicas mostram situações que ampliam nosso olhar quanto ao seu trabalho com a literatura, mais especificamente com a divulgação das obras e de seu trabalho, além, claro, de vermos como as relações com os familiares se estabeleciam a distância. Sob este

---

<sup>1</sup> Estes postais foram compartilhados comigo por meio do contato que tive com a sobrinha do escritor, Érica Ferreira. Após o término de minhas pesquisas e estudos sobre este material, tudo será doado ao Acervo João Antônio.

aspecto, as mini-crônicas foram o único meio de se encontrarem devido às ausências do autor para com a família, pois morava no Rio de Janeiro, bem como por conta de suas viagens internacionais a trabalho.

Os temas mais frequentes mostrados nesse material versam sobre o amor aos seus familiares, o trabalho de divulgação de sua obra, tanto em universidades, com estudantes, ou em locais que o homenageavam a partir do alcance e significação de sua produção literária. Muitas referências a Deus são também citadas pelo autor, fato que talvez tenha sido inerente a sua formação familiar por ter entre os seus um tio padre.

### **Simbologias de um cartão-postal e seu texto: mini-crônicas**

A representatividade de um cartão-postal tem suas simbologias no contexto sociocultural em que imagem e texto se combinam a fim de servirem como meios de se compartilhar momentos vividos e vistos pelo remetente e, conseqüentemente, pelos destinatários. Os postais constroem significações sobre o que os locais têm a oferecer, tanto em termos de cultura quanto de história.

Prova disso é que diversas áreas do conhecimento podem proporcionar estudos sobre a pluralidade simbólica de um postal: a arquitetura, que vislumbra as transformações arquitetônicas de prédios e afins e que, comparados ao longo dos anos, tendem a servir como fonte histórica para a construção de uma memória coletiva e individual; o turismo, que mostra significações dos lugares culturais que se atrelam ao lazer e ao descanso de quem os visitam; a sociologia das relações, com o intuito de mostrar apreço e partilha pelo espaço e instantes vividos, além das relações estabelecidas que os indivíduos constroem entre si.

Além da imagem veiculada pelo postal (fotografia de um local turístico ou importante da cidade, que também poderia ser uma obra de arte) o postal simboliza momentos de aproximação entre pessoas que, geograficamente, estavam longe umas das outras. É também visto como um dos principais meios de comunicação veiculado em épocas nas quais foi constituído como um tipo

de correspondência. Assim, o cartão-postal concretizou-se como elemento relevante na construção de memórias e estabelecimento de relações.

O significado de um cartão-postal, para a década de 1960 aos anos 2000, era muito representativo no que diz respeito ao vínculo afetivo que ele poderia estabelecer entre emissor e destinatário. Por meio de uma linguagem sucinta e objetiva, também propiciou momentos da construção de identidade familiar estabelecida por João Antônio com e entre seus pais, Irene e João Antônio Ferreira, sua avó e madrinha Nair Gomes, seu irmão Virgínio e respectivos filhos e esposa – Eneida, Érica, Gugu, João Roque e Iara.

No caso do envio dos postais endereçados à família do escritor, encontramos textos que expressam amor e respeito a ela e, em outros, vemos uma relação fraterna para com alguns amigos. João Antônio, sempre muito atento aos fatos e às pessoas, mencionou também tios e sobrinhos nos textos dos cartões-postais, o que denota uma relação de carinho, atenção e lembrança para com os de seu entorno. Além disso, o fato de partilhar alguns de seus projetos profissionais/literários com estudantes e professores ou simplesmente lembrar de outrem permite que vejamos parte de seu projeto literário, ou seja, as relações extraliterárias constituídas pelo autor.

Seja como jornalista ou escritor, o bastidor de sua escrita descortina muitas de suas ações em prol da constituição de sua produção literário-jornalística, por isso consideramos o extraliterário, nesta apresentação dos textos dos cartões-postais, como mais um conjunto de documentos relevantes que permite visualizarmos todas as tentativas do autor ao estar no corpo a corpo a fim de um único objetivo: ser (re)conhecido. Não só por seus pares escritores, mas também por toda a comunidade letrada da qual fez parte e, acima, de tudo, nos textos dos cartões-postais, vincular a família como parte constitutiva de suas conquistas. Ao nos depararmos com os textos dos cartões-postais, os vemos como mini-crônicas que relatam parte de sua trajetória pessoal (com a família) e profissional (seu trabalho literário).

## Mini-crônicas postais – Brasil: década de 1970 a 1990

Entre as décadas de 1970 a 1990, João Antônio percorreu muitas cidades brasileiras, com o intuito de divulgar seus livros, além de passagens por algumas cidades da Europa. No que diz respeito às visitas a cidades brasileiras em registro nos cartões-postais, datados de 1976, 1977 e 1978, foram anos intensos de publicações literárias: *Casa de Loucos*, *Lambões de Caçarola*, *Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* e *Ô Copacabana!*.

Os lugares visitados a trabalho pelo escritor são representados por postais que trazem o que consideramos como mini-crônicas vindos de Manaus, Sergipe, Salvador, Vitória, Nova Friburgo, Brasília, Nova Petrópolis, Porto Alegre, Caxias do Sul, Pelotas, São Leopoldo, Novo Hamburgo. Essas foram as cidades brasileiras que receberam o escritor para palestras com estudantes ou para algum lançamento de livro. João Antônio, ao se reportar à família, compartilhou com eles seu corpo a corpo, com foco exclusivamente de se falar sobre literatura, formação de leitores, aspectos sociais de seu momento, dentre outros assuntos.

Como resultado de suas andanças profissionais, o autor também compartilhou no postal com a família o fato de ser notícia em jornal local:

Nova Petrópolis, Rio Grande do Sul, 5/9/76

Madrinha, Virgínio, papai, mamãe:

Aqui estou, no Sul, curtindo um frio e uma chuvinha. Já estive em Porto Alegre e em Caxias do Sul para debates. Os jornais daqui falam muito de mim e dei uma entrevista na televisão. Dia 10 estarei aí em São Paulo para lançamento e autógrafos da Teixeira.

Abraços a todos,

JOÃO ANTÔNIO

Ao autor, como sabemos, era importante que seu nome fosse divulgado para que sua literatura chegasse até seus leitores.

Uma das marcas de João Antônio foi a sua autodivulgação no sentido de se fazer lido, discutido, lembrado. E relatar isso à família legitima seus preceitos em relação à constituição de seu projeto literário.

Outra questão importante para ser destacada quanto à divulgação de seus livros é o caso de *Lambões de Caçarola* (1977), ao qual João Antônio se referiu no texto do cartão-postal logo abaixo:

Brasília, 11/10/77

Madrinha Dona Nair.

aqui, em Brasília, vou levando, apesar do calor e da correria com estudantes pra baixo e pra cima. Talvez ainda vá a S. Paulo este mês. Mas não tenho certeza.

‘Lambões de Caçarola’, lançado aqui, vai indo bem. Recebam todos um forte abraço do

JOÃO ANTÔNIO

(cartão postal de Brasília - Catedral)

Ainda sobre *Lambões de Caçarola*, João Antônio registrou:

Porto Alegre, 30/10/77

Madrinha.

Aqui em Porto Alegre, vou tocando debaixo de um calor que vocês aí nem podem fazer idéia. Já fui a Caxias do Sul e a Novo Hamburgo, São Leopoldo e outras cidades. Os meus ‘Lambões de Caçarola’ vão muito bem, felizmente. Abraços aí.

JOÃO ANTÔNIO

Tudo compartilhado com a família que o acompanhou a distância e certamente torceu e vibrou por ele. Além de partilhar o momento profissional vivido e seu respectivo sucesso, há de se notar no postal que texto e imagem se complementam para ilus-

trarem cidade e contexto vivenciado pelo autor. Muitas vezes, nos postais, o autor se referiu ao clima da cidade, avesso que era às temperaturas mais frias ou extremamente quentes.

Outro momento interessante a se destacar foi o quanto alguns trabalhos em cidades o absorveu, relatando aos seus os encantamentos das metrópoles:

Salvador, 13 de março de 78

Madrinha: aqui estou na Bahia trabalhando como a senhora nem queira saber. Ficarei ainda algum tempo aqui. A terra é maravilhosa e eu sinto que vou produzir bem, na graça de Deus. Quero que dê um grande abraço a todos aí. É possível que eu passe o resto de março cá em Salvador. Passe estas notícias a meu pai. E receba um abraço do seu neto JOÃO ANTÔNIO.

Na década de 1980, o escritor escreveu à família para informá-la, mais uma vez, sobre seus trabalhos profissionais, o que certamente se manifestou como instante de glória para ele, visto que foi chamado para participar de concurso de contos:

Belo Horizonte, 30/maio/1980

Madrinha: aqui de Belo Horizonte, a que vim para participar do julgamento de um concurso de contos, aproveito para lhe mandar um forte abraço e lhe pedir notícias.

O seu neto,

JOÃO ANTÔNIO

Para o autor, acreditamos que tenha sido um momento singular como experiência profissional e pessoal, visto que participar como avaliador de contos, gênero utilizado por ele com maior frequência em sua obra, era a consagração vinda por parte dos que também estavam no universo da produção literária. Era o reconhecimento por seu trabalho com a palavra e com o gênero.

Em outro postal, datado de 1991, novamente retornando à Bahia, o escritor trouxe notícias. Interessante observar também

como as cidades são descritas por ele, o que relata seu senso de observação sobre os lugares pelos quais passou, aspecto muito bem analisado em pesquisas já realizadas sobre o autor:

Salvador, 30/1/1991

Virgínio. Meu irmão:

Aqui da Bahia, a boa terra e terra da felicidade para alguns... a que vim a trabalho, pois eu nunca estou a passeio e sim, a jogo, eu mando um grande abraço a todo o nosso pessoal. Na minha volta, quero dar uma chegada aí. Por enquanto, isto está valendo como uma trégua para as duas guerras – a do Oriente Médio e a que o governo brasileiro move contra nós. Abraços a todos, o seu irmão, JOÃO ANTÔNIO

Além da descrição da cidade baiana, dois fatos são interessantes nesta mini-crônica: o de o autor mencionar estar sempre a jogo e nunca a passeio e o contexto político-social da época, conflito no Oriente Médio e crise econômica no Brasil, ambos momentos de massacre contra populações situadas em extremos do globo. Sua crítica a tais contextos mostrou o quanto o autor ocupou-se das transformações sociais que aconteciam no mundo.

### **Mini-crônicas postais – Europa: década de 1980**

Quando de sua passagem pela Alemanha, entre 1987 e 1988, João Antônio registrou nos postais, entre uma cidade e outra, os momentos de divulgação de sua obra, os estranhamentos com os climas locais, a saudade da família e sua preocupação para com ela, principalmente com o irmão Virgínio:

Berlim, 26/9/87

Madrinha, mamãe, Virgínio e todos aí. Como vão vocês? Por aqui tudo bem, apenas estranhando o clima. Berlim tem um clima tão louco ou mais louco ainda do que São Paulo. Gostaria de saber as novidades daí. E o que o padre Dom José Matias tem a dizer

sobre a minha viagem aqui na Alemanha. Espero que Deus proteja a todos aí e ilumine principalmente os caminhos do Virgínio.

Um abraço saudoso do JOÃO ANTÔNIO

(Eneida, João Roque, Érica, Gugu e Iara. Abraços) -  
menção aos sobrinhos e à cunhada no topo do postal.

João Antônio demonstrou nos textos dos postais momentos amorosos com sua família, lembrando-se de todos, numa tentativa de aproximar-se deles, pois, ao estar longe geograficamente, o envio do postal se tornava um elemento encurtador de distâncias e de situações vividas pelo autor. Esse foi o seu modo de estar com a família e partilhar suas conquistas e o reconhecimento internacional, naturalmente ambicionado por ele.

O relato de suas experiências no exterior denota um intenso período de atividades, embora curto, haja vista o intervalo entre um postal e outro. De Berlim, enviou em 1987 três cartões-postais datados de 26/9, 30/10 e 24/12. Em postal de outubro de 1987 escreveu:

Berlim, 30/10/1987.

Virgínio, papai, mamãe, madrinha e todos aí. Prezados. Como vão vocês?

Espero que tenham recebido minha carta. E que tudo esteja bem aí. Aqui vou bem, com saúde. O frio é diário e a gente vai enfrentando. Aqui têm me convidado para diversos trabalhos importantes. Graças a Deus, vou bem. Há mais vantagens que dificuldades naturais. Eu sou um convidado do país. Muitos me tratam bem. (...) aguardo notícias. E recebam todos um abraço forte do JOÃO ANTÔNIO. Deus os proteja.

(em nota no início do postal está: Recebo hoje carta de Virgínio. Cuide da saúde. Responderei. Não recebi ainda a carta da madrinha.)

Para João Antônio, era fundamental receber notícias da família, tanto que os cobrava quando lhes escrevia. Sua preocupação com todos, inclusive com a saúde de seus familiares, foi frequente, o que é possível constatar no texto acima. Outro assunto que compartilhou com os seus durante esse período diz respeito, novamente, aos seus trabalhos profissionais, visitando faculdades e realizando palestras para estudantes e professores. Corpo a corpo. Isso, de certa forma, permitiu ao autor ver-se reconhecido entre a comunidade letrada, o que lhe possibilitou observar os resultados de seu trabalho.

Em 1988, ainda em Berlim, os envios dos postais foram mais intensos, com datas de intervalos menores: 16 e 25 de janeiro; 6, 16 e 29 de março; 1º, 8 e 23 de abril; 15, 20 e 27 de maio; 25 de junho; 3 e 14 de julho; e, para encerrar o ciclo de envios vindos de Berlim, o último data de 21 de agosto. Vejamos um deles:

Berlim, debaixo de neve, 16/1/1988. (datilografado)

Hoje amanheceu tudo coberto de neve. (manuscrito)

Madrinha e mamãe. Prezadas.

Só estou recebendo hoje a carta de vocês duas. Vocês escreveram no dia 6 mas só colocaram no correio dia 12. Lamento muito que o papai não esteja indo bem de saúde. Precisamos pedir a Deus que ilumine os caminhos dele. Quanto a me escrever, ele não se preocupe com isso. Sei que ele está doente e peço a Deus que ele melhore. Tenho sempre escrito para vocês. Se o Virgínio puder, ele que me escreva. Sei que ele é ocupadíssimo com a lida do bar e ainda mais em cuidar da família grande. Precisamos pedir que a crise brasileira melhore em 88. O padre José Angelo Martins me escreveu, a carta dele chegou junto com a de vocês. Aqui em Berlim vou indo bem, escrevendo coisas até para o Brasil. Não tenho do que reclamar. Nada me falta. A saúde está boa e estou fazendo um tratamento dos dentes. Dizem que este ano até o frio aqui está camarada. No entanto, é sempre abaixo de zero. Virgínio é muito ocupado mesmo e ainda tem

de dar atenção à criançada. Não é fácil. Também precisamos pedir a Deus que ilumine os caminhos dele. Escrevam-me sempre, pois, agora o correio está demorando menos. Recebam um beijo saudoso do João Antônio. (assinatura do autor também).

(No topo do postal está: Lembranças a todos. Beijos na Eneida, João Roque, Erica e Gugu.) datiloscrito.

João Antônio, mesmo distante, prezou por saber sobre a saúde de sua família, como vimos no texto apresentado. O recurso a Deus para lhes proteger também era recorrentemente feito pelo autor, o que mostrou seu lado de fé, sem mencionar qualquer laço com religiões. Outra preocupação constante foi com seu irmão que, em meio a tanta luta para se manter em seus negócios, despertou no autor a necessidade de saber de fato como as circunstâncias se apresentavam.

Outro momento importante sinalizado no postal referiu-se à crise vivida no Brasil em 1988. Com inflação alta, crise política, desestabilização da economia e estagnação do poder aquisitivo da sociedade, tudo caminhava para o agravamento dos setores econômicos e sociais. Por tais situações, mesmo estando em outro país, João Antônio atentou-se para o fato de que tal crise impactou no modo de vida de seus familiares, mais precisamente do irmão, que mantinha um comércio em São Paulo. Planos econômicos que impulsionaram ainda mais a dívida externa, trocas de governo, conflitos entre partidos políticos, tudo resultou em empobrecimento das camadas trabalhadoras do país. Em contraposição vemos que o autor passou por bons momentos profissionais, nada tendo “do que reclamar”.

De outros lugares da Alemanha também há postais, os enviados de Munique em 19 de março, da Bavária em 21 de março, de Varsóvia em de 12, 14, 15 e 16 de abril. De Heidelberg 4 de maio, de Dilsberg 6 de maio, de Hamburg 6 de junho, todos no ano de 1988. De modo geral, boa parte dos cartões-postais trouxera notícias sobre a cultura local, com as imagens que retrataram a localidade visitada pelo autor:

Warszawa, 15-4-88

Virgínio. Prezado.

Este palácio no centro de Varsóvia é todo dedicado a um museu de Chopin. Mais do que tudo, o polonês cultiva lendas sobre este palácio. Debaixo dele há um lago. E nele um pato de ouro que pode dar presentes a quem chegar até ele.... Mas isso é difícil. E a lenda vai por aí. Varsóvia homenageia muito Chopin até hoje. E a Polônia continua um socialismo muito singular. Receba um abraço saudoso do seu,

JOÃO ANTÔNIO



(Acervo pessoal Érica Ferreira)

Ao mencionar uma figura importante para a cultura da Polônia, o autor, implicitamente, mostrou-nos o quanto achava importante a valorização de ícones da cultura, sejam locais ou mundiais, pois por meio dela os fatos históricos são perpetuados, são vivenciados pelas próximas gerações, e difundidos para outras culturas. O que nos remete a refletirmos também o quanto a nossa cultura brasileira é deixada de lado, com total descaso para com aqueles que, de certa forma, contribuíram para a formação de nossa identidade nacional. Como um indivíduo atento ao “passar pelas coisas e vê-las”<sup>2</sup> em outra oportunidade escreveu à família:

Munique, 19/3/88

Virgínio. Prezado.

Ontem, de Berlim, liguei para mamãe (aí chovia muito e não seriam 9 da manhã) (...). Espero que esteja tudo em ordem. Vim a Munique participar com uma conferência de um simpósio sobre cultura brasileira. Estou a 600 quilômetros de Berlim. Em plena Bavária. Felizmente, tudo corre bem. Amanhã (oficialmente) começa a Primavera. Mas o frio continua. Lembranças a todos. Muita saudade do seu irmão,

JOÃO ANTÔNIO

Enquanto mini-crônicas estes registros nos postais nos apontam um estilo marcado por apreciações sobre o clima das cidades pelas quais passou, a preocupação para com os seus familiares sobre estados de saúde e situação financeira, a lembrança a todos os Ferreiras, pedidos de proteção feitos para a avó e mãe, além de um mapa profissional muito bem articulado com o intuito compromissado em difundir sua obra e seus pensamentos. Estes, voltados para sua realidade brasileira, em contraponto às observações das metrópoles estrangeiras, principalmente, não só no sentido cultural, como também de um momento para autorreflexão sobre seus objetivos de trabalho.

---

2 JOÃO, Antônio. Corpo-a-corpo com a vida. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço & Malbação do Judas Carioca*. São Paulo: Clube do Livro, 1987.

