

Ieda Maria Magri

**“Nasci no país errado”
Ficção e confissão na obra de João Antônio**

Faculdade de Letras da UFRJ
Agosto de 2010



**Universidade Federal do Rio de Janeiro
Faculdade de Letras
Comissão de Pós-Graduação e Pesquisa**

**“NASCI NO PAÍS ERRADO”
FICÇÃO E CONFISSÃO NA OBRA DE JOÃO ANTÔNIO**

Ieda Maria Magri

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Literaturas Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutor em Literatura Brasileira.

Orientador: Professor Dr. Alcmeno Bastos

Rio de Janeiro,
Agosto de 2010

Ficha catalográfica

Magri, Ieda
A635ma "Nasci no país errado" : ficção e confissão na obra de João Antônio / Ieda Maria Magri. - Rio de Janeiro : UFRJ, 2010.
197.: il.; 30cm.

Orientador: Alcmeno Bastos.
Tese (Doutorado) UFRJ, Faculdade de Letras,
Departamento de Letras Vernáculas, 2010.
Bibliografia: f. 185-192.

1. Antônio, João, 1937-1996 - Crítica e interpretação 2. Literatura brasileira - Séc. XX - História e crítica. 3. Jornalismo - Brasil - Séc. XX 4. Literatura e sociedade - Brasil. I. Bastos, Alcmeno, 1943. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras. III. Título.

CDD B869.35

RESUMO

“Nasci no país errado” – ficção e confissão na obra de João Antônio

Ieda Magri

Orientador: Professor Dr. Alcmemo Bastos

A imagem de boêmio que João Antônio propagou desde o início de sua carreira, acrescida de um ar de desleixo com o próprio texto, reiterado sistematicamente na década de 70, tem pouco a ver com a de arquivista zeloso que se verificou depois de sua morte. João Antônio produziu e cultivou, uma após outra, imagens de escritor que ele queria que fossem vistas pelo público, e uma identidade afim com o malandro acabou perdurando por toda a sua carreira literária, apesar de ter pretendido, na década de 70, ultrapassar o universo da malandragem para colar-se a de homem do povo. Vemos em seus textos, além das entrevistas e depoimentos, a afirmação de uma identidade de pobre, de humilde, de quem “cheira a povo”. Também uma afirmação de homem sentimental e incompreendido está presente já no texto de apresentação de seu primeiro livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), mas só viria à tona na década de 80, quando João Antônio estava interessado em recuperar a imagem de escritor preocupado com a fatura literária e em abrandar seu lado polemista, o mais conhecido do público. Todas essas *personas* entrevistadas no percurso de sua carreira estão a serviço de seus projetos político-literários e dão conta do grau de consciência que o escritor tinha sobre seu papel na cultura brasileira e a condição, para ele obrigatória, de interferir nos problemas que cercam os universos social e literário. O saldo da atuação como autor-produtor é uma literatura que se alimenta da tensão vivida por quem escreve tendo como horizonte a provocação de mudanças na sociedade, repleta de confissões de fracasso e descrença nos sistemas editorial e político brasileiros, nos quais João Antônio mais tentou interferir.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira; livros - comércio; ficção e confissão; jornalismo; anos 70|80.

ABSTRACT

“I was born in the wrong country” – fiction and confession in the works of João Antônio

Ieda Magri

Supervisor: Professor Dr. Alcmemo Bastos

The bohemian image which João Antonio propagated from the beginning of his career, aided by his air of neglect in regards to his own text and reiterated systematically in the 1970s, has little to do with the image of fervent archivist which was revealed after his death. João Antonio produced and cultivated, one after the other, images of the writer which he wanted the public to see, and a scoundrel-like image remained for his entire literary career, despite his attempt in the 1970s to leave behind the world of the scoundrel and be seen as a man of the people. In his texts, as well as his interviews and statements, is the affirmation of a man who is poor, humble, and who “smells of the people”. Also present is the affirmation of a sentimental and misunderstood man in the forward to his first book, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), but this really only came to light in the 1980s when João Antonio became interested in recuperating the image of a writer concerned with the profusion of literature and in softening his controversial side, which the public was more familiar with. All of these *people* interviewed throughout his career are at the service of his political-literary projects and know of the writer’s own awareness of his role in Brazilian culture and his condition, which to him was mandatory, of interfering in problems which surround the social and literary universe. The results of his work as an author-promoter is a literature which thrives on the tension lived by the writer and which looks at the provocation of changes in society, full of confessions of failure and lack of faith in the Brazilian editorial and political systems, with which João Antonio most tried to interfere.

KEY WORDS: Brazilian literature; books-commerce; fiction and confession; journalism; 1970s-80s.

AGRADECIMENTOS

Para essa pesquisa foi de grande valia o trabalho realizado pelo Acervo João Antônio, localizado em Assis – SP, que visitei diversas vezes e onde tive acesso a materiais inéditos, como cartas, escritos de João Antônio em periódicos, inclusive os de circulação restrita em campi universitários no interior do país, onde o autor travou intensas conversas com estudantes e professores, vendendo pessoalmente seus livros e se fazendo lido e admirado – ou odiado, conforme a preferência teórica que dominava os estudos literários no período.

Agradeço a generosidade dos professores que contribuíram para a escrita desta tese, sempre interessados em discutir e ampliar meu campo de visão, em especial os professores doutores Alcmemo Bastos, meu orientador, André Bueno e Rosa Gens, que participaram da banca de qualificação, cujo trabalho estendeu-se a várias conversas antes e depois, no caso de André Bueno, a quem agradeço também a sugestão do título da tese.

A Sidnei Cruz, que me franqueou sua biblioteca e incentivou intensamente esse estudo, inclusive me dando a conhecer a cidade descrita na obra de João Antônio.

A Manoel Ricardo de Lima, que primeiro me apresentou a literatura de João Antônio, ao ler “Afinação da arte de chutar de tampinhas”, e que sempre sugeriu leituras importantes para o estudo apresentado aqui.

A Ana Maria Domingues de Oliveira, Clara Ávila Ornellas e Telma Maciel, pela generosidade, acolhida no Acervo, e pela parceria firmada nos três Encontros João Antônio desenvolvidos durante a escrita desta tese.

A Cláudia Dias Sampaio, pelos incentivos de toda ordem.

A minha família, que fez inúmeros esforços para que eu pudesse estudar.

À CAPES, pela bolsa de estudos que me manteve bem alimentada nesses quatro anos.

"O grande artista tem um compromisso com o seu destino, o que é banal em sua expressão, mas trágico, para quem o vive, no seu modo de acontecer. Todo grande artista tem um compromisso com a sua morte — anônima ou feérica, ela indica êsse transe por onde o artista, essa bêsta do mundo, rende ao que o consome sua autenticidade e seu valor.

O grande artista escava — nada o detém à superfície do visto, e maior do que o seu invento, maior do que sobra de sua agonia, êsses traços, êsses prêtos, êsses brancos, tudo o que êle fabrica e esculpe à imagem de sua agonia, não tem outro sentido senão o de reconduzí-lo à fatalidade de seu primeiro esquema. Quando o terro~~r~~os move, é o luxo da fábula que o seu cheiro exala: ardem vivos, à procura dessa instância que é a sua estrutura, o esqueleto.

Goeldi, vivo, assistia esqueletos transitando em seus painéis noturnos. Esse outro grande, Marcelo Grassmann, despe forma de animais e constrói em desenho ou gravura, o instante agônico da revelação animal: o osso transsuda o seu luxo.

Artista, desde cedo Mund sentiu essa atração do segrêdo total. E mesmo suas coisas amenas, essas casas de Paratí, êsses céus de grandes nuvens sem sentido, essas casas de ocre ou terra de siena, mesmo êsses céus esva~~z~~ziados de tormenta, apresentam do artista o seu problema eterno e insubstituível — o da falência. Digamos logo: falência da vida como Paraíso, falência da sorte como destino, falência do amor como razão. A par de sua violenta inspiração, sempre viril e de desconcertante honestidade, caminha um Mund sensível, terno e cheio de candura, cujo desenho atinge não raro a uma dramática perfeição.

É o técnico que o conduz — êste filósofo — e controla a evasão dêsse mundo submerso e antigo que pertence a vários Mund~~s~~ mortos e de há muito sem identidade.

Tenho conhecido e convivido com muitos temperamentos de artista, sobretudo os unidos ao mistério das artes plásticas. Jamais nenhum no seu primeiro instante me impressionou tanto como poder e autenticidade e, sendo tanto para descarnados como eu, jamais foi tão pouco para êle mesmo — e de um modo tão lúcido e tão desesperado. Êsse modo de se sentir esqueleto, com tôda a sua carnadura de vivo e de irremissível combatente".

LÚCIO CARDOSO

Ilka,

Este trecho apocalíptico de Lúcio Cardoso se acha no verso do folheto de apresentação de uma exposição que vi na Galeria Vila Rica. Desenhos e aquarelas de Mund.

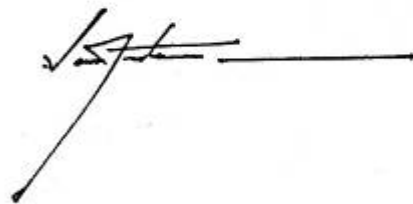
Lúcio Cardoso não fez este trecho cortante à toa não. Os trabalhos do artista são realmente impressionantes. As nuvens são cruas, são negras e parecem que vão explodir quando menos se espera. Mesmo as casinhas de Paratí (aquarelas) são terríveis, tem-se a sensação, a intuição que crimes lá estão sendo tramados, que mortes, que incestos ali se engendram e ali ficam abrigados, quietamente, mas prestes a estourar.

Quando releio este trecho de Lúcio, me arrepio. Honesto, corajoso, tremendo como as coisas de Lúcio Cardoso.

Se eu tivesse dinheiro, teria comprado sem hesitar duas-três nuvens de Mund. Elas me deram um susto quando as olhei pela primeira vez. Densas, cruas, como se fossem desabar sobre o mundo.

O trecho foi ^{uma revelação} ~~uma~~ que li sobre a verdade angustiosa da arte e do artista, do artista e da arte.

E sempre faço sua leitura com uma seriedade, comovido; e sempre termino arrasado, feito um caco.



SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| Introdução | 11 |
| | |
| Capítulo 1: A afirmação de uma escrita arrancada da experiência | 18 |
| 1.1. A renúncia da literatura | 37 |
| 1.2. Misturando os papéis de autor, narrador e personagem | 58 |
| 1.3. Entre malandros e bandidos: “Dedo-duro” e “Paulinho Perna Torta” | 64 |
| 1.4. “Abraçado ao meu rancor” em perspectiva com “Malagueta, Perus e Bacanaço”: a volta ao começo sendo já outro | 83 |
| | |
| Capítulo 2: Chaga viva, nervo exposto | 115 |
| 2.1. Ecos da formação do escritor em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” e em “Afinação da arte de chutar tampinhas” | 118 |
| 2.2. A liberdade do voo das gaivotas | 140 |
| 2.3. “De estrela a carne de vaca” | 154 |
| 2.4. “Ajuda-me a sofrer” | 160 |
| | |
| Considerações finais | 175 |
| | |
| Referências | 185 |
| | |
| Anexo: O escritor se apresenta | 193 |

INTRODUÇÃO

Ouvi falar de João Antônio quando um professor leu para seus alunos, e eu entre eles, “Afinação da arte de chutar tampinhas”. De pronto o que me encantou foi um afeto, uma ternura, qualquer coisa doída e carnal que ia junto às palavras. O narrador daquele conto, meio barrigudo, capaz de reservar carinho para uma tampinha de garrafa de água mineral marca Prata, apaixonado pelo samba e pela cidade, me fez sair do conforto. Descobri com “ardor de burra”, como diria Macabéa, toda a obra do escritor, sempre surpresa com uma pulsação exigente de afeto que residia atrás do texto. Nesse caminho de descoberta da obra pela leitura, feita na ordem cronológica, pois que a iniciei com *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), passando por *Leão-de-chácara* (1975) e *Malhação do Judas Carioca* (1975), percebi, em seguida, que algo acontecia neste terceiro livro e reorientava a escrita de João Antônio. Sem finalidade analítica, já que ainda não tinha pensado em estudar o autor, minha primeira reação foi valorar de modo diferenciado as duas escritas e não pude deixar de notar, ainda nessa leitura de descoberta, que tal mudança, se se indicasse continuada em outros livros, só poderia ser decorrente de uma postura política do escritor. Foi essa intuição que me empurrou no garimpo dos outros livros. Em seguida veio *Casa de loucos* (1976) e *Ô, Copacabana* (1978), que li não sem uma nota de melancolia, pois, se estava convencida da reorientação política da escrita de João Antônio, ansiava pela volta aos textos mais literários, com uma estrutura mais próxima do conto, com a já conhecida elaboração ficcional dos dois primeiros livros. Como literatura, digamos assim, achava esses livros menores e aquém da qualidade do grande escritor que havia vislumbrado no tom do afinador da arte de chutar tampinhas. *Dedo-duro* (1982) trouxe-o de volta e aí me dei conta do final de uma década, a de 70, e desejei estudar a obra de João Antônio a partir das implicações políticas desse escritor. O que o teria levado a escrever de modo tão diverso no intervalo de uma década? Qual a sua concepção de literatura? Escreveu até o fim de sua vida imbuído do desejo de dizer de uma função própria da literatura? Em que medida suas investidas no terreno de uma política literária, se se pode falar assim, visíveis no texto “Corpo-a-corpo com a vida”, influenciaram para o bem e para o mal a sua escrita?

Percebi de imediato que seria impossível ler João Antônio sem vinculá-lo aos seus posicionamentos na imprensa e nos próprios livros: seu discurso estava sempre misturado nas linhas dos seus escritos. Quando me chegou às mãos *Abraçado ao meu rancor* (1986) vi o autor nu, num exercício de humildade digna de grandes artistas. Só depois fui conhecer os outros livros e textos esparsos, mas sabendo que não seria possível me desviar de um estudo sistemático que me levasse a compreender a dinâmica de escrita de um homem tão diverso, inquieto e capaz de tocar nos problemas mais profundos de uma sociedade, através da literatura.

Com que aparato teórico mexer nesses textos que vão fundo no humano pinçado do lixo e da pobreza das grandes cidades, que por vezes apresentam elementos formais muito variados e por outras são deliberadamente simplificados?

No caminho de construção desta tese, procuro deixar o texto falar e extrair os elementos literários que o compõem numa dinâmica que vincula obra e autor, escrita e exigências de época, estruturas literária e social, posicionamento político e influência direta nos textos, mais por uma exigência da própria obra do que por uma orientação teórica.

Assim, na primeira parte da tese, começo por analisar o principal texto de João Antônio, no qual expõe seu projeto político: “Corpo-a-corpo com a vida”, do livro *Malhação do Judas Carioca* e que, por estar ali inserido, coloca-o no centro da obra do autor e do debate em torno do fazer literário da época. Nos livros anteriores há um grande investimento na recriação literária da linguagem e na fabulação e ambos são compostos de textos que podiam ser chamados de contos, sem susto. *Malhação do Judas Carioca* inaugura uma nova fase em que o autor flerta com o jornalismo e defende para si e para seus pares uma ideia de escrita que esteja mais em relação com escrever mesmo do que com fazer literatura. É a década de 70, é quando João Antônio já esteve no Sanatório da Muda, na Tijuca, Rio de Janeiro, estudando profundamente os livros de Lima Barreto, autor que se transforma na sua primeira preferência, a quem passa a dedicar todos os seus próximos livros, sempre falado, lembrado e louvado, numa tentativa de forçar seu reconhecimento e valor. É um momento difícil para a cultura brasileira, tendo em vista a ditadura militar. Mas é também o tempo em que há uma certa exigência de tomada de posicionamento. João Antônio aproveita o momento de interesse em seus livros e se posiciona fortemente: pela profissionalização do escritor, pelo investimento editorial no autor brasileiro e pela produção de uma literatura comprometida com as realidades nacionais, assim mesmo, no plural. A leitura de cartas

do escritor para alguns amigos, como Caio Porfírio Carneiro e Ilka Brunhilde Laurito, permitiu vislumbrar o projeto político-literário de João Antônio antes mesmo de ele ser esboçado em “Corpo-a-corpo com a vida”, como o atesta, além das cartas, o prefácio ao livro *Sal da terra*, de Caio Porfírio Carneiro.

Logo depois do lançamento de seu primeiro livro e apesar de ter tomado a decisão de viver de literatura, João Antônio já concluía ser impossível viver de literatura no Brasil e seu prestígio com o primeiro livro fez com que fosse convidado a participar dos quadros das revistas e jornais mais importantes do país na época, como é o caso do *Jornal do Brasil* e da *Revista Realidade*, com a qual colaborou de outubro de 67 a dezembro de 68 e onde encontrou a maneira de viver senão da literatura, da escrita. Um momento de maior contentamento seu pode ser vislumbrado em carta à Ilka Brunhilde Laurido, de 14 de junho de 68, quando anuncia: “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”. Sabemos que isso significa seu ingresso no conto-reportagem, onde investiu todo seu talento ao longo da década seguinte apesar do sonho da *Realidade* ter durado pouco: João Antônio permaneceu na equipe somente aquele ano, quando, muito por causa da censura imposta pelo AI-5, acabaram-se as grandes matérias.

Por reivindicar o levantamento das realidades brasileiras, João Antônio sofreu a tentativa de rotulação como escritor naturalista, realista ou neo-naturalista. Na década de 70, na maioria de suas entrevistas, debate-se contra este e qualquer outro rótulo, afirmando-se como escritor que quer “apresentar as realidades de dentro pra fora”, não como realista, “enfeitando” o que vê fora de seu ambiente de origem, mas como um narrador que se mistura com a personagem e com o narrado, tendo o que escreve como algo entranhado em sua atitude e modo de vida. Por essa evidência, muito repetida pelo autor, notamos em seus textos não o retrato de uma realidade, mas a apresentação de realidades não abordadas em literatura ou nas artes em geral, e que, para João Antônio precisariam ser vistas pela classe média para que pudessem ser mudadas. João Antônio, assim, vai deixando claro que a matéria de seu fazer literário é a vida e não a literatura. Por mais que leia e que encontre inspiração nos escritores que admira – Graciliano Ramos em primeiríssimo, antes de esse lugar ser ocupado por Lima Barreto –, por mais que livros e cavaquinho fossem muito amados, olhos e ouvidos estavam afinados para a vida que marcou profundamente a carne desse homem-escritor. Escrever para ele é

sentir, como ler também deveria ser. É um escritor realista, mas mais que isso, é uma literatura visceral.

Se o autor quer que o que escreve, não importando a classificação dos seus escritos, fira o leitor, tome-o de assalto, penso que é aí, no encontro entre carne e pensamento, que João Antônio desenhou o caminho do texto sempre pautado pela sensação, procurando colocar-se inteiro nos seus escritos como se estes se tratassem de extensões suas, tocando o outro como um soco (para usar uma expressão dele mesmo) como uma punhalada, como o toque numa ferida aberta.

João Antônio escreveria para fazer perceber o homem por detrás da imagem esvaziada que se produziu dele, escreveria para tocar diretamente o leitor. Todas as suas experimentações no terreno da estrutura, do estilo, são tentativas de abreviar o caminho que se faz entre o que escreve e a reação que provoca no leitor, já que acredita que a literatura tem uma função transformadora.

Ao dizer que “escrever é sangrar”, e ao nos perguntar “se não sangra, é escrever?”, João Antônio reivindica a verdade na literatura, ou seja, a negação da imitação, da representação, e a negação própria da literatura: quer que o que escreve seja pura vivência, matéria carnal, palpável. Nesse sentido, a matéria autobiográfica seria a saída por excelência da representação. Como se pode ler em seus textos mais significativos, a tensão que o autor vive – *para* a literatura e *com* famintos, ou seja, se dedicando ao excedente, ao que não tem utilidade, e, ao mesmo tempo, sofrendo a dor dos outros pelo que lhes falta – é o que anima toda sua literatura. “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” (de *Dedo-duro*), “Tatiana pequena” e “Abraçado ao meu rancor” (do mesmo livro) ilustram essa tensão. Essa “virada” para a matéria autobiográfica presente nos livros da década de 80 é também a retomada dos textos mais fabulatórios e da matéria que constituiu seu primeiro livro, porém não mascara o novo homem João Antônio de “Abraçado ao meu rancor”, já distante daquele mundo, da cidade de São Paulo, frente a frente com as impossibilidades de voltar a ser quem foi e de fazer aquela literatura, que ele já considera romântica. Está às voltas com rancores e vivenciou certas coisas que não permitem crer numa mudança satisfatória na sociedade, menos ainda operada pela literatura. Isso fica claro tanto pelo que escreve em cartas aos amigos, como pelo próprio texto literário, que mescla a vivência real do escritor com nuances poéticas, com nítido trabalho de carpintaria literária, e pelo novo tom presente na sua participação na imprensa escrita. O clima de debate se acalma e João Antônio escreve resenhas, exercitando aí sua veia crítica e reivindicando a publicação e o

reconhecimento dos escritores nacionais como antes; percebe-se, no entanto, que o tom já é outro.

“Abraçado ao meu rancor” seria, assim, além de uma volta à casa paterna, à cidade natal, também uma volta ao texto “Malagueta, Perus e Bacanaço”; o que traz a consciência, senão do fracasso (próprio e da sociedade), da falta de energia para se empenhar de novo num projeto de transformação que acredita malogrado e mesmo, talvez, da impossibilidade de escrever de novo sem a mágoa que experimenta agora.

Mas a década de 80, aparentemente de menor badalação em torno do nome de João Antônio, foi, na sua primeira metade, o momento de maior reconhecimento do escritor, tanto pelo valor de *Dedo-duro* e a promessa da volta ao literário quanto pelo prestígio internacional que o autor alcançou: em 1985 foi à Europa, realizando conferências na Holanda, em Portugal e na Alemanha. Em 1987 foi a Cuba, integrando o júri do concurso Casa de las Américas e, ainda no mesmo ano, voltou à Europa, desta vez a Berlim Ocidental, onde permaneceu um ano sob custeio da Deutscher Akademischer Austausch Dienst (DAAD).

Em meio às viagens, publica *Abraçado ao meu rancor*, não mais pela editora Record como se esperava que fosse com o longo contrato anunciado no início da década. Ele explica a escolha pela Editora Guanabara – quase desconhecida – por ter sido a que apresentou melhor oferta ao escritor, do que se depreende que tenha feito uma espécie de leilão de seu novo livro.

Juntamente à sua entrada na Record, a abertura de seus livros a publicações didáticas e paradidáticas para editoras especializadas nesse filão de mercado, como Ática, Scipione e FTD, representou o investimento no alcance do público estudantil. Ao lado de suas viagens como conferencista em universidades de todo o país, a editora investiu em edições direcionadas às escolas, incluindo no livro fichas de abordagem da obra e entrevistas com o autor. É também nessa época que é editado o livro *10 contos escolhidos de João Antônio*, do Instituto Nacional do Livro (INL), destinado à distribuição no meio universitário, feito inteiramente de seus contos mais literários e que inclui um folheto de trabalho organizado pelo professor Antonio Roberval Miketen, privilegiando a abordagem estética de seus contos. Juntamente à conquista do público estudantil, João Antônio é amplamente divulgado na Europa, onde seus textos são traduzidos mais e mais.

A faceta polemista de João Antônio é o que menos aparece nessa década em que ele está buscando a consolidação no mercado nacional e estrangeiro. Mas essa investida

na Europa, simultaneamente à entrada em cena do pós-modernismo no debate em torno da literatura no Brasil e a consequente saída da ordem do dia dos temas da nacionalidade e da realidade social acabaram por afastar João Antônio da mídia e do seu público. No final da década as viagens literárias rareavam e ele se via fora das livrarias e distante do público.

Em carta a Jacomo Mandato, de 24 de abril de 1991, João Antônio repete a conclusão antiga de ter nascido no país errado, num visível desânimo:

Desde 1975 venho fazendo essa andança pelo Brasil e pelo exterior pela literatura brasileira. De Manaus e Belém a Itapira e Ijuí, no Rio Grande do Sul, fiz esse trabalho. Muitas vezes, recebendo mal a passagem e estadia. Coisas.

O que ganhei por esse trabalho? Um pé na bunda, como me disse um dia desses um editor brasileiro num acesso de santa lucidez.

O governo brasileiro nunca me deu um lápis. E me tomou um ano de vida militar. Nunca me deu um lápis, além dos confiscos e até me impedir de viver vida democrática ou decente.

É o Brasil. No momento, devido às desculpas ou justificativas do Plano ou Golpe Collor todos os editores só querem saber de best-sellers rápidos e descartáveis. O escritor brasileiro (de todas as épocas, estilos e pesos) que se dane. Seja um banido dentro do próprio país (*apud* Silva, 2009, p. 110).

Apesar da coletânea *Guardador* ter ganhado o Prêmio Jabuti em 1993, João Antônio reclama em cartas aos amigos de que seus livros não são encontrados nas livrarias e de que os jornais nem noticiaram a premiação.

Nos textos “Abraçado ao meu rancor”, “Tatiana pequena” e “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, o escritor retoma, podendo-se observar essa retomada inclusive no estilo, a imagem de sofredor e de incompreendido – que foi suplantada pela identificação com a malandragem – do início de carreira, afirmando que seu trabalho teria sido até aí disfarçar a “chaga viva, o nervo exposto”, o que abordamos no segundo capítulo desta tese.

Ainda numa tentativa de apreender os diversos significados dos textos de João Antônio, procurei vincular o texto ao discurso, o escritor ao homem público, a literatura à exigência da escrita. Encontrei em Dominique Maingueneau, no campo da análise do

discurso, o apoio teórico ao que se faz visível na carreira de João Antônio: o profundo – e proposital – enlaçamento entre o homem público que escreve e o homem personagem de seus textos. Essa característica facilmente encontrada em seus escritos não é decorrente de um jogo ficcional, como se observa, por exemplo, em João Gilberto Noll e outros escritores contemporâneos, que expõe um sujeito que se esvai, que não pode ser apreendido, mas advém de seu projeto estético, que prima por uma escrita onde a situação em questão não é vista de fora do que é relatado, mas como uma vivência real que possa produzir sensações também reais no leitor. Como ficará mais claro no desenvolver da tese, em seu último livro, *Dama do Encantado*, há indícios de uma ficionalização de suas diversas *personas*, o que nos faz concluir que João Antônio sempre jogou com a imagem que queria que se tivesse dele. O texto “Ajuda-me a sofrer” pode ser lido como a passagem a limpo de uma vida de escritor que alcançou algum reconhecimento e que, ainda vivo, foi esquecido.

1 A AFIRMAÇÃO DE UMA ESCRITA ARRANCADA DA EXPERIÊNCIA

“Depois de tudo o que fiz e até do meu nome ter chegado ao estrangeiro, verifico que uma só coisa foi equivocada: nasci no país errado.”
João Antônio

Tendo iniciado sua carreira literária em 1963 com a publicação de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, João Antônio, no início da década de 70, era reconhecido escritor de quem não se encontrava um único exemplar nas livrarias brasileiras. Seu primeiro livro causou impacto antes mesmo de ser publicado já que seus contos frequentaram concursos literários de várias cidades brasileiras e circularam nos suplementos mais importantes do Rio de Janeiro e de São Paulo, como informa Rodrigo Lacerda na orelha da mais recente edição do livro, a de 2004. Em 1962, ganhou o Prêmio Paulo Prado para Contos, o maior da época para originais inéditos. Uma vez publicado, recebeu dois Jabuti: Autor Revelação 1963 e Melhor Livro de Contos. Isso tudo não impediu que levasse 12 anos para ter uma segunda edição. Disso, o autor reclama em carta a Caio Porfírio Carneiro, em 30 de janeiro de 1966, apenas três anos depois da primeira publicação: “Meu *Malagueta* começa a dar dor de cabeça. O livro, há muito sumido das livrarias, do próprio depósito da Civilização, recebe a alegação de que ainda não está esgotado. (...) Acho que já passou da hora de uma segunda edição” (Antônio, 2004, p. 40).

Durante o período em que foi um escritor sem livros no mercado brasileiro, alguns dos seus contos eram publicados em antologias na Tchecoslováquia, Espanha, Argentina, Alemanha Ocidental e Venezuela. O desconforto com a situação do escritor brasileiro, que, segundo João Antônio, era explorado pelas editoras, calado pela ditadura e ignorado pela maioria da população, que não podia ler porque preocupada com a sobrevivência diária e, ademais, analfabeta, só ia crescendo durante a segunda metade da década de 60 e rompia o lacre dos anos 70 prometendo alguma atitude coletiva. Era isso que João Antônio costurava em suas cartas aos amigos. Em 02 de outubro de 1965, escreve a Caio Porfírio Carneiro:

Nós, escritores brasileiros, precisamos nos firmar junto ao público. Cada promoção que se faz é um passo, temos que ganhar tempo, passo a passo. (...) Somos um país de analfabetos e temos que mudar a situação de um jeito ou de outro. Cada nova publicação como a sua, depondo sobre o problema nacional, acusando algo, revelando problemas novos, é um passo, é uma contribuição. E vale (2004, p. 40).

João Antônio se referia a *Sal da terra*, livro de Caio, que tem como tema as salinas do Nordeste, prefaciado pelo próprio João Antônio. Em cartas fica dito o seu empenho junto à Civilização Brasileira para a publicação desse livro e de *As três quedas do pássaro*, de Maria Geralda do Amaral Mello, que indica como grande revelação da literatura e sua aposta para o futuro; o que não foi confirmado pela autora, pois não publicou segundo livro. No prefácio a *Sal da terra* João Antônio já aponta os temas que iriam compor, em 1975, seu “Corpo-a-corpo com a vida”, texto que encerra o livro *Malhação do Judas Carioca*. Ali ele elogia as qualidades de Caio Porfírio Carneiro na composição do livro, especialmente o modo como retrata “o mundo branco e desconhecido do sal no Nordeste, visto de dentro para fora e devassado com uma autenticidade fotográfica.” (grifo meu). Nunca são demais louvadas, para João Antônio, a busca pela verdade no retratar a vida brasileira do homem comum, as complexidades psicológicas das personagens e a realidade de um mundo de mazelas pouco visto e menos conhecido. Desde ali, revela o sentido que a literatura tem no seu fazer literário, que estende para os escritores com os quais quer empenhar-se num projeto coletivo:

A experiência do autor, como artista e como homem, lhe permitiu erguer um livro que atende a uma característica fundamental, velha quanto André Gide e que em outras palavras, se traduz pela verdade de que uma literatura não se constrói para o simples divertimento de uma sociedade e, tampouco, para servir de pó de vaidade de seu cultor.

Essa exigência de fundir homem e autor, ficção e realidade, literatura e compromisso social vai marcar toda a obra de João Antônio, cujo projeto estético-político pode ser mapeado tanto a partir de seus textos como de suas cartas, entrevistas e depoimentos. Sem dúvida, esse projeto ganhará força e transparência no livro *Malhação do Judas Carioca*, quando é desnudado, no texto “Corpo-a-corpo com a vida”; mas não

é menos verdade que ele se foi construindo desde o momento em que o autor optou por escrever e publicar seus livros.

No início de sua carreira literária, tinha a intenção de fazer um retrato do homem paulistano, expondo sua realidade e psicologia, tendo como base para escrevê-lo (para fazer a operação homem real/homem construído) a pesquisa da linguagem própria da população de rua, dos subúrbios e dos ambientes da malandragem e da prostituição. O que o atesta é a carta a Ilka Brunhilde Laurito, de 27 de janeiro de 1962¹:

Tenho feito sondagens e pesquisas, que talvez me levem ao entendimento do ‘porquê’ e ‘como’ não possuímos ainda uma literatura paulistana tão definitiva quanto e como a nordestina. (...) Alcancei algumas conclusões parciais e continuáveis – a ausência de uma linguagem paulistana, especialmente, e o desconhecimento por parte dos escritores do homem paulistano (a meu ver muito mais rico humana e espiritualmente, mais sofrido e dramático que quaisquer outros tipos brasileiros) – e pelas mesmas razões, muitíssimo mais difícil e arisco e inacessível, literalmente. Homem difícil, fragmentado, prisioneiro de uma cidade de que em geral não gosta. Homem limitadíssimo, mal formado, piorado terrivelmente nesses últimos dez anos. Homem que não é covarde, mas a quem quase sempre falta coragem. Homem de transição e de solidão (repare nos bares cheios), cujo destino é desaparecer, dar lugar a um tipo mais concreto e de algum caráter.

Rodrigo Lacerda nos informa em *João Antônio: uma biografia literária*, sua tese de doutorado, defendida na USP em 2006, que, na década de 60, entre os escritores paulistas, havia “uma percepção disseminada de que a cidade de São Paulo, principal base do movimento modernista, era sub-representada na ficção brasileira” (Lacerda, 2006, p. 212). E assim, João Antônio seria o escritor que a cidade esperava como representante.

De fato, João Antônio ambienta seu primeiro livro em São Paulo e o conto título, mais que os outros oito, não tem a cidade somente como ambientação, cenário: ela é

¹ As cartas citadas fazem parte do Acervo João Antônio da Unesp de Assis.

elevada à categoria de personagem. Malagueta, Perus e Bacanaço estão entranhados nela, sabem-na de cor e dependem dela para a sobrevivência na sua “noite enxovalhada²”. Na mesma carta a Ilka, João Antônio confessa que o livro “é uma tentativa de encontrar uma linguagem paulistana de determinado grupo”. E pode-se arriscar a dizer, talvez esse seja o grupo – o dos malandros e sobreviventes da noite – que melhor representava, para João Antônio, o homem paulistano, “o tipo mais concreto e de algum caráter” a que ele se referia na passagem anterior. Diz ele ainda:

Acredito, até agora, que se eu partir de um conhecimento verdadeiro do homem que vou trabalhar, das suas formas de comportamento aparente e inaparente, encontrarei a sua linguagem, literariamente. E maliciosamente evitando cacoetes e idiosincrasias típicas nordestinas (aperrear, mangar, vexar, por exemplo) estarei próximo de tal linguagem. E vislumbro, emocionado, que a linguagem paulistana para os problemas de São Paulo levará uma vantagem sobre a linguagem nordestina – problemas mais universais criam uma linguagem mais universal.

Rodrigo Lacerda inclui João Antônio – pelo seu interesse no homem paulistano e pelo intenso trabalho de linguagem elaborado a partir da relação homem-cidade e do mapeamento das culturas específicas que formam esse homem – na galeria dos herdeiros da tradição urbana do modernismo (especialmente com Alcântara Machado e Mário de Andrade, não sem, obviamente, analisar as aproximações e distanciamentos das formas peculiares de criação artística) e o define como um regionalista urbano, aproximado de Guimarães Rosa. João Antônio “busca[va] a alma do homem urbano enquanto fundava o que se poderia chamar de um movimento de um homem só: o ‘regionalismo urbano’”(Lacerda, 2006, p. 304).

A partir da década seguinte, veremos, o foco é redirecionado e o suposto regionalismo de João Antônio ganha foros nacionais. O movimento de um homem só não é bastante e quanto mais o autor se faz conhecido pelos seus livros, mais vai usando

² “Na noite enxovalhada” é o título do artigo de Antonio Candido, escrito em 1995 a pedido de João Antônio para servir de prefácio a uma edição ilustrada de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, que acabou não se realizando. O texto foi publicado originalmente no Estado de São Paulo por ocasião da morte do autor, sob o título “Ficcionista é um verdadeiro descobridor” e depois com o título original na revista *Remate de Males*, nº 19, especial sobre João Antônio. A nova edição de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, da Cosac Naify, de 2004, publica o texto como prefácio, fazendo com que cumpra, assim, sua função original.

seu espaço para chamar a atenção sobre os problemas nacionais e exigindo que os escritores lutem pela sua profissionalização e para inserir a literatura na vida cultural do país com o propósito e a função de fazer crítica social, sem perder de vista os valores estéticos.

Logo depois de seu livro de estreia, João Antônio publicou, em 1965, a novela “Paulinho Perna Torta”, na antologia *Os dez mandamentos*, concluída um ano antes, quando ainda vivia em São Paulo, e que mereceu status de obra-prima pela crítica de Antonio Candido³. Ainda em 1964, com seu primeiro livro publicado, e tendo que, como ele dizia, “gramar para sobreviver”, João Antônio se mudou para o Rio de Janeiro e passou a trabalhar, em março de 1965, no *Jornal do Brasil*, onde ficou até junho de 1966, quando voltou a São Paulo para integrar a equipe da *Revista Realidade*⁴. Esse primeiro período em que viveu no Rio de Janeiro certamente deu novos rumos ao projeto de representar o homem paulistano, já que passa a aparecer na sua produção o homem e a cultura cariocas. O livro *Leão-de-chácara*, seu segundo, é organizado justamente em função das duas cidades. Há duas entradas: a primeira, “Três contos do Rio” (“Leão-de-chácara”, “Três cunhadas – Natal de 1960” e “Joãozinho da Babilônia”); e a segunda, “Um conto da Boca do Lixo” (“Paulinho Perna Torta”). Esse livro só ficaria pronto em 1972 e seria publicado em 1975, no mesmo ano de publicação de *Malhação do Judas Carioca*, livro que marca uma mudança no estilo do escritor e que, a meu ver, só vem reafirmar seu projeto estético e político, já evidente como realização em seu primeiro livro, afirmado e documentado na orelha de *O sal da terra* e em cartas, como, espero, ficou evidenciado acima.

³ “João Antônio publicou em 1963 a vigorosa coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*, mas a sua obra-prima (e obra-prima em nossa ficção) é o conto longo “Paulinho Perna-Torta”, de 1965. Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis de realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição de diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição” (Candido, 1987, p. 210). O ensaio “A nova narrativa” foi originalmente escrito com o título “O papel do Brasil na nova narrativa”, em 1979, para o encontro sobre ficção latino-americana contemporânea no Woodrow Wilson Center for Scholars, Washington. Como se verá adiante, João Antônio era leitor de Antonio Candido e o considerou um mestre.

⁴ Embora a primeira reportagem de João Antônio para a *Revista Realidade* tenha aparecido na edição de outubro de 1967, é no ano de 1968 que ele integra a equipe da revista, cujas sete matérias assinadas são, quase que integralmente, incorporadas a seus livros posteriores: “Quem é o dedo-duro” foi reelaborado e inserido no livro *Dedo-duro*, de 1982; “É uma revolução”, “Um dia no cais” e “Este homem não brinca em serviço” foram publicados sem alterações significativas em *Malhação do Judas Carioca* – o segundo com o título encurtado para “Cais” e o último, para “Sinuca”; “A morte”, em *Casa de loucos* e “Ela é o samba”, foi publicado com o título “Dama do Encantado” em seu último livro, que leva o nome do conto.