## Mini-crônica: morte de Aracy de Almeida

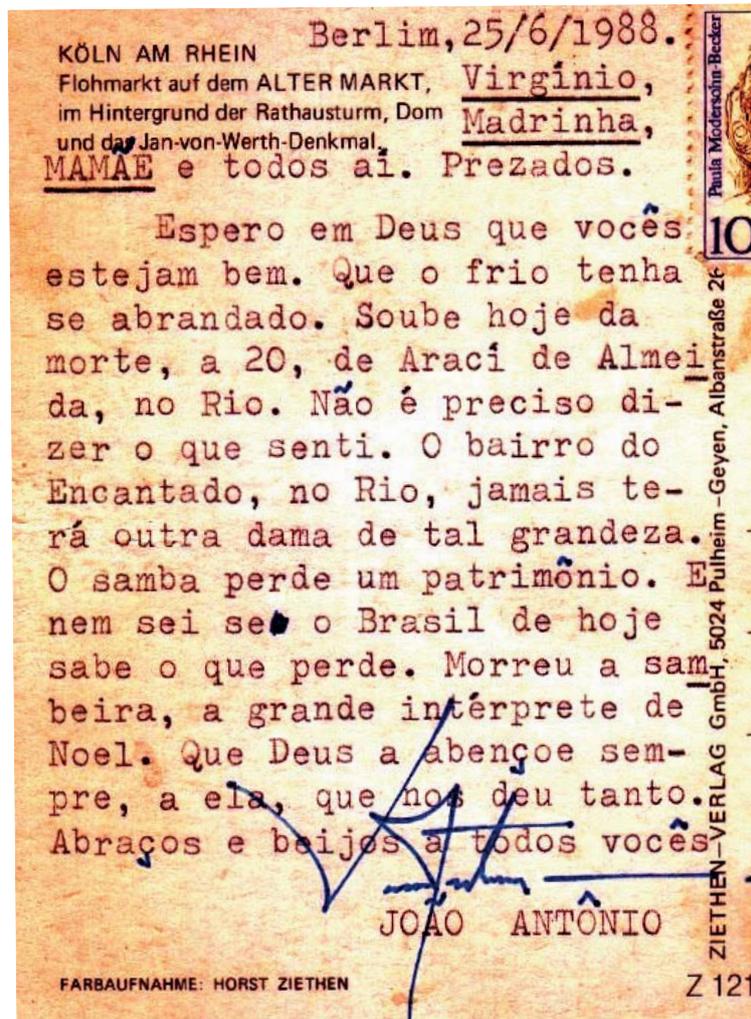
Berlim, 25/6/1988.

Virgínio, Madrinha, MAMÃE e todos aí. Prezados.

Espero em Deus que vocês estejam bem. Que o frio tenha se abrandado. Soube hoje da Morte, a 20, de Aracy de Almeida, no Rio. Não é preciso dizer o que senti. O bairro do Encantado, no Rio, jamais terá outra dama de tal grandeza. O samba perde um patrimônio. E nem sei se o Brasil de hoje sabe o que perde. Morreu a sambeira, a grande intérprete de Noel. Que Deus a abençoe sempre, a ela, que nos deu tanto. Abraços e beijos a todos vocês.

Abraços e beijos a todos vocês.

JOÃO ANTÔNIO (também assinatura do autor)



(Acervo pessoal Érica Ferreira)

Essa mini-crônica mostra um autor que, acima de tudo, estava atento à cultura nacional e ao que de melhor o país produziu em termos artísticos. Ao estar em 1988 proferindo palestras na Alemanha, João Antônio acompanhou as notícias sobre seu país, principalmente daqueles nomes que, com suas ações e ideologias, contribuíram para a formação de nossa identidade nacional.

Há muito o escritor acompanhava a trajetória de Aracy de Almeida o que lhe permitiu transformar em publicações suas matérias jornalísticas ou literárias. Em outubro de 1968, na Revista *Realidade*, saiu o texto “Ela é o samba”, mais tarde adaptado e reescrito no livro *Dama do Encantado*, publicado em 1996.<sup>3</sup> Mulher à frente de seu tempo, com suas convicções e sem papas na língua, Araci Telles de Almeida, também alcunhada como a Dama da Central, por assiduamente se locomover por via terrestre em vez de avião, e também por seu pai ser condutor de trens da Central do Brasil, no Rio de Janeiro, foi muito lembrada por João Antônio.

Tanto em *Dama do Encantado* como em “Ela é o samba” os títulos lhe são genuínos sem que a atrelasse somente a Noel Rosa, pois Araca, como também era chamada, não se limitou a interpretar somente Noel. Era, de fato, um patrimônio, como mencionou João Antônio no texto do cartão-postal, mas que, por outro lado, havia um “país especialista em desconhecer, e até assassinar culturalmente seus melhores filhos”. Em suma, para o autor, falar de Aracy de Almeida no postal é chamar a atenção para o descaso com a cultura nacional, com o artista que se debruça sobre sua nação e seu povo a fim de lhes representar. Outro apontamento é o fato de ver a artista também se referir a não ser somente intérprete de Noel, como também era visto João Antônio, ou seja, apenas como intérprete dos marginalizados.

Desta forma, por meio dos cartões-postais, é possível mapearmos parte de sua trajetória profissional e pessoal, cuja interlocução principal dirigiu-se aos familiares, como uma espécie de cumplicidade estabelecida entre autor e os que torciam por ele, no mais sincero dos sentimentos dos que foram os seus maiores

---

3 ANTÔNIO, João. *Dama do Encantado*. Rio de Janeiro: Nova Alexandria, 1996.

incentivadores: a avó e madrinha Nair Cardoso, sua mãe Irene, seu pai João Antônio Ferreira e seu irmão Virgínio. Os postais retratam não apenas parte significativa dos anos vividos pelo autor nesta constituição de sua carreira literária, mas também são um interessante registro do que podemos denominar como escrituras confidenciais que mesmo em meio a tantas viagens a trabalho demonstram a sua preocupação em se reportar à família. Poderíamos também, a partir dos postais, desenhar o curso de seu amadurecimento literário a partir de suas vivências, observações e críticas em meio ao que escolheu para divulgar e assim viver para a literatura.

É interessante observar que João Antônio sempre se preocupou com a possibilidade da atemporalidade de sua obra, o que pode ser verificado em parte de suas entrevistas, nas vozes de alguns narradores de suas narrativas e, em se tratando dos postais, esse material demonstra seu cuidado em não ser esquecido também pela família.

\* \* \*

*Para vocês, João Antônio e família, trago notícias vindas da USP. Estamos aqui lembrando de seu nome e obra para que daqui a vinte anos ou mais muitas outras pessoas perpetuem suas personagens, enredos, ambiências e toda a sua luta para o reconhecimento do autor nacional.*

*Um abraço de todos nós hoje aqui presentes!*

## **Referências bibliográficas**

Acervo Pessoal Erica Ferreira. Cartões-postais escritos por João Antônio e enviados a sua família, entre as décadas de 1970 a 1990.

ANTONIO, João. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

ANTÔNIO, João. Ela é o samba. *Revista Realidade*, São Paulo, n. 31, out. 1968.

LOGULLO, Eduardo. *Aracy de Almeida*: não tem tradução. São Paulo: Veneta, 2014.

SILVA, Xênia S. da. O cartão-postal: a construção histórica de gênero textual. *Revista Encontros de Vista*, Recife, 5ª edição, p. 79-95, jan./jun. 2010. Disponível em: <[http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/Xenia\\_S\\_da\\_Silva\\_O\\_Cartao\\_Postal\\_a\\_construcao\\_historica\\_do\\_genero\\_textual.pdf](http://www.encontrosdevista.com.br/Artigos/Xenia_S_da_Silva_O_Cartao_Postal_a_construcao_historica_do_genero_textual.pdf)>. Acesso em: 20 maio 2017.

LEITE, Carlos. As confissões de João Antônio. *Revista Bula*, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://acervo.revistabula.com/posts/vale-a-pena-ler-de-novo/as-confissoes-de-joao-antonio->>. Acesso em: 30 maio 2017.

# A escrita cinematográfica de João Antônio e os anos loucos de Londrina

Rodrigo Souza Grota (UEL)

*O olho do homem serve  
de fotografia ao invisível,  
como o ouvido serve  
de eco ao silêncio.*

*Machado de Assis, Esaú e Jacó*

Em dezembro de 2013, o jornalista e historiador Tony Hara lançou pela editora Kan, de Londrina, o livro *Coração Rueiro – João Antônio e as Cidades*, uma seleção de fragmentos de variadas obras do escritor paulista com destaque para a sua relação criativa com o espaço urbano: suas paisagens, sonoridades e personagens. Metade desta coletânea é composta por textos de João Antônio para o jornal *Panorama*, uma publicação diária criada em Londrina, em 1975, pelo empresário e político Paulo Pimentel, que governou o Paraná entre 1966 e 1971. O escritor foi para Londrina a convite de Mylton Severiano da Silva (1940-2014), mais conhecido entre os amigos como Myltainho, jornalista que já havia trabalhado com João Antônio na revista *Realidade*. O empreendimento reuniu no Norte do Paraná novos talentos ao lado de grandes nomes da imprensa nacional, como relembra Myltainho em seu livro *Paixão de João Antônio*:

Liderado por Narciso Kalili e Délio Cezar, um grupo de jornalistas paranaenses e do eixo São Paulo-Rio-Belo Horizonte preparava-se para pôr na rua empreendimento gigante, jornal diário, *Panorama*. Ali se revelaram valores nacionais, o cartunista Jota, aos 17 anos; a fotógrafa Elvira Alegre; o repórter e poeta Bernardo Pellegrini. Entre os ‘importados’, Ruy Fernando Barboza (de volta à terra natal), Georges Bourdoukan, Palmério, Rita e Ricardo Gontijo, Jay-

me Leão, José Trajano, Ana Maria e Ingo Ostrovsky; e Mônica Teixeira, que mais tarde casaria com Narciso e dele ficaria viúva em 1992. Ataque do coração. João Antônio vinha participar do número de lançamento, previsto para o final de janeiro de 1975 (SILVA, 2005, p. 102-103).

Com 40 anos de idade, Londrina ainda usufruía nos anos 1970 de algumas conquistas herdadas do período áureo do café: ruas bem pavimentadas no centro, baixa criminalidade, economia estável e crescente estímulo à educação e à criação de espaços para o lazer e o esporte (SUZUKI, 2011, p. 170-171). A cidade viveu um *boom* econômico nos anos 1950 e 1960, celebrando costumes que até então eram reservados somente a capitais. Na Avenida Paraná, principal rua da região central, por exemplo, existia desde dezembro de 1952 o vultuoso Cine Ouro Verde, cinema capacitado para mais de 1.500 espectadores inicialmente (SUZUKI, 2003, p. 91), inaugurado por executivos norte-americanos que vieram a Londrina celebrar o empreendimento criado por João Batista Vilanova Artigas (1915-1985), arquiteto que viria a conquistar renome internacional. Nesta mesma Avenida Paraná, no entanto, alguns anos após o auge econômico proporcionado pela cultura do café, já havia desempregados solicitando auxílio financeiro, crianças trabalhando por alguns trocados, e uma lenta deterioração do espaço público. João Antônio imediatamente reconhece esses contrastes e se encanta com a possibilidade de criar narrativas a partir de um cenário ainda não explorado na literatura e imprensa nacional.

Londrina o pasmou. ‘Tal aventura humana só encontra – no meu pobre ver e sentir – paralelo num imortal romance de John Steinbeck, *Boêmios Errantes*, livro absolutamente fundamental e que, no Brasil, muito infelizmente, poucos leram’, escreveu-me a 5 de janeiro de 1980, em papel de guardanapo, enquanto bebia em Copacabana cachaça Caranguejo com o ilustrador Fafs (SILVA, 2005, p. 102-103).

De acordo com o levantamento realizado pela pesquisadora Renata Ribeiro de Moraes (2005), João Antônio permaneceu

em Londrina por três meses no início de 1975, tendo produzido nove textos neste período. Cinco textos são de teor mais jornalístico: “Londrina de João Antônio”, “Os Anos Loucos de Londrina”, “Desgracido”, “Está aberta a sessão” e “O Parto”. Os demais textos mesclam elementos jornalísticos e ficcionais: “Jacarandá – A estrela desce”, “Jacarandá – Ladrão!”, “Jacarandá – Guardador de Carros” e “Olá, professor, há quanto tempo!”. Este último texto, publicado pela primeira vez em março de 1975 pelo jornal *Panorama*, apresenta uma longa conversa do escritor com o antropólogo Darcy Ribeiro (1922-1997). Em 1976, esse mesmo artigo iria integrar a coletânea *Casa de Loucos*.

Os demais textos produzidos para o jornal *Panorama*, aliás, foram todos publicados posteriormente em outros livros de João Antônio, fato que comprova, na visão da pesquisadora Renata Ribeiro de Moraes, a ideia de que o autor “jamais descartou os seus trabalhos jornalísticos porque tinha consciência do valor que eles suscitavam enquanto textos que se aproximavam do seu fazer literário” (MORAES, 2005, p. 178).

O texto “Os Anos Loucos de Londrina”, por exemplo, foi publicado na coletânea *Encontro das Águas*, que também incluiu escritos de Fernando Sabino (1923-2004) e Dalton Trevisan. Esta publicação rendeu elogios do crítico literário Wilson Martins (1921-2010) em um artigo publicado a 30 de dezembro de 1995 em *O Globo*, o que motivou a seguinte mensagem de João Antônio ao amigo Myltainho: “E JA se mostra feliz, ao escrever-me: ‘Um fragmento de um texto meu, escrito há mais de 20 anos, parece continuar vivo e recebendo atenções’” (SILVA, 2005, p. 107).

Ao prefaciar a coletânea *Casa de Loucos*, o mesmo crítico Wilson Martins destaca, logo no início de sua reflexão, o caráter documental e alegórico da escrita de João Antônio ao retratar uma variedade de cenas da vida urbana:

Observadas com implacável olho clínico na realidade de todos os dias, estas narrativas organizaram-se por instinto num crescendo de generalidade, tudo culminando no ‘cemitério dos vivos’ em que esse admirador e discípulo de Lima Barreto nos introduz na última delas – alegoria ao mesmo tempo pungente

e sarcástica de todas as outras – e do mundo real (MARTINS, 1994, p. 13).

Este caráter alegórico e documental, aparentemente contraditório, é também uma das marcas da estética literária de João Antônio em seus textos produzidos em sua passagem por Londrina. Esses artigos, de inspiração jornalística em sua pulsação inicial, se revestem de um lirismo e de uma plasticidade, que se potencializam ao assumirem uma musicalidade própria, aproximando a escrita do autor a uma linguagem que poderíamos classificar como uma escrita cinematográfica: uma escrita da imagem e som em movimento.

Ao criar uma narrativa visual estilizada, João Antônio efetua ao mesmo tempo um recorte documental da realidade aliado a um registro de alto teor poético, como se a expressão de uma certa verdade só fosse possível após a soma dessas duas abordagens em si não-excludentes: um mundo que se observa e um mundo que se imagina. Esse procedimento narrativo corrobora uma tese defendida pelo húngaro Bela Balazs (1884-1949) em seu livro *Estética do Filme* (*Theory of the Film*):

Toda obra literária possui alguma espécie de estilo, no sentido de que formula o que tem a dizer de algum modo característico. Mas nem toda obra literária é estilizada; por exemplo: peças de teatro escritas em diálogo coloquial não são estilizadas, porém toda poesia e prosa rítmica o são. Existe, então, um contraste entre outras obras naturalistas ou quase naturalistas, obras ‘naturais’ e obras que intencionalmente se desviam do natural, e que são deliberadamente formadas ou buriladas ou, noutras palavras, estilizadas. Entretanto, a estilização e o realismo não são mutuamente exclusivos. Existem realistas em grande quantidade entre os poetas que escrevem em verso. A verdade e as suas respectivas leis existentes na natureza podem ser reproduzidas, não raramente por uma servil imitação da mesma, mas, até mais fielmente, mediante uma estilização que exagere e acentue certos aspectos. A apresentação natural pode talvez reproduzir a realidade, porém a imagem estilizada ex-

pressa a verdade (BALAZS *apud* BRASIL, 1967, p. 13-14).

Essa aproximação à estética do cinema já foi citada pelo próprio autor em entrevistas e no início do livro de 1977 consagrado ao escritor Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922): *Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, quando João Antônio compara o método de composição da obra ao trabalho de um montador de cinema. De que forma, portanto, podemos encontrar elementos de uma certa estética cinematográfica na linguagem que João Antônio aplicou aos textos criados durante a sua passagem por Londrina? Analisemos inicialmente uma passagem em que o escritor descreve o efeito desconcertante que a cidade exerce sobre ele:

E a arquitetura tão desencontrada lá fora, uma catedral redonda e em estilo inglês, o pó da terra metido em tudo, ao lado de charretes. Lembro-me. Passei defronte a um centro de serviços de computadores e havia uma carroça avermelhada, imunda, puxada a burro. O computador e o bóia-fria, ali, cara a cara. Para que aquele desconcerto? As coisas se embaralhavam, embora tangíveis; difíceis para a minha compreensão. Muito necessária a cama, o hotel, dormir um sono. Uma misturação. Quantos tipos contrastantes, abelheiro nas ruas, carrocinhas de cachorro quente nas esquinas com nomes ridículos, engraçados. Patetas, Dogão, Au-Au. Bancas de jornais e revistas também têm nome: Banca Fim da Picada, Banca Amiga, Triângulo, Panorama, Japoneses, polacos capiaus, negros, mestiços, tipos acaipirados, carros de preço, ônibus (ANTÔNIO, 2013, p. 48 e 49).

A narrativa visual criada por João Antônio no trecho acima cria no leitor o mesmo impacto de uma câmera em movimento panorâmico que percorre um determinado ambiente alternando o seu foco de interesse. Inicialmente o escritor observa a singularidade arquitetônica da catedral localizada na região central de Londrina – trata-se de uma observação em plano geral, que valo-

riza uma perspectiva mais ampla, em que o *todo* é mais importante que o *fragmento*. Na mesma frase, sem pontuação, o autor inclui em sua descrição um detalhe físico e sensorial da paisagem urbana: “o pó da terra metido em tudo, ao lado de charretes”. Vem então o contraponto, sem cortes, no mesmo plano visual, na mesma frase, destacando agora uma contradição social: a precariedade do pó da terra ao lado da ostentação da Arquitetura; o imperfeito diante do sublime; o rural e seu símbolo ultrapassado: a charrete. Esse contraste, captado pela câmera interna do João Antônio escritor, é apresentado em um só plano, sem cortes, sem mudança de frase, tempo verbal, período. Como se a literatura fosse capaz de apreender a realidade na mesma velocidade de um clique fotográfico, de um *frame*, de um fotograma. Não há tempo para a assimilação, a compreensão da paisagem externa: a literatura de João Antônio, assim como um certo cinema, é movida pelo impulso, pela vontade de captar, de registrar, de se mesclar ao mundo externo. Como se o escritor realizasse nesse procedimento estético uma máxima de Alberto Caeiro: “Porque o único sentido oculto das coisas é elas não terem sentido oculto nenhum (...) As coisas não têm significação: têm existência” (PESSOA, 2005, p. 65). Essa escrita não está em busca de significados: ela se move em busca de um mundo palpável – e este mundo concreto por si só já é um sentido em si para a atividade literária.

Em seguida, após a primeira frase, surge a autorreflexão: “Lembro-me”. Uma quebra de ritmo: uma fuga do campo diegético – quase um espelho, embora a autoimagem sugerida pelo escritor escape ao leitor. Neste momento, o narrador projetado por João Antônio se evidencia, torna-se personagem da história, como se o registro documental fosse na verdade o registro de uma percepção individual singular, em que observação, imaginação e memória se mesclam de forma única.

Comparando ao contexto da evolução da linguagem cinematográfica, é como se João Antônio iniciasse a sua descrição em um registro documental, dentro da perspectiva do cinema clássico, em que o narrador do filme é onisciente – trata-se de um narrador maior que o mundo externo: ele sabe o que é cada elemento que integra a imagem, compreende a ação dramática de cada per-

sonagem, e supostamente tem o controle sobre o que ocorrerá no desfecho da trama. Este autor é uma espécie de deus da narrativa. Subitamente, ao inserir a frase “lembro-me”, o narrador permite ao espectador/leitor que ele também desconfie do que está sendo narrado, quebrando, conseqüentemente, uma das regras básicas do cinema clássico: a suspensão da descrença (*suspension of disbelief*).

O que foi descrito terá sido visto ou lembrado? Do ponto de vista cinematográfico, é como se o filme/texto de João Antônio deixasse agora de ser um relato documental do mundo exterior e se tornasse uma descrição ficcional, de teor impressionista, uma conexão direta com o mundo interior do narrador. Essa narrativa híbrida aproxima a escrita de João Antônio a uma das máximas defendidas pelo cineasta francês Robert Bresson (1901-1999), que via no Cinematógrafo, aparelho criado pelos irmãos Lumière, uma máquina apropriada a filmar sobretudo o mundo interior: “Ton imagination visera moins les événements que les sentiments, tout en voulant ces derniers aussi *documentaires* que possible”<sup>1</sup> (BRESSON, 2010, p. 27).

A escrita cinematográfica de João Antônio prossegue aproximando uma série de elementos aparentemente contraditórios: o computador e o boia-fria, um centro de serviços de informática e uma carroça, até que o relato volta a assumir um tom descritivo, quase jornalístico, enumerando uma série de nomes de estabelecimentos comerciais, bancas de jornais e revistas. Surge então uma nova ruptura dentro de uma frase: “Triângulo, Panorama, Japoneses, polacos, capiaus, negros, mestiços, tipos acaipirados, carros de preço, ônibus”. O narrador deixa de elencar os espaços e volta a sua atenção para as pessoas, suas origens, promovendo um salto relâmpago do material visível para o orgânico/histórico, do mundo observado para o mundo que se auto-observa, do tempo presente para o registro histórico.

Em uma perspectiva cinematográfica, esta escrita realiza

---

1 “Sua imaginação vai mirar menos os eventos que os sentimentos, querendo esses últimos os mais *documentais* possíveis”. Tradução de Evaldo Mocarzel. BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005 (p. 26).

transições que não dependem de uma lógica espacial: o que move o olhar do escritor é o tempo - não o tempo real em que ele passou a observar as ruas, e sim um tempo interno do autor, um ritmo que é associado não a uma lógica narrativa, de causa e consequência, e sim a uma soma de impressões, sensações, simultaneidades e fragmentações que tornam a escrita de João Antônio uma estética de mão dupla: ela observa ao mesmo tempo que é observada; ela descreve o *outro* ao mesmo tempo que *reflete* sobre si mesma; trata-se, portanto, de uma linguagem que tenta ser *cinema* na medida em que atribui à *literatura* uma forma temporal. Esta escrita cinematográfica de João Antônio estaria provavelmente em sintonia com uma definição do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961) sobre a natureza da estética cinematográfica: “Um filme não é uma soma de imagens, mas uma forma temporal” (*apud* BRASIL, 1967, p. 9).

Em outro trecho mais lírico, João Antônio descreve um passeio pela Londrina noturna dos anos 1970. A sua forma de descrever esse cenário retoma a estética de alguns filmes japoneses dos anos 1950, em que um grande tema, ou um sentimento intenso, é descrito de forma minimalista, indireta e precisa, a partir de uma economia de meios expressivos. Essa afeição pela estética cinematográfica japonesa é confessada por João Antônio quando ele relembra as sessões que frequentara nos cinemas da Liberdade, em São Paulo, ainda em sua juventude: “Das composições notáveis em preto-e-branco, terá me ficado alguma coisa. E da música rascante, dolorosa. Do teatro singular, da dança. (...) A discricção, vizinha da sutileza, é marca japonesa”. (FILME CULTURA, 2010, p. 78). O jovem escritor se vira seduzido pela cultura oriental a partir do contato com o cinema: “um amor pelas coisas do Japão. Judô, sakê. Pintura, gravura, desenho, hai-cais, tudo de uma fonte, uma mina, o filme *Rashomon*, de Akira Kurosawa” (FILME CULTURA, 2010, p. 77).

Analisemos agora como João Antônio descreve um passeio pelo centro da Londrina de 1975:

Cai a noite geral, sem música e sem violão. A madrugada vem, mais uma, em Londrina. Os cachorros se lambendo. Até quando a polícia e seus carrões, jan-

gadas, tintureiros, arrastões, espancamentos, armas permitirá aos cachorros que se lambam e se amem no meio da rua, espontâneos e com pureza? Ando sondando, por conta própria, essa coisa de briga de galos. Pertenço, por mais bem comportado que me dissimule ou queira fingir, a um tipo de gente que não confia em informação tirada de boca. Tudo está escondido no mundo e há risos demais. Há risos acanalhados, cínicos, nos cantos das bocas. Ninguém dá nada de graça a ninguém e o que cai do céu é chuva (ANTÔNIO, 2013, p. 48 e 49).

O trecho acima não se destaca pelo seu aspecto descritivo e sim pelo teor reflexivo. João Antônio inicia o relato lamentando a ausência da boemia nas noites londrinenses. Os animais, no entanto, ainda se lambem – será que essa forma pura gestual irá permanecer por muito tempo?, indaga o autor. Em seguida, o narrador revela sua curiosidade por uma atividade ilícita: a briga de galos. E conclui que tudo está escondido nesse mundo. Essa forma de abordar uma situação cotidiana de forma indireta, evitando o mero registro, o aspecto de documento, revela uma outra característica da escrita cinematográfica de João Antônio: o olhar, quase sempre, é para dentro.

No texto citado anteriormente, João Antônio percorria o mundo externo para penetrar em sua realidade interna; desta vez, ocorre justamente o percurso contrário: o escritor parte das reflexões do seu mundo íntimo para se encantar e se concentrar nos detalhes da vida cotidiana. Esse procedimento estético se assemelha, de certa forma, a uma postura adotada por alguns roteiristas do neorealismo italiano a partir do pós-guerra. Entre esses roteiristas, destaca-se Cesare Zavattini (1902-1989), responsável pelo roteiro do clássico *Ladrões de Bicicleta* (1948), de Vittorio de Sica (1901-1974). No Neorealismo, o que conta não é somente a reprodução de uma certa realidade. O diretor não é mais um deus da narrativa, como era no Cinema Clássico. No Cinema Moderno, o diretor é incompleto: não domina e controla as ações e as motivações do personagem: assim como o espectador, ele é alguém que observa, seleciona e reproduz tais acontecimentos a partir de uma lógica interna não-palpável. O mundo exterior se torna a principal

forma de acesso a um certo eu interior. A narrativa se desloca a partir do tempo, e não mais do espaço.

No texto “Vibrações, pulgueiros e *Ladrões de Bicicleta*” publicado pela revista *Filme Cultura*, em agosto de 1986, João Antônio se relaciona a este clássico do cinema italiano ao lembrar a surpresa que teve ao ver seu pai chorando pela primeira vez: “Acenderam-se as luzes, olhei o pai e dei com algo sequer imaginado. Terminado o filme, aquele macho ali chorando. Não vou me esquecer, muita água já correu e não esqueci. Aquele homem eu nunca vira chorar. *Era Ladrões de Bicicleta*” (FILME CULTURA, 2010, p. 77). O filme marcou o jovem João Antônio, não só em um aspecto pessoal, mas em sua forma de ver e sentir o mundo: “Sou absolutamente capaz de ficar horas conversando para apreciar uma linguagem, um cacoete, uma psicologia” (ANTÔNIO, 2013, p. 40).

Zavattini, roteirista de *Ladrões de Bicicleta* e um dos principais teóricos do Neorrealismo, tinha métodos de composição pouco usuais para a sua época. Ele costumava andar de ônibus, ouvir as histórias de pessoas que desconhecia, assimilar as sonoridades das ruas, os sotaques, as gírias, assim como o cineasta e ator Jacques Tati (1907-1982). O objetivo de Zavattini, no entanto, era diferente do que cultivava o cômico francês: o roteirista italiano queria modernizar o cinema, promovendo algo similar ao nascimento da lírica moderna na Europa do século 19: “Minha ideia fixa é ‘desromancear’ o cinema. Eu gostaria de ensinar as pessoas a ver a vida quotidiana, os acontecimentos diários, com a mesma paixão que sentem ao ler um livro” (ZAVATTINI *apud* SADOUL, 1993, p. 219). João Antônio compartilhava desse ideal estético: “Eu vivo as coisas e os fatos antes de escrevê-los. Não sei inventar nem nome de personagens. Tudo é vivido” (ANTÔNIO, 2013, p. 40), sentencia em entrevista à Edla van Steen.

Em Londrina, ao produzir seus textos para o jornal *Panorama*, João Antônio anda de ônibus: inicia o seu trajeto pelo percurso mais longo – se desloca do centro para a Vila Leonor. Mais tarde, uma nova linha percorrendo boa parte da Zona Leste da cidade: Waldemar Hauer – Shangri-lá. Até que o escritor chega a um bairro mais pobre, o Jardim do Sol, que o desapontara de for-

ma cruel: “pior do que algumas favelas, sem a alegria, o bulício e o espírito comunitário de uma Rocinha” (ANTÔNIO, 2013, p. 55).

Em 1990, ao retornar para a cidade 15 anos depois, o escritor fez questão de visitar outro bairro de sua predileção: a Vila Casoni, onde antes havia o Restaurante do Toninho e a famosa zona do meretrício da já extinta Vila Matos. Infelizmente, João Antônio não encontrara “o restaurante do Toninho, abaixo da linha férrea”, como relembrou a escritora e jornalista Célia Musilli na crônica “Ponto Final - Um Certo João”, publicada em 12 de março de 2006, no jornal *Folha de Londrina*. No entanto, na entrevista concedida em 1990 para Musilli, João Antônio apresenta a sua definição para três cidades em que residiu:

Rio de Janeiro – ‘O Rio é uma mulher. Depois de criar o mundo, Deus foi tomado por um acesso de beleza, foi orgíaco e criou o Rio de Janeiro.’  
São Paulo – ‘É outro tipo de amor. É uma relação de amor e ódio, é o meu passado. E não existe nada para doer tanto quanto o passado.’  
Londrina - Para falar da cidade, ele usou palavras como desconcertante e mirabolante e, enfim, completou: ‘Londrina é uma mulher implacável, não admite rivais’ (ANTÔNIO *apud* MUSILLI, 2006).

Como bem observara Musilli em sua crônica, João Antônio tratava as cidades como personagens. E nos textos que produziu em sua passagem por Londrina, sempre deu importância destacada para os personagens anônimos, em movimento, que vagavam sem rumo certo nem destino aparente. Em um texto mais comovente, o autor descreve o personagem que mais o seduzira em toda a sua passagem pelo Norte do Paraná:

No outro dia, na Avenida Paraná, eu vi a figura que mais mexeu comigo na cidade. Um boia-fria, vermelho de terra, sandálias de borracha nos pés calosos, enxada ao ombro, magreza áspera, se mexendo entre o povo passante da Avenida Paraná. Só conseguia enxergar uma pessoa, ele. Única figura destacada na calçada cheia. A enxada nas costas era levada como uma arma, leve e eficiente; admirável a destreza, a leveza

com que ele se mexia entre as pessoas, imundo, tostado de sol e também pardacento, esguio, ligeiro, feito um quilombola. Mais deslizava que andava na calçada e ao atravessar a rua, teve um íntimo conhecimento, quase familiar, do trânsito. Não esbarrava em nada. Nem nas pessoas, nem nos veículos. Era rápido, calmo e, apesar de andrajoso, composto, ereto, inteiriço. Quilombola (ANTÔNIO, 2013, p. 96).

Esse texto nos oferece a possibilidade de analisar a escrita de João Antônio a partir de outra relação com o cinema. Se no primeiro relato citado (o que celebrava os contrastes urbanos), havia a impressão de uma câmera a se mover dentro da mente do autor; se no segundo texto analisado (aquele que sente a noite cair), havia a impressão de uma câmera fixa e uma imagem suavemente difusa; neste terceiro exemplo, temos o caso de uma aproximação visual gradativa em direção a um personagem, como se a escrita cinematográfica do autor estivesse a utilizar a lente *zoom* de uma câmera filmadora.

A multidão está presente: João Antônio descreve a avenida mais movimentada da cidade. Mas apenas um personagem interessa ao autor – o boia-fria vermelho de terra, que usa sandálias de borracha, traz uma enxada no ombro, e caminha de forma admirável aos olhos do autor. Quase místico, ao deslizar pela calçada; quase mítico, ao não esbarrar nas pessoas nem nos veículos.

Era rápido e calmo, ereto e ao mesmo tempo escravizado. Essa forma de ver o personagem o isola do contexto geral da situação observada: João Antônio se aproxima da sua personagem como um documentarista que filma uma multidão, e, no entanto, busca secretamente por um rosto, um corpo, um olhar que o surpreenda. Nessa série de contradições descrita pelo autor se justifica o foco contínuo em tal personagem: o trabalhador rural expressa todas as nuances, sutilezas, aspirações e vulgaridades da vida urbana. A suposta honestidade e a integridade física da personagem provocam em João Antônio uma espécie de catarse: ele descobre, a partir de um olhar que acompanha o boia-fria em seu trajeto, que não há mais pureza, idealismo ou redenção na cidade. A própria salvação já é encenada: todos estão sujeitos a uma or-

ganização econômica cada vez mais cruel, que simula entregar a independência aos trabalhadores, oferecendo na prática um ciclo sem fim de trabalho. A constatação é a de que não há saída.

João Antônio constata essa crueldade principalmente ao se aproximar do rosto, aquilo que segundo um cineasta como John Ford (1894-1973), é a paisagem mais bela a ser filmada: a face humana. Neste sentido, além da acuidade visual e sonora da escrita cinematográfica de João Antônio, em paralelo a sua forma de elaborar um tempo diegético mais ensaístico do que narrativo, o que está a ocorrer nesse breve relato é a união de dois estilos: o documental e o ficcional, o realista e o ensaístico; o universal e o individual. A verdade poética é apresentada, portanto, a partir de uma certa estilização, tom acentuado, hipérbole, misto de memória e relato que se fundem em um texto sutilmente imaginativo.

Assim como ocorria no filme que John Ford adaptou em 1940 do romance *Vinhas da Ira*, do escritor norte-americano John Steinbeck (1902-1968), o movimento da lente *zoom* não surge como uma promessa de mudança, de movimento, e sim como constatação de uma certa imobilidade existencial, uma tragédia contínua e crescente que ronda os personagens. Este movimento da lente *zoom* encerra, em última análise, uma impossibilidade de fuga, uma contínua restrição. Não é à toa que após esse relato João Antônio confessara que “a partir dessa cena, pareceu-me que não tinha mais nada a ver na vida urbana de Londrina” (ANTÔNIO, 2013, p. 96).

Novamente como no filme de Ford, a cena filtrada e recriada por João Antônio de um boia-fria a caminhar pelo centro da cidade mostra a sensação exata e precisa de alguém que nunca esteve ou nunca estará na tão sonhada *terra prometida*, um dos temas do filme e do romance *Vinhas da Ira*, assim como um dos emblemas que se atribuiu a Londrina sobretudo durante o auge do café nos anos 1950 e 1960. Londrina fora apresentada a muitos trabalhadores de outras regiões do país a partir dessa estampa, esse ideal – uma promessa de felicidade e harmonia, que no fundo, como bem sintetizara o escritor, revelava agora uma nova face:

A cidade já se mostrara, estava escancarada, e tinha

uma marca definida agora. Um jeito de quilombo de brancos, nisseis, polacos, árabes, negros, mestiços, estrangeiros e todos os que viessem. Então, decido. Vou-me embora deste quilombo, antes que fique de vez (ANTÔNIO, 2013, p. 96).

Cumprindo a máxima de Machado de Assis (1839-1908) relembra no início desse artigo, a escrita cinematográfica de João Antônio durante a sua passagem por Londrina registra paisagens, sonoridades e personagens variados, revelando uma cidade até então invisível, marcada por contrastes e nuances que apenas uma narrativa extremamente estilizada poderia expor com tamanha precisão.

Marcada por uma musicalidade expressiva, imagens de forte impacto e dimensões minimalistas (em alguns casos), composta por personagens alegres, triste, vagos e anônimos (em sua maior parte), a estética literária de João Antônio entre os textos produzidos em Londrina buscou moldar uma forma temporal, uma escrita cinematográfica, que aproxima esta abordagem literária a um certo cinema poético, uma linguagem que não encerra o mundo em um significado, mas sim expressa sua verdade a partir da seleção de imagens, sons e silêncios. O que de certa forma reafirma a estética de Bresson: “Images en prévision de leur association *interne*”<sup>2</sup> (BRESSON, 2010, p. 57).

Embora o escritor nunca tenha realizado um filme, esses textos sugerem o que seria uma estética cinematográfica sob o comando de João Antônio: um relato verídico, pois extremamente poético; uma imagem realista, sobretudo pela sua espacialidade musical. Todas as linguagens, portanto, em uma só forma expressiva: o texto. Eis João Antônio em seus loucos anos de Londrina.

## Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. *Coração Rueiro: João Antônio e as cidades*. Organização e prefácio de Tony Hara. Londrina: Kan, 2013.

---

<sup>2</sup> “Imagens à espera de sua associação *interna*”. Tradução de Evaldo Mocarzel. BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005 (p. 48).

\_\_\_\_\_. Vibrações, pulgueiros e “Ladrões de Bicicleta”. *Filme Cultura*. Edição fac-similar da Revista Filme Cultura 43-48. Número 47, agosto de 1986. Centro Técnico Audiovisual – CTAv / SAV / MinC: Rio de Janeiro, 2010.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Ideias e Imagens de Machado de Assis*. Organização de R. Magalhães Junior. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

BRASIL, Assis. *Cinema e Literatura*. Tempo Brasileiro: Rio de Janeiro, 1967.

BRESSON, Robert. *Notes sur le cinématographe*. Paris: Gallimard, 2010.

MARTINS, Wilson. Prefácio. In: ANÔNIO, João. *Casa de Loucos*. 4ª edição revisada pelo autor. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MORAES, Renata Ribeiro de. João Antônio e seus pés vermelhos: a atuação do escritor e jornalista no Jornal Panorama. *Patrimônio e Memória*. UNESP – FCLAs – CEDAP, V. 1, n. 1, p. 171 - 179. 2005. Disponível em: <[pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/download/208/413](http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/download/208/413)>. Acesso em: 5 fev. 2018.

MUSILLI, Célia. Ponto Final – Um certo João. *Folha de Londrina*. Disponível em: <<https://www.folhadelondrina.com.br/colunistas/ponto-final/ponto-final-um-certo-joao-559130.html>>. Acesso em: 05 fev. 2018.

PESSOA, Fernando. *Poesia completa de Alberto Caeiro*. Edição de Fernando Cabral Martins & Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SADOUL, Georges. *Dicionário de filmes*. Tradução de Marcos Santarrita e Alda Porto. Porto Alegre: L&PM, 1993.

SILVA, Mylton Severiano da. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

SUZUKI, Juliana Harumi. *Idealizações de modernidade: arquitetura dos edifícios verticais em Londrina 1949-1969*. Londrina: Kan, 2011.

\_\_\_\_\_. *Artigas e Cascaldi: Arquitetura em Londrina*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

# Edição fidedigna e anotada da correspondência João Antônio & Jácomo Mandatto: alguns resultados e desafios metodológicos

*Telma Maciel da Silva (UEL)*

Nas duas últimas décadas vem se multiplicando o número de publicações das correspondências de escritores e de intelectuais de diversos ramos dos saberes. Em geral, essas cartas têm sido apresentadas ao público a partir de edições anotadas e/ou edições críticas, que trazem além das missivas, notas e textos explicativos que visam a auxiliar os leitores no entendimento de questões obscuras, bem como propor discussões que estão latentes no diálogo empreendido entre os autores. Neste trabalho, falarei sobre o processo de organização da edição anotada da correspondência João Antônio & Jácomo Mandatto, na qual venho trabalhando nos últimos anos. Apresento aqui parte dos resultados da pesquisa, ao mesmo tempo em que busco discutir alguns aspectos metodológicos.

A organização da edição fidedigna e anotada da correspondência trocada entre os escritores João Antônio & Jácomo Mandatto foi iniciada no período de abril de 2016 a abril de 2017, como estágio de Pós-Doutorado, no IEB-USP, sob supervisão do professor Marcos Antônio de Moraes. Essa pesquisa configura-se como um desdobramento de minha tese de doutorado defendida em 2009, na Unesp/Assis, sob orientação da professora Ana Maria Domingues de Oliveira. Naquele momento, discuti criticamente o mesmo *corpus*, sem, contudo, divulgá-lo em termos editoriais, que é o projeto nesse momento.