Segundo Lacerda, o tempo em que trabalhou na *Revista Realidade* “marcou-o decisivamente, dando-lhe a chance de atingir o ponto máximo de sua almejada fusão entre jornalismo e literatura” (2006, p. 396). Em estudo aprofundado sobre a passagem de João Antônio pela *Revista Realidade*, Carlos Alberto Farias de Azevedo Filho se dedica a analisar as sete matérias de João Antônio ali publicadas.

Tanto *Malagueta, Perus e Bacanaço* como *Leão-de-chácara* dão a ver o subúrbio das duas maiores cidades brasileiras e a vida sofrida de quem mora ali, a complicação de que se faz o cotidiano de tipos que precisam dia após dia garantir o seu sustento. O mundo da sinuca e da malandragem são os *habitat* das personagens, a viração noturna dos leões-de-chácara e das prostitutas é exposta de maneira bastante realista, contudo não é a descrição de um ambiente o que predomina, mas a profunda inserção das personagens na cidade, a construção perfeita de seu modo de agir, se locomover e tirar proveito das piores situações, bem como a descoberta de uma nova sintaxe, que o autor constrói para exprimir a gíria – em palavra e carne e sonoridade – criando um modo de expressão próprio desse submundo e das personagens retratadas. Linguagem profundamente elaborada, trabalhada conscientemente para alcançar um resultado único, diferenciado dos outros escritores que também utilizaram a gíria como componente estético de suas personagens ou como documento de costumes, na linha de Orestes Barbosa (1893-1966) e Antônio Fraga (1916-1993), por exemplo.

Depois de passados 12 anos da publicação de seu primeiro livro, a esta altura usando a designação de escritor, muito embora dele não se vissem mais os livros, como ficou dito, João Antônio acumulava a profissão de jornalista. Com passagens pelo *Jornal do Brasil* e pelas revistas *Cláudia*, *Manchete* e *Realidade*, além do Sanatório da Muda da Tijuca (alegando estafa⁵), publica, em 1975, o livro *Leão-de-chácara* – que havia ganhado, ano antes, o Prêmio Paraná – e, em seguida, *Malhação do Judas Carioca*, além de editar o *Livro de cabeceira do homem* pela Civilização Brasileira e ter nova edição de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Embora tivesse escrito, muito

⁵ Em entrevista a Mylton Severiano, Marília Andrade, mulher de João Antônio à época, comenta: “Durante nosso relacionamento ele escreveu “Casa de loucos”. Coisa estranhíssima: ele me pediu para interná-lo como louco. (...) ‘Olha, quero paz para escrever. Esse negócio de jornalismo está me deixando louco. E o único jeito de eu escrever vai ser num hospício’” (Silva, 2005, p. 150). No conto “Paulinho Perna Torta”, publicado no livro *Leão-de-chácara* (1975), lê-se, em nota: “Este conto foi revisto pelo autor na Muda, Sanatório da Tijuca, Rio de Janeiro, entre maio e junho de 1970”. Nesse período, também, ele teria recolhido o depoimento de Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, que serve de roteiro do percurso de Lima Barreto no livro *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1976).

provavelmente, a maioria dos contos de *Leão-de-chácara* ainda na década anterior, a década de 70 será a de sua maior produção: em 1976 publica *Casa de loucos*, em 1977, *Lambões de caçarola*, em 1978, *Ô, Copacabana*, além de viajar para a maioria dos estados brasileiros a convite de estudantes e de cursos de Letras para fazer palestras e conferências sobre seus livros e sobre a produção literária brasileira. É neste período, de 1975 a 1979, que se localiza sua fase de maior militância política em prol da profissionalização do escritor, do investimento gráfico e midiático no escritor brasileiro, numa espécie de valorização do “produto nacional”, e na produção de uma literatura comprometida com o que ele chama de levantamento das realidades nacionais. O livro *Malhação do Judas Carioca* é o epicentro de sua produção no período, o que melhor apresenta seu projeto estético-político, por conter o texto “Corpo-a-corpo com a vida”, no qual o autor intervém no debate em torno da literatura.

1975 é o ano de João Antônio e a visibilidade daí decorrente seria refletida nos anos seguintes. Em carta a Caio Porfírio Carneiro, datada de 18 de setembro, escreve: “*Malagueta, Perus e Bacanaço* esgotou uma edição em 12 dias e *Leão-de-Chácara* – 5º mais vendido, semana passada, na informação de *Veja* – também está esgotado. (...) 12 anos para reeditar um livro que, depois, se esgota em 12 dias”. Mais tarde, em 6 de fevereiro de 1976: “estou fazendo uma ‘peripécia’ que poucos autores conseguem: tenho dois livros na mesma lista [a dos mais vendidos da *Revista Veja*]: *Malhação do Judas Carioca* e *Leão-de-Chácara*”. E ele permaneceu na lista dos mais vendidos várias semanas a fio. A esse sucesso de vendas se seguiram os seus depoimentos e entrevistas nos jornais e, enfim, João Antônio era nome obrigatório nas conversas sobre literatura sendo capaz de gerar debates acalorados. Seu balanço em carta, ainda a Caio, de 17 de outubro de 1976:

Sucesso em Vitória com opinião inteiramente dividida sobre mim: a ala estruturalista acha que não existo, não passo de mais um mistificador na cena nacional; os outros me recomendam com fervor. Total: duas páginas inteiras nos dois principais jornais da cidade e uma gravação no noticiário de tevê (2004, p. 74).

O que teria provocado esse interesse em editar e divulgar os livros de João Antônio depois de 12 anos de desinteresse?

Para Flora Süssekind, justamente da “ala estruturalista”⁶ que João Antônio cita na carta, o interesse se explica pelo contexto político brasileiro:

Se o que não se possuíam eram informações e formas de atuação política eficazes, se o jornal está sob censura rigorosa, cabe à literatura exercer sua função. Por isso ficção e jornalismo se tornam termos inseparáveis nos anos 70. Por isso os grandes sucessos editoriais são factuais e não ficcionais (Süssekind, 1984, p. 174).

Mas o próprio João Antônio tem outra resposta à pergunta. Em entrevista ao *Jornal de Comunicação*⁷ expõe os bastidores da produção e menos do consumo:

Está havendo em relação ao ano de 1975 toda uma valorização dessa época, os trabalhos que estão sendo publicados em 1975, inclusive o *Leão-de-Chácara* e o *Malgueta, Perus e Bacanaço*, são trabalhos que estão prontos há cinco ou seis anos. (...) Este ressurgimento todo que está sendo feito em relação ao meu nome é até certo ponto um exagero porque há autores brasileiros que mereceriam tanta atenção quanto eu (...), o apoio e o prestígio que estou tendo agora. Ocorre o seguinte: por motivos editoriais e até mesmo políticos determinados pelo AI-5, e medidas econômicas e crise internacional do papel e uma porção de coisas, essa geração de escritores somente agora está aparecendo. (...) Eu fui um escritor que esteve congelado uns 10 anos no Brasil, de forma que foi uma confluência

⁶ 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 semanais *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 *Malhação do Judas Carioca* (Süssekind, 2004) (volto a esse debate na p. 50).

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

de interesses. (...) Numa época em que o escritor está se omitindo de dizer qualquer coisa, de repente aparece um João Antônio, que começa a dizer coisas que dizem respeito a uma coletividade. (...) Evidentemente esse indivíduo (...) passa a ser uma espécie de profeta. Não sou profeta coisa nenhuma, mas eu passei a representar uma bandeira.

Essa bandeira de que fala João Antônio está hasteada no texto “Corpo-a-corpo com a vida”, em *Malhação do Judas Carioca*, que será abordado a seguir. Mas antes, será interessante, para contextualizar esse texto, aprofundar um pouco o olhar sobre a década de 70, que esteve mergulhada numa ditadura repressora e imbuída do projeto de industrialização do Brasil sob o lema do “Brasil Grande” (Habert, 2003).

O que interessa mais de perto, já que há muita literatura sobre o período e não é necessário aprofundar a questão de o que foi a ditadura no Brasil, é tornar presente o clima de euforia que envolveu os meados da década com o investimento do Estado na cultura e com a entrada maciça da televisão nos lares brasileiros. Na entrada dos anos 70, a expressão “milagre econômico” dominou a imprensa e os discursos oficiais. As empresas multinacionais consideravam o Brasil como país seguro para seus investimentos e o PIB crescia tendo à frente a indústria de bens de consumo duráveis. Por outro lado, em 1975, 72 milhões de brasileiros eram subnutridos, enquanto o Brasil era campeão de acidentes de trabalho (Habert, 2003). Mas essas segundas informações não eram divulgadas; o Brasil vendia para a população a ideia do milagre econômico e anunciaram-se muitos *boons*: o *boom* das comunicações, o *boom* da construção civil, o *boom* da mineração e também o *boom* literário.

No caso do Brasil, em termos de mercado editorial, o *boom* literário pode ser localizado, segundo Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, no ano de 1975, em consonância com a Política Nacional de Cultura e a participação do Estado como mecenas da cultura nacional. Atuando tanto como censor quanto como incentivador financeiro, o Estado promoveu o clima de debate e a visão do escritor como “bom negócio”. Obras que estavam aguardando reedição foram reeditadas, como é o caso de João Antônio; novos escritores foram publicados. “A premiação e a promoção de concursos literários se investe de sentido de patrocínio e incentivo. As empresas editoriais testam o alcance comercial de lançamentos bem programados do ponto de vista mercadológico” (Novaes, 2005, p. 113). Proliferam as revistas literárias e os jornais alternativos.

Mas se pode falar de um *boom* literário brasileiro também em termos de reflexo do que se chamou *boom* literário da América Latina: “a reorganização tecnológica e industrial da produção em escala transnacional” (Canclini, 2003, p. 142) invadiu as livrarias brasileiras com as obras de Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes, Laura Esquivel. Com o prestígio de que estavam gozando esses escritores na Europa e nos Estados Unidos e o alarde desse sucesso é que surgiu a palavra *boom*. O que houve no Brasil foi, por um lado, a necessidade de expandir o mercado e a tentativa de entrar na rota feita pelos vizinhos latinos, e, por outro, a valorização do escritor nacional, preocupado com uma reserva de mercado para vender seus próprios livros. Equivocadamente, muitos escritores, entre eles João Antônio, entraram numa luta acirrada contra a badalação dos autores de outros países, como se eles estivessem tirando o lugar dos escritores brasileiros das livrarias. Em parte, era o clima de investimento na cultura nacional que provocava esse tipo de postura, mas, por outro lado, como não se posicionar diante de uma realidade de grandes investimentos industriais enquanto a profissionalização do escritor não tinha perspectivas de se concretizar plenamente diante das condições de consumo que se restringiam à pequena elite?

O investimento na cultura como produto nacional teve a interferência do Estado em todas as áreas, mas as questões mais profundas (de alfabetização e distribuição de renda, de acesso ao consumo) ficaram em segundo plano. A partir de 1974, o samba foi decretado a linguagem musical nacional: “1975 ficou marcado como o ano do samba” (Autran, *in* Novaes, 2005, p. 71). Um balanço da situação do teatro mostra que, com o apoio dos empresários do teatro, o Estado se transformou no mediador hegemônico da produção teatral tanto em incentivo financeiro como no seu papel regulador: “Nunca foram proibidos tantos textos e tantos espetáculos e jamais tanto dinheiro dos cofres públicos escorregou para a mão dos empresários teatrais” (Arrabal, *in* Novaes, 2005, p. 228). O cinema procura sua maturidade industrial, e a televisão, que entra na maioria dos lares nessa década, surge como o arauto da imagem do Brasil moderno.

Com a censura, a literatura despertou muito mais o interesse do público. Como se viu, João Antônio ficou com mais de um livro na lista dos mais vendidos da *Veja* e as edições, embora pequenas (entre três e cinco mil exemplares), se esgotavam rapidamente. Inácio de Loyola Brandão e Rubem Fonseca também frequentaram as listas dos mais vendidos.

De escritor sem livros no mercado, João Antônio passou, em poucos meses, ao mais vendido do Brasil. Isso abriu espaço para que se tornasse visto e ouvido, e de muitas universidades lhe chegaram convites para debates. Desse modo, o autor se posicionou firmemente nas suas ideias mais políticas para a profissionalização dos escritores brasileiros e aproveitou o clima para alardear seu projeto estético e ideológico como é o caso em “Corpo-a-corpo com a vida”.

A figura do escritor e sua literatura andam juntas e, para João Antônio, têm força, provocam mudanças de opinião e de visão nos leitores. O autor é visto por ele como produtor: “Um homem de quarenta anos que escreva e que não tenha, em nosso país, preocupação com o que os homens de vinte anos pensam certamente vai mal”, diz em depoimento à *Revista do Livro*, no mesmo ano da publicação de *Malhação do Judas Carioca*. Sabendo da precariedade do mercado editorial, compara o escritor com um vendedor de batatas:

O escritor, enquanto escreve, é exclusivamente um escritor – operário da palavra queimando olhos e criando corcunda sobre o papel e a máquina. Pronto o livro, o autor brasileiro não deve fugir à realidade de que é um vendedor, como um vendedor de cebolas ou batatas. Mas com uma diferença, é claro: no Brasil o livro não é considerado como produto de primeira necessidade, como os cereais (p. 24).

O livro *Malhação do Judas Carioca* causou impacto no público, criou polêmica, e deu a João Antônio muito espaço para debates, inclusive na mídia. Em todos os depoimentos e entrevistas a que tivemos acesso, como no texto “Corpo-a-corpo com a vida”, ele tenta inserir outros escritores na conversa, citando nomes e livros, indicando tendências e reivindicando para si e para outros o lugar de participante e de portador de algum tipo de mudança. Sendo tempos de ditadura, a responsabilidade do escritor é ainda mais requerida. Diz ele em entrevista de 21 de fevereiro de 1976: “A posição do escritor é revolucionária procurando a mudança e as melhoras, o progresso do lado da justiça social, os caminhos da tolerância, da coragem, da limpeza de caráter. Daí a posição do escritor ser quase sempre a de contestador, a de participante, a de

modificador”⁸. João Antônio usa o espaço que conseguiu para si para reunir os outros escritores, procurando engrossar o coro, chamando atenção para os problemas específicos do escritor brasileiro e para a necessidade de criar uma literatura diferenciada, com identidades próprias. O material há: é a própria cultura brasileira dada e construída pelo povo; a tarefa do escritor, a de trabalhar esse material literariamente, sem formas importadas. Em “Corpo-a-corpo com a vida”, parece a João Antônio que sua forma ideal seria a fusão entre literatura e jornalismo.

A matéria essencialmente nacional, que continuaria a boa linhagem da literatura brasileira – e nela estão Lima Barreto, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Manuel Antônio de Almeida, citados textualmente em “Corpo-a-corpo com a vida”, e outros mencionados em entrevistas, os que têm “um compromisso sério com o fato social” –, estaria ligada ao homem e aos costumes da terra. Uma frouxidão na valorização da identidade brasileira dá-se, segundo o autor, pelo “distanciamento de uma literatura que reflita a vida brasileira,” que ele marca como sendo “o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografias brasileiras”. Para João Antônio, é devido a esse distanciamento, a essa carência, que, “por um lado não temos conteúdo, e de outro, nem temos forma brasileira”. Daqui salta aos olhos a pretensão de modificar significativamente a cena literária brasileira fazendo alçar o voo que, talvez, a literatura latino-americana ligada ao Realismo Fantástico tinha alcançado, pelo menos dentro do Brasil.

O texto tem um tom bastante agressivo e já havia sido publicado na revista *Ficção* de abril de 1975 e em alguns jornais espalhados pelo país. Parece ser endereçado tanto à crítica quanto aos escritores:

(...) 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?

⁸ MONSERRAT FILHO, J. “No Brasil, todos ganham com o trabalho do escritor, menos o próprio escritor”. Caderno de sábado, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21-02-1976.

João Antônio antevê o interesse editorial que está despontando no Brasil, a chegada do Realismo Fantástico, e com ele o interesse pelos autores latino-americanos⁹, a imprensa se voltando toda para recebê-los e teme que o escritor brasileiro perca ainda espaço tanto na mídia como no sistema de editoração e venda. Por outro lado, não concebe, como vimos ter escrito na orelha de *Sal da terra*, uma literatura que não se comprometa socialmente¹⁰.

O texto é editado à maneira de posfácio, todo em itálico e sem numeração de páginas. É assim que começa: “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” (1975). No texto fica mais ou menos claro que fundamentais são o homem e a cultura brasileiros e acessória é a preocupação puramente estilística, “vinculada à forma”. É no mínimo curioso João Antônio falar de depoimentos e não de textos. É certo que, nesse momento, sua literatura e seu pensamento em torno dela excedem a discussão sobre gêneros literários, aliás, mais de um crítico apontou uma “explosão dos gêneros¹¹” em João Antônio, como vai ficando claro nas orelhas e nos prefácios de seus livros com publicação posterior a 1975. Ainda em 1974, João Antônio anunciava a seu amigo Caio: “Ando muito interessado numa literatura que, fugindo a gênero literário (essa coleira do capeta), seja menos literária e mais um corpo-a-corpo com a vida” (Antônio, 2004, p. 49). Mas, certamente, não reduziria todos os gêneros a um só, o depoimento. Assim, parece claro que João Antônio está se referindo às entrevistas, aos paratextos, à crítica, e não às obras dos escritores da época, o que torna evidente o clima de debate, de militância em que estavam envolvidos.

⁹ Em carta ao amigo Mylton Severiano, reclama da badalação da imprensa em torno de Vargas Llosa: “o escritor brasileiro está inteiramente marginalizado; (...) o autor estrangeiro (Harold Robins, Mario Puzzo, Agatha Christie, Vargas Llosa, Cortázar etc.) chega aqui já glorioso e com todo um festival de propaganda pela chamada imprensa tupiniquim” (Silva, 2005, p. 201).

¹⁰ No final da década, passado o fervor, ele flexibiliza essa questão: “E enquanto a canalha babaquara e babujante acha que o realismo social é o único caminho, prego desbragadamente que o espaço cultural está aberto a todos os criadores. É possível, ao homem de talento e trabalho, tecer como aranhas uma obra-prima sobre a sombra da parede, sobre o arco-íris do céu ou sobre os massacrados trabalhadores do Metrô” (Silva, 2005, p. 190).

¹¹ Rodrigo Lacerda aponta, em sua tese, que o primeiro a usar essa expressão em relação aos textos de João Antônio foi o crítico José Castello, em palestra realizada na Unesp de Assis nunca publicada em livro (2006, p. 384). De todo modo, Alfredo Bosi, João Alexandre Barbosa e outros registram nos seus prefácios a impossibilidade de classificar os textos do autor em relação aos gêneros. Desde *Malhação do Judas Carioca*, na orelha de Mário da Silva Brito, a palavra *conto* é substituída por *texto*. Depois, quando usada, vem com uma justificativa ou explicação sobre a incerteza da classificação. Nesta tese, quando me refiro aos textos mais ficcionais uso sempre a palavra conto.

No que diz respeito à forma dessa nova narrativa que João Antônio reclama, se entrevê em seu texto uma elaborada proposição, que exige do escritor que seja um descobridor, já que os temas obrigariam o surgimento de um novo processo de escrita que se adequasse ao tratamento de igual para igual entre o autor e sua matéria, suas personagens, de modo a extrair do texto uma fatura à altura dos elementos da narrativa e do tema, e concebendo a personagem como não subordinada ao escritor, mas de par com ele numa luta não previamente decidida pelo autor:

Desaparece a forma apriorística, que passa a ser determinada pelo próprio tema. O escritor não pode partir com uma forma pronta. Ela será dada, exigida, imposta pelo próprio tema e com esse elemento de certa novidade, é possível admitir também que cada novo tema tratado jamais deixará de surpreender o escritor. O tema passa a flagrar o desconhecimento do escritor, uma vez que o intérprete aceita um corpo-a-corpo a ser travado com a coisa a ser interpretada (1975).

Por essa passagem pode-se perceber a reivindicação de uma escrita experimental, em que o texto vá se construindo na luta entre o escritor e a matéria de sua escrita. Esse o corpo-a-corpo que requer a “abertura da coleira dos gêneros”. E para dotar seu pensamento de autoridade, João Antônio cita Antonio Candido: “O movimento de 22 instaurou a liberdade na criação literária e originou algo que só agora estamos sentindo plenamente: o escritor está entregue à própria liberdade. Daí, não apenas a possibilidade, mas a necessidade de experimentação”¹². A justificativa da necessidade de experimentação por um crítico literário de alto valor dá a João Antônio a sanção para que enverede no caminho que intuiu e que se propõe seguir.

O tratamento da personagem está, para João Antônio, em íntima relação com a precariedade do que seja a realidade brasileira:

Não é possível produzir uma literatura de heróis taludos ou de grandiosidade imponente, nem horizontal, nem vertical, na vida de um país

¹² Busquei nos textos de Antonio Candido do período, e que hoje estão publicados em livro, a fonte dessa citação sem obter sucesso. João Antônio pode tê-la retirado de algum periódico ou prefácio de livro. Consultei a *Revista Argumento* e ali também não se encontra. Numa nova tentativa, consultei alguns pesquisadores do Acervo João Antônio, que não descartam a hipótese de ele tê-la inventado.

cujo homem está, por exemplo, comendo rapadura e mandioca em beira de estrada e esperando carona em algum pau-de-arara para o sul, já que deve e precisa sobreviver (1975).

Como se verá adiante, todas as personagens que habitam os textos de João Antônio pertencem a esse estrato de heróis marginalizados. Em sua maioria sem nomes, chamados por apelidos, sem nenhuma chance de sair do anonimato a não ser no ambiente da malandragem onde são reis, respeitados. Esse, o Brasil desconhecido que o autor insiste em mostrar, bem contrário ao Brasil do milagre veiculado pela TV. O outro, o oficial, diz, já aparece, e muito, nos noticiários, no cartão postal, na publicidade. É a moeda que faz o turismo, a mesma que descaracteriza o samba e o resto da cultura do povo. Mas esse Brasil que João Antônio quer mostrar não é conhecido nem mesmo no próprio país. Em carta a Caio Porfírio Carneiro, datada de 7 de junho de 1966 – e essa data vem corroborar a noção de que a mudança estilística gritante que se mostra com o livro *Malhação do Judas Carioca* foi se construindo em matéria de conteúdo, desde sempre, ficando a busca da forma como desafio ao autor, e realização nesse livro de 1975 –, ele diz:

O Brasil é um monte de países diferentes. Completamente diferentes. E o pior, não existe a mínima unidade nacional, pelo menos no homem-comum, nessa criatura que os políticos dizem pertencer ao povo-povo. Os cariocas não querem nem saber o que se passa noutros estados, os sulistas ouvem as perguntas sobre a revolução (“revolução”) de 64 e perguntam: — Mas que revolução? Quando foi essa revolução? No Rio não se toma conhecimento de São Paulo. Nem se dá conta de que São Paulo existe. (...) Somos estrangeiros vivendo na mesma terra. O individualismo que nos caracteriza é um fenômeno brutal. (...) O Brasil, como país unitário, simplesmente não existe (2004, p. 29).

Essa ideia de nação em que todos sabem e participam das identidades nacionais é importante quando se trata de exigir mudanças, de se solidarizar com a dor do outro. Se a Região Sul não sabe que existe uma população, no mesmo país, que não tem o que comer, não participa da mesma revolta e da mesma ânsia por mudança. Esse é outro desdobramento do projeto de João Antônio: aproximar-se do homem-comum,

mobilizando e até ultrapassando a classe média que consumia seus livros, através do debate que podia conquistar a mídia. Se o povo não lia, por não ter condições financeiras para aquisição de livros – se não tinha nem mesmo para comer! – ou por ser analfabeto, via televisão, sabia o que ia nas manchetes de jornal e poderia ter notícias dos intensos debates promovidos nas faculdades brasileiras e até mesmo em centros comunitários, como foi acontecendo nesses meados dos anos 70.

É justamente esse o ponto de maior contestação a João Antônio e aos escritores que, nessa década, fizeram uma literatura comprometida com a realidade e com a nacionalidade. Diz-se deles que buscavam uma identidade perdida, que, para usar o exemplo de Flora Süssekind, tentavam reconstruir um espelho partido com uma falsa identidade nacional, ignorando as rachaduras, a fissura exposta e a impossibilidade de restabelecer essa identidade a não ser pelo viés daquilo que eles mais combatiam: a cooptação política. Para Flora Süssekind, João Antônio propõe um nacionalismo estreito ao citar, em “Corpo-a-corpo com a vida”, os temas que deveriam interessar ao escritor brasileiro, acusando-o de buscar “uma nacionalidade temática num invólucro importado dos Estados Unidos” (1984, p. 188). Ignora-se o que vai escrito no mesmo texto: as reivindicações da escrita como experimentação – característica altamente louvada em outros autores – e a busca incessante de formas, sempre outras e sempre novas, capazes de dar lugar a uma exigência que vem dos temas, e não dadas a priori.

A literatura brasileira que João Antônio quer que se faça e apareça, não é, de modo algum, nacionalista no sentido político da palavra. Como se vê pelos seus textos, é óbvio, não há lugar para o ufanismo e nem para a unificação por uma identidade idealizadora, de congregação e homogeneização do diverso. A realidade com a qual ele quer que o escritor se comprometa não é a do Brasil, mas a “dos muitos brasis”, da diversidade cultural que faz o homem brasileiro, mais do que a nação. Como quando pensava poder escrever a essência do homem paulistano, João Antônio busca, na potencialização das identidades brasileiras, as características universais, não no porvir de uma outra literatura nem num fazer creditado somente a si, mas numa certa tendência já existente na cena literária da época¹³, “na qual o universal cabe dentro do particular,

¹³ Cita como representantes dessa tendência: Antônio Torres e Ignácio de Loyola Brandão (com quem João Antônio percorreu o Brasil, visitando e dando palestras em universidades do interior e das capitais; andaram juntos também em entrevistas para televisão e jornais e, segundo Antônio Torres, iniciaram essa forma de conversas e viagens mambembes). Também “Wander Pirolí, Oswaldo França Júnior e outros, poucos outros” (Antônio, 1975, texto não paginado).

e se procura descobrir, surpreender, flagrar, compreender a nossa vida brasileira com suas contradições e sofrimentos, impreviões, improvisações, malemolências e descaídas, jogo de cintura e perna entrevada”. Para ele, o universal se alcança lançando o olhar e todos os elementos da criação literária sobre o homem em situação, na vida: “Desde Cervantes, Dostoievsky, Stendal, Balzac, Zola, o universal sempre coube no particular pela captação e exposição da luta do homem” (Antônio, 1975, texto não paginado).

Vemos assim que, sem desviar o foco do homem citadino, João Antônio amplia seu projeto inicial de escrever o homem paulistano para escrever o homem brasileiro.

A linguagem com que escreve “Corpo-a-corpo com a vida” não é a comumente usada em ensaios ou artigos e nem tem semelhança com os outros textos do livro, que fundem ficção e jornalismo, de modo que esse texto que reflete sobre o fazer literário do autor e sobre a literatura brasileira não está enquadrado numa categoria, como faz com os outros.

Os temas que João Antônio aponta como a essência da vida brasileira estão abordados nesse livro, que pode ser visto como a ilustração primeira de seu projeto ora defendido ou, se se quiser, é a obra que recebe luz através do texto final. O livro é composto por entradas à maneira do jornal: sete sessões bem definidas: “Problema”, “Polícia”, “Conto-reportagem”, “Especial”, “Gente”, “Costumes”, “Futebol”. E o posfácio.

Em “Problema”, junta os textos “Mariazinha Tiro a Esmo”, “Galeria Alaska” e “Pingentes”, todos com o foco em pessoas que representam problemas sociais brasileiros: Mariazinha Tiro a Esmo é uma “olheira dos pontos de venda de drops” em Copacabana. João Antônio expõe seu perfil, dá-lhe voz para que mostre um *flash* de sua história de fome, prostituição e violência, e reflete sobre esse problema estendido a uma população a que dá, inclusive, números estatísticos. Em “Galeria Alaska” se detém sobre o problema da habitação, do cotidiano de um trabalhador que vem do subúrbio a Copacabana, dos meios de sobrevivência de uma juventude pronta a se prostituir pelo falso *glamour* de habitar esse bairro, a decadência do samba, o mundo de dor de hétero e homossexuais, a exploração sexual, entre outros assuntos, sempre iluminando gentes que sentem e vivem esses problemas. E em “Pingentes” o assunto são os trens da Central do Brasil e seus meninos e adultos que vão pendurados, por isso chamados de

Um balanço do que ficou dessa literatura citada por João Antônio à época, dá a exata medida do valor de sua obra.

pingentes. Essa designação de penduricalho vai além dos trens da Central: para João Antônio esses são pingentes sociais, gente que está à margem do sistema que a explora.

Na sessão “Polícia”, em “Carlinhos, o inconveniente”, aborda o sequestro de um menino e as trapalhadas tanto da polícia como da família ao tratar do resgate, mostrando o que ele chama, lembrando Lima Barreto, de País dos Bruzundangas. Esse texto tinha sido publicado originalmente em *O Pasquim*, no mesmo ano. Em *Conto-reportagem* reproduz matéria da *Revista Realidade*, com o título “Cais”, sobre a vida de duas prostitutas e mais toda a movimentação e os trabalhadores do Porto de Santos. Na sessão “Especial”, reproduz “Lapa acordada para morrer”, sobre a Lapa carioca, texto publicado em *O Pasquim*, em 1967. Em “Gente”, dá o retrato de Paulo Gracindo, ator muito conhecido e reverenciado pelo público, que é fã de sua personagem Odorico Paraguassu. Ao dizer que o ator não interpreta, simplesmente, uma personagem, mas se veste dela, vive-a, diz de si, que usa o mesmo procedimento ao escrever a gente que transforma em personagens de seus livros.

Compõe a sessão “Costumes” com três instantâneos sobre a vida carioca: “Pequena história matreira da fila carioca”, “Sinuca” e “Malhação do Judas Carioca”. Digo instantâneos porque são retratos bem-humorados de uma cultura que se foi construindo e que se vai perdendo no Rio de Janeiro. Nesses três textos o tom de denúncia é menor e o evidente interesse do autor está em especular sobre a cultura e o comportamento do homem carioca. Sinuca, por exemplo, tem características de pesquisa, dá informações sobre como se vê de fora o jogo da sinuca, o ambiente do jogo no Rio de Janeiro, conhecimento esse de que o autor faz uso em seus textos posteriores inserindo personagens que se movem nesse mundo.

Na última sessão, “Futebol”, reproduz “É uma revolução”, antes publicado em *Realidade*, um texto que pretende mostrar todo o clima que toma a cidade de Belo Horizonte em torno da inauguração do Estádio do Mineirão e do jogo entre Cruzeiro e Atlético. Nele, João Antônio vai fundo na pesquisa sobre o torcedor, chegando a expor motivações sociológicas e psicológicas em forma de comentário dos profissionais especializados. Esse é o único texto ambientado fora do Rio de Janeiro no livro que leva a epígrafe de um samba de Nelson Cavaquinho: “Rio, tu não és mais criança/ Rio, te abraço a toda hora”.

No texto que dá nome ao livro, “Malhação do Judas Carioca”, João Antônio reproduz alguns testamentos do Judas malhado no Sábado de Aleluia, no Largo da Cancela, em São Cristóvão. Tradição antiga, vinda de Portugal e adotada no Brasil

colonial, a brincadeira era feita com a construção de um boneco grande que era arrastado pelas ruas, batido e queimado. A graça maior do brinquedo era dar a esse boneco o nome de um político desgostado ou de uma vizinha malvista, enfim, ao Judas do momento, fazendo-o passar pela humilhação de ser surrado e ter de deixar seus bens aos que ficam, em forma de testamento. Esses testamentos eram o deboche, a lavagem da roupa suja, os fuxicos privados ganhando categoria pública quando se tratasse de malhar o vizinho, como era o caso do ano de 1975 quando, sob a ditadura, não se podia malhar políticos; senão, o testamento era o lugar das reivindicações, dos gritos de abaixo!, das denúncias e dos pedidos de melhoria para a comunidade. Assim que não pode ser gratuita a escolha desse título para o livro que vem finalizado por um texto em forma de manifesto e – por que não? – em forma de testamento. Em “Corpo-a-corpo com a vida” João Antônio publica seu projeto, o que pensa sobre a literatura e sobre o autor brasileiro, dá alfinetadas nos críticos, na imprensa e nos escritores que não têm um comprometimento com a realidade brasileira. Esses recados são, como os do Judas malhado em Sábado de Aleluia, os pedaços, as partes, a vestimenta e os bens que fazem o autor e que são distribuídos em praça pública – numa enorme praça que, espera-se, chegue a todos os cantos do país e que repercuta como os xingos e as fofocas da brincadeira popular.

O testamento escrito nesse último texto é um documento que transforma o livro e justifica uma mudança de composição que João Antônio não sabe como será recebida. Com ele, o autor se antecipa aos críticos e cria o espaço para o debate, tanto sobre a literatura brasileira quanto sobre os problemas do universo editorial e da realidade que mostra o escritor e que não alcança o povo, menos porque ele não goste ou não saiba ler e mais porque não há um projeto brasileiro que se oponha à situação. Suas três frentes políticas – a profissionalização do escritor; o investimento gráfico e midiático no escritor brasileiro numa espécie de valorização do “produto nacional” e a produção de uma literatura comprometida com o levantamento das realidades nacionais – estão aí expostas, e também a estética, que é a de se fazer uma literatura que se vá inventando na forma, de acordo com o que exigem os temas, que seja capaz de criar personagens verdadeiras e inseridas na cultura das cidades, e na captação de uma linguagem que não seja a do escritor, mas a da personagem, trabalhada estilisticamente pelo escritor.

Como um texto reivindicatório, um testamento, um texto escrito que contém em si uma proposição para a escrita futura e que tem, está claro, o objetivo de justificar o

livro, que se apresenta ao público diferente dos anteriores, “Corpo-a-corpo com a vida” coloca o livro que o contém em relevo.

A literatura era menos importante do que a escrita, e se exigia do escritor que se posicionasse diante dos problemas brasileiros enfrentados naquela década que vivia, a um só tempo, uma ditadura opressora, vigilante do que se produzia culturalmente no país, e uma abertura promissora do mercado editorial. Assim, sendo um texto que penderia mais para a crítica, a análise, o artigo, do que para o conto, mais para o paratexto do que para o texto, ainda que ocupe um lugar em separado, sua inserção no livro autoriza o apagamento da fronteira entre o interior e o exterior da obra de João Antônio. Ao tirá-lo do lugar de texto periférico, como seria o caso das entrevistas e dos depoimentos do autor a terceiros, tanto falados como escritos, e dar a ele o mesmo lugar que ocupam os outros textos do livro e da obra, “Corpo-a-corpo com a vida” é ele mesmo a exemplificação do que seu autor propõe: a negociação continuada do que seja aquilo a que chamamos literatura.

1.1 A renúncia da literatura

Antes de publicar *Malhação do Judas Carioca*, em 1973, João Antônio escreve, em carta a Fábio Lucas:

Não lhe posso dizer, Fábio Lucas, que a minha literatura tenha caminhado. Nem muito, nem pouco. Provavelmente ela mudou. *Malagueta, Perus e Bacanaço* é um livro da juventude. Hoje, dentro de mim, há revoltas, mágoas, descréditos e até entendimentos das pessoas e do País em que vivo, que me levariam fatalmente a uma linha de produção nos lados de Lima Barreto, talvez. Uma visão ácida do social e do psicológico deste País. Tenho trabalhado, apesar de ter sobrevivido numa profissão terrível, principalmente para mim. (...) Estou resolvido a tentar uma obra (o vocábulo é muita empostação de minha parte) para ficar. Sei lá se poderei vê-la publicada nos dias que correm (Antônio, 2004, p. 95).

A visão ácida do Brasil, que expõe, principalmente, o homem abaixo da faixa da pobreza, foi impressa sem concessão nos livros dos anos 70, bem dentro do que João Antônio reivindicou à literatura dessa década em *Malhação do Judas Carioca*:

Admita-se, finalmente, que existe, ao menos, a obra atual, a obra de hoje ou, muito mais precisamente, a obra-hoje: aquilo que se faz que é livro ou simplesmente, que dá assunto. Será que, de uma hora para outra, os indivíduos não se estarão debatendo não mais para contar o assunto mas para fazer ou fazer-se assunto? E não será essa a única opção não-repetitiva, não-coagida pelo chamado estabelecimento? (1975).

Vê-se, por essa passagem de “Corpo-a-corpo com a vida”, que João Antônio é contra um enquadramento do que seja literatura e do que seja o escritor. Quer para si o direito de escrever para provocar, para tomar os lugares sedentos de novas discussões, como a mídia, por exemplo; quer o espaço de experimentação para sua escrita: se o que escreve é literatura ou só assunto a ser discutido, já não importa, a se julgar por esse texto. Mas vai aí uma contradição com o que pretendia em 1973: quer, ao mesmo tempo, “uma obra para ficar”. No mesmo movimento que rechaça “as leis” da literatura – “Estrepem-se os Umberto Eco da obra aberta” – e a literatura em si, para fazer assunto, para beirar o experimental sem compromissos literários, expondo a vida sofrida sem beleza nenhuma, quer ser a assinatura de novos gêneros, de novos modos de escrever, à maneira das vanguardas do alto modernismo com capacidade de redirecionar toda uma produção definidora do que seria a literatura feita no Brasil. Essa contradição é um dos vetores que impulsionam a escrita de João Antônio.

Se é a partir de “Corpo-a-corpo com a vida” que começa a aparecer em sua literatura a aversão pelo literário, é certamente na sua “devoção pessoal”, na sua “quase obsessão” (Prado, 1999, p. 147) por Lima Barreto que ela começa a ganhar forças como projeto. Ainda em 1968 ele dava notícias à amiga Ilka do que viria a ser depois um dos motivos de “Corpo-a-corpo com a vida”:

Lima Barreto não lembra ninguém. Não é literatura. Como a literatura estraga, deteriora, embasbaca a literatura. Lima é vida, vida brasileira. Lima é estética brasileira, sem falsos golpes de estilo, sem escrever bonitinho. Lima é Brasil, principalmente no espírito de humor brasileiro. O anti-literário no sentido de um realismo subjetivo, esse o grande valor de Policarpo Quaresma, principalmente. Dizem que ele fez caricatura e sátira. Eu discordo, dentro de minha pouquidade cultural. Acho que ele pintou o

Brasil, sem estéticas importadas. E a terra e a gente lamentavelmente eram assim. Ainda são assim (2/2/1968).