A correspondência de João Antônio (1937-1996) com Jácomo Mandatto (1933-2009) é um dos mais ricos testemunhos da produção do contista paulistano, visto que ela compreende as quatro décadas de sua carreira, tendo sido iniciada em 1962 e encerrada em 1995. Mandatto, portanto, acompanhou quase que integralmente a fase produtiva de João Antônio e se tornou um de

seus mais presentes críticos, com dezenas de artigos, resenhas e comentários na imprensa e nas próprias missivas.

Uma das características marcantes dessa correspondência é o intercâmbio de documentação. Às cartas era anexado todo o tipo material que pudesse dar subsídios ao trabalho crítico, como recortes de jornal, cópias de originais datiloscritos, fotografias etc. Isso propiciou a Mandatto a criação de um arquivo paralelo ao acervo que vinha sendo criado pelo próprio João Antônio. Aliás, se pudéssemos falar em afinidades profundas entre os dois, uma delas seria certamente o gosto pelo arquivo e pela memória cultural que ele encerra.

Jácomo Mandatto, nasceu e viveu em Itapira, no interior de São Paulo; foi escritor, político, historiador e jornalista. Sobre sua cidade natal escreveu *Brava Gente; Joaquim Firmino: o Martí da Abolição* e *Rua da Palha: a Minha Avenida Rio Branco*. Além disso, publicou também o volume de poesias *Papa verde-amarelo*. Ainda moço, presidiu o Centro itapireense de cultura e arte, cujo trabalho o colocou em contato com nomes importantes da produção cultural brasileira, como Mário da Silva Brito, que foi responsável indireto pela amizade entre ele e João Antônio. Apaixonado por cartas, Mandatto publica o pequeno volume *Um mergulho no atlântico das cartas de Mário de Andrade*.

Nesse livro, Mandatto analisa várias correspondências do escritor de *Macunaíma*, de quem afirma ter lido todas as cartas publicadas até ali:

Eu tive a aventura de não deixar uma linha sequer sem ser lida de todas as cartas publicadas e até diversas inéditas. Ao longo dessa exaustiva mas fascinante leitura – uma legítima caminhada ao lado de Mário de 1921 a 1945 –, fui anotando singularidades do seu cotidiano, dos seus hábitos, do seu linguajar, dos seus palavrões, de suas crises, de suas enfermidades, da sua convivência com familiares e conhecidos, enfim, com o dia-a-dia desse homem insólito cujo nome ocupa lugar do maior relevo na galeria das figuras exponenciais da cultura brasileira (MANDATTO, 1995, p. 16).

Também a João Antônio as cartas de Mário de Andrade, bem como de outros escritores, são vistas como material de primeira grandeza. Hora ou outra a correspondência de escritores se torna assunto entre João Antônio e Jácomo. Em carta de 09 de dezembro de 1981, por exemplo, o contista paulistano anota o seguinte *post scriptum*: “Tenho lido cartas de Graciliano Ramos e Mário de Andrade. Coisa séria”.

Um dos trabalhos mais importantes de Jácomo, no que diz respeito à prática de arquivista, foi a organização do acervo de Menotti del Picchia, seu grande amigo. O escritor modernista também doou a Mandatto boa parte de sua biblioteca pessoal, hoje na Casa Menotti del Picchia, no Parque Juca Mulato, ambas realizações que só foram possíveis por intermédio do historiador itapirensense perante o poder público.

A Coleção Jácomo Mandatto é composta por documentos doados pelo jornalista itapirensense e por suas cartas remetidas a João Antônio, que já se encontravam no acervo do autor, depositado na Unesp desde 1997. O número atualizado<sup>1</sup> de missivas trocadas entre os dois autores é o seguinte: 213 de João Antônio e 78 de Jácomo Mandatto.

No que diz respeito ao aspecto físico, o material apresenta um bom nível de conservação, com algumas ocorrências de documentos ilegíveis apenas entre os recortes de jornal. As cartas de João Antônio enviadas a Mandatto parecem ter sido colecionadas com mais esmero, pois foi preservada a linearidade<sup>2</sup>, enquanto que muitas das cartas enviadas por este ao contista se perderam, restando um número quatro vezes menor.

## Cartas perdidas

---

1 Quando analisei a Coleção, no doutorado, anotei um número de 213 cartas de João Antônio e 64 de Jácomo Mandatto, mas ao montante foram anexadas cópias de algumas missivas do escritor itapirensense, que chegaram a mim após a finalização da tese.

2 Não se pode afirmar que todas as cartas foram preservadas, mas o conjunto é bastante coeso, o que demonstra a consciência de Jácomo Mandatto acerca da importância literária e histórico-cultural daqueles documentos que estavam sendo colecionados.

No doutorado,<sup>3</sup> apresentei a hipótese de que a diferença significativa no número de cartas dos dois escritores se dava, em primeiro lugar, porque “Jácomo realmente não acompanhava o ritmo epistolar do amigo” (MACIEL, 2009 p. 9) e, em segundo lugar, porque “parte das cartas do jornalista acabou, por algum motivo, sendo extraviada do Acervo João Antônio, o que provavelmente ocorreu após a morte do escritor, durante o período em que os documentos ficaram armazenados em um sítio”. (idem).

As leituras mais recentes das missivas me permitiram pensar em uma nova hipótese, que me parece agora mais plausível. O início da correspondência com Mandatto é marcado por uma série de transformações na vida de João Antônio. Este começava a publicar seus textos, com algum sucesso de crítica e público, mas não se sustentava com esse trabalho. Sua residência oficial ainda era a casa dos pais, em Presidente Altino, bairro periférico de Osasco, em São Paulo, mas tinha empregos na capital paulistana, onde também desfrutava da vida boêmia.

Por esses motivos, seu endereço de correspondência, ao longo dos anos sessenta, foi bastante variado. Após a publicação de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, manteve sua atuação na publicidade e, posteriormente, no jornalismo, que exigiam dele mudanças constantes. De espírito explosivo, trocou de emprego muitas vezes até conseguir fixar seu nome entre os dos grandes repórteres da sua geração. Essas mudanças constantes talvez expliquem melhor o extravio das cartas que recebeu de Jácomo Mandatto na primeira fase da correspondência. As missivas do amigo de Itapira são importantes para entender o processo de fixação do nome do escritor no campo literário. Os temas relacionados à instabilidade financeira e à ausência de endereço fixo surgem com alguma frequência nos anos sessenta.

Entre os assuntos discutidos por eles na correspondência, estava o contexto político brasileiro. Em carta de abril de 1964, o escritor paulistano escreve ao colega sobre o golpe militar:

---

3 SILVA, Telma Maciel da. *Posta restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*. 293 f. Tese (Doutorado em Letras)– Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual ‘Júlio de Mesquita Filho’, Assis, 2009. 2 v.

A mim, que sou um pobre homem sem profissão e sem endereço, me cabe o dinheiro<sup>4</sup> de vos alertar tacitamente: CAGO POR SOBRE AS CABEÇAS DAS DIREITAS, DAS ESQUERDAS E DOS CENTROS. Com toda a solenidade inerente às grandes e vestidas cagadas.

Viva, pois, a democracia! Ora pro nobis e outros corecos, pe-re-re-pés e bicos de patos. Salve, Rainha mãe de Misericórdia! Porque assim o desejam vossas excelências, os dignos Dom Hélder Câmara e Sr. Dr. Ademar de Barros. Com o terço na mão, fé no coração e devoção, resolveremos todos os problemas do Brasil. Salve, salve! Assim construiremos a maior democracia do mundo. Ordeira, progressista, atualizada, bem importada, super-desenvolvida, independente e ricamente auri-verde. Verdeamarelamente, viva!

[...]

Vamos cassar direitos Celso Furtado, Josué de Castro, Ênio Silveira, Anísio Teixeira, Oscar Niemeyer, Nélon Werneck Sodré e outros imbecis que andam por aí, falando em cultura, arte, fome, sociologia política, música, arte, arquitetura, livros e outras porcarias. Vamos aniquilar essa gentalha toda. Esses ignorantes!

Para vencer, precisamos apenas do terço. E de Nossa Senhora Mãe de Deus, salve, salve! Viva o nosso governador! Viva o Brasil das glórias mil!<sup>5</sup>

Nessa carta, João Antônio comenta de maneira demorada o processo político que acarretara no golpe militar, ironizando o governo recém-instituído. Contudo, para além das confusões conceituais, compreensíveis diante dos fatos ainda recentes, é possível notar certa preocupação por parte do escritor em não se mostrar

---

4 Há aqui, a meu ver, um erro de datilografia; a palavra que parece mais adequada ao contexto seria “direito”.

5 Carta datada de 25 de abril de 1964.

comprometido claramente com qualquer ideologia, como se suspeitasse que sua correspondência pudesse ser lida por outrem. A carta que começa apenas com Jácomo Mandatto como interlocutor, logo passa a uma interlocução coletiva, em que inclui outros amigos de Itapira e parece incluir também um leitor espião, alguém para quem as ironias e os desditos são destinados em segredo.

No excerto acima, texto e discurso não caminham na mesma direção. O contista afirma textualmente que não se compromete idellogicamente com nenhuma corrente, ao mesmo tempo em que defende, por meio da ironia, os indivíduos de esquerda que estão sendo perseguidos pelo governo. O parágrafo que trata da ausência de endereço fixo é iniciado em tom cordato – “sou um pobre homem sem profissão e sem endereço” –, com uma falsa humildade, que será desconstruída nos trechos seguintes, escritos em caixa alta com palavras de calão.

Nesse sentido, a ausência de endereço fixo é também parte da criação da persona do autor recém-publicado. O jovem João Antônio vai, aos poucos, criando uma persona de escritor que vive a realidade de suas personagens. Essa persona é afirmada ao longo de toda a carreira, mas nesse período ela aparece com mais força, inclusive por conta da instabilidade de empregos.

Em carta de 2 de maio de 1963, por exemplo, ele fala ao amigo sobre a adoção de uma caixa-postal, pois o antigo endereço era da agência da qual estava se desligando:

Começo de conversa, duas coisas: nunca mais mande-me alguma carta, remessa, livro ou coisa para o endereço – Rua Conselheiro Crispiniano – 29-5º-conj.52. Este endereço é nauseabundo, pestilento, negro, amargo. Indecente. É o endereço do puteiro onde este aqui se prostitui a troco de nada. Sim, porque alguns dinheirinhos com que pagar comida, apartamento, alcaloides metílicos e etílicos, não passa de M E R D A. Jácomo, meu endereço para correio é apenas e unicamente: caixa postal, 5506.

Há sempre um tom performático no modo como João Antônio fala desse aspecto de sua vida. Não ter endereço significa estar mais próximo daqueles a quem elegeu como personagens e,

ao mesmo tempo, afastar-se do modelo de homem domesticado pelo capitalismo, cujo símbolo, nesse momento, são os donos da Agência Pettinati. A caixa postal carrega, de certo modo, um aspecto simbólico importante, na medida em que mimetiza a ausência de morada.

João Antônio, entretanto, não mantém a caixa postal como seu único endereço de correspondência. Há outros que são indicados sem que nenhum de fato seja seu. Em novembro de 1965, um ano e meio após a missiva citada acima, ele escreve a Mandatto para contar que seus contos estavam sendo traduzidos para o espanhol e faz uma análise demorada de sua situação:

Não lhe posso dar endereço certo em São Paulo atualmente. Por uma porrada de motivos. História comprida e super complicada. Após processar e mandar sonoramente à merda os Pettinati, passei a me prostituir fazendo jornalismo em *A NAÇÃO*: oito meses depois, o jornal morria como nasceu.

E mais adiante:

Dar-lhe meu endereço em São Paulo é, pois, um troço meio estranho. Porque nem mesmo eu sei. Contudo, largue qualquer recado na União Brasileira de Escritores – Rua 24 de maio, 250 - 13º andar – fone: 33-2381. Fale com Caio Porfírio Carneiro, que é secretário da U.B.E, e grande faixa meu. Mais do que isso, Jácomo, não lhe posso dar. Lugar mais certo de você me encontrar seria a nunca suficientemente louvada Boca do Lixo. Entretanto, a barra está pesada demais, a polícia dando muito em cima dos vadios, das mulheres e dos malandros, afora o que, sobram poucos bordéis, após o massacre de maio de 1964.

A carta traz uma análise da instabilidade vivida não apenas pelo autor, mas também pelos brasileiros como um todo, em especial, pelas categorias marginalizadas, que sofriam uma forte repressão da polícia de costumes. Todas essas questões se ligam a aspectos práticos, como a descentralização da correspondência, que possivelmente acarretou perdas, mas também estão intimamente associadas à obra de João Antônio, na medida em que

aparecem como pano de fundo nos contos e ajudam, ainda, na construção da persona do escritor.

A correspondência João Antônio e Jácomo Mandatto, conforme dito acima, ocorre entre 1962 e 1993. Nesse período, há um hiato importante, iniciado em 1966 e encerrado somente em 1975. Nesses quase dez anos, a comunicação entre os dois cessa completamente e o restabelecimento do diálogo se dá junto com o retorno de João Antônio ao mercado editorial, o que diz muito sobre o modelo de relação estabelecida entre eles.

As cartas de João Antônio, enviadas a partir de 1975, após esse longo período de silêncio, nos permitem notar um grande amadurecimento de sua parte. O jovem escritor desconhecido, com alguma experiência em agência de publicidade, dá lugar a um homem de quase quarenta anos, já bastante experimentado nas redações de jornais do Brasil a fora, e com o nome conhecido nacionalmente. O retorno ao mercado editorial ocorre, portanto, de forma muito mais profissional.

Sobre Jácomo Mandatto, as cartas não nos permitem dizer o mesmo. Ele existe, para nós leitores extemporâneos, apenas como um interlocutor imaginado nesses primeiros anos de correspondência. A ausência de voz impossibilita a análise mais aprofundada de sua personalidade e das possíveis mudanças, que certamente ocorreram entre uma fase e outra do diálogo epistolar. A vida de Jácomo sempre foi mais estável que a do amigo paulistano: morou parte significativa da vida na mesma casa, foi casado por muitos anos com a mesma mulher e tornou-se figura de destaque em Itapira e região; tudo isso, aparentemente, sem muitos sobressaltos. Ainda assim, o desaparecimento de suas cartas é uma perda imensa para o diálogo.

Quando nos deparamos com Jácomo Mandatto, ele já passa um pouco dos quarenta anos. É um leitor voraz e se corresponde com muita gente ligada à área da cultura. A primeira carta sua, encontrada na coleção, é uma resposta à missiva de João Antônio que dá fim ao hiato. O ano é 1975 e o contista escreve para pedir que o amigo volte a divulgar suas coisas nas colunas literárias em Itapira e região.

A ausência de preâmbulos da carta de meia página do escritor paulistano não parece incomodar Jácomo Mandatto. Contudo, sua resposta é menos objetiva, mais demorada e analítica:

Não procurei sua última carta para saber como foi a conversa que deixamos interrompida por uns 10 anos, logo depois que nos encontramos aí no Rio de Janeiro na Civilização, ainda na 7 de setembro, e que você deixou de aparecer ao hotel onde eu estava para conhecermos o Rio noturno. Todas suas cartas estão arquivadas aqui, como todas as que tenho recebido dos amigos de todas as partes, mas acredito que se consultar a última verei que a despedida é feita com um ‘dracular’ abraço.<sup>6</sup>

É curioso que a primeira carta de Mandatto preservada na Coleção seja justamente uma em que ele mostra a importância da correspondência na sua prática de arquivista. Jácomo parece ter percebido, muito antes de João Antônio, a importância de colecionar aquela enxurrada de documentos, de natureza bastante heterogênea, que os colegas enviavam pelos correios. A hemeroteca do Acervo João Antônio se constitui, em sua parte significativa, da generosidade de arquivistas como o jornalista itapireense. É comum encontrar recortes de artigos sobre a obra de João Antônio, com pequenas anotações nas margens, que trazem comentários rápidos sobre o conteúdo dos textos em questão ou mesmo sobre outros assuntos.

No que diz respeito a Jácomo, esses pequenos trechos são o que sobrou de sua correspondência com João Antônio nos anos iniciais e mesmo nos anos setenta.<sup>7</sup> A partir de 1975, as cartas

---

<sup>6</sup> Carta de 29 de julho de 1975.

<sup>7</sup> O bilhete a seguir foi escrito no fim da página do Jornal da Comarca, de 13 de agosto de 1975, em que J.M publicou o texto “Malagueta, Perus e Bacanaço”: Prezado João, / Sua 2ª carta, da nova fase, comigo, em que me conta coisas dolorosas de não se poder beber. Ora, João, diz o poeta que se beber morre e se não beber idem, que vá tudo à merda, ou melhor, à fossa, que no fim é a mesma merda... Bem, aí está a 1ª referência via *xerox*, na falta do original, sobre a 2ª ed. de sua cambada famosa. Logo logo escrevo coisa maior. Agora é só para esta remessa c/ o meu abraço, enquanto leio uns contos de Gilvan Lemos, no aguardo de seu Leão. Até./ PS: não repare nos três ‘diversos’ seguidos no registro... escaparam. /Jácomo/ 20/08/75.

de Mandatto aparecem na Coleção, mas há muitas lacunas, com períodos significativos em que aparece apenas a voz de João Antônio. O próprio Jácomo ajudaria a preencher parte desse vazio, com cópias de suas cartas, mas muito se perdeu.

Na carta de 29 de julho de 1975, Jácomo renova sua disposição em ajudar na divulgação “das coisas” do amigo. Prova disso é que ela já traz uma nota – que seria publicada no *Jornal da Comarca*, em 13 de agosto de 1975 – com as novidades que lhes foram contadas por João Antônio. Fica claro que o arrefecimento na amizade epistolar ocorre muito mais por “decisão” de João Antônio: “Bem, a conversa poderia alongar por algumas horas, tendo em vista a longa separação epistolar entre João e Jácomo, mas vou deixar outras coisas para outra carta, mesmo que você não me escreva. Afinal, agora tenho seu endereço”.

Sem estabilidade no mercado editorial, João Antônio conseguiu se fixar como um repórter de renome, mas a literatura fica por um tempo “posta em sossego”, como ele próprio afirmou. Do mesmo modo, a amizade com Mandatto, movida pela literatura, permanece em sossego e retorna junto com as novas produções editoriais do autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

### **Aspectos metodológicos:**

O glossário de correspondentes de João Antônio apresenta mais de 500 nomes, sem contar a correspondência comercial<sup>8</sup>. Desse montante, apenas dois volumes de cartas foram publicados, ainda assim de maneira parcial. Trata-se de *Carta aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*, de 2004 e *Paixão de João Antônio*, de 2005, o primeiro organizado por G. Giordano e o segundo por Mylton Severiano da Silva. As duas coletâneas não são edições fidedignas e anotadas e, por isso, não respondem a um determinado padrão de rigor científico.

O volume que estamos confeccionando inaugura esse mo-

---

<sup>8</sup> A Série Correspondência de João Antonio encontra-se ainda em processo de organização, no Acervo João Antônio. Já existe um índice dos nomes dos correspondentes do escritor, mas ainda não há informações precisas quanto ao número de cartas de cada um deles que foi preservada no Acervo.

delo na publicação da correspondência do contista paulistano. Isso traz vantagens, na medida em que denota certa liberdade de posicionamentos críticos, mas ao mesmo tempo também traz desvantagens, pois não há um caminho metodológico já consolidado. Nesse sentido, os trabalhos realizados no Instituto de Estudos Brasileiros, em especial da “Coleção correspondência de Mário de Andrade”, editados pela Edusp, foram essenciais, pois ofereceram uma proposta editorial, a partir da qual esta pesquisa pode dialogar criticamente, em termos metodológicos.