O que interessa a João Antônio nesse momento, como anunciado na carta a Caio Porfírio Carneiro citada acima, é a “visão ácida e psicológica” do Brasil ou como escreve em “Corpo-a-corpo com a vida”, as radiografias brasileiras. Eliminando o que considera literário na literatura (“a literatura que estraga a literatura”), se aproxima, assim, da crônica, respaldado pelo precursor que foi Lima Barreto, a quem passa a dedicar todos os seus livros: “A Lima Barreto, pioneiro, consagro”. Sua aproximação com o autor de *Policarpo Quaresma* e de *Os Bruzundangas* – os dois livros mais citados por João Antônio – se dá, principalmente, pela visão desalentadora do Brasil, como fica claro numa carta anterior endereçada também a Ilka e na repetição, no trecho acima, das palavras Brasil e brasileiro/a. Na sua visão de Lima Barreto, sublinha nele uma “estética brasileira”, um “humor brasileiro”, como se o autor fizesse a síntese do Brasil.

Impossível, Ilka, viver neste país sem uma forte dose de, de quê? De cinismo. Ou de um tipo de ironia consentida. Digamos um *fair play* abrasileirado.

Olhe, apesar de tudo, estes tempos estão me dando uma experiência muito útil. A releitura de tudo, absolutamente tudo (e, pausadamente, refletidamente) de Lima Barreto, está me fornecendo uma dimensão de Brasil bastante desencorajadora, mas bastante real, do ponto de vista subjetivo e da análise. Este país já era assim desde 1910 (11/1/1968).

À visão ácida do Brasil, só possível de lidar com algum cinismo, alia-se a simpatia pelos deserdados que sofrem na carne o desprezo do país pela sua condição de miseráveis. Antônio Arnoni Prado, em seu artigo “Lima Barreto personagem de João Antônio” (*Remate de Males*: 1999, pp. 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.

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.

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, se aproximando do melhor de Lima Barreto, aprendendo com ele, seguindo-o na convivência com os deserdados e contribuindo para divulgar as obras de Lima, ao mesmo tempo em que se empenhou em propagar sua imagem de escritor injustiçado. Ligando sua literatura à de Lima Barreto, acabou por irmaná-las na intenção de missão e criou para si uma pose de escritor que se assemelha à imagem que ele construiu de Lima.

Desse modo, na década de 70, depois de ter passado algum tempo no Sanatório da Muda estudando com afinco as obras de Lima, entra numa luta contra o apagamento do nome do mestre, fazendo campanhas, inclusive para a reedição de sua obra, para que seus livros sejam lidos, não perdendo uma oportunidade de tocar em seu nome e recomendá-lo em quase todas as entrevistas da época, além de publicar o livro, que é

uma forma de homenagem, *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977).

Como o homem que está no centro do debate em torno da literatura, justamente por suas provocações antiliterárias em *Malhação do Judas Carioca*, vai provocando e, em 1977, organiza a antologia *Malditos escritores!*¹⁴. Define o projeto, para o qual chama escritores de várias regiões do Brasil, bem dentro da proposta de mostrar “os vários brasis”, como uma “literatura que faz questão de ser suja”. É com essa manchete que escreve um depoimento no *Correio do Povo*, em 09 de setembro do mesmo ano, expondo todo o processo do livro- revista, desde a elaboração do projeto até o convite aos amigos que vinham mostrando um “jeito sujo de escrever”. Vemos, pelo depoimento, a continuação do seu projeto, dito em “Corpo-a-corpo com a vida”, estendido aos quatro cantos do país:

Mandar bala numa antologia de contos inéditos, abrindo o leque e pegando gente do Sul ao Norte e trabalhar diretamente sobre aspectos descarnados da realidade, que anda por aí, pelas ruas. E que, bem comportada, pouca gente conta, analisa, reflete, pensa ou admite. (...) Mais uma tentativa de corpo-a-corpo com a vida brasileira do que exatamente um fazer literário (Antônio, 09/09/1977).

Na apresentação de *Malditos escritores!*, de março de 1977, João Antônio repete várias questões de “Corpo-a-corpo com a vida”, como a reivindicação de uma “obra- hoje” totalmente distanciada de qualquer forma dada, mais assunto que literatura, e a negação do trabalho estético como motivo da escrita. Sob o título “O buraco é mais embaixo”, o texto se inicia com uma constatação de que o povo estaria afastado da literatura nacional, da TV, das revistas, dos jornais, dos filmes. Desse modo, a revista se propunha a trazê-lo à tona, e o trabalho dos escritores envolvidos no projeto era justamente este, trabalhar para colocar o povo como estrela primeira daquilo que escrevem:

¹⁴ Participaram: Antônio Torres, Marcos Rey, Aguinaldo Silva, Márcio Souza, Plínio Marcos, Wander Piroli, Chico Buarque e Tânia Faillace, além de João Antônio, com o conto “Caramba”, depois publicado em *Dedo-duro* com o título “Bruaca”. No depoimento cita também os escritores cogitados e que não aceitaram o convite: “Rubem Fonseca estava imerso em trabalho de fôlego que não o conto”, “Ignácio de Loyola Brandão estava na Europa”. Antônio, João. “Literatura que faz questão de ser suja”. Caderno de Sábado, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 09/09/1977.

Aqui se tentou – sem aflições esteticistas, sem dar bandeiras ou distribuir medidas à crítica elitista – levantar um conjunto de trabalhos que ao menos tentasse, com alguma limpidez e objetividade, refletir e repensar realidades brasileiras em um leque geográfico variado, a expor a um nível acessível um punhado de histórias de classes subalternas. (...) Estes escritores cometem (intencionalmente) quase todas as heresias diante de alguns conceitos tradicionais do purismo do fazer literário. O nosso buraco, afinal, é mais embaixo e estamos mais preocupados com as gentes de baixo e seus problemas de sobrevivência. Subsistência, até.

A preocupação em ser acessível aos leitores comuns, mais próximos do povo, nunca esteve tão clara nos textos de João Antônio. Com uma tiragem de 50 mil exemplares, objetivava alcançar um público vasto e heterogêneo. Talvez por isso repetisse questões anteriormente levantadas em *Malhação do Judas Carioca*. O gosto de afirmar um certo desprezo pela crítica e pelo “purismo do fazer literário” parece ser o atestado de valor do que apresenta aos leitores na revista. Suas afirmações a esse respeito não parecem justificativas, mas provocações. O povo como tema, uma forma despreocupada, a contradição do “Brasil Grande” ainda anunciado na televisão, uma radiografia da realidade brasileira geograficamente mapeada. Para isso, a revista é a reunião não de contos ou da literatura marginal, mas “uma escritura descarnada, amassada, vestindo simples, sujo e inconveniente”, mas, ainda, literatura: “uma literatura fedida. Um mundo fedido, como sua motivação”.

A capa da revista traz a foto 3x4 dos autores, datada, à maneira das fotos espalhadas Brasil afora dos presos políticos ou dos procurados pela polícia, com o primeiro nome apenas e a chamada: “Eles não se emendam: sempre falando do miserê geral, no desemprego e no emprego da força; no feijão, na carne dos amantes, futebol, homossexualismo, cadeia; sempre falando no coração, fígado e intestinos da realidade brasileira. Raça maldita!”. A chamada pode ser um xingamento, fazendo jus ao significado da palavra maldito em sua acepção de senso comum, e a justificativa para os “procurados” que sugerem as fotografias, ou um atestado de compromisso dos escritores com os que vivem as mazelas da pobreza e do que gera preconceito. É, sem dúvida, o resultado literário que João Antônio anunciava em “Corpo-a-corpo com a vida”, agora não mais a produção de um escritor, mas de um time considerável de

escritores brasileiros que parecem unidos num mesmo objetivo. A militância de João Antônio ganha respaldo.

Em outro texto que se desdobra de “Corpo-a-corpo com a vida” e que também está bem presente na apresentação de *Malditos escritores!*, publicado em forma de depoimento na *Revista Status*, em novembro de 1975 (mesmo mês em que assina aquele), intitulado “Abaixo a literatura engomada (um depoimento de João Antônio, novo astro da literatura amassada)”, vai dizendo que escrever é o que lhe interessa, e não a literatura, como será abordado adiante.

A efervescência gerada na década de 70, como se vê pelos vários balanços feitos no “calor da hora”, “ainda sob a tempestade”, foi, em grande medida, a responsável por posicionamentos desse tipo por parte dos escritores brasileiros. Hélio Pólvora, comentando o lançamento de *Malditos escritores!* na *Revista Veja* de 16 de março de 1977, escreve matéria intitulada “A vida, com o povo e sem sonegar a arte”, na qual dá o tom da exigência ética feita aos escritores desse período: “A resistência à alienação, causada por desfigurações político-culturais, constitui, pois, o traço saudável dos contos de *Malditos escritores!*”. Daí se retira que a escolha era entre o comprometimento e a alienação.

Foi uma exigência de época que a literatura tivesse uma função social, já que o contexto político brasileiro estava envolto por uma série de fatores sociais, políticos e econômicos – a busca de uma integração com a produção industrial moderna, a nova articulação do capitalismo brasileiro com o mercado mundial, a entrada do Estado como mecenas da cultura e o conseqüente impulso do mercado editorial, e a interferência do Estado no processo cultural que, dado o regime ditatorial, exercia um controle político na veiculação de mensagens; o que, segundo Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Gonçalves, exerceu “uma razoável influência nas prioridades estabelecidas pelos artistas e intelectuais com relação aos canais privilegiados para sua atuação e mesmo na opção por determinados esquemas formais e de linguagem”. Desse modo, “a hierarquização de temas a serem tratados pela ficção ou mesmo pelo jornalismo leva[vam] em conta determinações ‘táticas’” (Novaes, 2005, p. 99). Talvez precise ser dito que uma leitura da década que leve em conta as opções políticas dos escritores, suas determinações táticas, é sempre uma aposta mais generosa e menos autoritária do que aquela que investe em separar o que seriam a “boa e a má literatura”. O olhar que insiste em colocar toda a produção que aproximou literatura e jornalismo, ou que se preocupou

em escrever sobre a realidade, no mesmo “balaio”, rebaixando seu valor, pode, depois de passado o calor da década, se mostrar um tanto míope.

No entanto, João Antônio tinha essa exigência entranhada em si desde o momento em que começou a escrever, ainda na década de 60, como vimos através dos excertos das cartas transcritas acima. O que o clima da década de 70 fez foi exacerbar no escritor o desejo de, com a literatura, comprometer a si e aos outros que participavam do debate em torno da situação brasileira.

A partir da década seguinte, a forma mais aproximada da jornalística foi perdendo espaço. A militância política se afastou um pouco tanto dos livros quanto dos depoimentos do escritor, dando lugar a uma acidez mais decantada, entranhada no íntimo, e à volta dos textos mais literários. Diz ele, em 29 de abril de 1980, em carta a Mylton Severiano:

Você conclui que este ano marca meus 25 anos de literatura, pois tenho coisas publicadas e assinadas que remontam ao ano de 1955. Deverei bebemorar com uma solitária taça de fel da desesperança, pois, depois de tudo o que fiz e até do meu nome ter chegado ao estrangeiro, verifico que uma só coisa foi equivocada: nasci no país errado. E o que vejo pela frente são muitos anos de obscurantismo, analfabetismo, corrupção generalizada e miséria braba (Silva, 2005, p. 191).

A consciência do atraso brasileiro e da impossibilidade de viver de literatura parece estar mais presente como desilusão nessa nova década. Não que João Antônio não tivesse essa consciência antes, como fica claro, por exemplo, pela carta a Ilka Brunhilde Laurito, de 19 de julho de 1964, no início ainda da carreira:

Ilka, cansei de ser um escritor “brasileiro”. (...) Creio que você tem todas as condições para não me julgar um megalômano, um rapazola que fez uns contos, meteu em livro, ganhou um prêmio cá numa aldeia da América do Sul e agora já quer ganhar o terreno internacional.

É que eu, Ilka, preciso ganhar o mercado internacional. Por que já não entendo ser apenas um escritor “brasileiro”. Não sei exatamente o que você poderá pensar de mim; entretanto, tomei uma decisão na vida. Tentar viver de literatura. (...)

A literatura não dá nada no Brasil, Ilka. E no ritmo em que vamos, dará menos ainda do que dá atualmente. Após a chamada Revolução, os problemas editoriais se agravaram mais ainda e somente a Civilização se entrega à “aventura” do livro de ficção do escritor brasileiro. E, ainda assim, o que é que pode render em cruzeiros para o autor um livro cuja tiragem não ultrapasse 5.000 exemplares?

(...) Não posso continuar matando minha vocação de escritor assim. Trabalhando em publicidade. Sem tempo e condições materiais advindas da tranquilidade. (...) Tenho contos a escrever.

João Antônio “cavou” com todas as forças e estratégias que vislumbrou uma carreira de escritor que lhe desse a possibilidade de viver de literatura. Mas, apesar de ser traduzido em diversas línguas, nunca pôde se afastar do jornalismo, que ocupou o lugar da publicidade, seu ganha-pão do início da carreira. Tendo tomado a decisão de viver de literatura como anuncia ainda em 1964, produz, divulga e procura editor para seus livros. Na década de 70, quando surge uma abertura, empunha a bandeira pela profissionalização, faz uma enorme campanha para que “valha o contrato” entre editora e autor, para que sejam pagos corretamente os direitos autorais, para que o editor não só publique o livro, mas pague o trabalho do autor. Com o investimento no setor editorial, na década de 70 João Antônio pôde viver seu papel de agente no mercado econômico, mas passada a euforia do *boom* e com o fim do incentivo do Estado muitas editoras ficaram sem recursos e o interesse na publicação em larga escala de obras de escritores brasileiros arrefeceu.

Numa entrevista ao jornal *Conceito*, de outubro de 1982, atendendo ao pedido de traçar um paralelo entre as relações escritor-editor nos países estrangeiros onde é traduzido e no Brasil, responde:

Não há paralelo. Aqui, coisas emperradas ou semiprofissionais; lá, só o profissional, o planejado, o contrato feito dois anos antes e prevendo adiantamento. Não há comparação: *Malaguetas, Perus e Bacanaço* extraiu como *Paprika, Perus e Hezoun* nada menos de 49 mil exemplares num país da Europa Central chamado Tchecoslováquia que não tem mais de 17 milhões de habitantes. Aqui, extraiu até o momento – e foi lançado ao público em 1963 – sete edições de, em média, cinco mil exemplares... Isso

sem falar na qualidade gráfica dos livros, no empenho profissional, na consequência como produto. Não podemos comparar subdesenvolvimento, inclusive político.

Na mudança da década, João Antônio desfaz o contrato com a Civilização e passa a ser editado pela Record. Aquela veia esquerdista e contestatória da Civilização Brasileira que permitiu a João Antônio criar projetos ousados, como *Malditos escritores!*, não tem nada a ver com o projeto da sua nova editora. Também a onda de ataque à literatura, aos críticos, aos padrões beletristas já tinha rendido vários livros e João Antônio precisava apostar numa mudança. Assim, os novos livros, muito bem cuidados graficamente, ilustrados por artistas gráficos premiados, como Fafs, em *Dedo-duro*, e Rubem Grilo, em *Abraçado ao meu rancor*, chegam ao leitor com menos ânsia de negar a literatura.

Testemunha dessa mudança e, ao mesmo tempo, do desejo de se distanciar das convenções literárias de 70 é o texto acima citado “Abaixo a literatura engomada (um depoimento de João Antônio, novo astro da literatura amassada)”, inserido no livro *Dedo-duro*, de 1982, sob o título “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”. É interessante comparar os dois textos: no de 1975, ele dizia, com certo enjoo, de um conferencista “que gastou duas horas e trinta e alguns minutos falando da obra de Graciliano Ramos”: “tudo baseado no literário”. No texto de 1982, muda para “tudo baseado no flosô”. Dizia lá: “Não tive professores de literatura”, e em 1982: “Não tive professores disso.” E, assim, vai apagando no novo texto algumas das “provocações antiliterárias”.

O texto de 1975 é todo escrito numa linguagem um tanto diferente de “Corpo-a-corpo com a vida”, distanciando-se do ensaio e se aproximando mais da ficção, apesar de o título já o dizer: é um depoimento. Mas esse depoimento é escrito menos como uma narração do passado do escritor e mais como fabulação, por lançar mão de várias estratégias de estilo que marcam a escrita de João Antônio: a linguagem malandra, que faz uso de ditados populares, tem um ritmo próprio, que, como fica dito no texto, está muito para a música, paixão primeira do escritor, e uso de vocabulário próprio das classes populares. O modo de narrar presente nesse texto é o mesmo dos malandros que figuram como personagens dos contos, o que coloca, portanto, o autor como sua própria personagem acenando para a proposição inversa: suas personagens como duplos do autor. Esse embaralhamento ficará cada vez mais evidente na obra de João Antônio.

O texto, em seu conteúdo, é um atestado de identidade de povo, o autor se retrata em sua infância e juventude, vivendo sob o mesmo céu de seus malandros e prostitutas, partilhando com os menos afortunados e mais espertos as estratégias para a sobrevivência: “Meus sapatos levam meia-sola, como no engasgato ou de marmita, arrasto uma vidinha chué” (1975, p. 70). Esse atestado de vivência com o povo é sempre reafirmado, como, por exemplo, na entrevista citada na nota 7 deste trabalho, cuja chamada é “João Antônio: entrevista exclusiva do escritor que cheira a povo”. O atestado de identidade vem colado à frase “o buraco é um bocado mais embaixo”, encaixada entre um desabafo e uma crítica. Já no segundo parágrafo de seu depoimento, ataca: “A verdade é que ando cansado dessa literatura bem comportada, asséptica e sem peleja, sem refrega, esporro, escorregão, enquanto a vida mesma é escrota, malhada, safada. Algumas coisas me aborrecem em largo e profundo” (1975, p. 69). Ao dizer, aqui, que o buraco é mais embaixo, alude a um problema da literatura, ao que parece, de discutir questões que importariam menos, segundo o julgamento do autor, do que as realmente essenciais. No desenrolar do texto, mais especificamente quando evoca a palestra sobre Graciliano Ramos, ficamos sabendo que o essencial seria o que ele chama de “recado visceral” em “Corpo-a-corpo com a vida” e de “denúncia social”, “verdade”, o de que fala um texto em oposição ao estudo que ele diz “estéril” dos elementos estruturais como um fim em si.

O sabido falava em fonemas na obra de Graciliano, na cor – o branco e o amarelo – em Graciliano. (...) Só não diz à plateia de basbaques, otários e sonolentos, que a obra de Graciliano é, além do alto padrão estético, uma denúncia social, um feixe de documentos brasileiros, comovente pela atualidade, a refletir o que ele mesmo pregava – a literatura como a estratificação da vida de um povo. (...) Ainda é uma verdade nordestina, para além de ser obra de arte (1975, p. 70).

Expondo em seu depoimento o lugar no passado, onde e como foi feito o autor João Antônio, ele reivindica uma escrita mais alinhada com a vida do que com a literatura, ou pelo menos com essa literatura que diz ele ser cheia apenas de “floreios e embelecios mentais”. Como em “Corpo-a-corpo com a vida”, ressalta a necessidade de a forma acompanhar o conteúdo, ser uma reivindicação dada pelo tema, enfim, o que vem depois e não uma questão à qual se submete o escritor. Não que importe menos, pois

vamos notar que o texto de João Antônio, ainda que não siga uma forma literária encaixada à noção de gênero, é altamente trabalhado. Diz ele: “Pra que forma feitinha, comportada e **literária**: pra que um **ismo**¹⁵ funcionando como penduricalho para falar de coisas caóticas e desconcertantes?” (1975, p. 69) Assim, como a vida, em seu dizer, é caótica e desconcertante, ele não segue uma lógica na feitura desse depoimento, intercalando assuntos e fugindo da narração em tempo linear e ordenada por temas ou períodos, como a infância antes da juventude ou a música e depois a escrita em blocos diferentes. Vai escrevendo tudo junto, num fluxo contínuo de pensamentos que se superpõem, como ao evocar lembranças, misturando a crítica ao “doutor de falsa fama” e sua iniciação nas rodas de chorões.

A atestar a identidade de povo e de pertencimento a comunidades distintas – a da família, a dos jogadores de sinuca, a dos escritores e a dos negros –, parodiando as revistas das estrelas de cinema, o texto vem ilustrado com dois grupos de fotografias: o primeiro intitulado “Dentro de casa, bem comportado”, em que aparecem quatro fotos com legendas bem-humoradas e descritivas: “Consegui sentar aos dez meses. A mão no sexo como todo mundo”, “A minha família luso-afro-tupiniquim. Tinha cinco anos”, “Uma primeira comunhão imposta, carrancuda. A menos católica de todas”, “Um batizado paulista, suburbano, brasileiro, forte. Em Pirapora”; o segundo se opõe ao comportamento de dentro de casa, mostrando vida e literatura como palavras correlatas: “Caindo na vida, na literatura”, também com quatro fotos: “Estreando terno novo e bem penteado aos dez anos”, “Brincando e temperando o joguinho. Embora Ivan Lessa me critique”, foto que mostra o escritor jogando sinuca, “No tempo em que gamei o texto Malagueta pela segunda vez: 1960” e, por fim, “Eu continuo. A paixão pela negritude me continua”, em que aparece o escritor à época da escrita do depoimento ao lado de Dona Zica¹⁶.

A disposição das fotos, marcando a vida antes da literatura, como obedecendo a um comportamento imposto, e depois dela, como a saída desse mundo bem comportado

¹⁵ A contar pelo grifo que o autor dá às palavras *ismo* e *literária*, percebe-se que liga uma palavra à outra, dando assim peso à instituição a que ambas remetem. Quanto à *ismo*, o autor pode estar se referindo tanto à *estruturalismo*, ao qual se opõe claramente, como a *realismo*. Adiante, ainda nesse texto, mas na versão de 1982, ele diz “Hoje, diz aí alguém, crítico, que escrevo como um naturalista, um neo-não-sei-o-quê. Outro diz que escrevo como quem mija”. João Antônio passou toda sua vida driblando esses rótulos, que rejeitava sistematicamente, afirmando em seu lugar apenas a vida.

¹⁶ Euzébia Silva do Nascimento (1913-2003), sambista da velha guarda da Mangueira e última mulher de Cartola. No livro *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno* (1991), João Antônio inclui uma crônica de 1989 sobre Dona Zica e Cartola e sua casa de samba.

da infância, ilustra bem a opção do escritor por misturar-se com a vida e fazer dela a própria literatura. A vida, a sua, a dos outros que caminham nas ruas das cidades, como alimento para a escrita. A necessidade de a escrita sair do lugar da literatura “bem comportada”, que obedece às convenções se distanciando da vida, ou seja, como forma de um encarceramento das ideias em formas dadas à priori ou mesmo de uma forma ditada pelas regras do bem-escrever, explode nesse texto através da exposição biográfica como testemunho de uma outra escrita possível e mesmo como ilustração do projeto do autor, que, neste momento, para ultrapassar o debate em torno do estruturalismo como tendência, põe força na reivindicação da escrita livre de todo encargo, recomendação ou busca de beleza estética pela beleza simples e puramente. Essa escrita, para acompanhar a exigência de mostrar “aspectos das realidades descarnadas que vão pelas ruas,” faria questão de ser suja, como fica dito logo depois em *Malditos escritores!*¹⁷.

Assim, a negação da literatura começa pelo título que a anuncia: “Abaixo a literatura engomada”. O ironismo da escrita certinha, lisa, bem-feita, onde tudo está em seu devido lugar. Uma escrita limpa que se põe abaixo para no lugar dela entrar a que faz questão de ser suja. Em contraste com a literatura engomada, o autor se coloca como aquele que é testemunha, já que depõe, e como o sujeito que escreve uma literatura que não se quer lisa, arrumada, na ordem vigente. Essa literatura que está em oposição à engomada vem amassada no segundo título que está entre parênteses “(um depoimento de João Antônio, novo astro da literatura amassada)”. A expressão *novo astro* torna evidente a brincadeira com a cultura de massas, justamente a consumida pelo povo. João Antônio, assim, faz uma dupla negação: à sua inscrição *junto, com* os escritores e críticos da chamada cultura elevada, que estaria acima da cultura de massas que é consumida pelo povo, e ao grupo de consumidores dessa mesma cultura elevada, onde se insere a alta literatura, que para João Antônio é feita de “floreios” e de “brilhareco”, a que despreza os temas ligados ao povo e que defende a autonomia da arte em relação aos outros setores da vida.

¹⁷ “Uma literatura de pau, uma literatura fedida, fedendo a povo e não cheirando a gabinete, falando de miserê, desemprego, mendicância, de repressão, de feijão e de carne, de mínimos amantes, de cadeia, de homossexuais e mazelas do futebol, de Zona Franca sem nenhuma grandeza ou glória – uma mexida em algumas partes dos intestinos das gentes que estão mais por baixo. Isso aí o livro.” Antônio, João. “A literatura que faz questão de ser suja”. Caderno de Sábado, *Correio do povo*. Porto Alegre, 09/07/1977.

Estando, assim, no mesmo lugar do povo e consumindo o que este consome (e o que este não consome não o faz porque quer, mas porque as camadas sociais definidas pelo modelo de organização social que se perpetua não querem que ele consuma, como o diz em diversas entrevistas, conforme citado no início do capítulo), João Antônio, de certo modo, assume a crítica de que é um escritor populista, ironizando e desqualificando-a. Colocando-se como um outro tipo de escritor, distanciado do tipo corrente, escrevendo uma literatura que não se reivindica enquanto tal, mas, mais modestamente, apenas como escrita, João Antônio exige de forma sutil uma crítica que dê conta desse outro modo de escrever, uma crítica liberta de parâmetros preconcebidos, uma crítica, enfim, que o reconheça, pois, ocupando o lugar que ocupa, como astro do submundo. Como se fizesse a pergunta e desdenhasse da resposta: terá a crítica novos parâmetros para receber essa escrita, esse depoimento, essa postura, ou apenas vai jogá-la na vala comum da cultura de massa?

Em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, de 1982, referindo-se ao conto “Fugie”, de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, acrescenta ao texto de 1975 um parágrafo inteiro, ainda como reclame às convenções literárias e à falta de uma percepção mais abrangente da crítica: “Um dia, vinte anos depois, o conto ainda ficava de pé, frequentando antologias. Mas esta confissão se prestaria a fofocagem e bisbilhotice letradas, esbarraria nos requintes da crítica da moda, seria tida como um pecadilho. O fazer literário não inclui as lágrimas de um frangote suburbano em tarde chuvosa” (1982, p. 124). Em 1975 não ousou confessar ter vivido o que vai escrito nesse conto, de caráter mais romântico, sentimental até. Quase uma década depois o faz: o que mudou na crítica e na carreira do escritor para que a matéria autobiográfica seja assumida? Essa discussão será abordada de forma mais aprofundada no segundo capítulo da tese.

No texto “A literatura que faz questão de ser suja”, no qual escreve sobre a publicação de *Malditos escritores!*, João Antônio, apesar de, em outros textos, rejeitar a aproximação de sua escrita com a dos realistas e naturalistas, cita Balzac: “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’”.

Ao citar Balzac, João Antônio se inscreve no time dos autores realistas do século XIX, que afirmaram o real como imitação da vida, como amostragem de uma verdade, como a transposição de um modo de vida acessado pelas lentes da objetividade. A

literatura realista, como se sabe, é amplamente criticada, especialmente pelo estruturalismo francês, que sustenta que o almejado realismo nada mais é do que pura convenção, a busca da verdade resultando em nova ilusão. Segundo Compagnon, chegou-se, assim, à fórmula literatura realista = convenção literária, segundo a qual o texto procura descrever o mundo referencial como se fosse o próprio real. Acusou-se, então, uma doutrina realista, cujo principal preceito seria a preocupação exagerada com uma forma capaz de expressar com maior verossimilhança o mundo referencial. Ou seja, em lugar de expressar o mundo ou a vida como ela é, o Realismo seria a convenção de um certo número de fórmulas ideais de descrição desse mundo. A ênfase dada ao conteúdo, ao mundo como objeto da literatura, migraria, assim, em uma estratégia malograda, à forma de expressão desse mundo. “O realismo, esvaziado enquanto conteúdo, foi pois analisado como efeito formal” (Compagnon, 2001, p. 108).

Foi desse modo que os textos de João Antônio da década de 70 foram recebidos. Diversos críticos literários brasileiros viram aí uma certa ingenuidade ou, se se quiser, uma armadilha, que impediria João Antônio de realizar uma literatura à altura de seu discurso. Nesse sentido, Heloisa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, ainda na década de 70 e falando exclusivamente daquela década, apontam o uso de “recursos de linguagem que se tornam lentes neutras” e que colocariam a perder a intenção do autor de criticar a realidade brasileira:

O neonaturalismo de João Antônio, por mais bem intencionado que seja, investe no mito da narrativa que se apodera do real, que o expõe tal qual é, através de um olho quase de repórter em sua suposta e inocente “objetividade”. E assim cai no engodo do real que pretende criticar (Novaes, 2005, p. 118).

Um pouco mais tarde, já na década de 80, Flora Süssekind dirá, colocando o que ela chama de literatura-verdade (ou neonaturalismo), o realismo fantástico, a literatura social e o subjetivismo autobiográfico que marcaram a década de 70 numa mesma linha de análise:

A mesma chave mestra político-referencial abre todas as portas. E une naturalismo e fantástico num idêntico projeto estético: o de uma literatura cujo eixo é a referência e não o trabalho com a linguagem, a consciência da

própria materialidade verbal, é o recalque da ficcionalidade em prol de um texto predominantemente documental (2004, p. 104).

Também Luiz Costa Lima condena o realismo de João Antônio, dizendo que seus contos (refere-se ao livro *Leão-de-chácara*, que acentua essa tendência em relação a *Malagueta, Perus e Bacanaço*) “não se desfaz[em] de certa exibição do pitoresco, associada ao caráter de flagrante da vida real”. E, mais adiante: “A possibilidade de uma literatura de peso não lastreada em uma linguagem elevada transforma-se no sedativo do flagrante e da crônica” (1983, p. 191).

Tido como uma promessa de grande escritor por seu *Malagueta, Perus e Bacanaço* (Costa Lima chega a dizer dele que “poderia tornar-se, entre nossos contemporâneos, o escritor mais habilitado para dotar nossa ficção da força que Dublin soube extrair da Berlim dos anos 20 em seu *Berlin Alexanderplatz*”), foi desqualificado por parte da crítica brasileira, como se vê nos trechos acima, por sua aproximação com o neonaturalismo, diga-se de passagem, recebido na época como o fácil, o não literário, o popularesco, o que carecia de estilo.

Outra vertente da crítica, no entanto, o coloca como aquele que consegue extrair da realidade o material para uma literatura capaz de mostrar o “teor de humanidade dos excluídos”:

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, 1996).

Antonio Candido, assim, desloca o debate em torno do efeito formal para reintroduzi-lo no que diz respeito ao conteúdo, ao tema que foi a bandeira política de João Antônio e do qual depende toda sua estética, sem, no entanto, deixar de apontar a escolha formal que permite o devido tratamento do tema, como vimos na nota 3, quando o crítico comenta “Paulinho Perna Torta” e cita também os elementos formais de que João Antônio lança mão no conto.

Antonio Candido, que cita João Antônio quando fala da nova narrativa, já no final dos anos 70, não limita seu olhar sobre a produção dessa década, mas ressalta do autor o que ele tem de melhor até aí, sua produção dita ficcional. O crítico não separa um texto do outro, não classifica, mas indica que o que lhe interessa comentar é essa produção. Na orelha que faz do livro *Dedo-duro*, ele destaca outra vez a união entre o que é matéria de interesse de João Antônio e o tratamento formal:

João Antônio sabe descobrir certos lados escuros da vida e tem o dom de formalizar esta descoberta de maneira tão pessoal e convincente, que a sua escrita alcança o objetivo maior a que pode alcançar um escritor de ficção: aprofunda e renova a experiência de quem lê. (...) Talvez a sua narrativa seja tão forte porque nela é o todo da vida que explode nas palavras; e porque o ritmo em que estas se arranjam (curto, falado, incrivelmente vertiginoso) seja apto para acompanhar o do nosso tempo.

Dedo-duro marca justamente a volta de João Antônio, já no início da década de 80, ao conto, àquela produção que retoma o ritmo vertiginoso, a melancolia, a descida profunda ao humano, marcas de seu primeiro livro. E é a *Malagueta, Perus e Bacanaço* que Antonio Candido se dedica em seu texto de maior fôlego sobre a escrita de João Antônio, com o já citado “Na noite enxovalhada”. Nele, o crítico ressalta as qualidades que já havia mostrado ao longo da carreira do autor e reafirma a elaboração estilística que leva a palavra cotidiana para dentro da literatura:

Não se pode dizer que João Antônio escreva como fala (mesmo porque nos seus ensaios e artigos a coisa é outra), embora se possa dizer que elaborou uma voz narrativa manipulando da maneira mais fiel possível a comunicação oral. (...) Na prosa ficcional de João Antônio os valores da oralidade (requeridos pelos assuntos) são transmudados em estilo, inclusive graças a uma parcimônia seletiva por vezes próxima da elipse, denotando consciência das possibilidades que o implícito possui para dar ao explícito todo o seu vigor humano e artístico. (...) A fala se torna, portanto, estilo, elaboração que, apesar da aparência, tira a palavra de sua função meramente comunicativa e a traz para dentro da literatura.

Pode-se ver por este fragmento que, discretamente, o crítico faz uma distinção útil na produção de João Antônio: a elaboração formal dada principalmente pelo ritmo e pela manipulação da fala em seu contexto de oralidade é característica presente na prosa ficcional do autor, o que a distingue da outra produção citada no parêntese como “ensaios e artigos”. Destaque-se que o crítico já podia então ter uma visão total da obra de João Antônio, sendo possível ver nela todas as nuances com que vem marcada sem a preocupação em classificar.

Mesmo na criação da década de 70, em que o processo de elaboração formal fica menos evidente e quando os textos estão mais próximos do jornalismo, da crônica, João Antônio não se furta a trabalhá-los, pois a opção de escrever o que vê pelas ruas exige elaboração, e quanto mais num autor que nunca cessou de procurar uma linguagem mais próxima das personagens que criou. Mesmo para transpor para a escrita os homens e mulheres que andavam pelas ruas das cidades seria necessário descobrir-lhes os sentimentos, as motivações, um modo de falar próprio, e nisso vai alguma criação. Sem dúvida, no entanto, se pode dizer dela que está aquém da produção mais ficcional que marca o início da carreira e à qual o autor tenta voltar na década de 80.

João Antônio teve obsessão pelas palavras. Manteve, ao longo da vida, uma série de cadernetas e agendas com palavras dicionarizadas e também gírias, com o evidente interesse em usá-las na sua escrita, como mostra o trabalho da pesquisadora Patrícia Aparecida dos Santos¹⁸. Lia seus textos em voz alta e buscava o rigor das palavras e do ritmo¹⁹. No entanto, afirmava a vida que deveria pulsar em seus escritos antes do estilo, devendo este figurar sempre como instrumento a favor do conteúdo. Para João Antônio o estilo é uma ferramenta e nunca um fim em si mesmo.

Minimizar o trabalho criador do autor que declara querer “flagrar as realidades brasileiras” é negar-lhe um mínimo de elaboração. Por mais que manifeste a intenção de mostrar certas realidades – e nesse plural já vai um dado de não objetividade do olhar, já que se admite várias e diversas realidades dependendo de onde se olha – não se pode acusar João Antônio, quando se conhece minimamente o conjunto de sua obra, de ingenuidade com relação ao que pretende mostrar. O autor, inclusive, não fala simplesmente em retratar a realidade, mas também em recriá-la e mesmo criá-la, admitindo, portanto, qualquer grau de ficcionalização que esteja a serviço dessa

¹⁸ SANTOS, Patrícia Aparecida. *A agenda-dicionário de João Antônio e as obras Dedo-duro e Abraçado ao meu rancor*. Pesquisa de Iniciação Científica. Assis, 2006.

¹⁹ Cf. SILVA, Mylton Severiano da. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

amostragem dos problemas sociais brasileiros. O que importa para ele é uma escrita que convença, que tenha força de vida.

Quando João Antônio insiste em negar a literatura em nome da vida, ainda assim, a despeito de suas intenções, continua ficcionalizando, apesar de em menor grau, a vida que escreve. E é certo que tem consciência disso, a ver por “Galeria Alaska”, por exemplo, texto de *Malhação do Judas Carioca*, também presente em *Ô Copacabana*, que apresenta uma estrutura circular que situa a personagem principal – a própria Galeria Alaska – em suas 24 horas de funcionamento. O narrador anda pela cidade e acompanha a movimentação da galeria “como se estivesse vendo” o que se passa nela, mas também fora dela, na rotina de seus moradores ou trabalhadores. O final que lembra o desassossego de Perus em “Malagueta, Perus e Bacanaço” não tem nada de descuido ou desleixo: “Lá na linha do horizonte, à esquerda, sobre o mar, haverá um toque ainda indefinido, mas já sanguíneo, vermelho, inquieto. Mais tarde aquilo será o sol” (Antônio, 1975, p. 23).

Compagnon dedica um capítulo do seu livro *O demônio da teoria: literatura e senso comum*, para analisar a lógica binária – a literatura ou fala do mundo ou fala da literatura – que está por trás de toda a crítica literária moderna. Assim, nos lembra que

segundo a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade, e ela o faz com certa conveniência; segundo a tradição moderna e a teoria literária, a referência é uma ilusão e a literatura não fala de outra coisa senão de literatura (2001, p. 114).

Diante disso, propõe que saíamos dessa lógica, e que inauguremos um novo olhar sobre a literatura dita realista, enfocando para além de suas convenções formais de Escola Literária, o alcance de sua criação, que, segundo ele, ultrapassa a simples imitação do real:

A mimesis não é (...) cópia estática, ou quadro, mas atividade cognitiva, configurada como experiência do tempo, configuração, síntese, práxis dinâmica que, ao invés de imitar, produz o que ela representa, amplia o senso comum e termina no reconhecimento (2001, p. 131).

Para religar a mimese ao mundo seria preciso sair da análise estritamente da sintaxe para focar também uma semântica dos textos. O que Compagnon procura mostrar é a necessidade de se sair do modelo teórico da narratologia francesa, abrindo a tese de que a literatura fala de literatura *ou* do mundo para a possibilidade de ela misturar continuamente o mundo real e os mundos possíveis.

Se não houvesse, por parte da crítica, uma negação da realidade em literatura, não haveria a necessidade de João Antônio negar a literatura em favor da vida. Assim, é preciso outra vez ligar o texto de João Antônio e suas afirmações em entrevistas ao contexto da época e à querela do estruturalismo, que, como se sabe, ganhou grande espaço nos periódicos na década de 70.

É certo que existe, na obra de João Antônio, uma diferenciação entre a produção da década de 70 e a restante. Nessa negação da literatura em favor da vida, ele dá mais peso à realidade em sua escrita, se interessando menos pela elaboração fabulatória. Na década seguinte, como se verá a seguir, na análise de seus contos, ele equilibra melhor a mistura entre o mundo real e os possíveis. Mas é justamente em 70 e no início da década seguinte que os críticos se voltam sobre ela.

É bom ter em mente, no entanto, que João Antônio escreve contra o efeito de irreal produzido pelos meios de comunicação, pela ditadura e pelo desejo de inserir o Brasil, país periférico, subdesenvolvido, no grupo dos países em ascensão, sem resolver problemas básicos como os da pobreza e da fome. João Antônio quer dar peso de realidade àquilo que está sendo vivenciado com a leveza da ficção. Isso explica melhor sua exigência em ser um escritor comprometido com a verdade.

Em entrevista de 12 de janeiro de 1976, para o Caderno B do *Jornal do Brasil*, à pergunta de Danúsia Bárbara referente à forma dada aos textos de *Malhação do Judas Carioca* – “Volta ao realismo?” –, ele responde:

Que me desculpem os ‘ismos’, mas não é nada disso. Para mim, só travando um corpo-a-corpo com a realidade é que se pode descrevê-la, recriá-la, criá-la. Precisamos de uma literatura, de um teatro, de um cinema, de uma TV que firam, penetrem, compreendam, exponham nossas áreas de vida. (...) Os noticiários de TV conseguem transformar em amenidades as maiores calamidades públicas, superficializar os problemas mais sérios.

Se a realidade pode ser descrita, recriada e mesmo criada, como diz João Antônio nessa entrevista, é que a fidelidade ou não à realidade ou à ficção e os meios de que se utiliza o escritor para compor seu texto importam menos do que sua capacidade de chegar ao leitor com algo capaz de tocá-lo.

A realidade que João Antônio se esforça em recriar não é o mundo que se vê, mas o mundo que o autor vê, portanto, sempre um recorte que já não é descrição, mas elaboração a partir de uma intenção. O simples fato de escolher certas “áreas de vida” sobre as quais escrever, já é em si um ato político e uma maneira própria de se inserir tanto no debate literário quanto na vida social brasileira. Por sua intenção de tocar o leitor, de feri-lo, mostrando certas realidades que não estão, segundo o autor, sendo vistas, se depreende que João Antônio desenhou o caminho de seus textos sempre pautado pela sensação, sempre dispensando ao máximo as mediações, buscando atingir o leitor como um arrebatamento que chegasse a ele sem passar pelo cérebro, ou driblando mesmo a razão. Uma literatura “de murro e porrada”, liberta de todo o “flosô espiritual.” Nesse sentido, penso que seja mais cabível falar de *apresentação* na literatura de João Antônio do que de representação, no sentido de que a primeira está em sintonia com “mostrar pela primeira vez”, “dar a conhecer”, “restituir”, o que está mais em consonância com sua obra do que o termo representar. A reivindicação da verdade na literatura, em João Antônio, é a negação da imitação, da representação, e a negação própria da literatura: quer que o que escreve seja pura vivência, matéria carnal, palpável, e não representação da realidade. Claro que, por ser literatura, seus textos sempre serão representação, mas por João Antônio buscar a essência, mergulhar no cotidiano dos que passam fome, querer mostrar suas entranhas, dar-lhes peso, sentimentos, sua literatura é a tentativa infinita de fazer com que o leitor sinta a fome das personagens que lê. Essa ética é o que importa, pois moveu a carreira do escritor e permitiu que nos deixasse contos de elevada sofisticação formal e capazes de sensibilizar o leitor mais brutalizado pela sociedade pautada pelo consumo e seus diversos graus de desigualdade.

Antônio Hohlfeldt, no prefácio do livro da coleção *Os melhores contos*, dedicado a João Antônio, divide a sua produção literária em três diferentes fases: a primeira, com obras como *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* (1963) e *Leão-de-chácara* (1975), que se caracterizaria “essencialmente por uma produção de ficção, um pouco puxada ao depoimento-memorialístico”; a segunda seria “um documento mais contundente, mais objetivo, talvez menos literário, mas mais sociológico, mais

completo” e estaria ligada ao jornalismo, constituindo-se de *Malhação do Judas Carioca* (1975), *Casa de loucos* (1976), *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977) e *Noel Rosa* (1982); e a terceira seria “um misto de conto e reportagem” que se iniciaria com *Lambões de caçarola* (1977) e *Ô, Copacabana* (1978).

Minha tendência, pelo que se pôde notar até aqui, é situar *Lambões de caçarola* e *Ô, Copacabana* ainda na segunda fase e localizar a terceira a partir do livro *Dedo-duro*, já que o autor modifica completamente os contos que ali insere e que antes já tinham sido publicados como conto-reportagem ou depoimentos em jornais da década anterior, como é o caso de “Dedo-duro” e de “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”. Se concordarmos com essa divisão, localizaremos a fase de maior ficcionalização do real nas primeiras obras e, por consequência, a ênfase no real expressa pelo conteúdo, mas muito mais pela forma eleita de narrar, na década de 70, justamente onde se localiza o centro do debate em torno da função da literatura diante da realidade, acirrado pelas discussões em torno do estruturalismo, bem presentes na imprensa brasileira. O trabalho de lapidação do conto “Dedo-duro”, como se verá adiante, perpassa os anos de debate político mais intenso e reflete senão a forma ideal escolhida pelo autor, uma outra forma que talvez esteja apontando para uma reconciliação do autor com a literatura. Veja-se, por exemplo, o que ficou dito anteriormente sobre o apagamento das provocações antiliterárias em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, reescrito na década de 80.

Os livros que se seguiram a *Dedo-duro* mantêm a aproximação entre vida e literatura, há em todos a mescla entre novos contos e contos-reportagens retrabalhados, e percebe-se nos novos uma ênfase, outra vez, no memorialismo e no autobiográfico, como se o autor englobasse num só livro uma marca do primeiro João Antônio apontado por Antônio Hohlfeldt e o segundo, o João Antônio crítico da sociedade da década de 70, afirmando, pois, mais uma vez, a tensão entre o que é literatura e o que não é, entre o escritor e o jornalista, entre o escritor e o malandro, oscilando em ocupar o lugar de um e o de outro.

1.2 Misturando os papéis de autor, narrador e personagem

Ao analisarmos a obra de João Antônio, em especial a produzida na década de 70, iniciada com *Malhação do Judas Carioca* até *Ô, Copacabana*, perceberemos facilmente que o que impulsiona o autor à escrita não é a literatura, mas escrever, como já se apontou anteriormente. Dos textos se depreende uma preocupação que se pode dizer excessiva se posta em relação com o trabalho literário propriamente dito, já que é o que sobressai na leitura: a exposição de problemas sociais cotidianos das cidades brasileiras, a apresentação de tipos, de cidadãos que sofrem na batalha diária para a sobrevivência (longe de serem só dados, esses tipos são individualizados, transformados em verdadeiras personagens; ainda que não conduzam a trama, têm vida própria no interior dos textos mesmo quando estes se propõem a expor o problema da decadência física e cultural de um bairro, como em *Ô Copacabana*), e um certo mapeamento cultural de diferentes regiões, principalmente das menos reconhecidas pelo poder público ou de personalidades ligadas à cultura. Grosso modo, os livros dessa década são assim estruturados, revelando-se como o produto anunciado em “Corpo-a-corpo com a vida”.

Fusão das linguagens literária e jornalística, esses textos são escritos em primeira pessoa e não se pode dizer com segurança que esse enunciador seja o jornalista que assinaria as matérias se elas estivessem num jornal diário, um narrador fictício criado pelo autor e que, frequentemente, anda pelas ruas com o povo sobre o qual o escritor escreve, ou o próprio escritor.

Em João Antônio, mais que em qualquer escritor brasileiro, essa fronteira entre autor e narrador está borrada, não como um exercício de linguagem ou um jogo ficcional muito em voga na contemporaneidade, mas como proposição advinda do projeto estético do escritor, que expõe um desejo, ou uma necessidade, de misturar autor, narrador, personagem, bem como ultrapassar as cercanias dos gêneros. João Antônio defendeu a necessidade de se procurar uma forma não dada a priori, mas exigida pelo tema, numa escrita em que o autor não seja apenas “um observador não participante do espetáculo”. Para ele, a literatura de maior valor seria aquela em que escritor e personagem travam a mesma luta: “Não será experimentalmente um grande tratamento, uma grande briga? Por exemplo, o escritor versus o personagem. O escritor versus a literatura. O escritor versus o herói. E os dois descarnando-se e enfrentando-se. Nada de compreendendo-se” (1975, texto não paginado). Desse modo, João Antônio reivindica o lugar do escritor-personagem, absolutamente dentro do mundo que enfrenta nas páginas que escreve, o que impede o uso de um tratamento tradicional que dividiria

em categorias distintas o escritor João Antônio e o narrador desses textos em que se pode perceber claramente o discurso do autor.

No livro *Discurso literário*, Dominique Maingueneau chama atenção sobre o fato de que “a complexidade dos processos de subjetivação atuantes na criação literária não se deixa apreender por uma oposição tão grosseira e estática quanto a que distingue um ‘escritor’, um ser de carne e osso dotado de um estado civil, e um ‘enunciador’, correlato de um texto” (2006, p. 134). Ainda quando o indivíduo, João Antônio no caso, não coincida com o narrador de seus textos mais ficcionais, é necessário que nos interroguemos sobre as camadas de subjetividade que acompanham e enlaçam um e outro. E se digo que há textos mais ficcionais onde o escritor/indivíduo João Antônio e o narrador não coincidem é porque há outros, menos ficcionais e mais próximos da linguagem jornalística, em que não se pode afirmar o mesmo com convicção. É muito possível que o mesmo João Antônio que assina o texto esteja na pele do narrador que passeia e apreende a cidade pelo olhar. Ainda assim, como juntar, numa mesma pessoa e voz, o ser de carne e osso dotado de um estado civil e o enunciador de todos os textos, sem minimizar as diferenças que existem, por exemplo, entre o narrador-personagem Zé-Peteleco, de *Dedo-duro*, e o sujeito João Antônio? Nos textos menos ficcionais essa diferença é sutil e, se quisermos ir mais além, ela inexistente, já que o narrador não tem vestimenta ficcional, sendo claramente um homem comum, o escritor que se propôs a escrever a cidade e seus habitantes ordinários. Mas a operação não é tão simples sempre. Desse modo, a diferenciação que faz Maingueneau é esclarecedora, ainda que ele tivesse que recorrer a uma terceira designação, já que não se pode, segundo ele, justapor o sujeito biográfico e o sujeito enunciador como duas entidades sem comunicação, uma dada de fora do texto e outra de dentro, respectivamente. Ele propõe que fiquemos com três instâncias justapostas e inseparáveis: a pessoa, o escritor e o inscritor:

A denominação ‘a pessoa’ refere-se ao indivíduo dotado de um estado civil, de uma vida privada. O ‘escritor’ designa o ator que define uma trajetória na instituição literária. Quanto ao neologismo ‘inscritor’, ele subsume ao mesmo tempo as formas de subjetividade enunciativa da cena da fala implicada pelo texto (...) e a cena imposta pelo gênero do discurso: romancista, dramaturgo, contista... O ‘inscritor’ é, com efeito, tanto enunciador de um texto específico como, queira ou não, o ministro da

instituição literária, que confere sentido aos contratos implicados pelas cenas genéricas e que delas se faz o garante (2006, p. 136).

Não fosse o dado de que cada uma dessas categorias não são separáveis, ao contrário, coexistem dentro e fora do texto misturando escritor e sua criação, seria apenas outro modo de nomear as instâncias que precisamos nomear quando nos deparamos com a situação de necessidade de buscar respostas à questão de quem escreve, de quem é o autor dos textos que se analisa e de de que modo esse autor se distancia ou aproxima do que é escrito em maior ou menor grau, não sendo essas questões de relevância fundamental na análise dos textos de qualquer escritor. Essas questões sempre foram colocadas pelos analistas da literatura e não pelos seus autores, a não ser como jogo literário. Não me parece ser o que acontece em João Antônio: é impossível analisar sua obra sem levar em conta essa questão, já que, propositalmente, ele assume uma postura de embaralhamento dos papéis. Não há como separar definitivamente a pessoa, o escritor e o inscritor. Assim, volto mais uma vez a Maingueneau:

Não há em primeiro lugar ‘a pessoa’, passível de uma biografia, em seguida ‘o escritor’, ator do espaço literário, e depois ‘o inscritor’, sujeito da enunciação: cada uma dessas instâncias é atravessada pelas outras, não sendo nenhuma delas o fundamento ou pivô. (...) Não se pode isolar ou reduzir nenhuma dessas instâncias às outras; sua separação é a condição do desencadeamento do processo de criação. Através do inscritor, é também a pessoa e o escritor que enunciam; através da pessoa, é também o inscritor e o escritor que vivem, através do escritor, é também a pessoa e o inscritor que traçam uma trajetória no espaço literário (2006, pp. 136-137).

Essa percepção a que chegou Maingueneau é, a meu ver, a mais satisfatória para se analisar a escrita de João Antônio, já que se presta a uma imersão nos contos, ou seja, nos textos mais ficcionais, tanto naqueles com forte presença biográfica quanto naqueles em que o autor se investe de uma profunda vivência no mundo dos malandros, dedoduros, prostitutas e todo tipo de marginais e, principalmente, nos textos em que há menos elaboração da personagem do narrador, ficando este colado à imagem do escritor-repórter. Ainda reflete uma proposta de criação em íntima relação com o

projeto estético-político do escritor depreendido de suas palavras textuais em “Corpo-a-corpo com a vida”:

Como definir, por exemplo, Norman Mailer? É o mesmo indivíduo-tipo-espécie artística o homem que escreveu *O sonho americano*, que descreveu a convenção de Chicago, que contou a história de um tiro na lua? (...) Por que, subitamente, o mesmo Norman Mailer que conta como matou a mulher e como fugiu da polícia em *O sonho americano* é o mesmo Norman Mailer (indivíduo) que esfaqueou a mulher, que se marginalizou, que tapeou a opinião pública? (1975).

Ao evocar a trajetória de Norman Mailer, João Antônio reivindica para si o direito de realizar a fusão entre escritor e indivíduo, entre o literário e o vivido, e este é um dado de extrema relevância na análise de sua obra, já que dá pistas da criação de uma pose de escritor, ou seja, de uma personagem João Antônio, de uma imagem que a pessoa João Antônio cria para o escritor João Antônio. Importa menos se essa imagem é mais ou menos verdadeira, se é o colocar ou o tirar de uma máscara.

A contar pelos depoimentos do autor, sua identidade de escritor é dada pela vivência do mundo sobre o qual escreve: seus temas e uma suposta opção de escrita do submundo, não refletiriam uma escolha, mas uma necessidade vinda de fora da escrita. Por sempre ter convivido com os marginais, jogadores de sinuca, malandros, pobres, miseráveis e prostitutas, enfim, por ter frequentado o mundo de suas personagens é que João Antônio escreveu sobre elas. Não poderia escrever sobre outro mundo, vivendo esse. Daí a necessidade de se retratar sempre como um marginal. Não no sentido de estar à margem enquanto escritor, mas no sentido de ser um malandro, de ser habitante da margem do mundo, da cidade, por habitar a parte que fica escondida ou mal encoberta e que sofre toda sorte de problemas. A identidade de escritor foi se moldando pela identificação com os habitantes das ruas e malandros de toda espécie e pelo conflito entre uma identidade de escritor bem-sucedido que, no entanto, precisa cumprir com suas obrigações e a de malandro, que poderia escolher entre jogar sinuca ou ir à praia.

Para arrancar do vivido a matéria para a literatura, João Antônio viu-se com a necessidade de alimentar esse conflito, solidificando a imagem de escritor-malandro que já não pertence ao mundo do malandro e ainda não pertence ao mundo dos escritores.

João Antônio não se encontra na comunidade de escritores, nem na dos excluídos ou na dos miseráveis. Não está nos cafés ou na academia, ou nas faculdades com os intelectuais, está nos bares sujos, com os malandros. Esse é o lugar que quer ocupar. Contudo, não merece o prestígio dos malandros, pois não tem coragem de viver da rua, do jogo e da malandragem. Também não passa mais fome, como eles, que dependem do jogo para alimentarem-se. Não pertence a nenhum dos mundos que retrata: nem malandro, nem intelectual. Esse sentimento de não pertencimento é essencial para a criação literária de João Antônio e coloca em funcionamento um conceito central do *Discurso literário* de Maingueneau, o conceito de *paratopia*: “que não é ausência de lugar, mas uma difícil negociação entre o lugar e o não-lugar, uma localização parasitária, que retira vida da própria impossibilidade de estabilizar-se” (2006, p. 68).

João Antônio não se identifica com o círculo dos escritores, é contra o que ele chama, em “Corpo-a-corpo com a vida”, de “literatura de salão”. Não quer escrever aos pares, o diálogo não é com eles, nem com os críticos. No entanto, sabe que não escreve aos habitantes do submundo sobre o qual escreve, pois estes nem têm acesso ao livro. Se quer mostrar “realidades brasileiras pouco conhecidas” não é aos pobres que as vivem, mas à classe média intelectualizada que compra seus livros. Dupla paratopia, portanto: ao mesmo tempo em que se nega o lugar ao lado dos escritores e da crítica, espera deles o reconhecimento; ao mesmo tempo em que se nega o lugar de cidadão de classe média, não pode mais ficar com o lugar do malandro. João Antônio mobiliza as energias dessa falta de pertencimento para uma solução criadora que tem como “motor paratópico”, usando uma expressão de Maingueneau, um posicionamento contra a organização da sociedade capitalista que tende a fazer do homem um enquadrado, um conformado com a sua condição dentro da escala social, vivendo honestamente com as migalhas do sistema. Há, na literatura de João Antônio, assim, um respeito pelo malandro e por toda a classe de miseráveis que se mantém driblando o sistema e galgando lugares melhores de sobrevivência. Desse modo, a identidade de escritor que constrói para si mantém-se na tensão entre o malandro sem teto e sem lei e o escritor com casa própria e vários prêmios literários.

Segundo Maingueneau,

a paratopia só existe se integrada a um processo criador. O escritor é alguém que não tem um lugar/uma razão de ser e que deve construir o território por meio dessa mesma falha (...) Se a obra só surge mediante

uma paratopia, é o criador quem organizou uma existência de modo a tornar possível o surgimento de uma obra (2006, pp. 108-117).

Uma paratopia criadora é visível na obra do escritor e também no seu discurso. Tanto João Antônio como suas personagens são paratópicas, no sentido de que não se sentem pertencentes nem à cidade, nem à família, nem a um grupo específico. E desse modo, sabendo-se que o próprio autor se mistura com suas personagens e vive ou viveu suas misérias, fica evidente a impossibilidade de analisar a obra de João Antônio tomando em separado seus textos e o contexto exterior a eles, mantendo-se vida e obra em planos separados, já que o que a torna possível é a tensão vivida pelo autor expressa em seu posicionamento político e realizada no plano estético.

A seguir, analiso alguns contos de João Antônio buscando evidenciar essas questões que ele coloca em “Corpo-a-corpo com a vida”. “Dedo-duro”, de 1982, tem como contraponto, na interpretação que proponho, “Paulinho Perna Torta”, de 1965. Ambos se situam naquele que é o assunto que mais marcou João Antônio: a malandragem. A seguir, partindo de “Abraçado ao meu rancor”, de 1986, analiso como o autor realiza no plano estético a constatação de um mundo perdido: o de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Embora, nas análises, sempre me refira a narrador e não a inscritor, gostaria de remeter o leitor para o significado um pouco mais complexo deste segundo vocábulo.

1.3 Entre malandros e bandidos: “Dedo-duro” e “Paulinho Perna Torta”

Em julho de 1968, João Antônio publica, na *Revista Realidade*, “Quem é o dedo-duro?” matéria da sessão “Polícia”, que expunha o perfil de um dedo-duro. Para além das entrelinhas do título, afinal era ditadura militar no Brasil, o texto trata do dedo-duro malandro cooptado por policiais e infiltrado na malandragem que lida com roubo, assalto e venda de drogas.

Carioca – depois sabemos que na verdade ele se chama José, mas é conhecido como Zé Peteleco – é um malandro frouxo, que tem mulher na zona, não aguenta o jogo e encontra como meio de sobrevivência a deduração, coisa própria dos covardes. O narrador nos informa que a ambição de Zé Peteleco é ser policial e é com essa promessa

que vai entregando tudo o que é bandido do centro e das favelas paulistas. O apelido Carioca é usado em um dos “trabalhos” mais perigosos de Zé Peteleco: a entrega de uma quadrilha do subúrbio de São Paulo.

O texto tem poucas marcas comuns às matérias de jornal. Todo o perfil de Zé Peteleco nos é dado por um narrador, ficando como que escondido atrás deste, o escritor que assina a reportagem; o caráter informativo próprio do texto jornalístico é substituído por um viés ficcional muito forte que mescla a informação de como seria o dia-a-dia de um dedo-duro e a vida nos ambientes de malandragem, ora dadas por um narrador, ora pela personagem, lançando mão do discurso direto, marca da entrevista, fortemente usada em matérias de jornal. A linguagem está repleta de gírias, mostrando um narrador ambientado com o submundo e preocupado em ser acessível ao leitor, já que João Antônio coloca entre parênteses a pista do que significam algumas palavras ou expressões menos conhecidas:

“Com o tempo arranjou uma moleza, um mingau, uma otária (mulher da vida, fácil de dar dinheiro a seu homem, fácil de dobrar)” (p. 91).

“Poderia ser infiltrado de campana (para espionar)” (p. 93).

“Zé Peteleco ficou só escutando, cabreiro (desconfiado) com seu tira” (p. 93).

Corrido da canuncha (cadeia). Estou premiado com cinco primaveras (condenado a cinco anos)” (p. 99).

O autor da reportagem apareceria, assim, como um infiltrado no mundo da deduração se não se levasse em conta o caráter ficcional do texto.

Sabe-se que duas edições posteriores àquela que traz “Quem é o dedo-duro”, mais precisamente na edição de setembro de 1968, João Antônio publicaria “Um dia no cais”, texto denominado como o primeiro conto-reportagem brasileiro. O escritor passou um mês convivendo com a gente do porto de Santos e deu um tratamento literário às situações reais colhidas na experiência (Azevedo Filho, 2002, p. 25). A este se seguiram vários outros textos, produzidos para a *Revista Realidade* e para jornais da época e que, em 1975, vão figurar no livro *Malhação do Judas Carioca*, inteiramente composto por essa forma híbrida de ficção e realidade, literatura e jornalismo.

Em 1982 vem a público o livro já brevemente citado, *Dedo-duro*, por sinal, com orelha assinada por Antonio Candido. O conto-título desse novo livro é o mesmo texto –

e é outro – que foi publicado 14 anos antes na *Realidade*. Mas “Dedo-duro” tem uma diferença fundamental: o narrador passa a ser a personagem Zé Peteleco. Reivindicando para si o lugar de quem conta a história, Zé Peteleco torna-se o portador da verdade, a pessoa mais habilitada a falar sobre o dia-a-dia de um dedo-duro. Não há lugar para outros pontos de vista, como, por exemplo, quando o narrador do texto de 1968 caracterizava o dedo-duro como um covarde. Sendo Zé Peteleco quem conta a história, ficamos sabendo que ele é covarde por suas ações e por seu próprio julgamento e não pela caracterização que se dava fora dele. É entregando à personagem a responsabilidade pela história, submetendo a ela o enredo e centrando nela o tema escolhido que o escritor encontra o caminho para o texto menos plano e que possibilita o que João Antônio quer que seja o papel do escritor: o de mostrar um mundo pouco conhecido, uma gente esquecida nas partes mais pobres do Brasil, fazendo gritar sua condição e as saídas que lhes restam como forma de sobrevivência na miséria, sem fazer didatismo. “Uma literatura de bandido para bandido”. A verdade do escritor está, assim, para João Antônio, na escolha política do tema e na busca de uma forma em que o autor assuma a posição de suas personagens, se misturando a elas. Ao exigir uma literatura de bandido para bandido, João Antônio sai da proposição de um olhar neutro, objetivo. É justamente o contrário da proposta dos realistas e naturalistas, é uma literatura concebida na identificação do autor com suas personagens, sem se esconder atrás das lentes objetivas, do vidro, da transparência que, em si, aponta justamente a cisão do autor naturalista que está de fora.

O texto de 1982 é precedido de duas epígrafes: “De-repentemente urubu tá comendo gente” e “Viver é brabo”; a primeira é uma fala atribuída a um vagabundo do Méier que não figura como personagem no conto, e a segunda vai com a indicação “aí dentro”, colada, portanto, a uma personagem. As duas epígrafes insinuem o jogo entre a pessoa viva, no dizer de Antonio Candido, e a inventada²⁰. Jogo, portanto, que

²⁰ No livro *A personagem de ficção*, entre outros autores, Antonio Candido aborda uma discussão que sempre acompanhou o escritor, mas que alguns anos mais tarde seria o centro das discussões em torno da literatura brasileira: a relação realidade-ficção. Candido parte do problema aparentemente paradoxal da “personagem-ser-fictício” – “de fato, como pode uma ficção *ser*?” (1981, p. 55; grifo do autor) – e vai desembocar na questão da verossimilhança, afirmando que a personagem do romance se baseia num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício e que o sentimento de verdade vai depender tanto das semelhanças quanto das diferenças entre ambos. Segundo Candido, “houve na evolução técnica do romance um esforço para compor seres íntegros e coerentes por meio de fragmentos de percepção e de conhecimento que servem de base à nossa interpretação das pessoas” (p. 61). Nesse sentido, o ser fictício é sempre mais ou menos caracterizado a partir de elementos do real e o

evidencia a consciência do trabalho com a linguagem e a manipulação da matéria do conto, segundo uma ética do autor.

“Dedo-duro” se inicia com uma anedota que paira sobre o texto como se fosse uma cena-presença que acompanha as personagens e as caracteriza segundo o mundo da malandragem, homens avessos, portanto, ao trabalho:

Saído do xadrez, não fazia uma semana, Cigano, um punga fuleiro dos que se desapertavam como lanceiros nos ônibus Avenida e tinha seu mocó num hoteleco da Boca do Lixo, mandou pintar um quadro que pendurou na cabeceira da cama. Dizia lá: “Morro de fome mas não trabalho. Louvado seja Deus.”

Ou nunca entendi, ou isso é a Boca (Antônio, 1982, p. 137).

Essa cena-presença, de tom cômico, alegre, marca como saída a condição de apego à vida dos pequenos crimes – lanceiro é sinônimo de larápio ou de punguista, batedor de carteira. A fome assusta menos que o trabalho. O agradecimento a Deus aparece colado a essa espécie de sabedoria: há os que trabalham e há os que furtam; se enquadrar no pertencimento à segunda categoria de homem, na afirmação do malandro, é pertencer ao mundo dos mais espertos. Precisar o momento em que o malandro – classificado como punga fuleiro pelo narrador – mandou pintar o quadro afirmativo de

conhecimento desse ser fictício acaba sendo mais completo e satisfatório do que o conhecimento fragmentário que adquirimos das pessoas com quem convivemos, posto que o criador da personagem também é o criador da realidade em que está inserida, podendo manipulá-la de modo que a personagem dê a impressão de que é como um ser vivo. Por esse caminho, chega à questão: “pode-se copiar no romance um ser vivo e, assim, aproveitar integralmente a sua realidade?”, à qual responde: “não, em sentido absoluto” (p. 65). Embora o real seja um dos elementos do romance, o romancista, se não quiser fazer “monografia”, acrescenta ao modelo real a sua “incógnita pessoal”. Se as personagens não correspondem a pessoas vivas, mas nascem delas, torna-se essencial fazer outra pergunta: “no processo de inventar a personagem, de que maneira o autor manipula a realidade para construir a ficção?” (p. 66). Candido propõe que tomemos a invenção como única modalidade válida para a criação de personagens, já que a cópia do real negaria o romance: “só há um tipo eficaz de personagem, a *inventada*; mas esta invenção mantém vínculos necessários com uma realidade matriz, seja a realidade individual do romancista, seja a do mundo que o cerca; e que a realidade básica pode aparecer mais ou menos elaborada, transformada, modificada, segundo a concepção do escritor, a sua tendência estética, as suas possibilidades criadoras” (p. 69; grifo do autor). Assim, a criação da personagem oscila, segundo Candido, entre dois polos ideais: ou é uma transposição de modelos ou é invenção totalmente imaginária. Portanto, conclui Candido, “a natureza da personagem depende em parte da concepção que preside o romance e das intenções do romancista” (p.74).

sua condição justamente no período que saiu do xadrez, só evidencia o contraste com o que espera dele a sociedade e sua forma de reagir ao período que passou na cadeia. A frase final, peremptória na caracterização desse espaço demarcado geograficamente como Boca do Lixo, zona de meretrício de São Paulo, frequentada por malandros de toda espécie, também pode se referir a qualquer espaço ligado ao crime já que a designação espacial vem marcada apenas pela palavra Boca: “Ou nunca entendi, ou isso é a Boca”. A frase encerra a anedota do malandro que sai do xadrez e agradece a Deus por não trabalhar, apesar de toda a dificuldade enfrentada como batedor de carteiras, colocando o leitor diretamente num mundo outro em que as leis que servem para julgar esses malandros também são outras. O narrador, assim, lembra ao leitor que precisa abandonar sentimentos tais como pena, compaixão e qualquer sentimentalismo na descoberta das personagens que vão figurar no conto. Assim, já é um indício de que a realidade se apresenta diversa daquilo que parece.

Destacada da anedota há uma espécie de rubrica como nos textos de teatro, uma pista do local onde a primeira cena (que também poderá ser a última, de acordo com a estrutura do texto) acontece: a personagem-tema, disfarçada de Carioca, prestes a entrar em ação. Um terreno vazio, escuro e um cheiro forte no ar. O cheiro, grafado como fedor e ligado de modo incerto a um animal morto, funciona como símbolo tanto da chegada da polícia ao local, antecipando uma expressão característica de acontecimentos desse tipo: “ih, fedeu!”, “deu tudo errado”, quanto da presença do criminoso que foi dedurado e que atende pelo apelido de Carniça, pelos seus dentes podres. O cheiro misturado à espera pelo malandro Carioca, que compraria as mercadorias do roubo, intensifica o escuro da noite e a tensão dos cinco assaltantes. O narrador sai de cena e de vez do conto, anunciando a chegada do dedo-duro, que toma para si a narração, toda no presente, com pequenas digressões apenas, necessárias para situar os acontecimentos em cadeia.

Assim, todo o conto é a narração de como José, depois Zé Peteleco ou Zé Vesgo, se tornaria um dedo-duro, culminando com a preparação dessa primeira cena. Cada passo da construção da carreira do dedo-duro é presentificada e os eventos são narrados do último feito ao primeiro, de modo que o final se liga ao começo, evidenciando a não linearidade temporal do conto.

De maneira muito parecida com a novela “Paulinho Perna Torta”, que será analisada adiante, “Dedo-duro” vai sendo tecido pela memória de Zé Peteleco, que se desvenda aos olhos do leitor. Depois de conhecê-la em atuação como Carioca, a

personagem se apresenta: “Está aí. Carioca não é meu nome. Zé, encurtado de José e esticado para Peteleco, devido, quem sabe, ao jeito meu de nervosismo e espevitado. E, depois, vesgo e escanifrado, magrelo. No espelho, meu olho esquerdo sempre teima em olhar em outra direção” (p. 139). Uma metáfora para aquele que parece, mas não é, ou que não parece e é: a exata caracterização do que seja um dedo-duro e que vale também para o falso paradoxo do ser-personagem-ficção, exposto por Antonio Candido. Logo saberemos mais do dedo-duro: fracote, pequeno: “se eu disser que sou homem forte ou essas coisas, estarei mentindo” (p.140). E, aos poucos, vai deixando claro que não quer enganar o leitor, fazê-lo de otário, mentindo qualidades que não possui. Mostra-se ao leitor como é, insistindo em sua sinceridade:

Nem sou bom jogador, não aprendi furto e nem soube, pelo esforço certo – e meu – descolar uma maconha, uma bolinha, um brilho de cocaína. Não me dei bem no trato com as coloridas na sinuca, não fui um linha de frente no jogo do carteador, nem bom escrevedor de jogo do bicho, pego mal nas corridas de cavalo, não consegui fazer meio de vida nos entorpecentes. Não pertenci à patota dos rapazes fortes da leva mais moça saídos do Juizado de Menores, espertos, sabendo um tudo e considerados de todos, inda mais da polícia (p. 141).

Dessa maneira, Zé Peteleco vai expondo o porquê de ter se tornado um dedo-duro, preferindo mencionar outra palavra: cagueta – mais afim com o vocabulário dos malandros. Expondo suas frustrações em não ser nem bandido nem policial, mostra o caminho que lhe restou para a sobrevivência no ambiente. Passa então a descrever como os outros o veem e como passa a tirar proveito de sua situação: “Para os caras das curriolas, eu era sujeitinho. Chué, mixuruco, (...) covardezinho e, disfarçado, desbaratinado arisco de passar por malandrinho. Já para os homens, os canas, o meu quieto engrupido poderia render se infiltrado na campana, a fim de espionar em várias situações” (p. 141).

Como dedo-duro, vai mudando de vida, ganhando dinheiro e fama, posto que anda armado e, eficiente, é respeitado pelos policiais. Se autodenomina daí em diante “meio explorador de mulheres, meio federal” (p. 147) e, na dissimulação, no subúrbio onde mora, bebe um pouco e se dá ares de maioral, de polícia, de homem da justiça

pronto para prender malandros e bandidos. Mas, na cidade, se encolhe, tem medo: “Não tenho pegada pra enfrentar um valente, tenho não, me conheço a munheca fina” (p. 150). Já com os policiais, banca o corajoso, competente. Na sinuca deve ser temido e ao mesmo tempo detestado, que não se dá bem com o jogo, mas quer a estia. Fica no salão esperando a grana do ganhador e ouvindo as conversas que, certamente, lhe serão úteis no trabalho de dedurar bandidos. Pela magreza e pela fala, passa por malandro. É outro de seus disfarces.

A dissimulação é sua arma, vai mudando de discurso e de atitude sempre tendo que esconder seus medos para ser bem visto tanto pelos policiais a quem serve, e que lhe prometeram uma colocação como detetive, quanto pelos bandidos, que não podem desconfiar de seus motivos quando se apresenta entre eles. A consciência do perigo que corre está sempre presente: “Sei que perdão não tem nem para a palavra cagueta. Quem fala morre. É rebosteio. Tem que pagar com a vida” (p. 148). “E fazia meu papel com medo; no fundo, estava a perigo” (p. 157).

Analisando o que chama de ambiguidade do anti-herói em “Dedo-duro”, Francisco da Cunha e Silva Filho assim define o malandro Carioca:

A deduração sobrevive também do que oculta, do silêncio. Sua estratégia é a mentira, o jogo das aparências. O malandro Carioca é, pois, um indivíduo que constrói o simulacro de uma história pessoal. Vive eternamente uma vida inventada que lhe sustenta a precária sobrevivência. (...) Sobrevive, em suma, do que não é (Cunha e Silva Filho, 2002, p. 309).

Inventa-se, portanto, permanentemente, para que sobreviva no seu “viver é brabo”. Para o leitor, a confissão de covardia e o desvendamento da simulação usada com cada um dos grupos fazem o dedo-duro um humano, um ser expondo suas entranhas. Essa personagem está carregada de verdade, mesmo que sobreviva de uma mentira, já que traz consigo os pormenores do submundo em que está inserida – seja pela linguagem, seja pelo enredo – e tem profunda consciência de seu lugar na sociedade – “as coisas não andam e nem andarão bem para o meu lado” (p. 148).

Mas ser dedo-duro – e tanto a versão da *Revista Realidade* publicada em 1968 quanto a de 1982 se situam no período da ditadura brasileira, embora a última versão já pertença ao período de transição – não é função elogiável e a tensão do conto se situa justamente no mal-estar provocado pela personagem que se expõe a grandes perigos

entregando bandidos e sua versão canalha de quem não se importa com o sofrimento alheio. Afinal, o dedo-duro e o bandido pertencem ao mesmo estrato social e ele reconhece que “malandro não tem nada além de Deus e a rua” (p. 151). Servindo aos patrões, aos donos da ordem, o dedo-duro trai seus iguais em nome do dinheiro e da posição que espera conseguir na deduração. O que ocorre no submundo da malandragem, portanto, é o mesmo que ocorre no mundo dos que trabalham e circulam entre a mercadoria e a política. Os dois mundos são aproximados ainda mais pela menção à existência da tortura no trato dos policiais com os bandidos: “Meia hora escorre, nem isso, sou liberado, sem que os outros vejam. Lá, eles estão esperando a hora da tortura. Só de pensar, estarão sentindo frio nos dentes. E eu vou dormir” (p. 154). Toda a sordidez do dedo-duro aparece nessa confissão de frieza diante dos seus.

Mais ambígua ainda se mostra a personagem, já que não parece haver saída para ela: não consegue ser bandido, tem medo, é covarde; não alcança ou não quer o mundo do trabalho. Arremedo de malandro, lhe resta a cooptação pela polícia, de onde antevê uma carteira de detetive, o revólver que a carreira lhe deu e traz à cintura, algum dinheiro para se manter na vida braba.

O final do conto, que aponta para a banalização do mundo da mercadoria, encerra na personalidade do dedo-duro a banalização da vida. Sai à procura do policial para quem trabalha, Sebastião Pé de Chumbo, a fim de “entregar o trabalho” e “na esquina do Largo do Arouche, perceb[e] que trocaram o cartaz vermelho de maiôs com a modelo novinha para uma propaganda de extrato de tomate” (p. 160). Sabemos, pela cena inicial, que Zé-Peteleco encontrará Sebastião Pé de Chumbo e que os bandidos irão para a prisão. O cartaz, assim, anuncia que as coisas ficarão feias.

João Antônio afirmou mais de uma vez, inclusive em “Corpo-a-corpo com a vida”, que seus contos “só ficam de pé” porque o escritor vivenciou, ou pelo menos viu, a aventura de suas personagens, e esse é o ponto de vista que o escritor assume. Todos os elementos do conto giram em torno desse núcleo e a partir dele se desenha a estrutura, equilibrada através do trabalho com a linguagem e o profundo conhecimento do mundo que a personagem habita. Se esse mundo é o real ou o fictício pouco importa, o que importa é a capacidade do texto de convencer o leitor de sua realidade.