Buscamos no trabalho de anotação, portanto, seguir o padrão estabelecido para esse tipo de edição, balizado pela crítica textual e pelos estudos recentes de epistolografia. A atualização do texto das mensagens, de acordo com a norma ortográfica vigente, foi o primeiro passo, pois houve mudanças no padrão da normaculta, com as reformas ortográficas realizadas nos anos de 1971 e 2009. Dessa forma, deseja-se ampliar o espectro de leitores, para além dos estudiosos da filologia. Foram corrigidos problemas pontuais de datilografia, de concordância, de ortografia e alguns de pontuação. Tivemos o cuidado de mexer apenas nos trechos em que o erro era patente, para não correr o risco de alterar sentidos e interferir no estilo do autor.

O procedimento de anotação seguiu três eixos principais: 1) elementos bio/bibliográficos a respeito dos nomes citados pelos autores<sup>9</sup> 2) dados sobre os elementos contextuais, como situações vividas e contextos históricos 3) informações e trechos dos artigos citados pelos correspondentes. Há outros tipos de anotações, mas essas três tipologias dão conta da maior parte das notas.

No que diz respeito à primeira categoria, buscamos trazer os dados biográficos, como data e local de nascimento e destacar três das principais obras dos autores citados, no caso de referência a escritores. Usamos o mesmo padrão para nomes consagrados e, portanto, já conhecidos do grande público, e para aqueles que não

---

<sup>9</sup> O trabalho de anotação bio/bibliográfico dos autores citados teve como subsídio a Enciclopédia da Literatura Brasileira (COUTINHO, 2001) e, em menor medida, a Enciclopédia Itaú Cultural ([enciclopedia.itaucultural.org.br](http://enciclopedia.itaucultural.org.br)). Para os casos em que não foram encontrados dados sobre os autores em nenhuma dessas bases, foram utilizados artigos de jornal e sites de editoras.

obtiveram tanta visibilidade.

Vejamos um exemplo significativo desse trabalho de anotação. Em carta de 08 de junho de 1964, João Antônio fala ao amigo sobre a publicação da coletânea *Os dez mandamentos*, que traria o conto Paulinho Perna Torta, seu primeiro trabalho importante após *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*:

Quanto à coletânea *Os Dez Mandamentos* já não é segredo para ninguém. Manje a Folha de S. Paulo de ontem, domingo: “OS MANDAMENTOS: 10 NOVELAS – A Editora Civilização Brasileira, diante do êxito de ‘Os 7 pecados capitais’, que reúne novelas de vários autores, vai lançar até o fim do ano um novo volume da mesma linha: trata-se de ‘OS DEZ MANDAMENTOS’, que reunirá dez novelas de dez autores brasileiros. Os escritores convidados a escrever sobre o tema são Marques Rebêlo, Jorge Amado, Guilherme Figueiredo, Carlos Heitor Cony, Campos Carvalho, Moacir. C. Lopes, Helena Silveira, Origenes Lessa, João Antônio e José Condé.

Para cada um dos autores citados, foram criadas pequenas notas que visam a situá-los no panorama da literatura brasileira:

**Guilherme Figueiredo** (1915-1997) foi romancista, dramaturgo e poeta paulista, autor de *Um violino na sombra* (1936), *Trinta anos sem paisagem* (1939), *O revólver* (1941) etc.

**Carlos Heitor Cony** (1926-2018) foi romancista, cronista e jornalista fluminense, autor de *Informação ao Crucificado* (1961), *Pessach: a Travessia* (1967), *Pilatos* (1974) etc.

**Campos de Carvalho** (1916-1998) foi romancista, cronista e ensaísta mineiro, autor de *A lua vem da Ásia* (1956), *Tribo* (1954), *O pulcero búlgaro* (1964) etc.

**Moacir C. Lopes** (1927) é romancista, ensaísta e contista cearense, autor de *Maria de cada porto* (1959), *Chão de mínimos amantes* (1961), *Cais, saudade em pedra*

(1963) etc.

**Helena Silveira** (1911-1984) foi contista, poeta, romancista, dramaturga paulista, autora de *A humilde espera* (1944), *O fundo do poço* (1950), *Mulheres, frequentemente* (1953) etc.

**Orígenes Lessa** (1903-1986) foi romancista, contista, tradutor e ensaísta, autor de *O Escritor Proibido* (1929), *O Joguete* (1937), *O Evangelho de Lázaro* (1972).

**José Condé** (1912-1971) foi jornalista, contista e romancista pernambucano, autor de *Onda selvagem* (1950), *Histórias da cidade morta* (1951), *Como uma tarde em dezembro* (1959) etc.<sup>10</sup>

Há, também, casos em que as notas não obedecem a esse padrão, seja porque os elementos bio e/ou bibliográficos do autor exigem um pouco mais de atenção, seja porque é preciso destacar elementos da relação desse autor com João Antônio. Um exemplo que abrange os dois casos é anotação que fizemos sobre a escritora Clarice Lispector. Em carta de 30 de janeiro de 1963, bem no início da correspondência com Jácomo Mandatto, o contista, ao falar de suas impressões acerca de um conto de Dalton Trevisan, afirma o seguinte:

Veja Cemitérios de Elefantes e aplique a atenção mais demorada aos: ‘Os botenquins’, ‘A armadilha’, ‘Beto’ e ‘O roupão’.

Especialmente ‘Beto’. É uma página completa, rapaz! Que independência, porra! Dalton está ali, extraordinário. A meu ver e sentir, tirante Clarice Lispector (quando contista) Dalton está a muitos furos acima do resto da cambada. Bem acima.

Esta é a primeira referência do jovem contista à Clarice, que àquela altura já era uma escritora consagrada, tendo publicado

---

10 Dos nove autores arrolados, dois não têm notas agrupadas aos demais, são eles Marque Rebêlo e Jorge Amado, que já haviam sido citados anteriormente e, por isso, tiveram suas informações anotadas na primeira recorrência.

alguns de seus livros mais importantes. João Antônio coloca Dalton Trevisan no panteão dos melhores contistas de sua geração, estando abaixo apenas da autora de *Laços de família*, livro que havia sido publicado em 1960. Se é a contística da escritora que merece destaque de João Antônio nessa carta, ele não está, de modo algum, alheio aos seus romances.

Com uma produção bastante diversa ideologicamente e do ponto de vista formal, parece difícil encontrar afinidades entre João Antônio e Clarice Lispector nesse campo. Contudo, o acervo do escritor nos dá pistas de que elas existiam, ainda que muitas vezes elas se configurem a partir de tensões. Desse modo, a escritora ucraniana/brasileira mereceu de nossa parte uma anotação mais aprofundada:

Clarice Lispector (1925-1977) contista, romancista, cronista e jornalista brasileira. Nascida na Ucrânia, chegou ao Brasil ainda nos primeiros meses de vida. Viveu em Recife a primeira infância e depois se transferiu com a família para o Rio de Janeiro, onde se formou no curso de direito e se casou com o diplomata Mauri Gurgel Valente. Clarice estreou na literatura em 1944 com o romance *Perto do coração selvagem*; em 1952, publicou *Alguns contos* e, em 1960, *Laços de família*, um de seus livros mais famosos. J.A, desde jovem, acompanhou a produção da escritora, o que fica patente pelos vários exemplares de seus livros encontrados em sua biblioteca pessoal, sendo que três deles constam na seção de livros autografados, com dedicatórias de Clarice Lispector. A segunda edição de *Perto do coração selvagem* traz duas dedicatórias: 'A João Antônio, com votos de felicidade, Clarice Lispector / S. Paulo, maio 1963' / 'A João Antônio, que é um puro mas que topa brigas, com amizade, / Clarice / Rio'. As duas outras dedicatórias são datadas de 31 março de 1977, uma delas aparece na segunda edição de *Imitação da rosa*, no ano de 1977: 'A João Antônio, que não é tão troglodita como pensa, e empenho fé', e a outra está em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* 'João Antônio, dizem que este livro ensina a amar. Mas você já sabe. Abraço da Clarice'.

Das primeiras dedicatórias, de 1963, até as últimas, de 1977, é possível notar uma gradação na intimidade entre os autores. Da quase impessoal<sup>11</sup> **“A João Antônio, com votos de felicidade”**, chega-se a uma demonstração de afeto, em **“João Antônio, dizem que este livro ensina a amar. Mas você já sabe. Abraço da Clarice”**. Curiosamente, na mesma ocasião, a escritora, em dedicatória a outro livro, anota: **“A João Antônio, que não é tão troglodita como pensa, e empenho fé”**.

O texto ambíguo, que em um primeiro momento chega a parecer ofensivo, busca em última instância desmascarar certo jogo de cena, estabelecido pelo contista ao longo de sua carreira. João Antônio, que desde 1963, quando publica seu primeiro livro, faz questão de afirmar o parentesco entre ele e suas personagens, acaba por ser confundido com elas. Clarice demonstra, portanto, conhecer a máscara e, mais do que isso, ser capaz de enxergar por trás dela. O João Antônio que (já) sabe amar é o mesmo que “não é tão troglodita quanto pensa”.

Nesse sentido, as dedicatórias de Clarice fornecem muitos elementos de interesse para as pesquisas sobre a produção do contista. Ainda que não fossem íntimos<sup>12</sup>, visto que não há registro de que se frequentavam com assiduidade, eles se admiravam mutuamente e pareciam acompanhar com algum interesse a produção um do outro.

As dedicatórias da autora de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* são importantes, não para delinear uma possível amizade entre ambos, mas para discussões em torno do alcance do contis-

---

11 Renata Ribeiro de Moraes, em sua tese *“Para João Antônio, pela força aos novos e à literatura”: Dedicatórias como elementos constituintes de um projeto literário*, discute de maneira aprofundada as relações sociais estabelecidas pelo escritor com os escritores de sua geração. As dedicatórias de Clarice Lispector merecem atenção especial. Sobre as duas primeiras, de 1963, a pesquisadora nota certa diferença no grau de intimidade: “Tal dedicatória denotou uma formalidade ainda tímida, em comparação com outra, a qual sinalizou maior proximidade entre os dois escritores” (MORAES, 2004 p. 152). É no que diz respeito às duas últimas, de 1977, Moraes (idem, p. 154) afirma: “contêm tons mais afetuosos e descontraídos, auxiliando a inferir que, ao longo dos anos, a relação entre ambos os escritores foi se estreitando”.

12 Não há no Acervo João Antônio indícios de que João Antônio e Clarice Lispector fossem amigos. Não existe, por exemplo, registro de correspondência entre eles ou qualquer outro tipo de documento que ateste uma aproximação maior, que não estas das dedicatórias.

ta, que, por sua filiação ideológica, foi muitas vezes categorizado como escritor populista<sup>13</sup> por certa linha da crítica literária. Clarice, ao distinguir autor e personagens, contribui para a legitimação da obra, contrapondo-se até mesmo – e talvez, principalmente – à construção de si, estabelecida por João Antônio ao longo daqueles treze anos desde a publicação do livro de estreia.

Este é apenas um exemplo de nota explicativa e do modo como ela pode vir a auxiliar em debates futuros acerca da produção do escritor paulistano. São diversas as possibilidades de diálogo entre as seções do Acervo, como também são diversas as informações encontradas nas cartas trocadas entre João Antônio e Jácomo Mandatto que se tornaram obscuras, sendo, portanto, o papel do organizador da correspondência buscar elucidá-las ao máximo.

Outro elemento importante para a edição de correspondência, na categoria “fidedigna e anotada”, é a descrição documentária das cartas, ou seja, a descrição do suporte das mensagens. Como sabemos, João Antônio costumava escrever em papéis antigos, maços de cigarro, blocos de editoras e de hotéis, aerogramas do correios, cartão-postais etc. Ele escrevia, ainda, pequenos bilhetes sobre páginas de jornal, quando estas traziam informações que considerava importantes ou curiosas. Jácomo Mandatto, por sua vez, além de repetir muitos dos suportes utilizados pelo amigo, também usava papel timbrado da Câmara Municipal de Itapira.

A descrição individualizada de cada material é de suma importância, visto que essas escolhas também denotam os locais sociais ocupados pelos interlocutores e, mais uma vez, suas estratégias de construção de si. Por esse motivo, para cada uma

---

13 Muitas vezes, a crítica que lidava com a obra do escritor paulistano também fez uma associação muito direta entre o homem e a obra. O João Antônio da imprensa, por mais que ele próprio diga o contrário, é, em alguma medida, diferente do João Antônio da literatura. Parece-me possível pensar que ele aderiu a certo populismo nas entrevistas, nos textos mais claramente memorialistas e em textos como “Corpo-a-corpo com a vida”, em que o escritor afirma: “Daí, subitamente, até como citação e até como epígrafe, o novo gênero (ou seu plural) só se trataria o futebol, o jogador, o repórter, o esporte, a polícia, a habitação, a saúde, o bordel, tal qual ele o é. Assim: de bandido para bandido” (ANTÔNIO, 1975). Dessa forma, a obra literária acabou por sofrer críticas que talvez servissem muito mais aos paratextos, do que propriamente aos contos.

das missivas, preparamos a descrição do papel em que foram escritas.

Em alguns momentos, os próprios correspondentes refletem sobre a tipologia dos papéis e dão a ela algum significado. Em setembro de 1980, após uma discussão que duraria algumas cartas, João Antônio resolve se redimir, confessando que estava errado nas suas afirmações. Para tanto, ele assim encerra a carta: “Pra me desculpar e dar mais dignidade às minhas justificativas, e em sua homenagem, escrevo este bilhete em papel velhíssimo. Uma de minhas manias é usar papel envelhecido pelo tempo. Total: esta casa virou uma bagulhada de papéis de tudo quanto é jeito”. O papel, nesse caso, é oferecido como um presente ao amigo. Esta afirmação contrasta com uma missiva de 1988, em que o mesmo papel velho agora é motivo de escusas por parte do escritor: “Desculpe o papel velhíssimo em que lhe escrevo. Mas não quero perder a oportunidade de responder já à sua carta”. Esses exemplos dão conta da relação ambígua e performática dos correspondentes com o suporte, mas ela não existe apenas nos casos em que é explicitada, está em todo o *corpus*. Os cartões-postais, por exemplo, são abundantes nessa troca epistolar e ajudam a contextualizar muitas das viagens de trabalho dos dois escritores.

Foram apresentadas aqui, apenas algumas das várias questões que o processo de organização da edição da correspondência João Antônio & Jácomo suscitou. Algumas delas, já apareceram na tese, mas ganharam novas perspectivas. Esperamos que, em breve, o livro esteja pronto e possa ser mais uma contribuição para a fortuna crítica dos dois autores, no âmbito das pesquisas realizadas em torno do Acervo João Antônio.

### **Referências bibliográficas:**

ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência*. Organização de Marcos Antônio de Moraes. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2001.

MANDATTO, Jácomo. *Um mergulho no oceano das cartas de Mário de*

*Andrade*. Itapira: Editora Linhas Gerais, 1995.

GIORDANO, C. (Org.) *Carta aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. São Paulo: Ateliê Editorial; Oficina do Livro Rubens Borba da Moraes, 2004.

MORAES, Renata Ribeiro de. *‘Para João Antônio, pela força aos novos e à literatura’*: dedicatórias como elementos constituintes de um projeto literário. 232 f. Tese (Doutorado em Letras)—Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual ‘Júlio de Mesquita Filho’, Assis, 2014.

SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

SILVA, Telma Maciel da. *Posta restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*. 293 f. Tese (Doutorado em Letras)—Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual ‘Júlio de Mesquita Filho’, Assis, 2009. 2 v.

## **‘Primeiro abalo na minha vida. Mas eu não disse nada’: algumas considerações sobre “Fujie”**

*Vima Lia de Rossi Martin (USP)*

Ao focalizar o tema do adultério, o conto “Fujie”, presente em *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), não apresenta tão ostensivamente a problemática social que perpassa os outros textos do livro de estreia de João Antônio. Entretanto, como buscaremos demonstrar, um dos principais sentidos desse conto reside justamente no estabelecimento de uma tensão entre norma social e conduta pessoal - característica marcante da experiência marginal representada na obra.<sup>1</sup>

Inicialmente, vale dizer que há uma forte relação entre os contos de cada uma das três partes que compõem o livro - que se intitulam “Contos gerais”, “Caserna” e “Sinuca” - e também entre todos os nove contos do volume. Em termos temáticos, essa unidade é dada principalmente pela recorrência de personagens e situações típicas da experiência marginal. Apresentando fatos rigorosamente comuns, os textos revelam - através da atuação dos protagonistas das narrativas - o funcionamento de uma formação social em profundo conflito com as normas da chamada “civilização ocidental contemporânea” – aclimatadas, é claro, num país periférico como o nosso. Vale dizer que as histórias se referem à cidade São Paulo em meados do século passado, em acelerada transformação social e cultural. E, embora as narrativas focalizem as periferias ou as regiões mais empobrecidas do centro da cidade, essas margens de certa forma iluminam o todo das relações constituídas no espaço urbano paulistano.

Ainda em relação à composição da obra, é possível afirmar que sua organicidade é garantida, também, por um tom geral que perpassa as narrativas, marcado por uma certa objetividade e por

---

<sup>1</sup> A leitura do conto aqui proposta está pautada na análise publicada no livro *Literatura e marginalidade* (Alameda, 2008), que é fruto de tese sobre João Antônio e Luandino Vieira defendida na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP no início de 2005.

uma dureza de estilo que confere destaque ao real, representado de maneira profundamente convincente. Outro dado relevante relacionado à unidade do livro diz respeito a uma espécie de trajetória delineada pelas personagens centrais das histórias. Essa trajetória se inicia com a peregrinação do protagonista do primeiro conto (observe-se o sugestivo título do conto - “Busca”) e culmina na última narrativa, que parece (des)coroar o árido caminho percorrido pelos três malandros - Malagueta, Perus e Bacanaço - durante uma noite inteira pelas ruas, becos e sinucas de São Paulo. Assim, é como se todas as personagens principais - angustiadas, divididas, oprimidas, insatisfeitas, frustradas -, perfizessem um mesmo percurso de busca.

Vale salientar que não há uma progressão propriamente dita nessa procura por sobrevivência e, simultaneamente, por completude existencial: as jornadas das personagens parecem nunca chegar ao fim, renovando-se incessantemente. Assim, vivendo permanentemente em crise, os protagonistas que figuram nos nove contos não adquirem nenhum conhecimento novo sobre si ou sobre o mundo depois de experienciarem suas buscas.

Note-se que no contexto perverso da modernização conservadora brasileira, os pobres representados na ficção de João Antônio acabam por assumir um dos dois papéis que são paradigmáticos de uma mesma condição de exclusão social: o de otário ou o de malandro. Os otários - termo utilizado no universo da malandragem - são os trabalhadores que se submetem às regras que regulamentam o mundo do trabalho, vivendo de acordo com as normas instituídas; já os malandros são aqueles que sobrevivem no mundo da “viração”, transgredindo essas mesmas normas. Tanto os otários como os malandros, embora tenham uma conduta e uma inserção social completamente diferentes, vivem os impasses inerentes aos incômodos papéis que desempenham, equilibrando-se para sobreviver num espaço psicossocial marcado pela marginalidade: diante de uma situação de exploração e violência que engloba a todos, o conflito e a angústia são generalizados.

Encadeadas, as três partes do livro sugerem uma leitura que diz respeito à construção social do malandro ou, em outras palavras, uma leitura que perfaz a trajetória do trabalho à malan-

dragem, da norma à infração. Nas três histórias dos Contos gerais (“gerais” porque talvez sejam representativos de uma insatisfação que diz respeito à maior parcela dos trabalhadores que compõem a população brasileira), os protagonistas perambulam pelas ruas de São Paulo em busca de sentidos que preencham o vazio de suas vidas, sem encontrar nada de concreto que possa apaziguar suas subjetividades em crise.

Já a segunda parte do livro apresenta aquilo que é oferecido - e cobrado - pelo Estado ao cidadão comum. O serviço militar obrigatório a que estão submetidos os personagens centrais dos dois contos de “Caserna” é sinônimo de uma vida ainda mais permeada por carências do que a vivida fora dos quartéis. A privação, a violência e o autoritarismo são marcas claras do cotidiano dos jovens protagonistas que se deparam com a impossibilidade do exercício pleno da cidadania, o que, de certo modo, aponta para a ausência de um projeto político-social para o país.