É significativo que depois de *Malhação do Judas Carioca* e *Ô, Copacabana* João Antônio tenha preferido re-trabalhar “Quem é o dedo-duro” em vez de apenas inserir o conto-reportagem num livro-coletânea. Na ocasião do lançamento do livro o autor diz que retrabalhar o conto foi, “disparadamente, o trabalho de mais difícil

realização, principalmente devido à linguagem e à psicologia do personagem” (*Conceito*, outubro de 1982). Há, no escritor, a busca incessante por uma forma que possa expressar de modo mais apropriado o tema escolhido. E, nesse trabalho de descobridor, o autor vai lapidando o texto, tornando-o mais convincente, mais próximo do leitor, jogando com o real e o ficcional. Apesar de negar a ficcionalização em seus escritos, vê-se nesse texto de 1982 o jogo entre o discurso e a realização literária, que está *pari passu* com a caracterização de Zé-Peteleco e seus olhos vesgos, que teimam em olhar para direções opostas. Se nos textos anteriores (os da década de 70, que compõem os livros pendentes para a crônica jornalística) havia, como afirma João Antônio, uma justaposição entre discurso e realização literária, pautados pela negação do limpo, da literatura, do trabalho estético em nome do sujo, do feio, da realidade mais crua, nesses da década de 80, como nos da de 60, há uma relativização entre o posicionamento político do escritor e sua realização literária. É visível em “Dedo-duro” o anúncio dessa nova fase. Como Zé-Peteleco e seus olhos que insistem em olhar em duas direções diversas, João Antônio coloca novas cartas na mesa e assume, alegoricamente, seu veio ficcionalizante.

De texto-narração em terceira pessoa, “Dedo-duro” se transforma em texto narrado em primeira pessoa, acentuando-se assim o caráter de depoimento, que aproxima o leitor de uma verdade da personagem. Não é o depoimento de uma testemunha ocular, mas testemunho de vivência. A personagem narradora encarna um corpo com linguagem e psicologia próprias e as ferramentas de construção literária são usadas de forma a darem a ilusão de que o próprio dedo-duro é também aquele que escreve.

O caráter de depoimento emprestado ao dedo-duro está em consonância com o que se vivia nos inícios dos anos 80 e o surto que fez vir à tona as confissões sobre a ditadura. Os informantes que trabalharam na ditadura militar entregando artistas e militantes se fizeram conhecidos e muitos boatos sobre quem seria ou não dedo-duro alimentavam as conversas de bar.

Em carta a Mylton Severiano, datada de 22 de abril de 1981, um ano antes da publicação de “Dedo-duro”, João Antônio pedia:

Não esqueça de ler a matéria das páginas amarelas de *Status* de abril. Ali se vê como foi tramada a chamada revolução de 64 para “pôr ordem na casa”. (...) Entre os implicadores e implicados estão Rachel de Queiroz,

Odylo Costa Filho, e José Rubem Fonseca, o mesmo que escreve contos de *Feliz ano novo*, livro supercensurado em 1976 e pelo qual 1.076 assinaram manifesto publicado no *Jornal do Brasil* (Silva, 2005, p. 193).

E João Antônio, na sua indignação, parece ter feito campanha para denunciar a deduração dos colegas, conforme carta de 26 de abril de 1981, ainda a Mylton Severiano:

A classe musical baniu, matou, secou, gelou um alcaguete como Wilson Simonal. Agora, eu pergunto o que farão escritores e jornalistas com Rubem Fonseca, Gumercindo Rocha Dórea, Raquel de Queiroz e o falecido fascista Odylo Costa Filho. (...) Conte a quantos conhecer o nome dos espões do Ipes. POR FAVOR (p. 195, grifo do autor).

Dedo-duro parece estar, assim, remetendo ao contexto da descoberta do envolvimento de pessoas insuspeitas com a ditadura militar. O fato de João Antônio recuperar o texto escrito em 1968 dando-lhe nova roupagem e, principalmente, trabalhando a personagem que, sem remorsos, assume sua carreira de dedo-duro, mostra sua habilidade na transfiguração da realidade, que vai como um recado que poderia ser interpretado como uma fala do autor: “se eu quiser, também sei falar por metáforas, alegorias e que tais”.

A carreira de Zé-Peteleco pode ser comparada à de Paulinho Perna Torta. No primeiro, a ótica do covarde, daquele que não chega a ser bandido e assume uma carreira ainda mais à margem; no segundo, a construção do malandro típico que, pela cobiça, torna-se bandido perigoso. Nos dois a construção racional de uma carreira que deixe para trás as noites em volta com os percevejos e a fome.

Originalmente escrito para a coletânea *Os dez mandamentos*, lançada pela Editora Civilização Brasileira, em 1964, “Paulinho Perna Torta” conta o nascimento e a decadência da Boca do Lixo, a mesma área em que se move o punquista da cena inicial de “Dedo-duro”. Pela ótica do bandido famoso e citado nos jornais, considerado muito perigoso pela polícia paulista, o leitor fica conhecendo quinze anos da malandragem e seus embates com a polícia; justamente os 15 anos passados do bandido que está completando 31 anos. O espaço temporal do conto, no entanto, é um pouco mais longo, pois, antes de entrar para a malandragem, Paulinho Perna Torta foi moleque de rua

ocupado mais com a sobrevivência diária do que com sua carreira de malandro. Dividido em três partes – intituladas Moleque de rua, Zona e De 53 pra cá –, “Paulinho Perna Torta” mistura, assim, a história de um malandro pautado pela cobiça e a própria história da malandragem paulista.

Do mesmo modo que depois veremos na estrutura de “Dedo-duro”, o conto se inicia por uma pequena cena no presente, onde o próprio Paulinho Perna Torta diz não gostar do modo como está sendo retratado nos jornais:

Que essa cambada das curriolas, que esses ratos da polícia e esses caras dos jornais, gente esperta demais com seus fricotes, máquinas 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, 1980, p. 61).

O caráter de celebridade, nesse trecho inicial do conto, que vê sua imagem em decadência pelo nome encurtado nos jornais e na televisão, sobressai ao do bandido. Percebe-se logo, no entanto, sua implicação com o mundo da malandragem pela linguagem de que se utiliza para comunicar o desassossego: o conto iniciado pela frase em *que* dá a impressão de uma fala tomada ao acaso. A marca da oralidade fica ainda mais evidente pelo *pé-ré-pé-pés*, usado para designar algo como badulaques, coisas sem importância, que não precisam ser nomeadas. Assim, os fricotes, as máquinas e as coisas sem importância das “gentes espertas” estão em contraposição com o nome de Paulinho Perna Torta e que guarda uma história. Como se o bandido, vendo a falta de rigor com que se fala em seu nome, decidisse contar ele próprio a sua história. Temos assim, “a verdadeira história” do bandido perigoso de que tanto se fala nos jornais e na televisão. Paulinho Perna Torta e sua verdade contra a imagem que se fez dele e, por extensão, a verdadeira história do extermínio de uma categoria de malandros contra o que se contou sobre ela até então.

Todo o conto em primeira pessoa é o ataque do bandido contra a banalização de sua história de vida.

A gente nas ruas parecia cachorro enfiando a fuça atrás de comida.
Ainda escrevem aí que matei meu pai a tiros por causa de uma herança...
Esses tontos dos jornais me botam cabreiro.
Outra coisa errada que em meu nome corre é que comecei na zona. Que zona, que nada... Zona foi vida boa. Foi depois de Laércio Arrudão me apadrinhar e me ensinar o riscado do balcão, 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 fêria e eu as marotagens nas garrafas. Sim. Mas antes dessa coisa de zona, me rebentei por aí (pp. 62-63).

Assim, contestando o que os jornais noticiam, Paulinho Perna Torta divide a experiência de um bandido de carreira que esconde a história de um menino que apenas fazia suas malandragens para sobreviver. Essa contraposição entre a esfera humana, doída – a vida dura – e a couraça de insensível, matador e perigoso vai fazendo uma contradança no texto de modo a não dar espaço para a divisão maniqueísta do mundo entre bandido e mocinho. Policiais e bandidos são ambos bons e maus, dependendo do ponto de vista que se escolhe para contar a história. Aos poucos, apesar da celebração do narrador como bandido temido, vai ficando claro no conto que a história está sendo contada pelos perdedores, dando ao narrador o papel daquele que sabe que “a empatia com o vencedor beneficia sempre os dominadores” (Benjamim, 1994, p. 225):

Os jornais me desrespeitando, me encurtando o nome; as ratarias apertam, meu nome está se apagando. Acabará. Estão limpando as ruas, arrancando os malandros das tocas mais escondidas (...).

Outra vez o governo está vencendo Paulinho duma Perna Torta (...).

Eu só posso continuar. Até que um dia desses, na crocodilagem, a polícia me dê mancada, me embosque como fez a tantos outros. E me apague.

E, nesse dia, os jornais digam que o crime perdeu um rei (Antônio, 1980, p. 105).

A consciência de ser um vencido, de ser mais um malandro que se extinguirá como tantos outros amigos seus que viu serem presos e mortos, cujo fim está previsto e do qual não há saída, fica atenuada pelo desejo de ser lembrado como um rei do crime a partir do que conta e não da simplificação de sua história que vê sendo veiculada nos jornais enquanto se esconde da polícia.

É interessante observar como João Antônio engendra essa representação das personagens excluídas da sociedade, e que figuram em seus contos como o centro mesmo de um outro mundo, o ficcional. Como mostramos em “Dedo-duro” – e que acontece também em “Paulinho Perna Torta” –, entregando o tema e o enredo à personagem, o autor lhe dá o poder de figurar como agente da sua própria história, mudando, assim, o ponto de vista que domina o senso comum do que seja a malandragem e mesmo a criminalidade no Brasil que, de praxe, apreende o bandido como um ser sem humanidade, merecedor dos maus tratos da polícia e do confinamento social e mesmo da morte. João Antônio faz retroceder essa imagem cristalizada dizendo ao leitor, através de seu conto, que há sempre um lado da história que não é noticiado ou que se não quer mostrar e que é justamente esse que lhe interessa.

O modo de tratar o tema, portanto, é tão importante quanto ele. O que chamou atenção do crítico Antonio Candido, que coloca o conto como obra-prima na ficção brasileira, é o investimento no tratamento estético do tema. A fim de analisar alguns aspectos da forma de narrar presente em “Paulinho Perna Torta”, vamos transcrever o trecho que encerra a segunda parte do texto – Zona – e que vem separada por um espaço em branco do resto do texto, como se a indicar uma cena que começa repentinamente, contrastando com o ritmo da narração anterior:

A quebração veio ao meio-dia e sangrou o dia inteiro.

Dormia com Ivete e entendi numa olhada pelo vão da veneziana.

— Tem sujeira.

E nem acordei a mulher, me escapuli. No telhado, entendi que eram uns cento e cinquenta ou duzentos, nunca poderia abrir fogo; escorreguei, me enfiando na caixa-d'água do Salão Azul. Até o peito, era água. Agachado, vi.

(...)

Como loucos, tantãs de muita zonzeira, acabam com a zona. Vão esvaziando. Inundam as casas, tocam fogo non colchões, entortam janelas,

com guinchos arrebentam as portas. Estraçalham, estuporam, quebram. Atacam as minas, arrancadas do sono e quase nuas. Batem e chutam como se surrassem homens. Sapateiam nos corpos das mulheres.

(...)

Os cavalos pisam também. Empinam-se no ar e atropelam as infelizes. Vão pisando.

As mulheres engolem depressa tubos de tóxicos e despejam álcool no corpo. Os corpos pelados, sem pressa pelas ruas, vão às labaredas, ardendo como bonecos de palha. O horror é uma misturação. Gente, cantoria, grito; é esguicho d'água, é tiro, correria desnorteada. Xingação, berreiro, choro alto e arrastado, cheiro de carne queimada e fumaça.

(...)

No meio da rua, os invertidos choram, gritam e se descabelam.

Meteu-se fogo também. Ivete está morrendo devagar na Rua Aimoré, a cinquenta metros meus. Eu nunca vi morte assim e sei lá como me aguento quieto, me remexendo por dentro e não podendo fechar os olhos. Nem sinto a água gelada até o peito, nem o tempo que terei ainda de me aguentar aqui.

(...)

Passa-me um pensamento besta, que se mistura a coisas de cinema – uma metralhadora.

(...)

Os homens da lei apitam, tiros, os cassetetes sobem e descem. E os cavalos vão pisando (pp. 92-94).

A descrição, iniciada no passado, é ainda mais vivificada pela mudança para o tempo presente, imprimindo, nesse trecho, um ritmo próprio das cenas de ação de filmes de guerra. O início do trecho mimetiza a chegada da polícia, de supetão: “a quebração veio ao meio-dia”. Na parte anterior da narrativa, o combate estava anunciado: “Porque haverá guerra” (p. 91), mas o ritmo menos vertiginoso imprimia uma tensão, um abafamento que contrasta com a cena que vinha sendo preparada e que começa sem o aviso de “dia desses”, “uma tarde”, “no final de 53” para provocar no leitor a mesma aceleração do tempo que ocorre aos personagens, que se mobilizam às pressas.

As frases curtas, as listas – marcas do modo de narrar de João Antônio – intensificam o clima de “batida”, sufoco, correria. O enfileiramento de verbos de ação na terceira pessoa do plural no presente do indicativo – estraçalham, estuporam, quebram, atacam, batem, chutam, sapateiam – imprime a falta de tempo das personagens implicadas nas cenas para a defesa, a violência acelerada dos policiais, e evidencia a oposição da vivência desse mesmo tempo por Paulinho Perna Torta, que vê a cena protegido pela caixa de água e estende seu sofrimento de testemunha impotente pelos verbos no gerúndio: morrendo, remexendo, podendo.

O ponto de vista está sempre mudando nesse trecho como em todo o conto. Se, no início, o leitor acompanha os movimentos de Paulinho Perna Torta prevendo o ataque, saindo da cama, escorregando para dentro da caixa de água, conforme a violência da polícia se intensifica, o leitor se desvincula da visão do narrador e a cena ganha autonomia: o enfoque é direcionado primeiro aos policiais que quebram, entortam, sapateiam sobre o corpo das mulheres; depois aos cavalos que seguem o gesto de pisotear dos homens e só depois, num crescendo, os corpos em chamas das mulheres nuas, os malandros Bola Preta e Diabo Loiro, os invertidos, Ivete, Daruá, Ivete outra vez na sua morte lenta, e só então volta a Paulinho Perna Torta. O final da cena enfoca somente os homens e os cavalos como se dizendo que não sobrou mais nada. A frase “Agachado, vi”, que encerra a descrição no passado, curta, definitiva, prepara o leitor para a mudança do ponto de vista, que, na aceleração provocada pelo uso do tempo presente, coloca-o no meio da cena.

A imagem apenas anunciada da metralhadora e, justamente por estar colada à frase que invoca o cinema, forma uma cena completa que, embora não aconteça efetivamente na narrativa, se imiscui nas imagens descritas. A cena se potencializa e domina momentaneamente o acontecimento. Por isso mesmo vem curta, rápida, num parágrafo de uma frase só.

Na sequência, o autor abre novo trecho – “de 53 para cá” –, colocando a cena em destaque, marcando um tempo: a) antes de 53 e a ascensão de Paulinho como malandro; b) “a quebradeira”; e c) depois de 53 e a transformação do malandro em bandido. Essa terceira parte do conto é marcada pela expressão “e vou”, num ritmo menos violento, mas ainda galopante (Candido), marcando a subida de Paulinho na escala social dos bandidos para só desacelerar no final com o cansaço de Paulinho Perna Torta, seus medos, seus receios, duplicando, assim, o efeito anunciado no plano do conteúdo.

Tirante o ritmo veloz, mais aproximado do cinema, a cena acima transcrita lembra um quadro de Degas, *Scène de guerre au Moyen Age* (por volta de 1865).



Não é possível dizer precisamente se João Antônio teria se inspirado no quadro acima tanto quanto sabemos ter se baseado no contexto histórico brasileiro, mas a relação pode ser feita tendo-se em vista que, apesar de ser um observador arguto da realidade, João Antônio se inspirava em livros e obras de arte como é próprio de todo artista criador. As mulheres nuas sendo pisoteadas por cavalos, a cena de desolação criada por João Antônio não tem precedentes na literatura e nem em documento histórico algum, até onde se sabe. E estão retratadas com pungência no quadro de Degas, estabelecendo uma relação que não requer, necessariamente, o laço e o reconhecimento entre seus criadores; dá-se por intertexto.

Se tomarmos como ponto de análise o ato de João Antônio ao enviar para sua amiga Ilka, devidamente datilografado, o texto de Lucio Cardoso do folheto de apresentação da exposição de desenhos e aquarelas de Mund, que abre esta tese, perceberemos a sensibilidade de João Antônio diante da arte: era tão visceral quanto o que sentia diante dos perdedores que são a matéria de sua literatura. E João Antônio descreve à amiga as nuvens de Mund com uma pincelada de enredo, de traçado de conto: “As nuvens são cruas, são negras e parece que vão explodir quando menos se espera. Mesmo as casinhas de Parati (aquarelas) são terríveis, tem-se a sensação, a intuição que crimes lá estão sendo tramados, que mortes, que incestos ali se engendram e ali ficam abrigados, quietamente, mas prestes a estourar” (5/11/62). Esse clima de algo

prestes a estourar está muito presente em “Paulinho Perna Torta”, desde quando acompanhamos o narrador nos seus passeios de bicicleta, na sua calma atenta no bar de Laércio Arrudão até o anúncio de que a rua está ruim e de que estão querendo limpar a cidade. O clima de massacre cujo auge é a cena em que nos detemos mais demoradamente está anunciado em todo o texto que, num crescendo, narra pequenos e grandes episódios de crimes que o narrador presencia ou sofre.

Fizemos essa aproximação justamente para evidenciar o labor estético que João Antônio dá aos seus textos anteriores e posteriores à década de 70, quando ele nega a literatura, ou seja, o trabalho formal mais profundo, em nome da realidade, do sujo, do feio e que levou parte da crítica a menosprezar ou a nem ver a preocupação formal e o alto empenho dedicado à elaboração da linguagem em seus contos. É mais uma tentativa de fugir do “estigma ideológico que tanto conforma a leitura de seus textos” e que levou, por exemplo, Fernando Paixão a esboçar uma comparação com os jogadores de Cézanne, pelo clima sutil e dramático presente em “Malagueta, Perus e Bacanaço” (*Remate de Males*, 1999, p. 69).

O que individualiza todos os textos de João Antônio que escolhemos analisar nesta tese é justamente a coerência entre conteúdo e forma de narrar. Altamente imagética, a linguagem cuidadosamente trabalhada e o ritmo que flerta com a música, com a poesia e com a dança são as marcas absolutamente originais do autor e que fazem transcender o plano ideológico.

A gíria, muito presente nesses dois textos como em “Malagueta, Perus e Bacanaço” amplia a identificação entre narrador e personagem, torna coerente o movimento no espaço geográfico em que ambos se movem e evidencia uma dignidade superior dos marginalizados em sua fala de gueto que, enquanto código restrito a um grupo, é afirmação de uma identidade, proteção contra o mundo ordenado em seu vocabulário comum, mas é também a mudez dos sem nada no mundo já que não há voz audível contra os mandos da lei. Essa mudez é quebrada quando ganha corpo no texto.

Em João Antônio a fala do cotidiano tem o mesmo peso do vozerio das gentes das ruas: o discurso está sempre imbricado com o provisório. Talvez seja por isso que ele prefira a fala do malandro, do merduncho, da qual se valerá para construir uma literatura que tem a força de tornar audível um barulho, um murmúrio, um lamento e uma afirmação. Pela fala o malandro se impõe como presença no mundo e como dono de sua história. No entanto, como lembra José J. Veiga no prefácio a *Guardador*, “captar falas de gente do povo é muito fácil, basta ligar um gravador. Mas o que ele

[João Antônio] capta nas ruas e na vida passa pelo seu filtro de criador” (1992, p. 10). Antonio Candido também já havia chamado atenção para “a capacidade de criar linguagem a partir da que se fala no dia a dia”, lembrando que João Antônio “elaborou uma voz narrativa manipulando da maneira mais fiel possível a comunicação oral” (Antônio, 2004, p. 8).

O dedo-duro Zé Peteleco sobrevive de suas habilidades com a linguagem para dissimular, para se infiltrar em grupos distintos e para tratar com a polícia. Em cada aproximação usa um modo de falar distinto. No seu trabalho mais perigoso, aquele que abre o conto, precisou observar muito os malandros para só então falar na língua deles, jogando a centelha do contrabando de mercadorias para Brasília, aonde diz pretender ir nos próximos dias: “É um derrame, meu: correndo a gaitolina, prosperando. Grana lá tem às pampas, otário aos montes, os coronéis babaquarando e mina se arruma, ganha quanto quer” (1982, p. 156). O sentido da lembrança dessa fala, que inicia uma conversa entre o dedo-duro e um dos bandidos, é esclarecido logo em seguida: “O malandro, picado na minha charla, vem interessado. E aí, solto a língua, que de conversa em conversa a gente vai conversando e um dia, se chega perto do mocó escondido” (p. 156). Tanto a aproximação inicial como o desenrolar das conversações, até que mereça a confiança dos bandidos e malandros, se faz unicamente da capacidade do dedo-duro de assumir a identidade comum que se realiza pela linguagem.

Paulinho Perna Torta também muda a linguagem depois de 1953, quando se dá sua interação definitiva com o mundo do crime. Na primeira parte, o vocabulário que usa é de menino de rua, depois, de malandro se iniciando num mundo novo, e, por fim, a integração é completa e vem marcada no modo como conta sua história. Diz ele, depois da “limpeza” que acabou com a zona e com seu ganha-pão: “Peguei um espeto atravessado num ônibus Avenida, quando mandava o couro do bolso de um otário. Caí na Detenção” (1975, p. 95). Se levamos em consideração que todo o conto é narrado em primeira pessoa, por um único narrador, Paulinho Perna Torta, prestes a fazer 30 anos, ficará mais evidente o trabalho do autor na construção ficcional da linguagem de sua personagem. Ela é seu traço mais definidor.

“Malagueta, Perus e Bacanaço”, “Paulinho Perna Torta” e “Dedo-duro” são contos que se irmanam nessa característica. Os temas que abordam – do mundo da malandragem – vêm ancorados na linguagem dessa faixa social. No primeiro, os malandros estão completamente integrados a seu mundo e se há fome e toda espécie de coerção, parece haver também alguma esperança no fim da noite – do ciclo – que se

encerra. Nesse conto, que será abordado a seguir, a derrota simbolizada pelos três cafés fiados depois de uma noite em que Malagueta, Perus e Bacanaço estiveram frente a frente com o dinheiro, não encerra em si um perigo de pôr fim àquele mundo, mas apenas um eterno retorno muito mais ligado à sorte ou ao azar no jogo. A perda é sutil, mostra o lado patético de três vagabundos. Já em “Paulinho Perna Torta” e “Dedo-duro”, os perigos são imensos e a derrota está sempre muito presente. Não há espaço para a inocência, tanto porque o mundo – e São Paulo – mudou, se industrializou, promoveu uma limpeza que baniu o malandro, tornando-o bandido, o que é mais condizente com a nova época, quanto porque o autor está interessado numa nova abordagem desse mundo.

Diz o narrador de “Dedo-duro”: “Este mundo tem tanto otário e sempre há um que vai, de tonto, em conversa mole. Aquele passa pra outro e assim corre. E, para final, navego numa canoa em que todos só contam as glórias. Do fiasco, ninguém fala” (p. 151). Paulinho Perna Torta, na narração de como foi o começo de sua vida de pivete antes de encontrar Laércio Arrudão também se ressentido: “Aprontei, sem exagero, tudo isso e mais algumas, que os caras da imprensa, interessados só na minha grandeza, nunca escreveram” (1975, p. 68).

Essa relação entre a imagem que interessa à imprensa e mesmo ao senso comum, e a que fica escondida, a que não convém ou não interessa mostrar, será de novo abordada em “Abraçado ao meu rancor” e é outra marca da escrita de João Antônio – ideologicamente falando, interessa ao autor aqueles que não são notícia:

Meu personagem é desdentado ou tem mau hálito, é mestiçado, feio, sujo, mora em muquifos, mocambos e favelas. A maioria não tem Carteira de Trabalho assinada e sequer votou uma única vez na vida. Não faz três refeições por dia, não viaja de avião e só tem voz para gritar nos estádios de futebol, onde também – como em todas as áreas – é enganado, desrespeitado, usado e surrado pela polícia quando se torna inconveniente ou protestante. Vive fora de moda, não sabe usar os talheres e jamais é assunto dos jornais da grande imprensa. Mas é mais da metade do povo brasileiro (*in* Novaes, 2005, p.149).

1.4 “Abraçado ao meu rancor” em perspectiva com “Malagueta, Perus e Bacanaço”: a volta ao começo sendo já outro

Publicado em 1986, com prefácio de Alfredo Bosi, depois de ganhar o Prêmio Nacional de Literatura Cidade de Belo Horizonte, em 1984, *Abraçado ao meu rancor* marca uma diferença em relação aos livros anteriores do autor, que vem apontada por João Luiz Lafetá em resenha publicada no Caderno Ilustrada, da *Folha de São Paulo*: sete dos dez contos são centrados em personagens da classe média. Ainda que todos enfoquem o contraste entre a miséria e a riqueza, ainda que o narrador esteja criticando a chamada classe média ou se ressentindo de pertencer a ela, essa é uma novidade em João Antônio.

Em “Abraçado ao meu rancor”, o conto mais longo do livro, visivelmente autobiográfico, o narrador diz, definitivo: “Mas da classe média você não vai escapar, seu. A armadilha é inteiriça, arapuca blindada, depois que você caiu” (1986, p. 92). Como Paulinho Perna Torta, que se refina depois de se estabelecer no mundo do crime, o narrador toma consciência de um refinamento: o pertencimento a outra classe social e, por conseguinte, o distanciamento, marcado pela dependência estabelecida pelas novas necessidades de consumo, do espaço e do modo de viver de uma época anterior.

Assim, com essa nova consciência, o narrador invoca o mundo perdido de “Paulinho Perna Torta”, “Malagueta, Perus e Bacanaço” e “Dedo-duro”, o mundo perdido da malandragem. Num longo reconhecimento da cidade natal, vai rememorando histórica e geograficamente os percursos.

A cidade que João Antônio anuncia, para além da geografia pisada no presente, compreende aquele espaço já grande conhecido dos leitores de *Malagueta, Perus e Bacanaço*:

Osasco, Lapa, Vila Ipojuca, Água Branca, Perdizes, Barra Funda, centro, Pinheiros, Lapa na volta. Roteiro é este, com alguma variação para as beiradas das estações de ferro, dos cantos da Luz, dos escondidos de Santa Efigênia. Também um giro lá por aquele U, antigamente famoso, que se fazia entre as Ruas Itaboca e Aimorés, na fervura da zona do Bom Retiro (p. 77).

Na sua andança desse dia de ressaca, vai ainda além da Lapa, em pensamento, enquanto pisa o asfalto das imediações da Sorocabana: Presidente Altino, Jaguaré, Anastácio, Morro da Geada, Osasco (p. 80), bairros e cidade conhecidos seus da infância e agora lembrados pela precariedade dos serviços de transportes, logo no início de sua caminhada de recém “desguiado da manada”, o grupo de jornalistas brasileiros convidados para uma semana de coquetéis e apresentações da cidade de São Paulo no circuito do turismo de negócios (p. 80). Mas, cumprindo o roteiro anunciado no início do conto, e na tentativa de reaver a cidade interior, a de outrora, entra num prédio, o Martinelli, à procura do Mourisco, um salão de bilhar que costumava ter ao redor de suas mesas famosos sinuqueiros: “Brahma, Tarzan, Itapevi, Calói, Estilingue, Boca Murcha...”. As reticências finais dão a ideia de que a lista continua. Nesse percurso tem início uma das mais belas cenas do texto, quando o autor, doído pela descoberta de que o prédio está meio abandonado, sem mais o rumor das bolas de sinuca, vai, no elevador, recriando aquela atmosfera com “o eco longínquo das bolas batendo no pano verde”. O ambiente oprimido, escuro, em preto e branco, de que nos dá a ideia descrevendo o elevador como uma caixa imunda, com um ascensorista andrajoso, se torna, no ritmo das bolas e do coração, uma sinfonia de cores comandada pela bola branca:

É que começa, vindo lá de longe, o eco longínquo das bolas se batendo no pano verde. Subo. Que o elevador me leve. Mas ele é uma caixa imunda, e o ascensorista, andrajoso, encolhido, pele enferrujada. Meu coração batendo.

Bolas vêm vindo e vão indo, barulham e se chocam, formam combinações e fazem colocação para a branca. A ponta do taco, a cabeça toca na branca e bate macio, é bonito, vai que vai embora a branca, coloridamente, que se multiplica em duas, três, quatro, seis cores. Amarelo, verde, marron, azul, rosa, preto (p. 89).

Nesta cena fica muito evidente o contraste do salão iluminado, colorido, rumorejante com as suas “majestades” de outrora e o abandono e decadência de hoje, o dia em que o autor tenta reaver a sua cidade e não cansa de descobrir que ela deu em outra. O ritmo de coração batendo, marcado pelas frases organizadas em dois movimentos no início (bolas vêm vindo e vão indo / barulham e se chocam / formam

combinações / e fazem colocação / para a branca) e que se vai acelerando no final do parágrafo (que se multiplica em duas / três / quatro / seis / cores / Amarelo / verde / marron / azul / rosa / preto) dão bem o tom do texto e da oscilação, que vai de uma melancolia pouco dissimulada pela nostalgia ao rancor de pertencer a um tempo que não acessa mais o antigo, nem externamente, pois que a cidade mudou, nem intimamente, pois que o escritor também mudou. A batida do coração que acelera, no entanto, não é só peso, só perda. Em outras passagens do texto, como veremos adiante, há uma aceleração que esquece a melancolia e se entrega a reviver o passado de forma plena, esquecendo os rancores do presente. Ainda nesse pequeno fragmento do texto, é possível perceber a batida seca do taco na bola através da frase de uma só palavra: “subo.” Esse corte, essa parada, ou essa partida que põe imediatamente o texto em movimento pelas frases que se seguem a ela, juntamente com a rima e o ritmo da batida na lata de graxa, colocam “Abraçado ao meu rancor”, enquanto texto mesmo, em sua linguagem, no ambiente de jogo, dentro dos salões. Veremos adiante como o autor intercala esses movimentos do jogo e da caminhada, como faz o texto “andar”, num ritmo de passo largo ou de parada para olhar, sentir, observar a cidade, como faz o narrador, no nível do conteúdo, que, assim, está refletido na estrutura e no ritmo da linguagem.

Depois do Martinelli, nova caminhada, recheada de pensamentos que passam a limpo uma vida de escritor, de publicitário, de jornalista; e uma cidade que se escancara para que o escritor a veja, se veja. E então, ganha o vale do Anhangabaú, o Largo do Correio – onde se assusta com a prostituição matutina, “a putaria fuleira” (p. 96) –, a Avenida São João. O Largo do Paisandu mostra novo contraste pela dignidade da igreja dos negros. Entra no Ponto Chic, um dos poucos botequins que restam, e rapidamente vai a outro tempo, o de “rapaz de dinheiro curto”, quando comia o sanduíche famoso, o bauru, e depois tomava o chope gelado. São menos de 11h00, o texto indica, e o narrador pede chope para combater a ressaca. Depois, na esquina da São João com a Avenida Ipiranga, bebe um café no Jeca e vai à Praça da República, onde procura o Maravilhoso, um dos salões grandes da cidade. Ao contar, anedoticamente, uma partida de sinuca que não teve vencedor entre Carne Frita e Lincoln, mostra a destreza, a paciência dos dois jogadores, comparando sua abundância com a falta absoluta de qualidades dos jornalistas de hoje. Mesa de sinuca e escritório de edição, jogadores e escritores: parece-lhe não haver nada em comum.

Está no meio do caminho e no ápice do texto: o rancor destila o xingamento aberto do escritor que toca na maior ferida de sua profissão: o sem-saída dos assuntos repetitivos, encomendados, a recomendação para colocar o povo na pauta do dia, sem que para isso se importem os jornalistas e editores a conhecê-lo, a sentir o que ele sente; os 300 mil exemplares de jornais vendidos num país que tem mais de 120 milhões de habitantes. O tirar o corpo fora, coisa que jogador nenhum faz.

O salão está mudado, embelezado. De fórmica e acrílico, para o narrador, o salão virou farmácia. Como é asséptico também o texto que dá as notícias sem “ir fundo no drama dos que sofrem.” O roteiro segue pela Praça da República, Rua dos Timbiras, Rua Aurora, Praça Julio de Mesquita, Largo do Arouche. Às seis horas da tarde, resolve ir para casa, a antiga, a dos pais. Praça Princesa Isabel, Alameda Cleveland, o trem do subúrbio. Experimenta outra vez o caminho tão conhecido. De trem, passa as estações de Barra Funda, Lapa, Domingos de Moraes, Leopoldina, Altino. Antes de subir o Morro da Geadá, ainda faz sua última parada:

A noite caiu. Entro, peço grande e repito, espero arder na garganta. Que lá em cima venta bravo.

E toco a subir no escuro o Morro da Geadá. Um pensamento me passa, que empurro. Se tivesse de viver de novo aqui, de onde me viria a força? (p. 141).

O texto se encerra com a noite que cai. É um texto diurno, portanto. O ciclo anoitecer-amanhecer é recorrente na obra de João Antônio: “Malagueta, Perus e Bacanaço” transcorre numa noite, cujo final, que prolonga o olhar do menino Perus no vermelho que anuncia o nascimento do sol, é muito comovente. “Galeria Alasca” se fecha também com essa promessa e mostra a movimentação na galeria durante vinte e quatro horas: da chegada do leite, no amanhecer, até o fim da madrugada desse dia e a nova rotina anunciada pela nova manhã. Também “Joãozinho da Babilônia” vê os pardais anunciando o dia de sol que está nascendo. O recolhimento do narrador – que sabemos ser o do escritor, pelo itinerário e pelos dados biográficos existentes no texto e que são os mesmos dos documentos – nessa noite e o texto que se fecha com a frase da mãe, na forma do discurso direto livre “— a sua arte não permite dois amores”, indica, ao que parece, a parada para reflexão profunda, a lembrança novamente latente do escritor que está dividido com o jornalista.

A frase dá ênfase, outra vez, ao duelo que o texto encerra – entre o passado e o presente, o jornalismo e a literatura, a cidade antiga e a de hoje, a lembrança colorida e a realidade em preto e branco experimentada amargamente nesse dia, a classe média e os pobres que não têm nada, entre os que jantam nos restaurantes finos e os que olham no lado de fora, entre os que podem comprar roupas finas e os que se viram com duas camisas, entre o consumo desenfreado oferecido pelo folheto publicitário e a total falta de acesso a ele para as coisas mais imediatas, entre o trabalho para sobreviver e o trabalho para enriquecer, como quando diz que as prostitutas vendem apenas o corpo (p. 84), enquanto “a canalhada” – os publicitários da campanha do turismo de negócios – não joga limpo como elas, e, nisso, dá a entender que ele se reconhece tendo vendido sua capacidade de escrever quando se dedicou ao jornalismo para sobreviver. No nível da estrutura do texto, também é evidente esse duelo no ritmo ora mais lento e ora mais veloz, na disposição dos assuntos que se interpenetram, ganham o primeiro plano para depois sair de cena e dar a vez para novo assunto que, assim, se reveza com ainda outros, sempre num jogo de vai e vem.

O texto se inicia por uma busca em forma de pergunta jogada no ar: “Por onde andaré Germano Matias? Magro, irrequieto, sarará, sua ginga da Praça da Sé, jogo de cintura da crioulada da Rua Direita? E o que foi que fez, maluco, azoado, de seu samba levado na lata de graxa?” (p. 77). Essa questão é uma espécie de estribilho, como nas canções, nos sambas, e é também uma batucada que lembra o samba “levado na lata de graxa”. Com pequenas variações, aparece várias vezes no texto:

Por que se escondeu germano Matias, saído sambista e malandresco, repinicando na lata de graxa? E aprendeu onde, com quem? Lá no Largo da Banana, dos carroceiros, do bebedouro de burros, das empregadinhas que subiam de braço dado a Alameda Olga e para a gafieira do Garitão e ensaios da escola de samba, do pessoal da vida suada da estrada de ferro? Ou o sarará aprendeu descobrindo, sozinho pegando, prendendo aquele repinicado da lata de graxa? (p. 98).

Ou abreviado em forma de pergunta: “Onde enfiaram os sambas de Germano Matias?” (p. 91). A certa altura, na esquina da São João com a Avenida Ipiranga, o narrador vê “um maluco de capa esfiapada, batendo-lhe nos pés”, que “berra um pedaço de marcha carnavalesca que ninguém ouve, mas que o narrador persegue, tentando

buscar sentido. Essa frase substitui por algumas páginas o refrão do Germano Matias e está grafada ao modo do discurso direto livre, como se quem a disse se incorporasse ao texto e exibisse sua presença: “—Você conhece o pedreiro Valdemar?” Ela aparece, insistente, três vezes na mesma página, para depois ir acalmando o ritmo, o grito, e se fazer mais espaçada até que o pedreiro Valdemar se junta com Germano Matias: “Cadê Germano, que fazia batucada na lata de graxa e falava na Praça da Sé?/ —Você conhece o pedreiro Valdemar?” (p. 119).

Duas implicações sérias dessa busca, tanto do sambista quanto do pedreiro, estão dispostas assim no texto de João Antônio:

Aposentaram os bondes, enlataram a cerveja, correram com o sambista, enquadraram até os poetas. Lanchonetaram os botequins de mesinhas e cadeiras; pasteurizaram os restaurantes sórdidos do centro e as cantinas do Brás, mas restaurante que se prezava era de paredes sujas, velhas! Plastificaram as toalhas, os jarros, as flores; niquelaram pastelarias dos japoneses, meteram tamboretos nos restaurantes dos árabes. Formicaram as mesas e os balcões. Puseram ordem na vida largada e andeja dos engraxates. Na batida em que vão, acabarão usando luvas. Caso contrário, farão cara de nojo ao bater a escova no pisante do freguês. Ficharam, documentaram os guardadores de carros. Silenciou-se a batucada na lata de graxa. Acrilizaram a sinuca. E um sambado nas ruas, grita para ninguém: — Você conhece o pedreiro Valdemar? (pp. 115-116).

A começar pelo ritmo gingado da escrita, pela disposição das frases curtas entremeadas pelas mais longas, pelo uso do ponto-e-vírgula, que indica uma pausa menor que a do ponto e maior que a da vírgula, num encadeamento sutil de ritmos, esse fragmento do texto mostra a habilidade de João Antônio no uso da linguagem, que é a estrela primeira da grandeza do que escreve. A enxurrada de verbos na terceira pessoa do plural do pretérito perfeito do indicativo em contraste com os no futuro do presente dá a ideia exata de causa e consequência sempre reforçada pelos verbos inventados: acrilizar, formicar, lanchonetar. As frases todas no passado ou no futuro, sempre no plural, colocam em destaque as duas que remetem a Germano Matias e ao pedreiro Valdemar. “Silenciou-se a batucada na lata de graxa.” A ausência de definição do sujeito das frases que estão no plural indica um tom fúnebre, ainda reforçado pela

sonoridade da repetição de *aram*. Não silenciaram a batucada. Silenciou-se a batucada. Como se ainda se estivesse investigando quais dessas ações, ou se todas juntas, foram capazes de silenciar a batucada. A solidão enfeixada com a última frase que anuncia a pergunta incisiva, que implica o leitor na cena, “—Você conhece o pedreiro Valdemar?”, a imagem do homem que grita a marchinha na rua quando ninguém o ouve, coloca aquele que ouve na condição de melhor ouvinte. Ele também é aquele que vê melhor, pois percebe a ação do progresso e acusa a transformação evidente que está por trás dessa assepsia dos antigos botequins: afastar os feios, os sujos e preparar a cidade para o turismo, maquiá-la, mostrar a face de cartão postal, tão menos indigesta. Aquele que vê mais, que sai da ignorância, também sofre mais.

A sentença é esta: puseram ordem em tudo. A palavra *pisante* funciona na sequência de frases como o resquício de outra época. A gíria malandra dos meninos, tão sonora quanto a batucadinha dos engraxates que tiravam samba no sapato do freguês, está silenciada. O eco em *ão* do prognóstico futuro da assepsia parece uma vaia.

Mais adiante, ao enfileirar uma passagem do folheto turístico com a letra da marchinha que pergunta do pedreiro, João Antônio expõe de novo como a manipulação publicitária vende a cidade pelo que ela não é, ou pelo que aparece de forma menos sutil e mais vendável:

“Ela é mais. É a rua das butiques elegantes e passarela do charme local. Um ponto de apontamento dos motoqueiros e das gatinhas incrementadas nas garupas que arrancam e voam no rumo dos bairros-jardins.”

—Você conhece o pedreiro Valdemar?

Do que o sol nasce a que morre, esta gente trabalha. Uns entram a trabalhar pela noite nas indústrias, gramam ali, buscando horas extras. Moram em Carapicuíba, Jandira, Itapevi, Osasco e lidam no outro lado da cidade. Queimam hora, hora e meia de trem. Viajam de pé, marmita de baixo do braço e os tarecos necessários. Ninguém se fala. Andam sonados, destroncados de cansaço. Tristes uns, inexpressivos outros. Feito coisas. Feito bichos, olhos parados de boi (pp. 136-137).

Nada mais contrastante do que “gatinhas incrementadas nas garupas” rumo aos bairros-jardins e o transporte apertado de um dia cansativo de trabalho dos pedreiros

Valdemar, que se repete *ad infinitum*. A pergunta, dessa vez, parece endereçada aos publicitários e aos incautos que preferem acreditar na propaganda a ver a realidade dura dos operários das fábricas, dos migrantes nordestinos, das diaristas que não podem sentar no trem para não dormirem de cansaço e perder a estação de desembarque (p. 137).

A temática da violenta transformação da cidade, que joga para a periferia e para o mundo do crime os antigos malandros, os boêmios, os pobres, os sem nada no mundo além da rua, está explícita nas obras de João Antônio e a opção de escrever essa transformação através do olhar e da fala desses sem-nada, vê-los do ponto de vista deles mesmos, é o que a salva do clichê de mostrar as mazelas da pobreza brasileira numa catarse capaz de apaziguar a angústia de uma sociedade burguesa implicada nessa realidade.

Em “Abraçado ao meu rancor”, o pedreiro Valdemar e o sambista Germano Matias funcionam como símbolos da multidão que palmilha a grande cidade. Mostrando-os na sua singularidade, João Antônio faz com que existam como indivíduos, sem um julgamento moral que os separa, num gueto onde se manteriam anônimos outra vez, dos humilhados, da imensa maioria dos injustiçados, dos vendedores de carros da Bolsa do Automóvel, que o folheto publicitário vende como exotismo e opção de “negócios da China” (p. 132).

Se a publicidade só consegue ver o pobre como um problema social da grande cidade que, como tal, merece ser eliminado, escondido, trancafiado em nome de uma ideia falsa de segurança dos que têm seu espaço legislado, os habitantes das ruas são mostrados em outros textos de João Antônio – como em “Malagueta Perus e Bacanaço”, “Paulinho Perna Torta”, “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)”, para citar alguns – enfrentando os mandos violentos do Estado, mesmo que saibam ser esta uma luta diária na qual já entram perdendo. Mas, num ato de dignidade, de coragem e também de violência, astuciosamente – com picardia, diria ele –, João Antônio mostrou o malandro, o bandido, a prostituta desafiando a organização do cartão postal, exigindo um espaço um pouco seu, trapaceando com as armas que tem – o corpo e a linguagem – para se manter vivo. O efeito não pede piedade, é corrosivo. Nesse texto, João Antônio não encontra mais os malandros de outrora, só a “putaria fuleira” que tomou o Largo do Correio em plena luz do dia e a “viração braba” dos trabalhadores das fábricas, dos emigrantes, dos engraxates que silenciaram a batucada, dos vendedores de balas e de automóveis, do lumpen.

Assim, a presença do alegre sambista – o malandro – no texto, dá lugar ao pedreiro, ao trabalhador assalariado. Esta a descoberta dura do narrador: não há mais malandros se virando na sinuca, há homens explorados, que foram absorvidos pelo sistema capitalista, movidos pelo consumo. Mais adiante o pedreiro Valdemar sai do texto e o grito do “maluco” fica para trás, lá na Rua Ipiranga, para dar lugar a um outro grito, insistente e também denunciador: “— Baleiro. Baleiro, bala!” (p. 133). São os meninos que tentam sobreviver vendendo balas na Estação Julio Prestes sob o olhar constrangedor de um policial: “Há um praça, arma ao ombro, cara quadrada nos espia, raivoso ou debochado. Sentirá nojo?” (p. 134).

A administração funcionalista das cidades rejeita todos os detritos, as partes indesejáveis que borram a beleza que as expõe como produto. Os pobres são excluídos, rechaçados, empurrados aos guetos suburbanos, aos morros e aos interiores da face maquilada das cidades. Por isso são tão marcantes e denunciadoras as perguntas sobre o sambista e sobre o pedreiro. Há lugar para eles, para a alegria do samba e da toada carnavalesca de outrora nessa cidade que João Antônio não reconhece mais em “Abraçado ao meu rancor”?

A pobreza, a despeito de uma organização forçada da cidade que tenta separar os pobres dos menos pobres e dos ricos, mistura as diferenças pintando a cidade com as cores que as empresas de turismo e a especulação imobiliária não escolheriam. Nessa guerra de pertencimento, a cidade não escolhe seus habitantes, é aceitação. Nela há lugar para todos, uns bem folgados em seus espaços imensos, outros apertadíssimos, vivendo dos restos. A opção de ler a cidade a partir dos que caminham nela e fazem desse caminhar na rua o mote de sua existência íntima na cidade, ou daqueles que são obrigados a ganhá-la através dos trens e dos ônibus precários do subúrbio, é uma forma de reescrever, re-conceituar a cidade perdida. Ler a cidade através dos seus “praticantes ordinários” (Certeau, 1994, p. 171) é admitir-lhe outra existência que não aquela que a constituiu: o traço planejado, a limpeza, suas práticas organizadoras. É contradizer o folheto publicitário.

O que o narrador encontra na cidade está em grande contraste com o que o folheto de publicidade oferece. Ele está em busca da sua cidade conhecida, palmilhada, onde viu suas personagens nascerem, a cidade que o alimentou no início da carreira. Não a encontra. Ele busca, mesmo que para contradizê-la, a cidade que o folheto vende. Também não a encontra: “A cidade deu em outra. Deu em outra a cidade, como certos dias dão em cinzentos, de repente, num lance” (p. 80). Em vinte fragmentos, uns mais

longos e lentos, cheios de amargura, outros mais breves, com certa violência e num ritmo bem veloz, “Abraçado ao meu rancor” é a saga de um dia na vida de um jornalista e escritor que, convidado a passar uma semana em São Paulo a fim de conhecer e passar a vender a cidade como polo turístico, se depara com a amargura de reconhecer que perdeu a sua amada²¹. Como no tango que ele lembra e cita: “Estou me lembrando de uma letra de tangaço. Carregada. E em que o osso, o buraco e o nervo da coisa ficam mais embaixo. Diz, corta, rasga que me quero morrer abraçado ao meu rancor”. O texto ensaia os movimentos do tango. Um tango brasileiro certamente, um tango que está no lugar da batucada. Como o samba, o tango também nasceu nos subúrbios de uma grande cidade, Buenos Aires, e virou ritmo nacional. Ambos foram absorvidos pelo turismo e viraram, não raro, símbolo de exotismo. As letras tradicionais dos dois ritmos lembram o cotidiano de gente dolorida e tocam o narrador no que há nele de sensível. Não é à toa que as palavras osso, buraco, nervo, corta e rasga, estão enfileiradas em duas linhas e o parágrafo que as contém está entre um que fala da decadência do Largo do Correio e que se fecha lembrando “os desocupados e tristes” e outro que se inicia com a frase “viração de mulheres às dez e meia da manhã” (p. 95). O narrador dói.

Do modo como João Antônio estruturou o texto, o leitor vai sabendo aos poucos das minúcias do enredo, ficando em primeiro plano a sensação, a dor latente, o rancor, a amargura, a melancolia, a tristeza, a frustração, a esperança perdida, a busca de alguém que já não encontra o que procura, como se dizendo que isso não se vende. Assim, no primeiro fragmento do texto entrevemos o narrador à procura de Germano Matias. No segundo, ele dá o roteiro, o percurso dessa busca, que é o mesmo de “Malagueta, Perus e Bacanaço” (voltaremos a isso). No terceiro já entramos de cheio na razão de ele estar em São Paulo, na campanha publicitária, já sabemos do folheto. Mas é só no quarto, o

²¹ É conhecida a personificação das cidades nos textos de João Antônio. Como aparece no texto “Amsterdã, ai”, por exemplo, em várias passagens o narrador trata a cidade por você e estabelece uma relação de desejo entre aquele que caminha e aquela que o recebe. É também assim que se inicia *Ô Copacabana!*: “Meu amor. / Hoje acordei encapetado. E me ganiu, profunda, alta, uma vontade de brigar contigo, te chutar a barriga, sua marafona engalicada! Vontade não: gana. Urrar e vomitar sobre você. Você e tu. Mijar na tua cabeça, tronco e membros, te socar contra a parede, te fazer sangue. Ao te beijar ficou perdido de amor é o cacete. Pelas manhãs tu és a vida a cantar é uma pinóia, uma ova, uma bosta. A tua cara decadentosa parece o mapa do Chile, estrepe velho, tralha, cadela arrombada, esmerdeada, meu horror. / Mas és para ser entendida só por aqueles que não tiveram dinheiro nem para comer um prato feito. E, isto sim, é a pior das sacanagens. / E eu te bato porque te amo” (Antônio, 1978, p. 11). Aqui João Antônio faz um aproveitamento parodístico do samba-canção *Copacabana* (1947), de Braguinha e Alberto Ribeiro.

mais longo até aqui, depois de saber que a cidade que ele procura deu em outra, que há a confissão do motivo da dor, ou do rancor do título:

Ninguém pergunta o que me dói.

Ela redói. A cidade me bate fundo aqui e o que me irrita foi me passarem, empurrarem, ontem, depois do coquetel, antes do porre, um folheto colorido, publicidade de turismo sobre ela. Quem a conhece que a possa açambarcar tão, tão simplesmente? (p. 83).

Assim fica justificado o porre, a dor, a busca pela cidade real, verdadeira, que ele julga ser a mesma da lembrança e vai aos poucos percebendo que se engana. Em cada antigo ponto de sinuqueiros, em cada esquina, vê mais miséria e mais dor do que estava acostumado a ver noutros tempos. Essa cidade que tem mazelas ainda piores do que as esperadas, contrasta ainda mais com o folheto que a vende. Embora apareçam no texto em fragmentos distantes entre si, enumero aqui algumas passagens relacionadas ao consumo a que o folheto apela, para depois comparar com o que o narrador vê ou quer mostrar, a fim de analisar o movimento proposto por João Antônio no texto:

Compre em São Paulo o que o mundo tem de melhor (p. 86).

Preços do princípio do século com mensagens de paz inteiramente de graça (p. 103).

Em São Paulo comer é um despotismo (p. 104).

Imaginamos que você é uma pessoa muito sofisticada, que deseja realçar sua beleza ou dar a alguém um presente maravilhoso (p. 123).

Cada um desses fragmentos está em relação com uma situação de pobreza extrema. Assim, enquanto a cidade oferece “o que o mundo tem de melhor”, “os baianos camelam arrepiados de frio, assustados de frio, estranhando o frio”. O anúncio de preços de outra época é seguido pela descrição dos restaurantes da Avenida São João, às quatro horas da manhã, apinhados de gente comendo do bom e do melhor, enquanto “os vagabundos e os eira-sem-beira, os vidas-tortas passam e pensam. Aqueles vivem um vidão”. E de novo a lembrança dos migrantes: “a rapaziada chegada nos paus-de-arara e descida no Morro de Altino come feijão sem nada”. Essa lembrança é prolongada pela imagem da avó do narrador, que ajuda os nordestinos, lá chamados de

baianos, costurando roupas, incrementando o feijão com cebola e outros temperos, para se fechar com a frase que ganha toques de cinismo, maldade mal disfarçada dos que já não se sensibilizam em um país de tanta desigualdade: “Comer em São Paulo é um despotismo”. Esse tema e esse contraste é mais uma vez repetido quatro fragmentos depois, a insistir para que não se fechem os olhos para uma realidade tão gritante.

Talvez, exposto assim, cruamente, o tema do texto de João Antônio pareça por demais panfletário, sem a mediação necessária a um texto literário. Mas o texto é muito maior do que o tema a que se dedica, pois está arquitetado de modo a deixar aparentes as oscilações dessa imensa construção de concreto que é a cidade de São Paulo e que é também o Brasil. Como se espiássemos, na leitura, as vigas de sustentação repletas de seres indesejados a abalar a estrutura vendida como símbolo de resistência. Mais uma vez pautado pela sensação, João Antônio aposta no contraste da cidade aparente e da subterrânea, que só parece escondida aos que não querem enxergar além do centro comercial conhecido em todo o país²².

O leitor já sabe desde o início que o que tem nas mãos é o texto de um jornalista às voltas com seus rancores, designado para fazer uma matéria sobre a cidade de São Paulo e sua propensão para o turismo de negócios. Já sabe que o narrador aceitou o trabalho em partes porque o clima da redação não é o melhor do mundo na época: “Noutro tempo, bem outro, a redação fora um lugar de entusiasmo, rumor e movimento. Isso, sem a ditadura. Agora transpirava-se nojo, derrota. (...) Sair para a rua, a trabalho, era um alívio” (p. 79). Mas na medida em que o texto se desenvolve, a atmosfera de pressão que ronda o jornalismo vai se tornando mais clara.

O narrador parte de um problema pessoal seu com a profissão, na qual já não acredita, e vai destilando o rancor, motivado essencialmente pelo que vê de entrega à campanha publicitária nos outros colegas, até chegar a uma espécie de clímax em que os agride, numa escolha nada sutil de vocabulário. Assim, temos no quinto fragmento uma

²² É conhecida a imagem de Gustav Le Bon para designar a massa: “Com poder unicamente destruidor, as massas atuam como aqueles micróbios que aceleram a desintegração dos organismos debilitados ou dos cadáveres. Assim, quando o edifício de uma civilização está minado pelos vermes, as massas são as que produzem a derrocada final” (*apud* Caldas, 1991, p. 32). Embora não estejamos discutindo o conceito de massa e nem a mesma época histórica do texto de Le Bon, a imagem do edifício minado serve para a imagem da cidade, com seus pobres indesejáveis a solicitar atenção, seja pela feiúra das suas misérias, seja pela violência. Não mais a massa bárbara e inculta reivindicando o poder, mas a massa empobrecida, desafiando o poder instituído, abalando as estruturas do sistema capitalista com o simples espetáculo de sua presença indesejada.

espécie de confissão: “Esta profissão não presta. Com o tempo, você vai empurrando a coisa com a barriga, meio pesadão. Sem alegria, garra ou crença, cutucado pela necessidade da sobrevivência. Apenas” (p. 81). No décimo sexto fragmento, depois de ter percorrido grande parte da cidade tentando reavê-la, em busca, quem sabe, de uma motivação para fazer a matéria que deseja e não a encomendada, o narrador passa pelo que restou do Edifício Andraus depois de um incêndio e outra vez a lembrança do tratamento que se dá nas redações a calamidades desse tipo aumenta a descida ao poço da desilusão:

Quiquirica-se ainda nas redações a necessidade de matérias humanas. Com historinhas, empostam. Humanas e boas. Nenhum sabido da profissão fez o inventário dos sonhos impossíveis que embalaram essas vidas perdidas no incêndio. Um homem empanturrado não pode entender um faminto. Disso sei. Mas já sabiam antes de mim os russos e escreveram isso há mais de cem anos. Em todo caso, me permito: um incêndio, o sente quem já teve a casa pegando fogo e, depois, só a roupa do corpo (p. 121).

É conhecida a história do incêndio na casa de João Antônio e sua sofrida reescrita do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”²³. Ao colocar em cena sua história pessoal, o autor explicita de forma irrevogável a tese de seu texto: enquanto a profissão exige que os jornalistas escrevam para vender matérias, ele reivindica o compromisso com aquilo que se escreve. Esse compromisso, a que muitos da mesma profissão não se

²³ Na edição da Cosac Naify para *Malagueta, Perus e Bacanaço* há uma apresentação de João Antônio intitulada “De Malagueta, de Perus e de Bacanaço”, escrita em 1963, mas só publicada pela primeira vez na terceira edição do livro, pelo Círculo do Livro, em 1980. Nela, o autor dá notícias do incêndio: “[o livro] estava pronto em 12 de agosto de 1960, data em que veio um incêndio, queimou minha casa, lambeu tudo. Fiquei sem roupas, sem casa, sem livro. / Naquela casa, naquele meu quarto, eu trazia guardadas as coisas que me acompanhavam desde os cinco anos de idade” (2004, p. 14). No encarte que acompanha o livro e traz um histórico de sua composição e lançamento, Rodrigo Lacerda 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” (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).

sentem atrelados, toca fundo a João Antônio por ter vivido as mesmas dores das vítimas cujas “historinhas” saíram no jornal. Se nas redações apelam “para a necessidade de historinhas humanas e boas”, virou praxe escrever sobre os problemas sem se envolver com eles. Assim como todo jornalista, todo escritor deveria fazer sua profissão de fé com o povo, pelo povo. Eram tempos em que ninguém gostava de assumir ser de outra classe. Se, deliberadamente João Antônio assumiu sua identidade de “escritor que cheira a povo,” nunca admitiu que usassem esse epíteto para estar na moda, ou para atender exigências de mercado.

No auge de seu xingamento, cujas palavras mais duras não precisam ser sublinhadas neste trabalho, como se o texto se tratasse de uma carta aberta aos jornalistas, vai assim o seu recado:

Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não vêem humanidade ali. Que vocês não percebem vida ali. E vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultra-sons (p. 110).

Ou então, noutra tom: “humilhado e ofendido é uma ova! Comprado e vendido. Safardana e omissos” (p. 101). À parte a reivindicação do lugar privilegiado de representante do povo como único capaz de compreendê-lo, sem levar em conta que o que sente doer em si pode ser experimentado por outras pessoas que compartilham a mesma sensibilidade, o primeiro excerto mostra ser legítimo o direito de chamar a atenção para a fabricação de posições de gabinete, ação que iguala os políticos e os jornalistas. A manipulação das emoções, a fabricação de matérias pautadas por interesses de mercado – como está reforçado no segundo excerto –, o cinismo mal dissimulado parecem ser justamente o que impulsiona a escrita do texto. É um narrador que expõe suas entranhas. O título já anunciava isso: a exposição dos rancores. Nisso vai acusação, acerto de contas, revisão da vida, da profissão. Deliberadamente, João Antônio coloca em cena um narrador que se confunde com ele próprio, o que aumenta o grau de autenticidade, verdade, e faz do texto algo que intriga, que é recebido com certo incômodo, pois não há como entregar à personagem os equívocos dessa passagem a limpo de uma situação que envolve o leitor, de um cenário muito conhecido dos

brasileiros e de uma realidade que não é ignorada. A crueza do tema exige que se leia o texto partilhando esse rancor, mas também essa dor, toda a impotência que se expande a cada linha.

Se, a princípio, fica mais ou menos estabelecido que seu rancor se dirige aos jornalistas – que reduz a um tipo de publicitários que tanto se deixam levar pelas campanhas e fazem delas seus motes de escrita como não se comprometem com os problemas que poderiam ser atacados pelos jornais diários, que, por sua vez, cumpririam, assim, sua função de informar e denunciar, levando a população a exigir mudanças concretas –, no movimento do texto o narrador trata de deixar claro que se deixa levar pela emoção que experimenta na caminhada. Seguidamente usa expressões que mostram esse desabafo em meio à caminhada: “mas me calo” (p. 116), “dou por mim” (p. 100), “ganho o andado de novo” (p. 120) etc. O texto, escrito todo no presente com algumas digressões que dão conta da cidade de São Paulo em outra época, anedotas de jogos de sinuca famosos e de como foi escalado para a matéria que deveria escrever, vai revendo posicionamentos do começo ao fim, e é assim que, como se numa tomada de consciência, ameniza o desprezo reservado aos jornalistas em passagens anteriores: “logo caio em mim. Não foram os jornalistas que encomendaram ditadura, mas são eles, principalmente, que a têm no lombo. Nem pediram políticos biônicos. Também não inventaram a sociedade de consumo” (p. 124). Ou então, num desvio do pensamento, quando se sente oprimido – “empurrado e espremido” – no trem rumo à casa materna e lembra-se da proibição do uso da palavra vagão:

A palavra vagão, proibida aos jornais pelos órgãos oficiais, só deve ser usada para transporte de carga ou animais. Assim, que culpa terão os jornalistas com uma ditadura no lombo, além dos patrões? Alguns, mais afoitos ou rebeldes, estão comendo processos ou cadeia (p. 134).

Essa tomada de consciência que se dá à medida que a raiva vai passando, permite-lhe ampliar o olhar do âmbito do jornalismo para todo o contexto social da época. Não é tão fácil apontar um culpado para a situação e ela se torna mais complexa. Os leitores que acusam a saída pela tangente, a opção simplista de culpar a ditadura, logo atentam para a fineza da comparação entre o clima gerado por esta – de medo, sufoco, indignação, impotência – e o do interior do trem de subúrbio lotado:

Enquanto sou apertado, bato os olhos lá fora, e medo.

Se me escruncharem os bolsos, se me pisarem, se me chutarem, me arrancarem os botões da roupa, se me tirarem os sapatos, se me cotovelarem, sequer conseguirei endireitar o espinhaço, me empertigar. E um grito seria um rilhar de dentes, um estalo de boca, nada. Suo (pp.134-135).

O texto de João Antônio, na medida em que parte de um acontecimento que desencadeia uma tomada de consciência, uma avaliação de perspectivas, se assemelha a um romance de iniciação. Como se, depois desse dia, a personagem-herói não pudesse mais ser a mesma. Há uma passagem de um estado a outro e esse clima é reforçado pelo final simbólico que remete à volta do filho pródigo: como citamos no início da análise desse texto, ao ter chegado à casa materna, o narrador é perguntado sobre se voltou para ficar. Não diz nada e é a mãe que conclui: “—A sua arte não permite dois amores” (p. 142). A conclusão da mãe invoca a frase que define a literatura como uma mulher exigente de dedicação exclusiva. A volta, assim, encerra muitos lugares de origem indicados no texto: volta à Presidente Altino, lugar a que o narrador confessa não ter forças para voltar; à profissão de jornalista, que o aguarda no Rio de Janeiro, e volta à linguagem literária, que o autor diz ter perdido no exercício do jornalismo: “Perdi a linguagem no verbalismo palavroso da profissão” (p. 122).

A aparente falta de mediação entre o vivido e a criação literária pode ser refutada tanto pelo final simbólico, que remete ao que está além do texto, quanto pela curva dramática que, à maneira aristotélica, faz crescer a ação de modo a atingir o clímax para depois encaminhar o desfecho (Aristóteles, 2000, p. 59). Assim, o narrador vai expondo seu rancor de modo antes melancólico, desejoso de encontrar a cidade delineada em sua imaginação e calcada no passado, crescendo para um ímpeto agressivo e se fechando de modo melancólico outra vez. Não há lugar para três cenas lineares – começo, meio e fim –, como na teoria clássica de Aristóteles, são muitas as idas e vindas no interior de assuntos diferentes entre si: a busca de Germano Matias e de sua música, que contém em si digressões tanto para os cenários em que o músico costumava ser encontrado quanto para a cultura da batucada encontrada nas ruas de outrora: na lata de graxa, na frigideira, no sapato sendo engraxado; a busca dos salões de sinuca e de seus jogadores, com digressão para a anedota da partida de sinuca que teve muitas apostas, mas não teve vencedor; a análise da situação atual do jornalismo brasileiro; a volta à casa materna; a

descrição da cidade de São Paulo e seus contrastes entre ricos e pobres. Todos esses assuntos não têm necessariamente uma relação de causa e consequência. O texto está armado de modo a dar a impressão de um monólogo interno que se vai construindo conforme os passos do narrador. Ambos, texto e narrador, parecem não se guiar por um roteiro, mas serem impelidos pelo que suscitam as imagens com que se deparam. A análise simples da linguagem e do ritmo, ora veloz ora lento, ora lembrando um tango, ora um samba, acusa o trabalho do autor em busca do efeito estético rigorosamente planejado.

Havendo ou não identificação com o narrador, o que o leitor acompanha nessa caminhada a pé, na entrada nos prédios abandonados ou modernizados, no percurso do trem, é a decadência do mundo de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Como se naquele texto – o primeiro livro, a promessa de uma carreira de sucesso – o mundo fosse colorido, a exemplo da passagem em que rememora as bolas de sinuca marcando o seu ritmo na mesa do Mourisco, e agora fosse todo em preto-e-branco: “é preto-e-branco fazendo o lado real, por dentro” (p. 133).

Em *Malagueta, Perus e Bacanaço* João Antônio dedica toda a última parte do livro à sinuca, com quatro contos: “Frio”, “Visita”, “Meninão do caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço.” A crítica brasileira é unânime em colocar este último entre os melhores contos do autor. Nele, três malandros vivem a noite paulista à procura de um jogo de sinuca que possa render algum dinheiro. O percurso tem início na Lapa, em um sábado à tarde, com Perus e Bacanaço, que “avistavam-se todas as tardes” no Celestino, um salão antigo daquele bairro pobre. Ficam ali até o lusco-fusco, sem dinheiro para nada, Perus com fome e sem muito que fazer. O ritmo lento dá lugar a uma atmosfera viciada, de espera, onde nada acontece e a repetição é bastante marcada tanto na estrutura do conto quanto explicitamente pelas imagens: “O menino Perus repetia cigarros” (Antônio, 2004, p. 157). Na cena inicial do conto, que se prolonga e descreve até mesmo os gestos do menino Perus em sua primeira fala, “três dedos enfiaram-se nos cabelos. — Que nada! Tou quebrado, meu – os dedos voltaram a descansar nos joelhos” (p. 149), Perus e Bacanaço tentam se entender para um jogo. Mas não há o capital. Somente quando a cidade se ilumina – “A lapa trocava de cor” (p. 157) – é que Bacanaço se lembra de Malagueta. Assim, João Antônio vai marcando, demoradamente, a entrada dos personagens e as horas passando: “sete horas. Capiongo e meio nu, como sempre meio bêbado, Malagueta apareceu (...) – A gente se junta, meus. Faz marmelo e

pega os trouxas” (pp. 158-159). Encontrada a primeira solução, que coloca Bacanaço como patrão do jogo, empenhando seu relógio, e Perus e Malagueta como parceiros dissimulados, os três saem à procura de salões onde não são conhecidos e poderiam ganhar algum dinheiro.

Assim começa a aventura e o percurso se estende para Água Branca e, no Joana d’Arc, entram no jogo da vida, “o joguinho mais ladrão de quantos há na sinuca” (p. 164). Ali, se empenham, se arriscam, que a roda do jogo era de Lima, policial aposentado que desconfiou do conluio dos dois. Mas acabaram ganhando “três mil em notas miúdas” e seguem para Barra Funda à procura de novos salões. Nessa parte do conto, a atmosfera de abafamento, tensão pelo que poderia vir pela frente, se acentua: “uma noite quente, chata. Zoadas de moscas assanhadas nos salões” (p. 179). E Barra Funda não deu jogo, obrigando-os a seguir para Cidade.

João Antônio se demora descrevendo a São Paulo noturna: Avenida São João e sua costumeira zona de prostituição, a Rua Ipiranga, o Jeca, descrito no conto como o “boteco de concentração maior de toda a malandragem, fecha-nunca, boca do inferno, olho aceso por toda a madrugada” (p. 184). Vão para o Americano, na Amador Bueno, depois ao Paratodos, no Largo Santa Efigênia, onde encontraram, em vez de jogo, a polícia e “aquele silêncio esquisito de esporro que vai se dar” (p. 190). Ali foram extorquidos. “Quase três horas” e os três seguiram para o Martinelli, onde também não deu jogo. Dali, partiram para Pinheiros e, jogando só os três, toparam com Robertinho, que lhes tirou tudo. Malandro mais malandro que os três, naquela noite com a mesma intenção, aplicou a mesma sua dissimulação, obrigando-os a voltar à Lapa, ao Celestino, ao ponto de partida, ainda com fome e pedindo três cafés fiados.

É fácil perceber que em “Abraçado ao meu rancor” o narrador faz o mesmo percurso dos três malandros, nessa noite, na Cidade (Avenida São João com Ipiranga, o Jeca, o Martinelli, o Maravilhoso, na esquina em que os três encontram Carne Frita, reverenciado) e que “Abraçado ao meu rancor” faz lembrar outra vez as façanhas do jogador.

Quando Malagueta, Perus e Bacanaço chegam à Cidade já é madrugada: “Uma, duas, três, mil luzes na Avenida São João!” (p. 182) e “a cidade expunha seus homens e mulheres da madrugada” (p. 183). Os malandros se movem bem ali e o narrador em terceira pessoa (jogando sempre com o ponto de vista das personagens) se esmera em mostrar bem esses homens e mulheres viradores, malandros, prostitutas, as curriolas. Descreve-os, os faz falar, relembra anedotas acerca de um ou de outro que se cruza com

a vida de um dos três malandros, aqui a “mulher da zona” de Bacanaço, ali a mulher que deve favores à Malagueta. A Cidade está iluminada, iluminados os três malandros que crescem nessa parte do texto. A cidade de São Paulo, e seu centro especificamente, é personagem à altura dos três e ganha, no conto, os contornos que a delinham: é apinhada de gente, os malandros estão em todos os seus cantos, ela é propícia ao jogo e à prostituição, pode-se andar longos percursos a pé, à noite, há perigos e há policiais corruptos, há calor, samba, sinuca. Há bondes passando, os salões são grandes e iluminados como a cidade. “E quando é madrugada até um cachorro na Praça da República fica mais belo. Luz elétrica joga calma em tudo” (p. 183). Misturam-se ali todos os tipos: mulheres de vestido de baile, vadios, otários, “malandros pé-de-chinelo promiscuidos com finos malandros do jogo de turfe” (p. 183). A cor verde está em tudo: nas cortinas e nas mesas e até nos olhos de uma mulher bonita que atravessa a rua, nos olhos claros do menino Perus. E há o colorido das bolas.

Em “Abraçado ao meu rancor”, a Praça da República só reserva ao narrador um grupo de estudantes que fazem “pesquisa social de campo”, que percebe, comovido, que a cidade lhe foge e que lhe falta intimidade para reavê-la.

Torço as mãos e ando. Houvesse tempo esperaria o aparecimento das luzes elétricas, os globos de três a três, gringos, na cabeça dos postes. Assim, de um lance, dançando, jogando mais escuros que claros, escondendo as deformações dos edifícios e o sumiço de alguns estabelecimentos, talvez a luz elétrica fizesse surgir de novo a outra cidade (1986, p. 117).

A referência à cidade de Malagueta, Perus e Bacanaço, aqui, é ainda mais evidente. Interessante perceber que o surgimento da luz elétrica, o ato de acender a luz do poste, tem um sentido primeiro de iluminar, mas o surgimento da cidade que o narrador vislumbra poder ainda ver não seria proporcionado pela luz que se acende e sim pela noite, que esconde o que aparece durante o dia. Ver menos seria o necessário para reaver a cidade de outrora. Trocar a claridade do dia e seus homens apressados para a sobrevivência no trabalho pelo escuro e seus outros homens que sobrevivem da noite, mais famintos, mas talvez mais alegres. A expressão “houvesse tempo esperaria o aparecimento das luzes elétricas” remete a outro tempo que não o cronológico, já que o narrador apenas anda, olha, relembra, sem destino certo, sem hora marcada, sem um “aonde ir”. Como se não houvesse modo de recuperar o tempo perdido, a cidade que

não mais pertence a ele, o homem que já é outro. Por isso não é completa – e não é para sempre a volta para casa – “parece impossível o retorno a quem já transpôs o limiar da classe” (Bosi, 2002, p. 242).

A volta ao texto do início da carreira também pode ser rastreada no texto de Caio Porfírio Carneiro publicado na revista *Remate de Males*, no qual conta um encontro entre os dois, Caio e João Antônio, numa tarde de calor em São Paulo, quando João Antônio ainda estava começando a escrever “Malagueta, Perus e Bacanaço” e estava empolgadíssimo com os seus malandros. Nessa tarde, o escritor ainda inédito “falou muito, riscou muito” e nos dias seguintes só falava nos três. Mas, num outro encontro, no mesmo bar, João Antônio anunciou: “— Vou ampliar a novela. Vou dar vida às pessoas vivas da cidade de grande popularidade: o sambista Germano Matias, o Carne Frita... vão se entrosar com os três malandros. O que acha?” (1999, p. 12). Acabou que Germano Matias não coube na novela de 1963, ficando para depois. E, significativamente, foi retomado em 1980.

Mas a volta ao texto é também a volta a si mesmo. “Abraçado ao meu rancor” pode ser lido como um balanço da carreira, como um acerto de contas entre o jornalista e o escritor.

Ao mesmo tempo em que ressoam as perguntas “onde andaré Germano Matias?”, “você conhece o pedreiro Valdemar?”, “que cidade é essa que não reconheço mais?”, também vem outra: “foi ela que mudou ou fui eu?”.

Detestável ir a todos esses buracos, desentocaiar vagabundos, localizar salões de sinuca e me mover de carro. (...) Quando conheci essa gente e gostei deles, quando me estrepei e sofri na mesma canoa furada, a perigo e a medo, eu não tinha esses refinamentos, não. Mudei, sou outra pessoa; terei tirado de onde essas importâncias ou finuras? (1986, pp. 82-83).

João Antônio, no entanto, dá notícias da escrita deste que depois veio a ser “Abraçado ao meu rancor” ainda em 1976, em uma carta a Ilka Brunhilde Laurito: “Trabalho há dias sobre um trabalho já feito há tempos. Acho que trabalho para ficar. Desconfio. Eu lhe conto com muita alegria que faço um conto, monólogo grande, eu versus a cidade. A ele darei o nome de Sorocabana” (19/01/1976). Mais tarde, em julho, dá a notícia de que foi publicado um texto seu sobre a cidade de São Paulo, que se chama “Cor de cinza”, mas tudo na carta indica ser o mesmo “Sorocabana”:

“Publicaram-me ‘Cor de cinza’ (*Revista do Homem*, de julho)”. Não encontramos tal revista, mas sim um texto gerador de “Abraçado a meu rancor”, em *Módulo*, revista de arquitetura do trimestre março, abril e maio do mesmo ano, com o título “São Paulo, nenhum retoque”.

Esse texto tem o mesmo início e mostra o mesmo percurso que se verá depois em “Abraçado ao meu rancor”, mas com uma grande diferença de tom: não há lugar para nostalgia ou melancolia, não se adensa o peso do mundo, ainda não há o tango nem o samba, Germano Matias e o pedreiro Valdemar não são citados. O panfleto sobre a cidade é um dos motes da escrita, mas o motivo pelo qual o escritor vai a São Paulo é outro: está lá para fazer um roteiro para “Malagueta, Perus e Bacanaço”: “Para isso volto a São Paulo, para fazer um roteiro de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, a história que meti no papel em 1960 e agora, dizem, corre mundo e querem levar à televisão. Para isso me cataram no Rio e estou aqui, revirando esta umidade, este frio, faz cinco dias” (p. 75). O que há é o esqueleto, o enredo inicial do que se transformaria em conto depois.

A linguagem é seca e de ritmo descuidado e algumas partes repetem o escrito em “Corpo-a-corpo com a vida”, na apresentação de *Malditos escritores!* e em “Abaixo a literatura engomada...”, os três textos que melhor se deixam abordar no que diz respeito à militância cultural do escritor e ao seu projeto estético-ideológico daquela década. Desse modo, “São Paulo, nenhum retoque” reforça mais uma vez o empenho de João Antônio em dizer uma realidade crua: já a partir do título fica clara a intenção tanto de não retocar a cidade quanto de não retocar o texto. Como nos três textos da década de 70, “São Paulo, nenhum retoque” dirige-se aos pares do escritor em forma de crítica: “Nossos intelectuais, uns quiquiriquis sambudos e mal topados, reúnem-se em inúteis congressos em Brasília. Ali se discutem, com palavras difíceis e incompreensíveis, altos problemas teóricos. (...) Haviam de viajar na FEPASA às seis e meia da tarde” (p. 77). No texto de 80, a crítica aos intelectuais vem amenizada, mas cresce em desgosto a profissão de jornalista, que parece estar em paz nesse ano de 1976.

Do mesmo modo que o texto jornalístico “Quem é o dedo-duro” se transforma no conto “Dedo-duro”, com um trabalho visível de apuro literário, “São Paulo, nenhum retoque” se transformaria no retocado e sofisticado “Abraçado ao meu rancor” na década seguinte.