Interditadas as possibilidades de uma vida digna pautada pela norma, resta aos personagens dos últimos quatro contos do livro a irresistível atração pela malandragem relacionada ao vício do jogo. Em “Sinuca”, acompanhamos os tortuosos caminhos percorridos por sujeitos que buscam a transgressão das normas. Esse modo de vida transgressor seria uma espécie de “avesso” da conduta que o mundo da ordem insiste em valorizar sob os nomes de “progresso” e “sucesso pessoal”. No submundo da malandragem, pautado por uma ética própria, apartada da ideia de bem-estar coletivo, as noções de justiça e injustiça relativizam-se, legitimando um modo de ser individualista e fundamentalmente solitário.

Um mesmo traço unifica todos os inquietos protagonistas das nove histórias: o andar, o perambular. Os personagens dos contos que compõem “Busca” caminham atrás de um sentido maior para suas existências, visando à satisfação de desejos que mal conseguem formular; os jovens soldados das histórias de “Caserna” percorrem os espaços exíguos dos quartéis, como bichos enjaulados que não têm para onde ir; e os malandros presentes nas narrativas de “Sinuca” andam atrás de oportunidades para “se darem bem”, driblarem a exclusão a que estão submetidos. Todas

essas personagens parecem perseguir um contorno para suas próprias identidades que se encontram cindidas, esgarçadas. Nesse sentido, os protagonistas da obra de João Antônio vivem imersos num mundo esvaziado de valores qualitativos, sentindo-se profundamente perdidos e frustrados.

“Fujie”, o conto que analisaremos aqui, é o terceiro e último conto de “Contos gerais”. Nessa primeira parte do livro, as histórias são narradas em primeira pessoa e focalizam o universo de personagens que podem ser designadas como proletárias. De fato, trata-se de gente simples, que vive com a parca remuneração obtida através da venda de sua força de trabalho. Entretanto, essas personagens são otários que tensionam os valores cultivados por seu meio e sofrem de uma insatisfação profunda advinda de uma certa consciência que possuem sobre as contradições e as limitações inerentes ao lugar social que ocupam. São personagens masculinas que, ao sofrerem a experiência do deslocamento social e/ou psíquico, acabam por ser porta-vozes da angústia daqueles que não incorporam aspectos centrais da ideologia burguesa capitalista, pautada em valores como o trabalho “honesto” e o cultivo da família nuclear.

Nesse contexto, “Fujie” é uma história que, à primeira vista, destoa da primeira parte e mesmo do conjunto de textos da obra, justamente porque parece se afastar de uma abordagem mais frontal de questões sociais, uma vez que focaliza um drama eminentemente pessoal, relativo à prática do adultério. Assim, é curioso pensar que há uma coincidência na homofonia do título, o qual se refere ao nome próprio da personagem de origem japonesa - “Fujie” - com a primeira pessoa do pretérito perfeito do verbo fugir - “fugi” -, sugerindo uma “fuga” ou desvio da narrativa do restante dos contos que compõem o livro. Entretanto, em nossa hipótese de leitura, essa “fuga” empreendida por João Antônio é só aparente, já que, como veremos, um dos principais sentidos desse conto reside justamente - e uma vez mais - na formulação de uma tensão bastante reveladora entre norma (social) e conduta (pessoal).

Diferentemente dos dois contos anteriores, “Busca” e “Afinação da arte de chutar tampinhas”, marcados por uma re-

memoração mais difusa, engendrada por protagonistas que têm grande dificuldade de afirmar seu lugar social, “Fujie” apresenta uma maior objetividade, pois está centrado num dilema claro. Em linhas gerais, a história pode ser resumida da seguinte maneira: um jovem se apaixona pela mulher do melhor amigo e, enfrentando um grande drama de consciência, vive uma tarde de amor com ela.

Duas interessantes epígrafes aludem ao que será desenvolvido no conto. A primeira delas é “Nem tu mulher, ser vegetal, dona do abismo, que queres como as plantas, imovelmente e nunca saciada./ Tu que carregas no meio de ti o vórtice supremo da paixão” (que são versos retirados do poema “O dia da criação”, de Vinícius de Moraes); e a segunda, bem mais simples, diz: “Alteração na vida. Meus olhos tristes.” Como se vê, o tema da sedução (algo perversa) feminina e a ideia da tristeza decorrente de uma “alteração” na vida são colocados como elementos importantes, orientando antecipadamente a leitura do texto.

O presente da narrativa situa-se um dia depois da cena de amor - clímax e desfecho da história - lembrada pelo narrador-protagonista, cujo nome não é revelado. Antes dessa cena final, acompanhamos um relato que reconstrói alguns episódios relativos ao início de sua adolescência e à época em que conheceu e se aproximou de Toshitaro, seu melhor amigo, cinco anos mais velho.

Ainda menino, o narrador começou a lutar judô sob a influência do pai. E na Liberdade, bairro oriental paulistano onde se situava a academia, conheceu Toshitaro, que lhe apresentou as belezas da cultura japonesa: “Gostei. Como quem descobre uma maravilha, gostei. Não me arredava daqueles ambientes. Gostei demais. Judô, folclore japonês, depois teatro, fotografia. Aquilo, sim, meu Deus, era um mundo!” (p.28).

Com o passar tempo, a amizade entre os dois rapazes foi se estreitando mais e mais. Aos dezesseis anos, ao terminar o ginásio, o narrador, que era “gente pobre” (p.29), precisava trabalhar. E a solução para o seu futuro adveio rapidamente. O pai de seu amigo Toshi, seu Teikam, era fotógrafo e o garoto passou a trabalhar em seu estúdio.

Observe-se que, embora o narrador possua um pai relativamente presente e participante em sua vida, Toshitaro divide com esse pai biológico aspectos que dizem respeito à função paterna. Como explicita o texto, Toshi, espécie de espelho para o amigo mais novo, introduz o rapaz no universo da cultura japonesa, o que significa uma ampliação qualitativa de seus horizontes culturais. Nesse sentido, Toshi compartilha com o pai do narrador a função que simbolicamente é atribuída, em nossa sociedade, ao ente paterno: a introdução do filho no universo da cultura<sup>2</sup>. A função paterna exercida pelo amigo mais velho é sugerida em várias passagens da narrativa. Numa delas, uma digressão do narrador instaura uma espécie de confusão entre os dois seres:

Sujeito espetacular, enorme no tatami e fora dele. Aprendi mais com Toshi do que com os três professores que já tive. *Só me abro mesmo é com meu pai – eu penso que é defeito de criação*. Fico gostando de uma coisa e não digo a ninguém. Assim como quando me encho demasiado com um aborrecimento e a raiva cresce, me tranco num lugar e choro que nem criança. Pois um dia falávamos. Uma patricinha de Toshi nos cumprimentou, passando. Grandiosa!

Toshitaro ria. Ria.

– E você já sabe tudo o que é bom... (p. 29, grifos nossos).

Como se vê, ao afirmar “só me abro mesmo é com meu pai”, o narrador faz uma consideração que acaba ficando “solta”, pois não se relaciona diretamente com as observações anteriores e nem é retomada posteriormente. Chegamos a pensar, inclusive, por uma questão de coesão, que o verbo falávamos (“Pois um dia falávamos”) deve se referir ao narrador e a seu pai e não ao narrador e a Toshi, que é o que de fato acontece. A aparente inde-

---

2 Em *Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio* (EDUSP, 2016), Bruno Zeni localiza diferentes situações narrativas nos contos de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* em que se nota a substituição simbólica de um personagem pelo outro. Segundo o autor, o protagonista de “Fujie” manteria com Toshitaro uma relação simultaneamente fraterna e paterna.

pendência desse enunciado só se justifica com a ambiguidade que nos permite identificar o melhor amigo à imagem do pai, ambos fundamentalmente importantes na formação pessoal do narrador.

Em outra passagem, a identificação entre o amigo e o pai se dá através de uma interessante construção paralelística:

Quatro datas coincidentes: a primeira barba, dezoito anos, casamento de Toshi, minha faixa marrom.

Fizeram lua de mel numa estação de águas.

*Toshitaro casado. Papai engordando.* Minha barba crescendo, pedindo segunda raspagem. (p. 30, grifos nossos).

Nesse fragmento, impossível não atentar para “Toshitaro casado. Papai engordando”. Como proclama o senso comum, os homens costumam engordar depois do casamento e, por isso, mais uma vez, fica fácil superpor as duas imagens. A continuação do período (“Minha barba crescendo, pedindo segunda raspagem”) sugere um espelhamento do narrador na(s) figura(s) anterior(es). A passagem do tempo afeta a todos e, se incide diretamente na(s) vida(s) de Toshi/papai, também imprime suas marcas no próprio narrador. Importante ainda é perceber, no início do fragmento, como o casamento de Toshi aparece intercalado aos sinais que atestam o amadurecimento do narrador - sua primeira barba, a maioridade, a troca de faixa no judô. Essa enumeração não é fortuita. Sem dúvida alguma, o sofrimento e o prazer relacionados ao desejo sentido pela mulher de seu melhor amigo, concorrerá, de certo modo, para forjar a maturidade afetiva do narrador.

A metade final do conto trata justamente da aproximação entre o narrador e Fujie, a mulher de Toshi. Depois do casamento, a amizade entre os dois homens em nada se alterara mas, como questiona o próprio narrador:

Por que diabo há de sempre entrar mulher na história?

Meus olhos tristes. Meus olhos já viajam pouco para ela. E cada vez que se arriscam é um estremecimen-

to, atrapalhação sem jeito. Não fiz nada, eu não pedi nada!

Eu só queria a camaradagem de Toshi. Será que aquela mulher não entende? (p. 30)

Fujie é caracterizada como uma mulher lasciva, sedutora que, ao fazer o amigo do marido apaixonar-se involuntariamente, interpõe-se na sólida amizade dos dois. Mas o narrador em primeira pessoa abre uma brecha e acaba por se declarar, também ele, responsável pelo desejo que sente: “E eu não procurei nada... Está certo que sou maluco por ela. Fujie, ideal de beleza de todas as graças que vejo nas coisas do Japão” (p. 31).

Os dias passam e a paixão entre os dois cresce, fazendo o narrador comportar-se como criança: “Beije seu retrato que eu havia fotografado e chorei que nem moleque! Primeiro abalo na minha vida. Mas eu não disse nada” (p. 31).

Chega o dia, então, em que o rapaz resolve finalmente se encontrar com Fujie. Depois de vaguear por toda a tarde, uma tarde quente e chuvosa, ele procura a moça. O ato sexual que se anuncia aparece, simbolicamente, representado pelas características do clima. O calor, facilmente associado ao fogo, e a água da chuva, juntos, apontam claramente para a atividade sexual - água apagando o fogo, extinguindo o calor da excitação.

Percorrendo o caminho que o leva até Fujie, os adjetivos que caracterizam o protagonista - “zozinho”, “vadio”, “lento”, “pesado” -, bem como os substantivos utilizados para expressar seu estado de espírito - “lassidão”, “angústia”, “depressão” - revelam a dificuldade que ele tem que enfrentar para consumir a paixão. Leiamos a parte final da história:

Eu a enlacei.

- Nega, benzinho...

Lá fora, a chuva fazia festa no telhado. No quarto algumas moscas estavam numa agitação irritante. Eu só sabia que estava fazendo uma canalhice. Ia chover mais, ia chover muito. Era chuva que Deus mandava.

Eu fazia um esforço para me agarrar à ideia de que não era culpado. Culpada era a avenida, era a noite, era a chuva, era qualquer coisa. Ralhou comigo:

– Eu não sou negra.

– É só carinho que eu estou fazendo.

Chuva lá fora, zoeira de moscas atribuladas. Dentro do quarto, amor (p. 33).

A ambiguidade é o traço estruturante de toda a cena de amor. Se, por um lado, o narrador tenta minimizar a consciência da culpa que, como as moscas, atormentam-no insistentemente (“Eu só sabia que estava fazendo uma canalhice”), por outro lado a contrapartida dessa “canalhice” pode ser vista também como um ato de carinho (“É só carinho que eu estou fazendo”). Vale ressaltar que o modo como ele chama a moça japonesa - nega - faz com que ela rejeite o vocativo. A utilização de um termo de certo modo deslocado para nomear a mulher (japonesa) antes da concretização amorosa parece confirmar a ambiguidade dos papéis ocupados por cada uma das personagens que conforma o triângulo amoroso (narrador-Toshi-Fujie).

Se atentarmos para as características desse triângulo amoroso e as considerarmos à luz de alguns pressupostos psicanalíticos, encontraremos uma chave interessante que nos permite ler esse conto em consonância com os dois primeiros e com o restante das narrativas do livro. Se, de fato, Toshi ocupa simbolicamente a função paterna junto ao narrador, a formação do triângulo amoroso pode ser equiparada a de um triângulo edípico e, nesse caso, o desejo que o narrador sente por Fujie nada mais seria do que a expressão de um desejo incestuoso.

Como postula o pensamento freudiano, a criança, nos primeiros estágios de seu desenvolvimento, está empenhada totalmente na busca do prazer e é somente ao superar o complexo de Édipo que ela acaba por se tornar psíquica e socialmente disciplinada. Tal mecanismo repressor, que leva o menino a abandonar seu desejo incestuoso pela mãe devido à ameaça de castração operada pelo pai, faz prevalecer o “princípio da realidade” e define

as imagens e práticas sociais identificadas com a “masculinidade”. Nas palavras do estudioso da literatura Terry Eagleton:

[O menino, ao reprimir] seu desejo incestuoso, ajusta-se ao “princípio da realidade”, sujeita-se ao pai, separa-se da mãe e conforta-se com o desejo inconsciente de que embora não possa ter esperanças, agora, de expulsar o pai e possuir a mãe, o pai simboliza um lugar, uma possibilidade, que ele próprio será capaz de assumir e realizar no futuro. Se não é o patriarca agora, irá sê-lo mais tarde (p. 214).

Ao identificar a constituição de um triângulo edípico entre as personagens centrais do conto, o que nos interessa de fato é abarcar a dimensão social desse processo. Voltemos a Eagleton:

O complexo de Édipo é a estrutura das relações pelas quais chegamos a ser os homens e mulheres que somos. É o ponto em que somos produzidos e constituídos como sujeitos (...) Além disso, o complexo de Édipo é para Freud o início da moral, da consciência, do direito e de todas as formas de autoridade social e religiosa. A proibição, real ou imaginária, do incesto, pelo pai, simboliza toda a autoridade superior que será mais tarde encontrada; e ao “introjetar” (tornar sua) essa lei patriarcal, a criança começa a formar aquilo que Freud chama de superego (p. 216).

No conto de João Antônio, a amizade entre Toshi e o narrador não funciona como interdição e a união sexual proibida acaba por se consumir. Nessa perspectiva, a traição/infração do protagonista, que pode ser simbolicamente considerada como uma ação incestuosa, significaria a negação da lei patriarcal, a rejeição da autoridade e da reprodução da ordem familiar e social. Também sob o viés lacaniano, poderíamos falar em termos da negação da Lei, responsável pela instauração da ordem simbólica, ou seja, da ordem patriarcal da moderna sociedade de classes. Se considerarmos essa possibilidade de leitura, o narrador-protagonista, ao ultrapassar os limites impostos pelo poder castrador do pai ou pela Lei, colocar-se-ia num lugar à margem das relações burguesas que constituem a família e a sociedade.

Esse seria, então, o modo pelo qual o conto “Fujie” expressaria a tensão entre norma e conduta. Metaforizada nos termos de uma relação amorosa simbolicamente incestuosa, essa tensão se configura com força na narrativa e a análise de seu desfecho leva-nos à percepção de que a norma social - obedecida com grande dificuldade pelos narradores-protagonistas dos dois contos anteriores - é simbolicamente infringida. O lugar do pai, que os protagonistas dos dois primeiros contos costumam assumir, é sintomaticamente ocupado, aqui, através da transgressão que qualifica a derradeira atitude do narrador.

Em “Fujie”, o último conto da primeira parte do livro, nos deparamos com uma personagem capaz de vislumbrar um objeto que motiva o seu desejo. Apaixonado pela mulher do melhor amigo, o jovem protagonista luta, em vão, contra a consumação de seu desejo proibido. E porque a sua realização é socialmente indesejável, a relação sexual efetivada pela personagem, que se dá como resolução de um dilema íntimo, constitui-se fundamentalmente como traição. Nesse sentido, a ação que estrutura o conto parece apontar que o caminho da ação lícita é sempre problemático para aqueles que tentam se enquadrar dentro dos limites estabelecidos pelos valores institucionalizados.

Essa hipótese de leitura de “Fujie” confirma a condição de deslocamento psíquico e social vivenciada pelas personagens de João Antônio. O narrador, flagrado na passagem da juventude para a vida adulta sob o estigma da infração da Lei patriarcal, vive uma experiência que o coloca à margem do lugar da autoridade socialmente instituída.

Ao configurar uma tensão entre norma social e conduta pessoal e traduzir os impasses daqueles que tentam se equilibrar nas franjas do sistema de valores hegemônicos, João Antônio afirma uma perspectiva profundamente negativa sobre a realidade brasileira, também ela fundada em impasses. É possível pensar que o modo desidealizado com que o autor configura a transgressão, potencializando seu prejuízo para as sofridas personagens de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, sejam elas otárias ou malandras, de certo modo metaforiza e atualiza os traumas constitutivos de nossa formação nacional.

## Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. A prosa de uma consciência. In: ANTÔNIO, João. *Dama do encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas cidades, 1993.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FREUD, Sigmund. A dissolução do complexo de Édipo. In: \_\_\_\_\_. *O Eu e o Id, Autobiografia e outros textos (1923-1925)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

MARTIN, Vima Lia. *Literatura e marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo: Alameda, 2008.

ZENI, Bruno. *Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio*. São Paulo: EdUSP, 2016.

## O espaço amnésico: uma reflexão sobre o conto “Abraçado ao meu rancor”

Vinícius da Cunha Bisterço (USP)

A relação entre a obra de João Antônio e a cidade é um aspecto sempre muito destacado nos estudos críticos sobre o autor. A presença bastante significativa da cidade em seus contos, além da maneira bastante singular da descrição dessa cidade percebida a partir de uma perspectiva socialmente marginalizada constituem os motivos de sua obra suscitar esse tipo de interesse. Nesse sentido, pretende-se ao longo deste texto explorar a construção do espaço narrativo no conto “Abraçado ao meu rancor” – dando especial ênfase à presença da cidade tal como descrita e rememorada pelo narrador do conto.

Uma referência importante para esse artigo é o estudo de Antônio Dimas intitulado *Espaço e Romance*. Neste livro, o autor reflete acerca das abordagens interpretativas possíveis de serem estabelecidas em relação ao espaço na narrativa textual. O autor pretende que esse gesto interpretativo não seja feito como simples verificação do grau de exatidão da descrição realizada pelo narrador na obra ficcional em relação aos espaços reais por ele descritos. Para Antonio Dimas, seria preciso reconhecer a maneira singular de construção desse espaço no interior da própria narrativa, de maneira a extrair “um significado oculto que dificilmente se mostra à primeira leitura” (DIMAS, 1987, p. 10). No seu grau mais elaborado, essa crítica não se limita a perceber a transposição do plano geo-histórico para o literário, mas apreende o significado novo que a manipulação pessoal desses espaços permite surgir.