Ainda em 1975, Ilka havia enviado a João Antônio todas as cartas que ele tinha escrito para ela, desde aquele longínquo setembro de 1959, quando se conheceram. Transcrevo partes da carta para que fique mais clara a sua intenção:

João Antônio,

Ontem vi você pela televisão, canal 2. (...) Continua sendo o meu João Antônio, apesar de estranho.

E pelas coisas que você disse e que eu escutei e que senti, soube – no meu íntimo, que sempre fui um radar na sua vida – que eu lhe devia dar de volta as cartas escritas durante aquele nosso maravilhoso diálogo de anos. Eu quero devolver você a você. (...) Entendi e senti a crise que você deve ter passado no jornalismo carioca (Como a da publicidade paulista).

(...) Sinto que há nessas cartas material para muitos livros. Eu quero dar-lhe esse material. Renovar sua força íntima. Fazê-lo recuperar personagens e pessoas perdidas. TRABALHE COM TUDO ISSO – ou essa devolução terá sido em vão (12 de outubro de 1975, grifo do autor).

De fato, *Abraçado ao meu rancor* recupera, além de trechos do que parecem ser cenas de um romance sobre São Paulo planejado a partir de seus morros, sinucas e habitantes desses lugares no conto homônimo, pelo menos mais um conto: “Uma força”, praticamente a carta inteira, em que só tira o nome da amiga, e que ainda enquanto carta tinha como título “O cágado”, de 1963, carta essa enviada não só a Ilka, mas a vários amigos, entre eles Jácomo Mandato e Mylton Severiano. Há nelas o esboço da personagem que chamava ali de Jordão e que passou a se chamar “Bruaca” no conto que compõe o livro *Dedo-duro*, além de extenso material sobre sinuca e sobre outra personagem que deu livro, o Jacarandá.

Essas cartas mostram também as transformações por que passa João Antônio a partir da escrita de Paulinho Perna Torta. Sua visão de “Malagueta, Perus e Bacanaço” muda completamente:

Minha vinda para o Rio de Janeiro está, de certa forma, me dando uma visão um tanto diferente do mundo ou mundos que vi em São Paulo. Um sentir mais amadurecido e muitíssimo mais real, menos lírico, menos

paternal. Um paternalismo que só comecei a perder em Paulinho Perna Torta (10/07/1965).

Dias desses, dois anos após o seu lançamento, criei coragem e reli “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Uma coisa errada ali, para além da técnica, do valor literário ou estético. Eu “ajeitei” certas coisas, principalmente no conto-título. De certa forma, fui traído pelo meu paternalismo, pelo meu amor aos malandros. Eu não os recriei. Eu simplesmente, aqui e ali, levado pela condição de “criador”, eu “pintei” os três malandros. Quando não devia (31/08/1965, grifo do autor).

Os dois fragmentos das cartas apresentam a origem do movimento que resultou no livro *Malhação do Judas Carioca* e seu posfácio-manifesto “Corpo-a-corpo com a vida”, analisado anteriormente. Pela carta de Ilka, fica claro o desabafo de João Antônio quanto ao descontentamento com o jornalismo ainda em 1975, ano de lançamento do livro que coloca o conto reportagem como opção para sua escrita. Mas foi somente na década seguinte que João Antônio pôde reavaliar os rumos tomados em 70 e “Abraçado ao meu rancor” é a versão pública do embate do escritor com o jornalismo e a literatura. As cartas do início da carreira, com sua profusão de ideias, esboços de personagens, pequenos roteiros ainda criados na Petinati, a agência paulista de publicidade onde João Antônio trabalhava na época da criação do seu primeiro livro, foram, sem dúvida, uma nova fonte que possibilitou a reavaliação²⁴.

As cartas, no dizer de Ilka, “são uma espécie de diário íntimo, revelando projetos, sonhos, alegrias e desesperos” (*Remate de Males*, 1999, p. 26). E, se, em carta de julho de 1965, onde ele fala longamente do projeto de romance sobre a cidade de São Paulo, João Antônio está preocupado em afastar de si a autobiografia – “Corro perigo sério. Esses livros poderão ter cheiro forte de autobiografia. O que devo evitar a todo custo” (10/07/65) –, em 1980 aposta firme na autobiografia e no memorialismo cujo exemplo máximo é “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, de *Dedo-duro*,

²⁴ Em depoimento de 13 de novembro de 1999, que encerra o volume de cartas e está sob os cuidados do Acervo João Antônio, Ilka Brunhilde Laurito conta como as cartas voltaram a ela: “Estas cartas de João Antônio estavam numa pasta encontrada ao lado da cama em que ele jazia morto, por Marília Andrade, sua ex-esposa, que procurou recuperá-la, antes que outros, desavisadamente, a extrviassem. (...) Comoveu-me o fato de saber que essas cartas estavam perto dele. (...) Talvez, quem sabe?... ele estava se preparando para reencontrar o seu (e, de certa forma, meu) Jordão”.

além de ser o tom geral de *Abraçado ao meu rancor*. É que a década permite essa mudança de rumos²⁵.

O novo contexto histórico abre espaço para o novo discurso, para um novo modo de ver, que, no texto de João Antônio vem marcado pela substituição do uso da palavra povo por população ou multidão: “Outra palavra no folheto brilhoso, multidão” (1986, p. 132).

Se humilharam as nossas cidades e as fizeram perder a identidade e a vergonha, se mais da metade da população – isto, dance conforme a música e use *população* e não *povo*, *lavrador* e não *camponês* – passa fome ou não tem onde morar, isso não está dizendo nada. O escriba fará trabalhos edificantes e modernos (pp. 101-102).

No que pese a aceleração da modernização de São Paulo, João Antônio fala justamente a partir do tempo da substituição dos materiais, do gosto pelo acrílico, pelo asfalto, pelo néon. Já se fazem notar os efeitos da industrialização e do consumo que se estendem por todo o país e, apesar da visível deterioração das relações humanas na cidade, a modernização é incorporada ao discurso como fator positivo de civilização. Se na década anterior alardeava-se o povo, agora a nova ordem é dizer população, multidão. Ficam para trás as implicações políticas ligadas ao vocábulo e acentua-se o vazio da despersonalização.

Vale a pena uma pequena incursão pelo uso do vocábulo povo ao longo da história, pois com ela ficará ainda mais evidente as implicações do conceito no novo tempo que João Antônio acusa.

Segundo Jesús Martín-Barbero (2003), é com a Ilustração que o povo ganha um significado político: como grande número, ele passa a representar uma ameaça por sua constante ebulição, tornando-se “instância legitimante do governo civil”. No âmbito da cultura, entretanto, o povo representa tudo aquilo que é contrário à razão: as crenças, superstições, a ignorância e a desordem.

A descoberta do povo, assim, teve dois lados equivalentes: “A racionalidade que inaugura o pensamento ilustrado se condensa inteira neste circuito e na contradição que encobre: está contra a tirania em nome da vontade popular, mas está contra o povo em nome da razão” (p. 36). Responde-se ao povo colocando-o abaixo da razão: ele precisa

²⁵ Voltaremos a isso no segundo capítulo desta tese.

ser governado, a ele é preciso dar a ilustração, o divertimento e as condições mínimas de sobrevivência. O povo é a “necessidade imediata”, enquanto a pequena burguesia é a detentora do saber que precisa ser dado a ele como conhecimento.

São os românticos que fazem progredir a ideia de que para além da cultura oficial dos ilustrados existe uma outra cultura. O povo é pensado, pelos românticos, como alma, entidade não analisável socialmente, abaixo ou acima do movimento social, e sua cultura é vista como algo que não se mistura, não se contamina com o comércio ou com a cultura oficial. Logo, a cultura do povo, numa ideia romântica, é aquela primitiva, folclórica, é a cultura-patrimônio.

A significação de povo, tanto no sentido romântico como no da Ilustração, se dissolve no conceito de classe social, na oposição entre proletariado e burguesia a partir da revolução industrial. Paralelamente ao conceito de classe social, nasce o de massa. Martin-Barbero localiza os usos dos dois termos ligando “classe social” ao marxismo, à esquerda que busca pensar o proletariado pelas relações de produção, que pensa as diferenças sociais a partir das diferenças de classes geradas na opressão que uma impõe à outra; e massa, a um pensamento político de direita desencadeado “sob os efeitos da industrialização capitalista sobre o quadro de vida das classes populares” (p. 55).

Paolo Virno, pensador italiano que tem se dedicado ao estudo do comportamento na sociedade urbana contemporânea, sustenta que a multidão atual se caracteriza principalmente pela linguagem, pelo intelecto, e situa no nascimento da indústria cultural o momento em que trabalho – poíesis – e política – práxis – deixam de ser conceitos separados para convergirem. É nesse momento que o trabalhador se torna um virtuoso (executante sem produto material) através da linguagem, porque a faculdade comunicativa torna-se um componente essencial de cooperação produtiva:

Con el nacimiento de la industria cultural, el virtuosismo se convierte en trabajo masificado. Es ahí que el virtuoso comienza a marcar su tarjeta de ingreso. De hecho, en la industria cultural, la actividad sin obra, es decir la actividad comunicativa que se cumple en sí misma, es un elemento central y necesario. Y justamente por este motivo es en la industria cultural donde la estructura del trabajo asalariado coincidió con la de la acción política (2003, p. 56).

O uso do vocábulo multidão na década de 80, acusado por João Antônio, está em sintonia com a entrada do Brasil nos modelos da indústria cultural mundializada, em que ganha maior valor o trabalhador virtual, como está bem caracterizado no texto o agente publicitário, um vendedor de palavras, como o são também o jornalista e o escritor. A tensão entre trabalho material e imaterial também está presente na cena em que o narrador se pergunta se os jornalistas seriam capazes de encarar o trabalho dos carregadores (1986, p. 122).

A busca do progresso técnico/tecnológico a todo custo e a própria organização do espaço urbano, com seus novos prédios descaracterizadores e a renovação dos bares, dos antigos pés-sujos – a cuja modernização João Antônio chama de acrilização, formicação, evidenciando a mudança de fachada – também são geradoras de mais marginalização social, afastando os que já não tem nada do bar que se renova para atender os clientes que estão incluídos de alguma maneira no projeto de modernização: os que pertencem a alguma classe, os que conseguem se definir no sistema como trabalhadores assalariados ou como autônomos, mas, de qualquer modo, inseridos no mundo do trabalho. A remodelação da cidade inclui dispositivos antimendigos (não ainda os que viriam a ser criados alguns anos mais tarde, como os bancos de ferro, as luzes ou os jatos de água nas portarias dos prédios). Menos sofisticados, repelem pelo aspecto asséptico.

Como se pode confirmar pelas análises de muitos estudiosos dos efeitos da modernização do país, o cientista político Raymundo Faoro resume bem o processo gerador dos contrastes expostos no texto de João Antônio:

Em vez de buscar a modernidade, o Brasil padece de ímpetos de modernização, através dos quais se tenta queimar etapas no processo de desenvolvimento. Uma nova modernização sepulta a anterior e nenhuma consegue fazer com que o País encontre o caminho para o desenvolvimento. Impostas por elites pseudodissidentes em favor dos seus interesses, essas modernizações mantêm a maioria da população alijada de benefícios sociais elementares (Disponível em www.cielo.br. Acessado em 19/06/09).

Todo o texto evidencia a cada fragmento justamente o problema da modernização, do chamado progresso que ignora o descompasso produzido pelo

afastamento cada vez maior entre os que são beneficiados pelo projeto de modernização e os que são apenas ignorados por não se adequarem a ele: “tem cinemas, teatros, livrarias, plásticos, restaurantes, hotéis, acrílicos, neons, boates, fórmicas e os melhores cimentos armados do país. Isso a que dão o nome de progresso, terá a ver com a gente, com o nosso andrajo, fomes e complicada solidão?” (p. 120). A mistura das listas, a dos serviços e a dos materiais característicos da modernização, realça ainda mais a existência de duas forças que se repelem: o desejo de modernização a qualquer custo – projeto das elites dirigentes – e do resíduo que permanece como problema, como resto humano. O andrajo e a fome são característicos da pobreza que não acerta o passo com o progresso. Mas a solidão figura aí como algo que ultrapassa a questão material e que também é denunciado no texto: o trabalho que passa a ter como único objetivo a sobrevivência, a avidez do dinheiro, a cidade que impõe pressa.

Não se pode negar que nos anos 70 o Brasil, à semelhança de outros países da América Latina, entrou definitivamente no processo de urbanização e de desenvolvimento das formas de vida vinculadas aos meios de comunicação de massa, principalmente a televisão, que se tornou um dos principais divulgadores da sociedade de consumo, impondo modas e novas formas de comportamento. Uma dessas modas foi a redescoberta do povo, mais visível nos jornais tanto impressos quanto televisivos. Isso fica evidente tanto nesse texto de João Antônio, em passagens citadas acima, como em entrevistas, citadas no primeiro capítulo.

O investimento do Estado na indústria cultural, na década de 70, promovendo o “clima eufórico e ufanista do ‘milagre brasileiro’” (Hollanda, *in* Novaes, 2005, p. 99) e, contraditoriamente, “alimentando o surgimento e o sucesso da ‘imprensa nanica’, com veículos como o *Pasquim*, *Opinião*, *Movimento*, que cresceram na resistência ao autoritarismo do Estado e ao seu braço censor” (Camargo. Disponível em <http://www.cce.ufsc.br/~nelic>), gerou um clima de debate, de mobilização pela profissionalização do escritor e criou perspectivas para a divulgação da literatura, fazendo crer no crescimento do acesso da população à cultura letrada, na diminuição das taxas de analfabetismo. Como procurei mostrar, João Antônio participou ativamente dos debates e foi uma espécie de figura que marcou o discurso de toda a década. Seus livros foram reeditados, ele ganhou espaço, usou o momento propício para alardear seu projeto político-literário e foi classificado, ainda na década, de populista. É significativo, para compreender o estado de espírito do escritor, a consciência que tinha de sua imagem,

um fragmento do texto intitulado “Meus respeitos”, escrito para homenagear Antonio Candido, publicado no livro *Dentro do texto, dentro da vida*:

Em 1982 ele escreveu a apresentação crítica do meu livro *Dedo-duro*. E também me surpreendeu que ele 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 meio reticentes. (...) Afinal, vivemos num país em que a estrela passa à carne de vaca numa rapidez meteórica. Candido escreveu sobre *Dedo-duro* que eu continuava escrevendo sobre gente que a sociedade paga pra não ver (1990, p. 70).

Apesar de o autor ser intelectual e artista ciente dos problemas do país em que está inserido, como bem aponta a pesquisadora Joana Darc Ribeiro, “os personagens [de João Antônio] definem-se e demarcam as suas trajetórias pela despolitização total e pela falta de qualquer projeto. Para eles, o presente não só deixou de ser potencializador do futuro, como é sinônimo de alheamento e ilhamento do sujeito na cidade” (2007, p. 39). Isso é particularmente visível em “Dedo-duro”. Assim, não se pode dizer que João Antônio fizesse literatura engajada ou política. Deixava “vazar” em seus textos, como é exemplo “Abraçado ao meu rancor”, não o didatismo de uma proposta revolucionária que tirasse o pobre da sua condição de pingente, mas a condição caótica em que suas personagens se movem e que, propositalmente, a elite dirigente do país faria questão de não ver. O ato político de mostrar este mundo está fora do texto, é condição essencial do seu ato criador, que ali aparece potencializado justamente por ser tratar de uma constatação, e não de uma proposição.

Seja pelo que se convencionou chamar *boom* literário, seja pelo clima geral da década de 70 e a consolidação da indústria cultural brasileira, é evidente nos livros *Ô, Copacabana*, *Malhação do Judas Carioca* e *Casa de loucos*, publicados nesse período, que João Antônio se movia num clima bem menos amargo que em 80, como se houvesse crença na promessa de que o escritor brasileiro poderia ser viável. A saída de suas crises – tanto financeiras como de escrita – pela união entre literatura e jornalismo, que é claramente uma saída tática, porém, não durou mais que cinco anos e, a contar pelo que vai escrito em “Abraçado ao meu rancor”, custou caro na consciência literária do autor.

Depois do fim da ditadura, referida várias vezes no texto, muitos dos jornais e revistas da década anterior não resistiram à falta de incentivo, à estagnação do crescimento financeiro, ao arrefecimento do projeto modernizador, enfim, às novas leis do mercado.

A capacidade que o homem moderno teria descoberto, no orgulho ou no erro, de realizar “uma transformação coletiva de si próprio e de seu mundo” tem enfraquecido com a crise de toda sorte de projetos e utopias gestados pela modernidade, principalmente em contextos histórico-sociais de modernidade tardia e modernização conservadora e excludente, como no caso brasileiro (Ribeiro, 2007, p. 45).

O narrador de “Abraçado ao meu rancor”, ao dizer, como se num refrão que marca todo o texto: “Por onde andaré Germano Matias? Magro, irrequieto, sarará, sua ginga da Praça da Sé, jogo de cintura da crioulada da Rua Direita? E o que foi que fez, maluco, azoado, de seu samba levado na lata de graxa?” parece estar nos perguntando em ritmo e matéria como em Drummond:

E agora, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
E agora, você?
Você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
E agora, José? (1979, p. 152).

Como se o projeto tivesse perdido fôlego, “não veio a utopia / e tudo acabou”, a ditadura abrandou e não há muito o que fazer para reverter seus estragos. Não há o que modificar culturalmente com a abertura e o esvaziamento do sentido de luta: lutar contra

o quê? Não há mais como culpar a ditadura e a censura pelo que o jornal não faz, pelo que a literatura não consegue mostrar, pelos ainda milhões de analfabetos, pelo escritor não poder viver de literatura. A denúncia perdia espaço, ansiava-se por novos ares. O início dos anos 80 – e muito também pelo tempo que passou na Europa – foi, para João Antônio, época de reavaliação, de se perguntar: “e agora, José?”.

Heloisa Buarque de Hollanda define o período como aquele no qual o sonho de uma revolucionária transformação social da década de 60 e o da utopia da construção exemplar de um mundo alternativo, de 70, “manifesta sinais expressivos de descrédito e mesmo de um progressivo desprestígio no âmbito dos projetos de intervenção cultural” (*apud* Bessa, 2002, pp. 183-184). O milagre econômico, tão anunciado na década de 70, tornou-se o antimilagre da inflação incontrolável e a classe média brasileira viu-se mais empobrecida. A espetacularização do mundo do consumo suplantou as utopias.

A semelhança dos fragmentos do texto de João Antônio que tratam de perguntar por Germano Matias com o poema “José”, de Drummond, vem marcada também pelo ritmo, como se a prosa estivesse na cadência da poesia. Como escrevemos no início desta análise, todo o texto é ritmado num compasso mais ou menos veloz, pontilhado ora pela dança – os passos do tango e do samba que evoca –, ora pela música e ora pela poesia. No nível da estrutura, são características a frase curta, limpa, cortada bruscamente, fazendo divisa com frases mais longas e melodiosas, a repetição, as elipses, as digressões no tempo e no espaço, as idas e vindas no mesmo assunto, como se sempre retomasse o fio das lembranças, sobrepondo assuntos. É visível o emprego da técnica de recorte e montagem de cenas emprestada do cinema. Apesar de usada em menor escala se comparada a outros textos, como “Malagueta, Perus e Bacanaço”, “Dedo-duro”, “Paulinho Perna Torta”, “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)”, menos autobiográficos, a variação de ponto de vista do narrador no fluxo narrativo também está presente. O emprego do discurso direto livre marcando o texto do começo ao fim como uma interjeição ao léu e anônima, ou despersonalizada, também é evidência de uma linguagem cuidadosamente trabalhada. Outro recurso estilístico é a rima, tida como eco, como erro, no texto em prosa. O poema de Drummond cifrado na prosa é outro indício de fino labor na construção do texto. Uma homenagem que não está só aí, a exigir o samba gingado de Germano Matias, e onde é mais evidente, mas que se insinua em outros momentos do texto, como quando relembra o peso do mundo do poeta: “Carrego um peso, ainda que vago, permanente” (p. 82).

A pergunta insiste “você conhece o Pedreiro Waldemar” lembra Vinícius de Moraes e seu operário em construção. “Pedreiro Waldemar” é uma composição de Wilson Batista que mostra um pedreiro que, como na poesia de Vinícius, constrói a cidade e não tem onde morar:

Você conhece o Pedreiro Waldemar?
Não conhece? Mas eu vou lhe apresentar:
De madrugada toma o trem da circular,
Faz tanta casa e não tem casa pra morar.
Leva a marmita embrulhada no jornal.
Se tem almoço, nem sempre tem jantar.
O Waldemar que é mestre no ofício
Constrói um edifício e depois não pode entrar (Batista, 1949).

Não é a toa que o narrador reclama do concreto, das novas construções que proliferam pela cidade, pergunta pelo pedreiro que ninguém viu, ninguém conhece, que é um anônimo e que, como a exemplo dos nordestinos protegidos por sua avó Nair, trabalha na construção civil ou, com outro adjetivo, nos frigoríficos e nos parques industriais dos subúrbios.

A linguagem é áspera e é coerente com o conteúdo que expõe rancor e decepção, ou é gingada e lembra a cultura que resiste ao concreto.

Nesse sentido, não concordamos com o crítico João Luiz Lafetá, para quem o estilo de João Antônio nesse texto “ressente-se em graça e flexibilidade” (2004, p. 516). É outro estilo que não o de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, mas é a volta do escritor – que começou em *Dedo-duro* – ao texto outra vez trabalhado literariamente e não mais submetido à pressão das matérias de jornal.

Como seu mestre Lima Barreto, nesse texto, João Antônio mescla o ficcional e o confessional, procurando evidenciar uma dignidade superior no homem que se reconhece pertencente a um sistema que despreza – personalizado no texto tanto pelo jornalismo como pela classe média –, mas ainda próximo, pela empatia, daqueles que não têm lugar no mundo, que vivem à margem do consumo embora cercados pelo apelo comercial. Nesse sentido, ao falar de si, o autor dá ao texto uma visada mais ampla: promove o desdobramento de uma postura pessoal para uma postura política, ao expor uma situação alarmante que coloca em desprestígio certos valores humanistas em

detrimento de leis do mercado. Como aponta Sevcenko, analisando a obra de Lima Barreto, prevalece um “segundo plano íntimo do autor. (...) A inspiração haurida na experiência pessoal revela que, traduzida numa criação artística, se despe do caráter confessional adquirindo envergadura simbólica e transpondo o campo individual para o social” (1983, p. 181).

Mais uma vez afirmando sua aproximação com Lima Barreto, João Antônio, além de dedicar-lhe (e à sua avó) o livro, abre o conto que agora se analisa com uma epígrafe de *Marginália*: “A minha alma é de bandido tímido”. Com essa frase do escritor considerado um pioneiro, já vem colado o interesse num olhar de dentro, empenhado em se ocupar do que se passa no mais íntimo do escritor que foi capaz de mostrar a pobreza e o atraso brasileiros. A confissão de Lima é a confissão de João Antônio, ainda reforçada pelo tom lírico e altamente subjetivo da segunda epígrafe:

Carregado de mim ando no mundo,
E o grande peso embarga-me as passadas,
Que como ando por vias desusadas,
Faço o peso crescer, e vou-me ao fundo.
Gregório de Matos – um soneto em que o poeta se queixa que o mundo vai errado.

O tom de que se investe “Abraçado ao meu rancor” é o mesmo usado pelo poeta, que fala de si para falar do mundo.

2 CHAGA VIVA, NERVO EXPOSTO

“Sendo criatura complicada, a verdade é que nunca me realizei com os simples, entre eles. E nem com os complicados.”

João Antônio

Em entrevista ao *Jornal Revista Semanal*, de Vitória, em junho de 1979, João Antônio anuncia que quer “colocar problemas novos para sua literatura.” Na entrevista, sua voz aparece menos que a do repórter no que diz respeito ao que virá no futuro, pois toda a conversa gira em torno de um certo balanço da década e do lançamento de *Ô, Copacabana*. No entanto, o entrevistador dá a notícia:

Atualmente João Antônio está trabalhando em três direções. Pretende colocar alguns novos problemas em sua literatura. O mundo da televisão, por exemplo. Pretende também estudar o grotesco brasileiro. A terceira direção, segundo ele diz, é a emotiva. Mas, principalmente, está se abastecendo de leituras.

— Estou relendo os autores russos. O Lima Barreto também.

De fato, o primeiro livro da década, *Dedo-duro*, traz como primeiro o conto “Toni Roy Show”, sobre um astro decadente dos programas de auditório. Mas o que João Antônio entenderia por grotesco brasileiro? O que tem a ver o mundo da televisão, o grotesco brasileiro e uma terceira via nominada de emotiva, com os russos e com Lima Barreto? Os russos, mestres do conto, Lima, o pioneiro da escrita do Brasil grotesco sem retoques, misturados e adicionados de uma volta aos traços de lirismo do início da carreira seriam o anúncio da literatura pretendida por João Antônio para a nova década?

Ainda em fevereiro de 1979, João Antônio comunica a Jácomo Mandato a decisão de ler somente os russos, acrescentando que estes lhe ensinariam a escrever e a olhar a vida:

Decidi. Este ano só leio os russos. Ninguém mais. A partir de 1/1/1979 só ando às voltas com os russos, a barra mais pesada que a literatura universal já teve até hoje. E estou vivendo uma das mais tremendas aventuras do espírito que já experimentei. Estou interessado em ler tudo dos russos e até alguns soviéticos. Com eles, Jácomo, eu não aprendo só a escrever. Eles estão me ensinando a olhar a vida. Além de iluminados, geniais e terríveis, eles são aos montes. Você encontra algumas dezenas de escritores extraordinários. Foi a melhor decisão que tomei este ano (*apud* Silva, 2009, p. 126).

Durante todo o ano que se seguiu ele não dá mais notícias dessas leituras, mas no ano seguinte participa ao amigo, com entusiasmo, as incursões nas obras russas. Assim, em carta de julho de 1980, João Antônio fala de Tchecov e de James Joyce:

Foi, através dele [Marcílio Farias], que voltei à leitura de Tchecov e James Joyce, especialmente “Dublinenses”. Cito os dois porque me parecem profundamente parentes. E, sem os querer comparar a quem quer que seja – e nem compará-los entre si – posso dizer hoje, sem medo, que além de onde eles chegaram, em termos de conto, somente em um caso, como Jorge Luis Borges, se avançou um pouquinho mais. Assim mesmo, em certo sentido, não como técnica que lançou o conto em direção ao infinito e ao infinitesimal. Tchecov, mais do que James Joyce, contrariando toda a diarreia crítica que fazem sobre ele, chega a tal ponto de apuro que podemos sentir que sua literatura nada mais tem a ver com a literatura: é vida. E, por isso mesmo, é muita literatura (*apud* Silva, 2009, p. 123).

Em 30 de julho de 1981 ele anuncia a leitura de Tolstói: “estou trelendo Tolstói, eterno. Estou descobrindo relações incríveis entre o escritor russo e minha primeira formação literária”. Em carta seguinte, datada de 08 de agosto: “Voltei a Tolstói. Reli,

quase 20 anos após a primeira leitura, ‘Os Cossacos’. O talento para narrar do mestre russo é insopitável”.

De fato, percebe-se um investimento de João Antônio na volta à narrativa e ao experimentalismo, com as formas de seus textos, antes penderes ao estilo jornalístico, mais matéria que conto, já no início da nova década. Na seleção de trechos das cartas percebe-se que uma das coisas que ele admira nos autores que cita é a técnica apurada, o talento para narrar. Em outros momentos, afirmaria a humanidade excepcional dos autores russos, mas nesse início de década, para além da “linha emotiva” destacada na entrevista, está interessado nas técnicas de narrar. A meu ver, é por esse motivo que James Joyce aparece associado a Tchécov: por ter revolucionado o conto com o emprego do monólogo interior e pelo tratamento da linguagem, elevada ao cunho poético. É interessante notar que o uso do monólogo interior não havia aparecido antes na obra de João Antônio e em *Abraçado ao meu rancor* a técnica é largamente usada, principalmente em “Amsterdã, ai”, em que encontramos um parágrafo de monólogo de 12 páginas.

A citação do nome de Borges – e é também admirador de Robert Arlt, como afirma em carta à Ilka Brunhilde Laurito ainda na década de 60 – mostra o quanto está lendo os autores estrangeiros e como está interessado em suas formas de narrar.

Em *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão*, Clara Ávila Ornellas analisa a influência dos russos na obra de João Antônio, principalmente pelo fato de esses autores abordarem de maneira profunda a condição humana correlacionada às condições sociais. Mas se esse foi, talvez, o mote inicial do apreço do autor pelos russos, ficam claros na leitura de seus textos alguns traços estéticos, como, por exemplo, a forma sintética e diluída do enredo de Tchécov. Clara Ávila Ornellas seleciona como características presentes em ambos os autores o estilo conciso e o enredo sem grandes ações. A partir do estudo do pesquisador norte-americano Charles May em seu *The new short story theories*, Clara coloca em evidência o que, para May, seria a contribuição de Tchécov ao conto moderno e que vejo como uma das características encontráveis em João Antônio, certamente adquirida na leitura do mestre: “Uma das contribuições de Tchécov para a história curta moderna foi a expressão de um estado interior complexo por meio da apresentação de detalhes selecionados a partir da psicologia das personagens e da ambiência espacial” (Ornellas, 2008, p. 204).

Essa técnica, que seria a marca do escritor russo, é amplamente utilizada por João Antônio e é ela que dá o que estamos chamando neste trabalho de tom dos textos.

Uma personagem, seja o jornalista de “Abraçado ao meu rancor”, Paulinho Perna Torta ou o chutador de tampinhas, vai aos poucos se apresentando ao leitor, se construindo mesmo diante de seus olhos e dando-se a conhecer a partir do ambiente em que se desloca. Aos poucos, sua personalidade vai aparecendo, marcada pelo estado de espírito, que dita um ritmo a partir de um estado emocional. Assim, evidenciamos vários ritmos, de batucada, de tango, de samba, de choro, de jogo, que ditam a disposição das palavras e das frases, formando uma dança ou embalando os passos da caminhada, das voltas de bicicleta, dos apertos no ônibus por que passam as personagens.

Talvez nesses pontos de interesse confessados por João Antônio já possa ser lida uma fricção maior entre o duro, cru e sem retoques daquela literatura da década que se finda e, de novo, o trabalhado do conto que o lançou no início da carreira. A via da emoção de par com o ensinamento dos mestres russos e de Lima Barreto, de toda forma, é o anúncio de que, de novo, a preocupação com um texto mais literário estava nos planos do autor.

De fato, *Dedo-duro* é composto por sete contos, nenhuma reportagem. Como já abordamos na primeira parte deste trabalho, o conto “Dedo-duro” foi totalmente reescrito, tendo-se como resultado a fina fatura literária. Outro conto de que se falou rapidamente e que será analisado agora é “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”. Escrito originalmente como depoimento na *Revista Status*, ele ganha no livro nova roupagem e funciona como uma pequena autobiografia.

2.1 Ecos da formação do escritor em “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha” e em “Afinação da arte de chutar tampinhas”

“Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha” vem precedido de outro título: “Uma memória imodesta no coração da pouca vergonha”. Título-síntese que anuncia tanto o acontecimento rememorado quanto as confissões que se situam fora do terreno do bom comportamento. Ainda anunciando que o texto trata do período de juventude do escritor, há duas epígrafes: uma das canções de Zorba, o grego – “Solta a rédea de tua

juventude, não a poupes” –, e outra de “Meu pecado”, samba gravado por Paulinho da Viola:

O meu pecado
Foi em querer
Na minha mocidade
Amar tantas mulheres
O tempo já passou
Eu tenho saudades

O meu pecado
Foi passar noites
Em serestas
E bebendo por aí
Pela cidade.

Para falar dessa juventude um tanto longínqua, o narrador se apresenta “na marca dos 40 anos” e define-se como ave noturna. Seu pecado é meditar pela manhã, contemplar à tarde e só construir à noite. Nessa primeira confissão, vai algo que lembra a cena-presença de “Dedo-duro”, uma pequena semelhança de atitude com a do malandro que preferia morrer de fome a ter que trabalhar. Uma lembrança de que tem ritmo próprio e que não cumpre roteiros impostos por outros. O pecado, assim, é afirmativo de atitude, de personalidade. Mas, antes disso, o que define o tom do texto são três frases que são uma abertura para a reflexão sobre a escrita de João Antônio: “Se se é uma chaga viva, nervo exposto, tontice. Ninguém vê. Meu trabalho tem sido, quando presta, disfarçar isso” (p. 87). No tratamento da matéria autobiográfica, João Antônio insinua o jogo entre o dito e o escrito, entre a confissão e a ficção. Ao se dizer “chaga viva, nervo exposto”, o narrador investe de qualidades o seu modo de sentir a vida e logo na frase seguinte se ressentido por isso não ser visto. De maneira contraditória, afirma em seguida que seu trabalho é o de disfarçar esse traço da personalidade que acabou de mostrar. No jogo de mostrar e esconder, de negar para melhor afirmar, se constrói a personalidade que João Antônio quer dar ao público e a pista para a leitura desse texto: o que está escrito foi escrito por alguém que sente e não que apenas rememora ou vê.

No texto que deu origem a “Abraçado ao meu Rancor” – “São Paulo, sem nenhum retoque” –, ele havia escrito: “Há dois tipos de poluição em São Paulo: a que se vê e fotografa e a que se sente” (p. 77). Sente-se o cheiro do Rio Tietê, mas também há os que sentem mais fundo, os que a vivem, há o feio sentido, a literatura que fede. Do mesmo modo, ainda em “Abraçado ao meu rancor”, o narrador exige dos jornalistas a autenticidade dada pela experiência de sentir o povo, o incêndio, seus pequenos e grandes dramas. Para João Antônio, o sentir, ser a chaga viva, o nervo exposto, é sinônimo de autenticidade expressiva.

Esses dois textos – “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” e “Abraçado ao meu rancor” – estavam prontos na mesma época. A contar pelo que indica o texto de Paulo Rónai publicado em *Dedo-duro* como uma espécie de prefácio, apresentação, intitulado “Duas palavras”, “Abraçado ao meu rancor” fazia parte do livro *Dedo-duro* e foi suprimido, já que ao elencar as personagens que habitam o livro, Rónai cita: “O publicitário encostado à parede pela profissão: enquanto cata elementos para a reportagem que lhe servirão para uma imagem turisticamente idealizada de São Paulo, revive com saudade atroz episódios do seu passado proletário e boêmio” (1982, p. 12). Só que nesse livro não há publicitários e os rancores estão matizados da lembrança de uma juventude da qual o narrador se orgulha em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”.

Desse modo, é possível pensar na direção emotiva anunciada na entrevista de 1979 como a exposição do íntimo, daquilo que sente o escritor, que até agora tinha sido disfarçado, e que nesses novos livros se dão a ver.

Ao apresentar-se como aquele que sente, em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, e aquele que dói, em “Abraçado ao meu rancor”, o narrador dá ênfase a uma imagem de ser autêntico que se despe frente a seu público. Essa imagem de tirar a roupa está reforçada na primeira epígrafe do texto, um fragmento de “Com que roupa?”, de Noel Rosa:

Eu nunca senti falta do trabalho,
Desde pirralho
Que eu embrulho o paspalhão,
Minha boa sorte é o baralho
Mas minha desgraça é o garrafão:
Dinheiro fácil não se poupa

Mas agora com que roupa?

Pela seleção desse samba de Noel, João Antônio, ao mesmo tempo em que se pergunta sobre a roupagem que dará ou deverá tirar de uma escrita tão íntima quanto essas memórias, se inscreve junto ao malandro que “desde pirlhalho embrulha o paspalhão”. Seu gosto pela malandragem e sua vida juvenil de descoberta, desregramento e irresponsabilidades estão de acordo. É essa faceta malandra de sua juventude que sobressai no texto. Se seu leitor acreditar que tudo o que está ali é verdadeiro, no entanto, já está advertido pela epígrafe, que corre o risco de fazer o papel de “paspalhão”.

Esse texto foi parcialmente abordado quando procurei mostrar o apagamento de algumas expressões antiliterárias, ou ainda, a mudança no modo de dizer, que se verifica ao comparar sua primeira versão na *Revista Status* – “Abaixo a literatura engomada! (depoimento de João Antônio, novo astro da literatura amassada)” – com essa versão de 1982. Embora João Antônio tenha inserido novo tom ao texto, principalmente dando novos contornos e aprofundando sua relação com o choro, com os livros e com a malandragem, não retirou, retocando apenas a anedota em torno do “doutor de falsa fama” que falava da cor amarela em Graciliano Ramos. Contrapõe, assim, ao que ele chama, no início do texto, de “landuá bem-comportado, asséptico e sem peleja” à literatura que fez parte de sua formação e à própria vivência. Claro está, portanto, que permanecem na sua concepção do que seja a boa literatura os mesmos pressupostos levantados em “Corpo-a-corpo com a vida”, acrescentados, porém, de novos valores, ou valores que já eram cultivados, mas não defendidos, no texto antigo.

O Houaiss define a palavra landuá como “regionalismo pernambucano” que significa “boato falso, inverdade”. Logo, ao intitular o fragmento do texto onde aborda, lado a lado, o “doutor de falsa fama” e o gosto do narrador pelo cavaquinho de “Choros e landuás”, contrapõe a verdade dos chorões, cuja *performance* ele descreve como uma luta de “contracanto e improvisações”, a verdade da literatura de Graciliano – “além do alto padrão estético, uma denúncia social, um feixe de documentos brasileiros, comovente pela atualidade” (p. 90) –, a experiência vivida e a matéria extraída dessa experiência à outra literatura, que se distancia da vida e da experiência. Asséptica, no seu dizer.

Como o narrador que se cola ao seu discurso, muito conhecido dos jornais, da TV e mesmo desse texto polêmico que já é também conhecido do público, João Antônio

faz presente, primeiro, sua imagem de polemista e se situa no presente, para depois contar sua infância e juventude. Não há dúvidas de que seja João Antônio e, portanto, tratando-se de um autor que diz que o “escritor é aquele que menos mente”, o pacto²⁶ com o leitor se estabelece facilmente. Assim, o autor joga com uma sua imagem já conhecida e ficamos sem saber se se coloca entre os boêmios e chorões e entre os jogadores e malandros pela sua simpatia por eles, por ter escrito sobre eles ou se, ao contrário, por primeiro ter passado sua infância entre eles é que os pode escrever, como afirma desde sempre. Tomaremos o texto como ele se apresenta no livro: precedido da palavra memória; sabendo, no entanto, que toda rememoração tem algo de ficcional.