Assim, pretendemos acompanhar a narração do conto e o percurso do narrador-personagem ao longo de “Abraçado ao meu rancor”, buscando compreender a perspectiva específica que pode ser vislumbrada no conto a partir da relação deste narrador-personagem com a cidade. Como bem colocou Julio Bastoni da Silva, “a própria representação espacial (...) [nas obras de João

Antônio] é constitutiva do lugar ocupado pelas figuras sociais que retrata” (SILVA, 2013, p. 129). Em se tratando de “Abraçado ao meu rancor”, o fio condutor do conto é dado pelo gesto da caminhada do personagem pela cidade, desde sua chegada do Rio de Janeiro. Não à toa, Alfredo Bosi identifica no conto uma “ânsia deambulatória” que “empurra o homem solitário e faz dele uma sombra errante pelas ruas da cidade que já não é sua” (BOSI, 2011, p. 596). O deslocamento do personagem se dá em direção à periferia da cidade, retorno à casa materna: “nessa franja desbotada da metrópole onde se apinha a gente migrante e mestiça; nesse mar de pura desolação e esqualidez, o boêmio vai reencontrar não mais a outra cidade, antiga e já perdida, mas a outra face da cidade nova, face que a indústria fabrica e recusa” (BOSI, 2012, 599). A noção de uma “ânsia deambulatória”, ou seja, uma deambulação do personagem pela cidade como principal articulador da narrativa do conto, é um traço singular dessa narrativa. Além disso, a deambulação pela cidade constitui-se como traço singular do estilo de João Antônio, reverbeando em outras narrativas do autor.<sup>1</sup>

Ao longo da caminhada, o narrador-personagem rememora uma São Paulo do passado, descreve lugares que frequenta e interpreta signos de uma cidade anunciada. Podemos, assim, perceber que durante a caminhada do personagem aparecem três cidades diferentes: (1) a São Paulo da memória; (2) a São Paulo vista; (3) a São Paulo mercadoria. Não se pretende separar didaticamente a maneira com que essas três formulações da cidade aparecem no conto. Em geral, tanto a “São Paulo da memória” quanto a “São Paulo mercadoria” são desmentidas pela “São Paulo vista”, através de recursos diferentes de confrontos de imagens antagônicas. O entrelaçamento entre essas imagens é o que compõe as diferentes camadas do texto, que se entrecruzam e constituem a visão de mundo particular daquele narrador-personagem perdido entre três tempos diferentes da cidade.

---

<sup>1</sup> Podemos destacar alguns contos em que a deambulação pela cidade é um traço significativo da narrativa: “Busca”, “Afinação na arte de chutar tampinhas” e “Malaguetta, Perus e Bacanaço”. A lista pode ser expandida, sendo que a hipótese central desse artigo gira em torno da possibilidade de que a relação entre deambulação e forma narrativa possa ser vista como traço geral das obras de João Antônio.

## Da São Paulo da memória à São Paulo vista

A “São Paulo da memória” é anunciada pela menção a malandros e sambistas do passado: referência constante a Germano Mathias, que não se acha em lugar algum; referência, em determinada altura, a um samba de Wilson Batista (“Você conhece o pedreiro Waldemar?” – referência ao samba “Pedreiro Waldemar”, no qual é cantado o paradoxo dos pedreiros que constroem prédios e depois não podem entrar, que constroem casas para todos e não têm casa para morar). No caso de Germano Mathias, trata-se de um tradicional sambista de São Paulo, muito associado a sambas da década de 50 que se dedicavam a cantar a cidade. Já Wilson Batista, carioca, não diz respeito diretamente à experiência da cidade de São Paulo, mas é símbolo fortemente associado à figura do malandro típico carioca. Ou seja, essas duas alusões fazem referência a uma certa tradição da malandragem – paulistana, carioca, brasileira.

Outro artifício presente no conto está na maneira com que o narrador-personagem se dirige a lugares que conhecia. Enquanto caminha até lá, existe a lembrança do que aquele espaço significava no passado e a expectativa de reencontrar aqueles lugares da memória. À expectativa, então, se opõe o duro cenário encontrado, em geral destruído ou em ruínas, completamente transformado, como vemos no seguinte trecho:

Dentro do Martinelli, procuro um salão de bilhares no andar térreo, o Mourisco, grandalhão, dos espelhos laterais do tamanho de um homem. Onde funcionavam, certos e terríveis como relógios, sonsos e dissimulados, uma ciência de precisão, sinuqueiros de nome – Brahma, Tarzan, Itapevi, Caloi, Estilingue, Boca Murcha...

(...)

Hoje, os ratos, fedor vexatório, lixo pelos corredores, fala-se em interdição. Velhos moradores vão aos jornais, pedem socorro. Nem justiça pedem, com essa nunca contaram. Desço. Vou sabendo que a nossa

justiça é cega, lenta. E coxa. Olhem o que foi feito do Martinelli. Escuro, penumbra ensebada, abafada e restos, mofo (ANTÔNIO, 2012, p. 429-430).

Os nomes próprios suscitados, “Brahma, Tarzan, Itapevi, Caloi, Estilingue, Boca Murcha”, dizem respeito a uma certa identidade entre os indivíduos e o espaço. Ou seja, os indivíduos que frequentavam aquele espaço, no caso o Edifício Martinelli, eram famosos e conhecidos, tinham nome próprio ou alcunha que permitiam que fossem reconhecidos como notoriedades daquele lugar. A essa noção de “notoriedade” se opõe o cenário atual do Martinelli, descrito através de imagens de ruína e destruição: “escuro, penumbra ensebada, abafada e restos, mofo”. Isso acontece em relação ao Martinelli, mas também, apesar que de maneira diferente, em relação ao Ponto Chic e ao Restaurante Moraes – para citar alguns exemplos aludidos no conto.

Os espaços descritos pelo narrador, na memória, representavam espaços de convivência e sociabilidade malandra: lugares de encontro, de conversa, de práticas lúdicas e dos pequenos golpes que permitiam a sobrevivência dos malandros. Esses espaços estão desaparecendo aos olhos do narrador-personagem, que naufraga em meio à metrópole transformada e se agarra às memórias como forma de não submergir completamente: “Há no país uma classe de homens sem remédio, os de memória. Tachados de saudosistas, chinfrins e velhos precoces, acabam falando sozinhos”. (ANTÔNIO, 2012, p. 454).

O trecho, comentário geral sobre indivíduos terceiros, serve também como autodescrição significativa do próprio narrador-personagem, que fala sozinho e não encontra os interlocutores dos tempos de outrora. Em outra passagem, o narrador diz:

Deu em outra a cidade, como certos dias dão em cinzentos, de repente, num lance. As caras mudaram, muito jogador e sinuqueiro sumiu na poeira. Maioria grisalhou, degradingolou, esquinizou-se para longe, Deus saberá em que buraco fora das bocas-do-inferno em que eu os conheci. Ou a cidade os comeu (ANTÔNIO, 2012, p. 425).

Os espaços dessa sociabilidade malandra desapareceram, e o que o narrador-personagem percebe é o abandono desses antigos lugares ou sua transformação em meros estabelecimentos de comércio – em que se vai para consumir, não mais para experimentar aquela antiga sociabilidade dos indivíduos que ali frequentavam. Os lugares antes frequentados por sinuqueiros conhecidos, artistas e jornalistas agora são frequentados por anônimos. Caso singular do Ponto Chic, em que o personagem relembra que via sempre por lá o crítico de arte Sérgio Milliet, e que hoje é um lugar como qualquer outro na cidade, repleto de rostos desconhecidos.

### Da ‘São Paulo mercadoria’ à ‘São Paulo vista’

A “São Paulo mercadoria” é anunciada pelo evento que o narrador-personagem, como jornalista, vem cobrir em São Paulo: um evento sobre publicidade e turismo para a cidade. No coquetel do evento, o personagem captura certas frases publicitárias que irão ser retomadas ao longo do texto e das andanças do narrador-personagem pela cidade. Essas frases-*slogan* pretendem criar a imagem de uma cidade à venda, aberta ao turismo e ao lazer mercantilizável. Alguns dos *slogans* que vemos serem suscitados são: “Compre em São Paulo o que o mundo tem de melhor” (ANTÔNIO, 2012, p. 428); “Em São Paulo você faz negócios da China” (ANTÔNIO, 2012, p. 430); “Os preços são do princípio de século; as mensagens de paz, grátis” (ANTÔNIO, 2012, p. 446), para citar alguns exemplos. O recurso do narrador é opor essas imagens anunciadas da cidade com a cidade que ele vê em sua caminhada pelo centro, criando novamente um antagonismo entre imagens que não existem e imagens que se apresentam como realidade à perspectiva do narrador amargurado. Um exemplo mais elaborado desse recurso pode ser percebido no trecho a seguir:

Uma gastronomia de todas as raças, metida nos restaurantes ou exposta em tabuleiros nas ruas, esparramando-se de cheirosa. Salgado e doce. Pastéis, esfihas, quibes, ricotas, churrascos, pães de queijo, empadas, curaus, comilanças, tutus, *apfelstrudel*. Es-

trangeiragens.

A rapaziada chegada nos paus de arara e descida no morro do Altino come feijão sem nada. Quando em quando, arranjam cebola, alho e tomate com minha avó. Que, de pena, corre ao orfanato da Lapa, pede e arruma roupa velha, dizendo que dará aos pobres. Aí, os baianos já ficam com duas mudas de roupa, agradecidos. A avó briga, implica, que os quer longe do botequim do Neco, onde rolam cachaça, dominó, carteadado e sinuca, no alto do morro (ANTÔNIO, 2012, p. 438).

A variedade gastronômica que aparece à disposição daqueles que podem pagar se opõe fortemente à fome e à miséria das periferias de São Paulo, em grande parte ocupadas por migrantes nordestinos. O recurso aparece potencializado, e condensado, na expressão “feijão sem nada”: hipérbole que, ao juntar as expressões “sem” e “nada” na mesma frase, intensifica a imagem da ausência. Apesar disso, vemos que nas periferias da megalópole paulistana persiste algum tipo de solidariedade entre aqueles indivíduos, uma sociabilidade específica daqueles bairros periféricos. Pontos de encontro e de lazer que relembram aqueles bares espalhados pelo centro de São Paulo e frequentados pelos personagens dos primeiros contos de João Antônio. Existe a sobrevivência de uma certa solidariedade e sociabilidade ancorada em espaços de pertencimento. Não obstante, são espaços agora deslocados do centro, isolados de maiores conexões e fluxos de indivíduos. E são a miséria e o frio que saltam à percepção do narrador na visada por esses lugares. Diz, então, o narrador:

Quantos cantos e extremos, além de quatro, terá esta cidade que ninguém sabe quantos cantos tem? Sabido algum a conhece inteira, a ela que se joga em cinco partes, feito estrela, e intrinca um centro complicado, planta favelas na horizontal à beira de seus três rios – Pinheiros, Tietê, Tamanduateí –, encaparapita favelas nos morros e é dissimulada, envergonhada, dada às lordices nos cartões-postais. Como o Rio, como outras, trata de esconder suas mazelas. E mostra o

vendável (ANTÔNIO, 2012, p. 443).

No trecho, uma imagem crítica da cidade de São Paulo é apresentada, e um desenho é esboçado pelo narrador-personagem: uma estrela de cinco pontas, cujas arestas partem de um “centro complicado”. A imagem de uma cidade que se multiplica a partir do centro, que se esparrama e cujas favelas enveredam pelos rios, parece muito semelhante à noção cunhada pelo historiador Nicolau Sevcenko para falar da cidade de São Paulo: a imagem de uma cidade metástase (SEVCENKO, 2004). Ou seja, uma cidade que se multiplica e se alastra caoticamente, tomando e avassalando o que vê pela frente. Ao mesmo tempo, o trecho é síntese da oposição entre o “vendável” da cidade anunciada nos “cartões-postais” e a cidade real que se anuncia, cheia de “mazelas”.

## O espaço amnésico

No texto “Morfologia e temporalidades urbanas: o ‘tempo efêmero’ e o ‘espaço amnésico’”, a geógrafa Ana Fani Alessandri Carlos diz que o que garante o sentido social de um determinado espaço ou lugar é o seu “uso continuado no tempo”. Ou seja, é através do uso do espaço e da convivência dos indivíduos nesse espaço que se constituem os laços significativos de pertencimento dos indivíduos. É também dessa forma que se produz uma certa noção de identidade dos indivíduos, que se reconhecem nos lugares da cidade. Esse pertencimento pressupõe uma morfologia da cidade mais ou menos estável, que permita aos indivíduos conviverem tempo suficiente nesse espaço para se reconhecerem naquela determinada morfologia urbana específica.

O que a autora aponta é que, a partir da Modernidade e do surgimento das metrópoles modernas, a transformação do espaço se dá em tal velocidade que se torna difícil ou quase impossível para que os indivíduos criem vínculos de identificação com os lugares. É a partir disso que a autora irá cunhar o conceito “espaço amnésico”: “um processo que enfoca a ruptura, uma mudança que não se apresenta como gradual, mas como produto de uma ruptura brutal, ‘era e não é mais’, diluindo os referenciais se diluem

no espaço da metrópole e, com ele, os traços em que se baseiam a construção da identidade, produzida pela vida das relações, no interior dos bairros” (CARLOS, 2007, p. 56).

Em substituição a essa identidade constituída pelo uso social do espaço, a qual se perde pelas transformações rápidas e constantes da cidade, é imposta um novo tipo de identidade que a autora chama de “identidade abstrata”: uma identidade que se dá no espaço, mas através do consumo e não mais da convivência; ou seja, um espaço que é mercadoria, e não mais lugar de vivência e de troca de experiências – e no qual o único ponto em comum entre os indivíduos, que permite vago reconhecimento mútuo, é o consumo.

Podemos perceber que o conto de João Antônio corresponde, tanto formalmente quanto tematicamente, a esse processo. Em se tratando da forma do conto, destaca-se a estratégia de colagem de imagens antagônicas, composta pela rememoração e pela caminhada do narrador-personagem. Através desse artifício, vemos que o processo descrito por Ana Fani pode ser radicalmente vislumbrado pelo leitor. Interessa-nos, especialmente, o efeito que ela provoca na subjetividade do narrador-personagem, que através da amnésia espacial e do apagamento da “São Paulo da memória” vai se convertendo cada vez mais em um indivíduo amargurado, encurralado em uma arquitetura que, esvaziada de seu componente humano, não lhe diz mais nada.

Assim, podemos dizer que o espaço que encontramos destruído na leitura do conto é o espaço da sociabilidade malandra – a qual se ancorava nos bairros centrais da cidade de São Paulo. Para compreender melhor este cenário, podemos partir de um rápido panorama constituído por Marcia Regina Ciscati sobre a noite paulistana na primeira metade do século XX. Partindo do testemunho de Hiroito de Moraes Joanides, a autora afirma que a geografia da malandragem coincide com a geografia da prostituição e da boêmia, com mais vigor à noite. Nesse sentido, a noite parece ser o tempo do relaxamento, da degeneração, da busca do prazer – poesia e transgressão das leis. Existe uma ética do convívio da malandragem, da boêmia e da prostituição que compartilham o mesmo espaço. Esse espaço, ao longo de boa parte da

primeira metade do século XX, será a Boca do Lixo em São Paulo – espaço de sociabilidade comum àqueles indivíduos que integram o submundo da experiência social da cidade (CISCATI, 2001, p. 41-53).

A partir de finais dos anos 1950, a autora afirma que passa a existir uma perseguição sistemática aos malandros, processo associado ao aperfeiçoamento da polícia e justificada pelo discurso de eliminação da vadiagem. A ação policial na Boca do Lixo tem como principal consequência a dispersão dos centros de atuação da malandragem, constituindo outras “bocas” espalhadas pela cidade (CISCATI, 2001, p. 45). Dentro deste longo processo histórico está a narrativa de João Antônio, a qual atua criticamente nesse contexto social e constitui-se como forma de discurso no qual a malandragem tem o seu lugar.

Como vimos, o narrador de “Abraçado ao meu rancor” não mais é capaz de reconhecer nesses antigos espaços de pertencimento os traços identitários antes associados à sociabilidade malandra – o que nos permite dizer que a percepção do narrador-personagem do espaço é uma *percepção amnésica*, em que os signos de outrora foram apagados em nome de uma identidade abstrata do consumo e do turismo da cidade de São Paulo.

Além disso, o crescimento da cidade de São Paulo, com o aumento das periferias e com o afastamento constante da população pobre do centro da cidade, parte de uma estratégia imobiliária e mercadológica que destrói antigos espaços de convivência; os novos espaços que surgem, tal como Presidente Altino no conto, têm laços de identificação muito mais frágeis – seja por não terem mais a unidade que a referência do centro da cidade como ponto de encontro permite, seja por serem bairros de migrantes nordestinos que já sofreram um certo processo subjetivo de desgeografização.

Por fim, não podemos deixar de notar que o efeito geral produzido pela leitura do conto é a percepção de que estamos diante de um narrador nostálgico. E a nostalgia é por vezes um “velho hábito de usar o passado (...) para criticar o presente” (WILLIAMS, 2011, p. 27), como bem colocou Raymond Williams em seu *O Campo e a Cidade*. Mais do que isso, a nostalgia preci-

sa ser percebida também com certa cautela, pois pode ser natural perceber o passado como melhor do que o presente – já que “as lembranças da infância têm uma importância permanente” (WILLIAMS, 2011, p. 27) para a imaginação de qualquer indivíduo.<sup>2</sup> Vale lembrar ainda que a nostalgia é um traço singular de certos sambas paulistas que cantam o suposto “progresso” da cidade de São Paulo, que arrasa com bairros de circulação e pertencimento dos sambistas<sup>3</sup> ou acaba por demolir moradias populares para dar lugar a investimentos mais lucrativos.<sup>4</sup> O que nos leva a recuperar a escuta atenta do narrador, o qual, andando pela cidade que não mais reconhece, escuta um canto abafado dos tempos que passaram: “Você conhece o pedreiro Waldemar?”.

Se o passado pode aparecer aqui mais grandioso do que realmente foi – já que o convívio dessa marginalidade paulistana no centro da cidade nem sempre foi pacífico –, é necessário resgatar qual o efeito produzido pelo uso desse passado. Ou seja, a crítica amargurada do presente, o qual é marcado pela ditadura militar e por um contexto de miséria generalizada à qual o narrador insiste em reportar ao seu leitor. A nostalgia caminha, aqui, lado a lado com o rancor do personagem; e se com ela o passado brilha mais forte do que o presente, é para criar o antagonismo necessário para a crítica derradeira da realidade que se apresenta.

## Referências bibliográficas

ANTÔNIO, João. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BOSI, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades. In: ANTÔNIO, João. *Contos reunidos*. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 595-600.

CARLOS, Ana Fani Alessandri. Morfologia e temporalidade urbana: o tempo efêmero e o espaço amnésico. In: \_\_\_\_\_. *O espaço*

---

<sup>2</sup> Agradeço ao Rodrigo Lacerda por apontar os perigos da nostalgia na percepção por vezes idealizada de João Antônio da malandragem.

<sup>3</sup> Exemplo do samba “Tradição (vai no Bexiga pra ver)” de Geraldo Filme.

<sup>4</sup> Caso de “Saudosa maloca” de Adoniran Barbosa.

*urbano*: novos escritos sobre a cidade. São Paulo: FFLCH, 2007. p. 55-62.

CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho*: malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950), São Paulo: Annablume, 2001.

DIMAS, Antonio. *Espaço e Romance*. São Paulo: Ática, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. A cidade metástasis e o urbanismo inflacionário: incursões na entropia paulista. *Revista USP*, São Paulo, n. 63, p. 16-35 set.-nov. 2004.

SILVA, Julio Cezar Bastoni da. Percursos da cidade em João Antônio. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 42, p. 129-149, jul-dez 2013. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182013000200008&script=sci\\_abstract&tlng=pt](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S2316-40182013000200008&script=sci_abstract&tlng=pt)>. Acesso em: 29 jan. 2018.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e cidade*. Tradução de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.



## João do Rio na prosa de João Antônio

Wagner Coriolano de Abreu (UFPel)

Os escritores João do Rio e João Antônio tratam da rua na literatura brasileira, separados no tempo mas aproximados pela tematização da cidade do Rio de Janeiro, valendo-se ambos da condição de jornalista. Em inícios do século vinte, João Paulo Alberto Barreto Coelho desponta com crônicas das ruas e das religiões, em inovador e dinâmico estilo para jornal, reunidas posteriormente em *As religiões no Rio* (1904) e *A alma encantadora das ruas* (1908). Bem adiante, após mudar-se da cidade de São Paulo para a cidade do Rio, na metade dos anos 1960, João Antônio fará uma série de reportagens, crônicas e perfis para grandes e pequenos periódicos, atividades que visibilizam o trabalho de jornalista, após ter estreado com livro de contos. E logo reedita os textos de imprensa em formato de livro, que saem publicados sob os títulos *Malhação do Judas Carioca* (1975a) e *Casa de loucos* (1976).

João Antônio prossegue no feito de escritor da cidade e seus representantes ainda naquela década, o que fica demarcado com os livros *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977) e *Ô Copacabana!* (1978), e, nos anos 80, deslocando o tema da cidade para âmbito maior, em decorrência da andança pelo Brasil e fora dele, conforme se lê em contos dos livros *De-do-duro* (1982) e *Abraçado ao meu rancor* (1986). Tanto na década de 1970, na condição de cronista do Rio, como na década de 1980, como contista viajante por outras cidades, praticamente não registra o nome de João do Rio – pseudônimo de Paulo Barreto. Sobre esta recusa há que se pensar, pois contraria uma prática constante de reenvio à tradição e à linhagem literária, com referência a Lima Barreto, Euclides da Cunha e tantos outros.

Na primeira metade da década de 1990, João Antônio escreve uma longa série de artigos para o jornal *Tribuna de Imprensa*, do Rio de Janeiro, em que realiza a crítica de livros novos e livros que ficaram esquecidos do público. De acordo com Cleide

de Jesus, “vemos um crítico capaz de demonstrar seus conhecimentos literários, através de uma linguagem acessível e acordante com os temas que ele se propôs a discutir” (JESUS, 2001, p. 39). É por esta porta de jornal, no caderno “Tribuna Bis”, que o escritor João do Rio tem uma entrada na prosa de João Antônio, alinhado na condição de escritor itinerante, rueiro, como um dos grandes passeadores da cidade: “um Lima Barreto, um Néelson Cavaquinho, um João do Rio, que a passearam de bonde e a pé, pra baixo e pra cima” (ANTÔNIO, 1994a, p. 1). Com base no artigo “A alma encantadora de João do Rio”, de junho de 1995, João Antônio escreve o capítulo “Encantador e lúcido João do Rio”, publicado no livro *Dama do encantado* (1996c).

Posicionar João Antônio no quadro da crônica urbana do Rio, considerando a rua como percurso temático e como cenário consagrado já em *A Alma encantadora das ruas*, passa pela consideração de leitura específica. Quem traça uma linha cronológica a partir de *Memórias de um sargento de milícias* (1854), de Manuel Antônio de Almeida, incluindo as crônicas-folhetins do oitocentos, passa não só por João do Rio, mas por Lima Barreto, Orestes Barbosa, Antônio Maria e Sérgio Porto, até chegar à crônica de João Antônio, que se encadeia a esta linhagem. Todos esses escritores representaram a rua, com diferentes graus de fascinação e de repulsa, com diferentes registros ideológicos, mas empenhados no mapeamento da experiência urbana que envolve, literalmente, as margens da sociedade de classes.

Com o retorno à cidade do Rio de Janeiro, na imprensa carioca dos anos 1990, João Antônio revisita uma marca que o acompanha desde os primeiros contos, traduzida pelo reaparecimento de personagens ambulantes em sua obra. Desta vez, o escritor elenca cronistas do passado e do presente em torno da ideia de rua, passeadores da cidade, desdobrando a ideia num campo de expressões, que vai do termo dicionarizado “rueiro” às expressões “espírito rueiro” e “alma rueira” (ANTONIO, 1993, p. 6). Adiante, aparece com “corações rueiros”, quando explica a ideia da composição de seu livro *Sete vezes rua* (1996b), com crônicas e contos que se passam na cidade do Rio de Janeiro, de São Paulo, de Londrina e de cidades baianas.

As notações a partir do nome de João do Rio, no caderno “Tribuna Bis”, podem ser examinadas por um duplo recorte. De um lado, João Antônio associa seu nome à rua, amor-paixão à rua, ao lado de outros cronistas que exemplificam esta característica. É nesse sentido que o coloca ao lado do escritor Mário de Andrade, em “O carteador das palavras”, do jornalista Antônio Maria, em “Os defensores do Rio de Janeiro”, e do cartunista Antônio Gabriel Nássara, em “Um passeador da cidade do Rio”.<sup>1</sup> De outro, o inscreve diretamente em dois artigos com título homônimo “A alma encantadora de João do Rio”, sendo publicado o primeiro em junho de 1995, e o segundo em maio de 1996, nos quais trata respectivamente da condição de escritor e da biografia escrita sobre o autor por João Carlos Rodrigues.

A recorrência a esta ideia de rua, conforme formulada na crítica do jornal carioca, dá ensejo à hipótese de que João Antônio a tomou como ponto de partida para organizar o livro *Sete vezes rua*. Em entrevista à editora Scipione, por ocasião de seu lançamento, ele utiliza a singular expressão “corações rueiros”, reclamando para si a condição de alguém que gosta de andar pelas ruas, demarcando posição perante uma tradição: “Toco às feiras, às ruas, para ver o pessoal viver e esse prazer só tem valor e não tem preço. Meus personagens andam a pé, atravessam bairros inteiros, reandam; pensam, sentem enquanto andam. Atenção: tenho um coração rueiro bem antes de ler *A Alma Encantadora das Ruas* de João do Rio. Não é, pois, uma relação intelectual, é vida” (SEVERIANO, 2005, p. 250).

A declaração vem marcada de referência aos contos do livro de estreia *Malagueta, Perus e Bacanaço*, mas também carrega o componente biográfico, da trajetória do menino que escrevia para o semanário *Crisol*, e levava o texto diretamente à sede do jornal, atravessando a cidade de São Paulo com sua bicicleta. Já neste primeiro livro, publicado em 1963, João Antônio dá um passo à frente na cena de rua, por meio de dois contos – “Frio” e “Meninão do caixote” – protagonizados por meninos que perambulam pelas

---

<sup>1</sup> Artigos publicados no caderno “Tribuna Bis”, respectivamente, nas edições de 25 e 26 de setembro de 1993, 15 de março de 1994 e 21 e 22 de maio de 1994.

ruas da cidade, ora mais para o centro, ora mais para o bairro.

Com o alerta sobre o seu *coração rueiro*, João Antônio se alinha novamente ao lado de João do Rio, invertendo a ordem, pois o “coração rueiro” pertence antes a João do Rio do que a ele, sobretudo pelo fato do escritor carioca ter inaugurado uma literatura que dá visibilidade aos batedores de carteira, ratoeiros, trapeiros, vendedores de livros e tantos outros tipos rueiros, encontrados nas crônicas publicadas entre 1904 e 1908. De todo modo, nos artigos do caderno “Tribuna Bis”, republicados em livro, João Antônio trata diretamente do escritor João do Rio.

Passando da materialidade do periódico para o suporte do livro, transmutados, os artigos apresentam processos da reescrita recorrentes na obra do escritor: processo de ampliação, na passagem do primeiro artigo para o texto publicado no livro *Dama do encantado* (1996c), e de redução, ao retirar do segundo artigo apenas uma parte e adaptá-la para a contracapa do livro de João Carlos Rodrigues. A aproximação que João Antônio estabelece com João do Rio, no primeiro artigo, decorre de um momento literário datado em 1992, quando um selo editorial e dois institutos culturais se juntam em torno da reedição da obra de João do Rio. Na impressão de jornal, o artigo ocupa a metade esquerda da página, sendo que à direita há um artigo de Homero Senna intitulado “Visão breve”. Na parte inferior à direita, seguem pequenas citações de Flora Süssekind, Ribeiro Couto e João Ribeiro, relativas ao escritor. Ao centro da página escrita, um retrato de João do Rio, vestido de terno e calçado de chapéu.

Ao cotejar a publicação do perfil “Encantador e lúcido João do Rio”, em *Dama do encantado*, com o artigo publicado na edição de 24 e 25 de junho de 1995, o leitor encontra praticamente o mesmo material, sem o parágrafo inicial, suprimido na versão em livro, e o acréscimo de um período em outro parágrafo. Ao final do artigo, ele o amarra com uma reflexão sobre as razões de ser escritor, que desdobra a ideia lançada anteriormente: “uma das visões mais lúcidas e francas sobre a situação, velha, do escritor no Brasil” (ANTÔNIO, 1995, p. 1).

João Antônio retorna àquele momento de 1992 com o intuito de visitar a memória de João do Rio, mas acaba por abor-

dar a precariedade de um tempo sem suplementos literários. No caderno “Tribuna Bis”, ele pratica um jornalismo cultural como nos tempos em que escrevia para a imprensa nanica, pulverizando os gêneros numa fronteira entre literatura e reportagem, ao mesmo tempo em que problematiza a situação da crítica.

Recuando à reedição dos romances *A profissão de Jacques Pedreira* (1913) e *A correspondência de uma estação de cura* (1918), feita com cuidados edócticos e acrescida de novas leituras críticas, João Antônio ataca ainda uma vez o problema do jornalismo cultural desarticulado e praticamente inexistente. E se lança em desafio quando profere posição em face do exercício da crítica. Afirma que há um modo de ler que se dá na contramão de modelos estabelecidos de julgamento, advindos da prática de leitura ocupada com obras estrangeiras. Por isso, realça a crítica de bom porte que se fez no passado, por meio de críticos brasileiros que escreviam para os suplementos literários, a exemplo de Antonio Candido e Flora Süssekind, entre outros. E enquanto produtor crítico, ele se lança também à busca de inovar.

Toma a obra de João do Rio por um viés panorâmico, englobando o cronista, o contista e o dono de jornal – com o peso político que esta posição carrega –, sem deixar de apontar a contribuição do autor e a relação coerente entre o projeto e o legado da obra. Já no comentário aos primeiros livros, João Antônio indica um modo de leitura: “*Alma encantadora das ruas e As religiões no Rio*, livros de uma vivência e de uma observação aguda de autor para além das dimensões de reportagem ou crônica, cortam rente os preconceitos com que se carimbaram e que embotam até hoje a força de um escritor digamos mais falado do que lido” (ANTONIO, 1996c, p. 82). Emoldura João do Rio como um escritor necessário – modo peculiar com que se refere a alguns escritores, revelando, por apropriações vernáculas e ideias, um conhecimento da obra e de sua fortuna crítica. Aqui, ele entrelaça os cuidados da crítica que acompanha a reedição dos romances com os críticos do passado que se ocuparam com João do Rio, entre os quais, Constâncio Alves e Brito Broca.

O segundo artigo publicado com o título de “A alma encantadora de João do Rio” refere à biografia “de uma das maiores

expressões da cultura brasileira” (ANTONIO, 1996a, p.1). Sai na primeira página do caderno “Tribuna Bis”, de 28 de maio de 1996, página inteira, ilustrada com a foto da capa da biografia assinada por João Carlos Rodrigues. Artigo não arrolado na pesquisa de Jesus, cujo estudo abrange o período entre janeiro de 1993 e novembro de 1996 (JESUS, 2001, p. 17), aparece no rastreamento da edição digital do jornal “Tribuna da Imprensa”, disponibilizada ao público pela Biblioteca Nacional.<sup>2</sup>

Como nas pequenas profissões de João do Rio, que “saltam do cisco da grande cidade” (RIO, 1995, p. 26), aqui salta da memória arquivada o cisco de uma informação. Ainda no ano de 1996, João Antônio assina a contracapa do livro de Rodrigues, biografia que ajuda a repensar “a névoa e obscurantismo sobre a literatura vertiginosa que o escritor produziu e o juízo feito sobre ela” (ANTÔNIO, 1996a, p. 1). A preferência por diluição textual e recorte, observada na reescrita, está na base do achado deste texto-fonte, momento literário relevante para o exercício comparativo entre os escritores.

O artigo de João Antônio, em feitiço de resenha, reapresenta o artigo homônimo anterior, acrescido de elementos compositivos da biografia. Além de subtítulo, traz uma segunda divisão interna, intitulada “uma figura de pessoa vital”, que separa a introdução do desenvolvimento do texto, parte maior com citações da crítica, relação de textos em antologias, lista de livros do autor, parecer judicativo: “pisa firme no território de nossas letras como a melhor biografia de uma das figuras mais originais, independentes, brilhantes, fecundas e inauguradoras que a nossa literatura já produziu” (ANTÔNIO, 1996a, p.1). Sobressai no artigo uma visão reiterada de João Antônio em torno do esquecimento, da confusão e da suspeita de falta de critérios para se ler João do Rio, o que de certa forma contradiz o travejamento que impôs a seus leitores, desde *Leão de chácara* (1975b), a partir das dedicatórias. Foi neste segundo livro de contos que João Antônio começou a série de reenvio da própria literatura ao pioneiro Afonso Henri-

---

<sup>2</sup> Ver a *Hemeroteca Digital* da Biblioteca Nacional. Disponível em: <<http://bndigital.bn.gov.br/hemeroteca-digital/>>. Acesso em: 20 abr. 2018.

ques de Lima Barreto.

Ao escrever o primeiro “A alma encantadora de João do Rio”, em 1995, não menciona o escritor Lima Barreto, embora o comentário que faz aos romances tenha relação com a literatura dos dois Barretos. João Antônio afirma que “salta a atualidade da sátira política e social produzida, com coragem, em 1910” (ANTÔNIO, 1996a, p. 1). Este ano indicado será substituído, no segundo artigo, pela expressão primeiras décadas deste século. Do jornal para o livro, o primeiro artigo se amplia sem reenvio ao nome de Lima Barreto.

O segundo “A alma encantadora de João do Rio”, de 1996, volta a demarcar a linhagem, aproximando Lima Barreto a João do Rio pela movimentação vital, no início do artigo, e pela morte precoce de ambos, na parte final. Quando vertido para livro, o texto de João Antônio se torna paratexto da biografia de João do Rio, numa redução que preserva o comentário sobre a sátira, mas corta o nome de Lima Barreto. Publicados no mesmo ano de 1996, os textos não indicam a operação realizada, se reescrita por ampliação do paratexto ou se reescrita por redução do artigo.

Após a mudança para o Rio, em 1964, João Antônio passa a escrever para o *Jornal do Brasil*. Já na primeira reportagem, “Lapa acordada para morrer”, revela a empatia pela temática da rua, em linguagem inovadora para o jornalismo, passeando pela história do bairro de quatro letras. A partir daquela reportagem, João Antônio reescreve um texto publicado em *Malhação do Judas Carioca*, em 1975. Trazendo com a história diversos tempos do bairro – desde o século dezoito, passando pela *belle époque*, entrando nos anos 1920 como a perda da noite, alcançando o apogeu nos anos 1940, até chegar à decadência dos anos 1960 – João Antônio apresenta também elementos para uma relação comparativa com a obra de João do Rio.

E ainda nesta reescrita, que transporta o artigo do jornal às páginas do livro, João Antônio se vale do processo de ampliação, com o sentido de garantir a plausibilidade da matéria. Reposiciona inserindo uma data na história da Lapa: “Essa espécie de Montmartre dos pobres, tantas vezes ameaçada de desaparecer – tanto pelos boatos, quanto pelos planos oficiais foi demolida definiti-

vamente, em 74, para a Avenida Norte-Sul passar” (ANTONIO, 1975a, p. 57).

João Antônio recolhe fragmento de uma carta de João do Rio a um amigo, sem indicar data e referência bibliográfica. E desta carta destaca a seguinte declaração: “Minha obra só poderá ser vista em conjunto dentro de dez anos. Aí, verão, talvez, que eu tentei ser o reflexo tumultuário de transformações e que nos meus livros não está a obra-prima, mas que está em todos os seus aspectos morais, mentais, políticos, sociais, mundanos, ideológicos e práticos – a vida do Rio”. Este artigo teve por baliza o cuidado de examinar a obra de João do Rio por uma visão ampla, bem como dar um passo além do embotamento de estar como escritor mais falado do que lido.

## Referências bibliográficas

ANSCOMBE, Gertrud E. M. *Intención*. Tradução de Ana Isabel Stellino Barcelona: Paidós, 1991.

ANTELO, Raúl. A profissão do proveito. In: RIO, João do. *A profissão de Jacques Pedreira*. 2 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Casa de Rui Barbosa; Scipione; IMS, 1992.

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

\_\_\_\_\_. *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975a.

\_\_\_\_\_. *Leão-de-chácara: contos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975b.

\_\_\_\_\_. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

\_\_\_\_\_. Ô Copacabana! Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

\_\_\_\_\_. *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

\_\_\_\_\_. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

\_\_\_\_\_. O carteador das palavras. *Tribuna Bis* (Tribuna de Imprensa), Rio de Janeiro, 25 e 26 set. 1993. p. 6.

\_\_\_\_\_. Os defensores do Rio de Janeiro. *Tribuna Bis* (Tribuna de Imprensa), Rio de Janeiro, 15 mar. 1994a, p. 1.

\_\_\_\_\_. Um passeador da cidade do Rio. *Tribuna Bis* (Tribuna de Imprensa), Rio de Janeiro, 21 e 22 mai. 1994b, p.1.

\_\_\_\_\_. A alma encantadora de João do Rio. *Tribuna Bis* (Tribuna de Imprensa), Rio de Janeiro, 24 e 25 jun. 1995, p. 3.

\_\_\_\_\_. A alma encantadora de João do Rio. *Tribuna Bis* (Tribuna de Imprensa), Rio de Janeiro, 28 mai. 1996a, p. 1.

\_\_\_\_\_. *Sete vezes rua*. São Paulo: Scipione, 1996b.

\_\_\_\_\_. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996c.

CANDIDO, Antonio. Atualidade de um romance inatual. In: RIO, João do. *A correspondência de uma estação de cura*. 3 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Casa de Rui Barbosa/ Scipione/ IMS, 1992.

JESUS, Cleide Durante Assis de. *A crítica de João Antônio em “Tribuna da Imprensa”*. 177 p. Dissertação (Mestrado em Letras)—Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista ‘Júlio de Mesquita Filho’, Assis, 2001.

MARTINS, Luís. *João do Rio* (Uma antologia). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1961.

MEDEIROS, Gutemberg Araújo. *Jornalismo e exclusão social em*

João do Rio. *Famecos*, Porto Alegre, n. 21, p. 73-80, ago. 2009.

PRADO, Antonio Arnoni. Lima Barreto personagem de João Antônio. *Remate de Males*, Revista do Departamento de Teoria Literária, Campinas, n. 19, 1999.

RIO, João do. *Histórias da gente alegre: contos, crônicas e reportagens da “belle-époque” carioca*. Seleção, introdução e notas de João Carlos Rodrigues. Rio de Janeiro: José Olympio, 1981.

\_\_\_\_\_. *A profissão de Jacques Pedreira*. 2 ed. Rio de Janeiro; São Paulo: Casa Rui Barbosa; Scipione; Instituto Moreira Salles, 1992.

\_\_\_\_\_. *A correspondência de uma estação de cura*. 3 ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Casa de Rui Barbosa; Scipione; IMS, 1992.

\_\_\_\_\_. *A alma encantadora das ruas: crônicas*. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura; Depto. Geral de Doc. e Inf. Cultural; Divisão de Educação, 1995.

\_\_\_\_\_. *As religiões no Rio*. Rio de Janeiro: Fundação Darcy Ribeiro, 2013.

RODRIGUES, João Carlos. *João do Rio: uma biografia*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

SENNA, Homero. Vida breve de João do Rio. In: RIO, João do. *A correspondência de uma estação de cura*. 3. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Casa de Rui Barbosa; Scipione; IMS, 1992.

SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

SÜSSEKIND, Flora. O cronista & o secreta amador. In: RIO, João do. *A profissão de Jacques Pedreira*. 2. ed. Rio de Janeiro, São Paulo: Casa de Rui Barbosa; Scipione; IMS, 1992.

**USP**



PROGRAMA DE  
PÓS-GRADUAÇÃO  
**LITERATURA  
BRASILEIRA**



**PPGECLLP**



**CELP**