João Antônio, ao escrever sobre sua juventude, parece afirmar um pensamento de Walter Benjamin, que toma um acontecimento vivido como fonte de ficcionalização quando lembrado: “Um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes ou depois” (1994, p. 37). A lembrança das vivências de juventude as transforma num rico imaginário, indissociável da imagem do escritor formado, e percebe-se que elas são sempre evocadas para dar credibilidade à afirmação de uma identidade de homem que frequentou os mesmos lugares que frequenta o povo, as pessoas pobres habitantes de favelas e dos morros. Desse modo, a faceta privilegiada na pequena autobiografia é justo a do malandro de nervo exposto que se tornava escritor.

De “na marca dos 40” do presente, o narrador regride aos nove anos e rememora o pai e suas rodas de chorões, o pouco gosto da mãe a que o filho seguisse o pai no instrumento. Enquanto o pai iniciava o menino no aprendizado do cavaquinho, a mãe o escondia e, assim, sem ter como exercitar-se, o narrador se especializou em ouvir e “nos modos da competição” (p. 93) próprios das rodas de chorões. Esse dar-se inteiro à música é aprendizado que leva para a vida e, como sabemos, está presente em sua literatura.

Choro varando a tarde, enfiando pela noite. Mamãe sequer imagina as rodas e os encontros, em que a música de amadores e profissionais se enlaça, se confunde em alto e profundo, em largo e no coração, com harmonia, na alma longa dos choros. Nomes – Garoto, Teodorico,

²⁶ Como será abordado adiante, segundo Philippe Lejeune, o pacto biográfico prevê, por um lado, um autor que diz a verdade, e por outro, um leitor que quer acreditar nessa verdade.

Nazareth, João Pernambuco, Zequinha de Abreu, Guerino, Benedito Lacerda, Abel Ferreira, Pixinguinha, Luperce Miranda, Barrios. Mamãe não sabe dessa legião. Flauta, cavaquinho, bandolim, violão, saxofone, clarinete fazem o ritmo, a tensão, a torcida, a vida e a pureza da gente (p. 92).

Ao elencar esses nomes, o narrador os inscreve em sua formação. A música, presente na maioria dos contos, é sempre citada nas epígrafes, com trechos no interior mesmo dos textos, costurando argumentos, exemplificando sensações ou sentimentos e, principalmente, imprimindo ritmo aos escritos mais literários.

Ao lado do amor pelo choro, está o amor pelo samba, que vem um pouco mais tarde, ao mesmo tempo em que lhe vem o amor pelos contos: “Nasceu-me, rasgando, o amor por Noel, Araci, Ciro, Ismael. E nem havia ouvido falar ainda em Cartola, Nelson Cavaquinho, Carlos Cachaca” (p. 123).

Além da música, a formação do futuro escritor se fez também com os filmes vistos na cinemateca do Ibirapuera, “os ciclos sueco, indiano, polonês, russo, italiano” (p. 126), com o teatro que estudou no Arena (p. 126) e com suas vivências e leituras.

O pai tem lugar especial no conto como aquele que o iniciou no gosto pela música, como o homem rude, trabalhador, ao mesmo tempo seco e sensível, cultivador de orquídeas. A mãe, a mulher de vida dura, trabalhando com o pai atrás do balcão do Bar e Armazém Gambrinus, que tiveram depois que o pai deixou seu emprego de operário do frigorífico Armour do Brasil, como também foi o irmão – segurança – e o próprio João Antônio, num cargo administrativo. Antes tinha sido office-boy, na refinaria de óleo Anderson Clayton.

Em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, a mulher é dádiva, é sonho, encarna a dúvida do narrador que não sabe escolher entre um bom livro, um jogo ou uma mulata (p. 126). Mas a descrição das mulheres de sua infância – sua mãe, as mulheres trabalhadoras de Vila Anastácio – nada tem de sensual. São mulheres cheias de filhos, que trabalham doze horas por dia no frigorífico, que comem marmita, boias-frias como homens, sem tempo de preocupações com alguma beleza. Mulheres que perderam a feminilidade na luta pela sobrevivência. Assim, embora o pai seja a figura que melhor se liga à formação do escritor João Antônio, ele dedica à mãe uma passagem curta que sintetiza a imagem que tinha dela e, ao mesmo tempo, expõe sua sensibilidade:

Eu entendia, e não, essas dores, que pensava nas minhas.

Vamos dizer. Entendia que, nos filmes, uma mulher rica e burguesa, com as comodidades aos pés, chorasse. Tédio, nojo ou escárnio. Entendia. Só não me cabia no juízo que mamãe, cozinhando, se fanando sem empregadas na lida da casa, ajudando no bar e lavando roupa no tanque – depois daquela pilha viria outra pilha e outra – encontrasse jeito de, às vezes, baixinho e desafinado, cantarolar (p. 120).

O trecho acima exemplifica um modo bastante usado por João Antônio para tocar no que ele chama de “arte de sobreviver na miséria”, da qual seus personagens seriam mestres: o feio de uma mulher sofrida, gorda antes do tempo, enrugada, que “enfeiava cedo, prejudicada, banhuda e sem cintura”, “afobada e sem ginga”, como eram as mulheres de Vila Anastácio, e que, ao mesmo tempo, encontra lugar na vida dura para a alegria, “para cantarolar baixinho,” se converte em beleza. A beleza de um sol nascendo, do voo das gaivotas, de uma mulata, de um samba ou de um choro – puros e presentes nos contos – é capaz de comover tanto quanto essa beleza arrancada da feiúra, das contradições da vida. Assim, a partir dessa imagem, é mais fácil compreender a intenção do escritor de plasmar o conto, a literatura, nas cenas “ruins de se ver” da vida cotidiana. Não é a beleza pura, a literatura limpa, pois que traz consigo o feio da miséria. É uma beleza suja, matizada, mas, como ele indica querer fazer em sua literatura na entrevista citada no início do capítulo, uma beleza ligada ao grotesco da vida e não ao sublime²⁷.

Em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” escrever é equivalente a brincar: “Um homem que não sabe brincar vai morto no mundo. E, como não brincava no bandolim, dei para outro arremedo. Caí para as escritas” (p. 103). Na acepção mais comum, arremedo é imitação, cópia mal-feita ou jocosa. E sabe-se bem que João Antônio exige alguma seriedade no ato de escrever: “Escrever é sangrar”, “escrever dói”, “escrever é um ato de compromisso com o povo e a terra brasileira”. Tudo isso está escrito em seus textos já conhecidos do leitor. Assim, brincar de escrever parece ser ação ligada mais à imitação da vida – a escrita como arremedo da vida – , do que algo

²⁷ Não é meu objetivo aqui aprofundar os conceitos de sublime e grotesco, senão fazer notar o uso que João Antônio dá a eles: um ligado ao belo e ao transcendente, e outro ao feio, ao extravagante, ao ridículo, ao que se presta à repulsa, seus sentidos mais correntes.

lúdico a que o escritor se dedica no início da carreira. Ainda assim, escrever está tão de acordo com a vida de malandragem, de jogo, bebida e mulher que, no texto, não são separáveis. Ao mesmo tempo em que o narrador evoca uma, vem a outra imagem do passado. Misturadas:

— Malandrando os seus dias. Você só vive com essa gente do erro. Sujeitinho.

Passo, escabriado, a pedalar na magrela, amorosamente; é a bicicleta Calói, meia-corrida, companheira. Pequena, princesa, magrela. E vou mais atiçado, alegre como um moleque. Atravesso, de enfiada, capeta, trim-trim, São Paulo todinho, pego rabeira nos ônibus que saem da Lapa para o centro da cidade, trim-trim, uma volada chispando nas manhãs de domingo, varando Vila Anastácio, Lapa, Águia Branca, Perdizes, Santa Cecília, Centro. Pego a Avenida Nove de Julho, o Paraíso, flecho até Moema. De um lado a outro da cidade pedalando a minha magrela, chispa, trim-trim, firme envergo o lombo do selim para o cano, ganho, são duas horas voadas no selim, a redação do jornalzinho infanto-juvenil, num quartinho de uma casa em Moema, na Avenida Juriti, onde começo a escrever. Ou antes, a exortar, em patriotadas, a elevação das honras de heróis no fragor de batalhas que nem entendo. Mas imagino.

— Malandrando seus dias.

Disso caí para as escritas. Destrambelhei-me no gosto pelas palavras (...)

Anda que até aqui pouco falei em sinuca (pp. 112-113).

Da fala da avó Nair, chamando a atenção do menino que só andava com “a gente do erro”, da qual temos notícias nos fragmentos anteriores – prostitutas, jogadores, malandros, vagabundos –, às andanças de bicicleta pela cidade, à escrita. Uma linha contínua enovela as três passagens, que são revividas pela memória do narrador.

O fragmento transcrito lembra as andanças de bicicleta de Paulinho Perna Torta, que também chama o veículo de magrela e tem por ela um carinho especial. O percurso, com pequenas alterações, é o mesmo. A alegria experimentada nessa espécie de voo também a mesma: “...tirando as mãos do guidão e guiando só com os pés, na gostosura maior desta vida... De quando em quando, me dando à fantasia de ir pelas ruas desertas,

curvando sempre, de calçada a calçada, como se estivesse dançando uma valsa vienense...” (1980, p. 75).

A sensação, de todos os ângulos positiva, das andanças de bicicleta se associa à escrita prazerosa, para depois, como se num contraponto, se ligar à sinuca, que João Antônio descreve nesse mesmo texto como trabalho – “Jogo se aprende perdendo dinheiro, tempo, sola de sapato em volta da mesa, sono. O mais é fricote, leite de pato, passatempo, embromação” (p. 115). Da ludicidade de um passeio de bicicleta, do prazer de criar uma palavra e de ler as fábulas de Esopo da infância, ao trabalho em volta da mesa, sobre o papel tantas vezes reescrito, parece ser o caminho da escrita de João Antônio. Mais adiante dirá que é inconcebível escrever diretamente à máquina.

Na passagem selecionada temos outra característica marcante dos textos de João Antônio, além da pontuação sempre original que encadeia frases curtas, orações de uma só palavra, definindo certeira o ritmo que o autor deseja, do emprego de listas de palavras enfileiradas e separadas por vírgulas e subitamente surpreendidas por um ponto final que quebra o ritmo para depois retomá-lo, da aliteração e da elipse, destacadas na análise de “Abraçado ao meu rancor”: é o uso da onomatopeia. Além da imagética do texto, em que o leitor acompanha o passeio, as reiterações da sineta da bicicleta e o seu trim-trim mostram a velocidade não dita, mas feita sentir pelo emprego adicionado de “chispando”, “chispa”, “duas horas voadas” e “me flecho”, expressão que personifica a velocidade da flecha. A aliteração está de novo presente, até mesmo se para obtê-la for preciso criar palavras: “companheira, pequena, princesa”; “uma volada... varando Vila Anastácio”.

O gosto pelas palavras e o texto escrito de forma consciente, laboriosa, buscando o emprego exato para cada uma delas, é característica presente em todos os textos do escritor, inclusive nas matérias de jornal. E esse gosto, ficamos sabendo aqui, nasceu na infância do reparador de palavras que percebia que sua mãe pronunciava “musiga e não música” (p. 91).

Uma passagem em especial dá conta do processo de escrita de João Antônio:

Corria um tempo em que escrevia a mão e dizia o texto em voz alta. Depois, só depois, bem mais tarde é que passava à máquina, na limpeza e na pureza. Não me entrava na cabeça alguém escrever diretamente. Se aquilo era me curtir e recurtir, sofrendo, sugando como quem extrai a vida. Lambendo e brincando, uma a uma das palavras, atento, embalado, amante

– do jeito, do sestro, do desenho, sonoridade, sensualidade, doçura, porrada, murro, cipoada e suor particular de cada uma das palavras. Uma, duas, cem vezes eu dizia, no quarto, voz alta. Diretamente à máquina. Onde já se viu? (pp. 124-125).

As palavras, no trecho acima, estão personificadas e entram numa luta com o escritor, que parece ter a incumbência de domá-las. De doces e sensuais passam a agressivas, e representam funções diversas que, como vimos, resultam em características do texto de João Antônio: a escolha das palavras leva em conta a imagética, a sensualidade, a sonoridade na confecção laboriosa do texto. O autor que não cansa de dizer que faz seu texto com a vida, com a experiência, deixa muito claro que também o faz com palavras. Ideias e palavras, portanto, num apreço equivalente, como fica registrado em “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”. Este, justamente o pseudônimo escolhido pelo autor ainda inédito e que chamou a atenção de Otávio Issa, Ricardo Ramos (coordenador editorial da Civilização Brasileira, que viria a ser a editora de João Antônio até 1980), Ronaldo Moreira e Roberto Simões, que foram à residência do escritor depois de ler alguns de seus contos, enviados pelo correio meses antes. Era 28 de setembro de 1958-60²⁸:

Naquele momento, o carro de quatro portas, americano e cinza do romancista freava na porta do bar. Desciam quatro homens, paletós e gravatas (...)

— É aqui que mora o senhor...?

Meu pai baixou a cabeça. Atarracado, triste, português, envergonhado:

— Sim. Os senhores são da polícia? (p. 128).

A anedota, confirmada pelo irmão Virgínio, dá ideia do quanto João Antônio estava envolvido com a vida noturna, a sinuca e outros tipos de jogos, mulheres e bebedeiras e de como sua fama na família estava longe de ser a de um rapaz de 20 anos bem comportado. Já havia escrito “Fugie”, “Busca” (publicados na *Revista O Globo*) e “Meninão do Caixote”, vencedor de um concurso da *Tribuna da Imprensa* e, com a

²⁸ João Antônio não informa o ano nesse texto, mas sabemos por depoimento de Virgínio Ferreira, irmão do escritor, colhido por Rodrigo Lacerda em 23/03/2000, que nesse dia ficaram surpresos com a idade de João Antônio, “entre 21 e 23 anos”. O escritor é nascido em 1937, portanto o dia da visita situa-se entre 1958 e 1960.

visita do editor da Civilização Brasileira, começa a preparar seu primeiro livro de contos, depois publicado em 1963. É por essa época que João Antônio passa a trabalhar na Agência de Publicidade Petinati e acaba precisando fazer a escolha entre ser malandro e ser escritor.

A entrada na carreira de escritor dá-se primeiro pela descoberta de Graciliano Ramos, através da leitura de revistas cariocas²⁹, “um homem que (...) escreve e reescreve algumas vezes um texto, teima em cima do papel, fuma muito e Selma, toma cadeias sérias, se diz ateu” (p. 121). Na leitura começada por *Caetés*, é como se se tocasse pela primeira vez de que a vida que levava, ou a vida que levavam as pessoas de seu conhecimento, era pouco. Se identifica com Graciliano:

Apanhei, seco e fascinante, primeiro o *Caetés*; depois *Vidas Secas*, na biblioteca circulante da Lapa. Difícil falar desse mergulho. Estava mordido. Um pensamento me ficou cortando, líquido, certo, irrecorrível. Quase fatídico. Eu iria envelhecer, azedamente, como um escriturário da Armour, gravata, camisa social branca, passos miúdos e pesadão, pouco empertigado, alguma mulher doméstica. E uns filhos medíocres, metidos no colégio da Lapa.

O tamanho do homem era outro, acordava-me consciências, revolvía. (...) Onde e com quem aquele teria aprendido a escrever com aquela garra e sentido? (p. 122).

Essa tomada de consciência da vida medíocre e o desejo de sair dela reforçou o investimento na escrita que, se antes era haurida na experiência vivida, na sensibilidade para a música, que regia a escolha das palavras, passa a ser acrescida das lições de estilo apreendida na leitura dos mestres.

A partir de Graciliano, João Antônio passou a ler os clássicos, os portugueses Eça, Fialho, Ramalho Ortigão, Padre Vieira, e o que ele chama no texto de “literatura de homem”: Gorki, Jack London, Hemingway, Steinbeck, Zola. Pode-se, a partir do seguinte fragmento, recortar as características mais apreciadas por João Antônio nessa literatura, algumas facilmente identificáveis em seus próprios textos:

²⁹ Em “Abaixo a literatura engomada (depoimento de João Antônio, novo astro da literatura amassada)”, escreve que o descobriu “lendo os Arquivos Implacáveis, de João Conde, em *O Cruzeiro*”. Na nova versão prefere não nomear a revista.

Ô texto de fundação, argamassa, firme-firme, farta amarração, frase batendo com malícia, mostrando e escondendo, driblando, batendo, rebatendo, técnica, rebanho, som e eco, contingente de harmonia, economia, picardia, calma e falseio, plenos valimentos, desenho, música de cravo e viola, ir e vir com exatidão, contexto e voo de pássaro que nunca vi – cotovia. Propriedade (pp. 122-123).

Adjetivos, substantivos, expressões comparativas que dão a adjetivação pela imagem, vasto uso de verbos que indicam ação, movimento, imprimem à literatura a que se refere o sentido de jogo, de luta, de algo vivo e que se remexe nas mãos de quem lê. Firmeza, propriedade, economia, exatidão, harmonia entre o peso da argamassa e a leveza do voo do pássaro. No meio de tudo, a técnica. João Antônio não estudou teoria do texto, mas soube, ao que tudo indica, instintivamente e pelo gosto da música e dos livros, apreender a técnica e fazer uso dela na construção de seus textos.

Embora afirme apenas a vida em “Corpo-a-corpo com a vida”, e nela esteja incluída a luta com as palavras, pelo texto que ora se analisa fica claro que se alimenta também da literatura. Nem só de vida, nem só de literatura, nem só do mundo real, mas também dos mundos possíveis. Ainda na década de 70, quando negava a literatura em favor da vida, João Antônio escreve, em carta à Ilka Brunhilde Laurito:

Eu persegui este conto, o tal, durante algum tempo. Ele me sumia na cabeça e na vida, e, depois, numa esquina, num cigarro, num lance vago, reassumia esta ou aquela forma. Então, dia desses, eu resolvi escrever o tal livro. E comecei a fazer base interior, deitado numa cama. Arrumei estes livros:

- A) *O conto brasileiro contemporâneo*, professor Alfredo Bosi;
- B) *Boêmios errantes*, John Steinbeck;
- C) *Os meninos da Rua Paulo*, de Ferenc Molnar;
- D) *Memórias de um sargento de milícias*, de Manoel Antônio de Almeida;
- E) *Tacão de ferro*, de Jack London.

E desandei a ler. Foi aí que o tal conto me explodiu (...) Foi com essa base interior que fiz “Cor de cinza”, brutalmente autobiográfico; e daí?” (28/01/1976).

Percebe-se, assim, que, justamente no período de maior ênfase na negação da literatura em favor da vida, João Antônio equilibrava sua criação no estudo e na leitura de outros escritores. Na mesma época, diz ler Drummond e Baudelaire diariamente.

O conto de que fala nesse excerto é o que depois veio a se desdobrar em “Abraçado ao meu rancor.” Além de ser leitor de seus contemporâneos, já que fala de todos os que admira e preza em entrevistas e depoimentos, João Antônio nunca deixou de se interessar pela poesia e pelos autores clássicos.

Ainda em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, João Antônio escreve, de passagem, sua experiência como “soldado número 178 da terceira companhia de infantaria”, definindo-a como “um fiasco”. Graças a sua “relapsia renitente” foi dispensado logo. Essa vivência está melhor relatada no altamente lírico “Afinação da arte de chutar tampinhas”, no qual João Antônio já mostrava um narrador que vai se descobrindo no gosto pela arte, no cultivo do prazer em oposição à seriedade exigida no mundo do trabalho. Em certo momento da narrativa, pode-se ler: “Meu irmão, tipo sério, responsabilidades. Ele, a camisa; eu, o avesso. Meio burguês, metido a sensato. Noivo...” (2004, p. 41).

Também nesse texto a vida e a literatura andam juntas. Passaremos a ele antes de voltar outra vez para “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, já que ambos cobrem mais ou menos o mesmo período e seu tema é comum: a infância do escritor, embora um seja confessadamente autobiográfico e outro não.

Misturando lembranças da infância, dos tempos de quartel e do início da vida adulta com a inevitável entrada no trabalho assalariado, a personagem-narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas” vai sendo mostrada ao leitor como um cultor da vida e da beleza, com consciência de seus desejos e do que se espera dele, repousando na mais velada calma de quem encontrou seu caminho na inutilidade, na produção mínima da sobrevivência.

Em linhas gerais, a narrativa vai se desenrolando como um suave murmurar, uma confissão, ou uma espécie de dar-se conta de quem se é, de um homem entregue às suas lembranças. Como se esse homem, ao caminhar despreocupadamente pela rua, se visse em frente a uma tampinha e ao chutá-la desencadeasse a perspectiva de construção

desse gosto de chutar, e com ela a criação de sua própria personalidade. Não que mencione o homem caminhando, ou o espaço em que se encontra. Curiosamente, esse texto de João Antônio não coloca o narrador em situação com a cidade no tempo presente da narrativa. E sua situação presente se dá por contraste com o passado:

— Hoje meio barrigudo.

— Mas já fui moleque muito bom centro-médio (p. 37).

Assim, recorda o jogo de bola na infância, o estudo como obrigação imposta pelo pai, o fumo escondido e as primeiras rodas de samba, tudo avivado pelas sensações que a lembrança evoca:

Naquelas noites me surgia uma tristeza leve, uma ternura, um não-sei-quê, como talvez dissesse Noel... Eu estava ali, em grupo, mas por dentro estava era sozinho, me isolava de tudo. Era um sentimento novo que me pegava, me embalava. (...) As letras dos grandes sambas falavam de dores que eu apenas imaginava, mas deixava-me embalar, sentia (p. 38).

Noel Rosa, evocado no começo da narrativa, vai seguir com o narrador até as linhas finais e percebe-se por esse amor, que nasceu cedo, que a música de Noel é em grande medida o que desperta a sensibilidade do narrador para a beleza estética, dando-lhe consciência de suas sensações e o desejo de cultivá-las. Já nesse momento da vida, a infância, o narrador foi impelido a valorizar o prazer que lhe era nato em oposição à educação para o trabalho e à vida “séria”. Conta como foi prestando atenção às letras dos sambas “mesmo sem entender” – e de novo frisa o sentir como mais importante que o entendimento –, descobrindo-lhe o que ele não sabe nomear em Noel, algo apenas tocante, “uma coisa que eu ouvia e não duvidava que fosse verdade”. Essa mesma verdade, que está no lugar de algo capaz de tocar, é aquela que João Antônio persegue em seus escritos e que diz ser, em “Corpo-a-corpo com a vida”, a coisa mais importante que um autor deve buscar. Não seria a essa verdade e não à verdade cotidiana, que diz respeito à representação da realidade, que o autor se referia naquele texto? Tocar com a verdade, tanto com aquela que mostra uma verdade nua e crua e dolorida dos homens que passam fome quanto com uma literatura capaz de mostrá-los como homens de verdade e não de papel ou de discurso. Uma verdade que pouco deve à verossimilhança.

Para João Antônio, um texto digno de se chamar de literatura deveria “ser verdadeiro,” “ficar de pé”, qualidades que só seriam alcançadas através da vivência daquilo que está sendo escrito.

Depois de evocar a infância, o narrador rememora os jogos de bola no quartel e as aulas de jiu-jitsu dadas a contragosto aos filhos do capitão. Faz uma pausa, formalmente expressa tanto na passagem das lembranças da infância como no espaço em branco entre um trecho e outro, e passa a dizer sobre uma mania sua que vem “afinando” há algum tempo. Trata-se de chutar tampinhas na rua. Isso é o que ele chama de “minha arte”, e depois de “meu trabalho”, que começou como um gosto sutil e que foi regularmente cultivado. E como não pudesse viver de chutar tampinhas, por conta da pressão de seu irmão e da má reputação que vai ganhando no bairro onde mora, decide se empregar num escritório de contabilidade, à noite, para onde leva cerveja preta e Huxley – acrescentando entre parênteses, ao modo de confissão, que leu o livro *Contraponto* duas vezes e que o lê sempre – e de onde volta chutando suas tampinhas, cuja preferência recai naquelas das garrafas de água de marca Prata. Em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” fica clara a má reputação e também o emprego no frigorífico Armour do Brasil.

Ao introduzir o livro de Huxley na narrativa, João Antônio introduz também uma nova personagem: uma professora solteira que, a julgar pelo que diz o narrador, está interessada nele, ao passo que os outros rapazes estão interessados nela por conta de uma herança. Contra a mulher, o narrador só tem um senão: “quer casamento. Eu não” (p. 47). Depois de evocar uma cena em que os dois estão sentados no mesmo banco no lotação, ele reflete sobre o anel de grau que ela leva no dedo: “Ostentação boba, é moça como qualquer outra. Igualzinha às outras, sem diferença” (p. 47). Interessante notar que ao tratar das tampinhas o narrador vai dando diferenças sutis entre uma e outra e explicitando suas preferências. Assim, gosta das de cerveja, mas muito mais das de água mineral marca Prata, outras são ordinárias, que não despreza, usando-as para treinar o chute. Já a moça é sem diferenças, mesmo que leve um enorme e caro anel no dedo como sinal de distinção de sua classe social e também de sua erudição. Assim, o narrador manifesta seu desprezo pelo dinheiro dela, afirmando a equivalência de caráter entre moças pobres e moças ricas. Se lembrarmos que o anel que ela traz no dedo remete também ao anel de formatura, à distinção que merecem os acadêmicos, fica clara a intenção de contrapor saber a vivência. A distinção, para o

narrador, reside no gosto espontâneo pela música, pelas coisas sem utilidade, e não no saber imposto, recebido pela obrigação escolar.

Foi o livro que o narrador carregava que deu início a uma conversa breve entre eles, cujo desfecho foi este: ao perguntar, polidamente, o que ele fazia da vida, veio-lhe a vontade de dizer: “— 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 na rua. Não conheço chutador mais fino” (p. 47).

Por essa resposta não dada, vê-se o apreço por um trabalho que não sirva para o modelo de produção e que, portanto, não interessaria às moças casamenteiras. Vê-se também que o narrador quer se distinguir pelo gosto pela música e pela fruição da arte, mais do que por uma definição de profissão ou formação. Ou seja, apesar de não fazer nada útil para a sociedade, é, ou sente-se, igual à professora em sabedoria.

O livro de Huxley, *Contraponto*, coloca em cena um grupo de pessoas com ocupações e círculos de amizades diferentes e que se encontram regularmente num restaurante para conversar sobre os mais diversos assuntos, dentre eles a busca da verdade, o casamento, a religião, o progresso como um mal que levaria a humanidade à destruição, o intelectualismo e a ciência como inúteis e banais diante do homem em seu estado natural, vivendo harmoniosamente as suas emoções. Todas as personagens do romance estão, a seu modo, buscando um sentido para a vida, e cada uma, completamente diferente da outra, acredita que seu caminho a levará mais facilmente ao encontro dessa verdade e sentido de viver. Mas todas, ao fim e ao cabo, acabam sendo vítimas de acontecimentos sobre os quais não têm nenhum controle: a solidão, o vazio, o amor sufocante que é rejeitado, a morte do único filho, a velhice que as impede de serem quem julgam ser. As regras sociais, no romance, acabam se mostrando inúteis e, quando transgredidas, demonstram abalar apenas a moral das personagens.

A narrativa de João Antônio, assim, colocando o livro de Huxley em cena, com a sua personagem rica em busca de um casamento, remete o leitor à inutilidade das regras da religião, do casamento, do trabalho, do “bom mocismo” do sujeito bem-casado, bom trabalhador, devolvendo ao sistema exatamente o que se espera dele. Devidamente mediado, coloca no conto o aprendizado adquirido na descoberta de Graciliano. Neste caso, o gozo estético e o não fazer nada produtivo seriam os bens maiores que definem a grandeza de caráter do narrador.

Em *Contraponto*, há as personagens que não fazem nada (quase todas as mulheres e Spandrell, uma espécie de encarnação do mal), os políticos, um pintor, um

cientista e os literatos: além de um editor, há três escritores muito distintos: Walter, que ama desmedidamente; Mark Rampion, tranquilo e defensor da ideia de que o homem deve viver de acordo com seus sentimentos, sem se esforçar para viver daquilo que não é, forçando ou contendo suas emoções; e Philip Quarles, marido distante, vive inteiramente para a literatura, procura nunca falar de si mesmo e colhe os acontecimentos que as outras personagens vivem para escrever seu próximo romance. Fica entrevisto nas páginas do livro que o homem teria que buscar o contraponto, o equilíbrio entre a emoção e a razão, para ser pleno.

Apesar de estarem sempre falando de literatura, de política e do amor, é na vivência que esses escritores de Huxley colhem o material para a escrita; e o amor é o fator complicador, ainda mais complicado pelo casamento, que oferece problemas tanto para desempenharem sem culpa o papel de escritores, como para levarem a existência de modo mais natural. Assim, não admira que o narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas”, avesso ao casamento, carregue o livro, que funciona como um amuleto, ao se aproximar da professora solteira. Vai também nesse símbolo o apreço de um escritor pelas ideias do outro, como se João Antônio fizesse seu narrador mostrar a concordância com a crítica sagaz de Huxley a uma sociedade humanamente decadente, vítima de seu progresso.

No conto de João Antônio, o narrador, depois de descrever minuciosamente os seus chutes nas tampinhas, conclui: “É preciso sentir a beleza de uma tampinha na noite, estirada na calçada. Sem o que, impossível entender meu trabalho” (p. 43). Aqui, ouvimos também a voz do autor dizendo que é preciso sensibilidade para entender a literatura. É ele evocando outra vez a sua verdade estética: é preciso tocar e é preciso deixar-se tocar para entender o que ele escreve. E é preciso não ser máquina, não ser só intelecto e sério trabalhador, para apreciar a beleza da arte que está fora do mundo oficial, para ser tocado por Noel Rosa, cujo “Feitio de oração” deixaria o narrador em dúvida se tivesse que escolher entre a música e as suas tampinhas.

Contraponto, segundo Sérgio Augusto de Andrade no prefácio à edição da Globo, é de uma construção literária ousada, já que seu autor adaptou a estrutura de “Suíte Número 2 em Si Menor”, de Bach, à narrativa em palavras. A música é em todo momento evocada no romance e a cena final é a tentativa, por Spandrell, de provar a existência de Deus através da audição de uma sinfonia de Beethoven. Indo da música clássica à popular – verdadeira paixão de João Antônio, nascida inclusive antes do amor pela literatura, como fica evidente em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” –

o narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas” tem sua formação ligada à música de Noel, que está presente em todo o texto, citando textualmente “Feitio de oração”, que, como a narrativa, é composta de quatro partes.

“Afinação da arte de chutar tampinhas,” em sua primeira parte, evoca a infância do narrador, na segunda, o quartel, na terceira, a dedicação às tampinhas, e na quarta, a mulher, aqui representada como a instituição, o casamento, menos interessante que a arte das tampinhas, a música de Noel e a literatura de Huxley.

Se segue a estrutura da música, as frases curtas, porém, lembram um roteiro para cinema. Em cada mudança de cena, de assunto ou de lugar onde se passa o acontecimento evocado, as frases iniciais são indicativas do que vai se desenrolar, são frases-síntese: “Quartel.” “Memória triste.” “Deixando o escritório.” “Dia desses, no lotação.”. Mais tarde, nos livros da década de 70, esse recurso é usado à larga como subtítulo de textos dentro do texto, como nos jornais. Em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, o recurso é usado tal qual nos jornais: títulos-síntese que fragmentam o texto, sem, no entanto, como em “Afinação da arte de chutar tampinhas”, separar os assuntos. O aprendizado do choro e do samba perpassa aquele texto do começo ao fim e há uma clara citação ao conto do primeiro livro através do título “Afinação da arte de ouvir”, cujo fragmento dá conta justamente de suas idas às rodas de chorões com o pai e de sua frase certa: “É mais difícil ouvir do que tocar” (p. 97). Aqui ainda é um recurso de contenção, de dizer apenas o necessário para o entendimento, sempre muito de acordo com o horror de João Antônio pelos “floreios.”

A narrativa assim arranjada apresenta um narrador que se aproxima ao máximo de uma naturalidade de conversação íntima, de lembrança, de passar em memória acontecimentos que são afins e que vão se juntando um ao outro na medida em que o narrador evoca seu também natural amor pela arte. São lembranças sensoriais, que não estão ligadas a uma formação intelectual, ao saber, mas à vivência e ao toque sutil do descobrimento dessa arte, que de resto só serve para o prazer estético pessoal e não como distinção. O recurso às frases curtas é também uma forma de fazer o contraponto entre a emoção derramada, uma certa sensibilidade a florada de que o narrador se confessa vítima ao citar o que provocam nele as canções de Noel – e que é a mesma que vemos nos textos autobiográficos que vieram depois –, e a exata medida de destilação dessas emoções para a construção de um texto capaz de alguma densidade na fatura com o literário. Assim, a vivência sentida e a objetividade empregada na escrita, dariam a medida para a construção de um texto capaz de ser verdadeiro, digno do crédito do

leitor. É a chaga viva, o nervo exposto, domado, contido para obter o resultado literário esperado.

Ao evocar, logo no início do conto, a UMPA, União dos Moços de Presidente Altino, o narrador aproxima-se de maneira ostensiva do autor João Antônio. Isso não ficou evidente no conjunto do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, ao qual “Afinação da arte de chutar tampinhas” pertence, pois o autor ainda não havia revelado quase nada de si fora da literatura, ou seja, seu discurso ainda não era ouvido. Assim, se tomarmos o conto sem vinculá-lo a uma exterioridade posterior, quando ainda nada se sabe de seu autor, o narrador é um ser de ficção que vai se mostrando na exposição de uma sensibilidade artística e que se sustenta em sua estrutura literária. Somente o que dele se exige para que seja literatura. No entanto, ao analisarmos o conto no conjunto da obra, levando-se em conta os outros livros de João Antônio, perceberemos que o autor assume a matéria autobiográfica presente em seu primeiro livro e a eleva a primeiro plano em alguns textos, como é o caso de “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, “Abraçado ao meu rancor” e “Tatiana pequena”, que será analisado adiante.

Assim, a partir do que se lê sobre a construção do escritor João Antônio em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” e em “Abaixo a literatura engomada (um depoimento de João Antônio, novo astro da literatura amassada)”, se pode tomar o menino que jogava futebol na UMPA e que aprendeu a amar Noel Rosa no conto “Afinação da arte de chutar tampinhas” como o mesmo sujeito, já que a trajetória que o narrador faz nos três textos é a mesma. Assim, podemos dizer que “Afinação da arte de chutar tampinhas” é a primeira exposição de uma sensibilidade cultivada que irá se desdobrar na construção do escritor. Essa leitura nos autoriza a imaginar as tampinhas como tentativas de escrita, o chute aprimorado como metáfora da criação literária, e assim, quando o narrador diz “é preciso sentir a beleza de uma tampinha na noite, estirada na calçada. Sem o que impossível entender meu trabalho”, também diz da necessária sensibilidade para o entendimento do trabalho de escritor.

As tampinhas são ainda o resto que ficou de um produto pensado para o consumo, o lixo, o que não serve mais. Como o chutador que olha para o chão, onde ninguém espera encontrar nada, e de lá tira o que sobrou para fazer desse resto o seu trabalho e a sua arte, o escritor João Antônio também se interessa por aquilo que não é ainda assunto, por temas que não são do interesse da alta literatura (a matéria autobiográfica, os marginalizados, os subúrbios), e desse resto, “estirado nas calçadas”,

tira a sua escrita, tentando explorar níveis de percepção no leitor, que acredita ser capaz de construir outras relações que não a da mercantilização.

Pautado no simbólico, no entanto, o conto tem como se ao acaso, como detalhe, um comentário sobre a cidade e os que a palmilham, que em tempos posteriores alcançaria o lugar de matéria básica de alguns textos:

Esta minha cidade a que a minha vila pertence, guarda homens e mulheres que, à pressa, correm para viver, pra baixo e pra cima, semanas bravas. Sábados à tarde e domingos inteirinhos – cidade se despovoa. Todos correm para os lados, para os longes da cidade (p. 42).

Assim, o narrador afirma mais uma vez a sua relação com a cidade e com a gente simples que a sua sensibilidade para a arte não alija. O chutador de tampinhas olha para o chão e vê mais que tampinhas, embora as procure. No futuro, as tampinhas irão desaparecendo e os homens e mulheres que “correm para viver” talvez as terão recolhido para tirar da reciclagem desse lixo o seu sustento, colocando-se, no lugar delas, como o tema por excelência do escritor.

Nesse texto do primeiro livro o lirismo está muito presente. Dado tanto pela música quanto pelas tampinhas que o comovem, esse lirismo coloca o narrador como um centro catalisador de sentimentos provocados pela inadequação a um *script* social: não é bom para o trabalho e para a pressa da vida organizada para a produtividade, pois sente mais, tem algo em si – um excesso ou uma falta – que o expõe e o define. Como um sentidor, é capaz de dispensar tanto apreço pelo objeto inútil, as tampinhas, pelo samba de Noel e pelos homens e mulheres que andam à pressa para sobreviver. Três coisas corriqueiras e comuns – a música que toca no rádio e a que todos têm acesso, as calçadas cheias de tampinhas que irão para o lixo, a cena diária de homens e mulheres caminhando rápidos para seus trabalhos, enfim, o cotidiano apenas – têm uma voltagem de afeto maior que o esperado. Esse excesso de percepção e implicação pelo afeto ao mesmo tempo em que é a definição confessada do narrador, seu ponto de inflexão que o distingue dos demais, é a definição também do conto, que é extraído de um acontecimento banal que, no entanto, se sustenta sobre um corpo inteiramente pautado na expressão viva dos sentimentos do chutador de tampinhas na afinação de sua arte que tem como diapasão o samba de Noel.

A dimensão do afeto³⁰ (Jameson, 2002) está presente também em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”. É ela que dá o que estamos chamando de tom nos textos de João Antônio, o mesmo tom que rege a música. O trabalho do escritor, ao contrário do que afirma no início do conto, não é o de esconder o nervo exposto, mas o de jogar com ele, provocando a empatia do leitor. Atrás de todo o trabalho formal de linguagem e de estrutura de apresentação – fortemente marcada pelo recurso ao recorte e à montagem – está o *páthos* do texto como o alicerce que o sustenta.

A comunicação dos sentimentos que embalam o narrador nos diferentes momentos que a memória acessa ultrapassa a comunicação pura e simples, pois aparece como constatação em meio de percurso, já garantida pelo clima construído na linguagem. Desse modo, ao dizer em “Afinação da arte de chutar tampinhas” que “naquelas noites me surgia uma tristeza leve, uma ternura” (p. 38), a tristeza e a ternura já vinham sendo sentidas pelo leitor desde o início do conto, quando o narrador se confessa meio barrigudo e introduz um tempo nostálgico em que o jogo de bola era coisa mais alegre do que o chute às tampinhas do presente. E já estavam anunciadas na roda de batuque perdida e lembrada no parágrafo anterior. Depois de vir à tona pela palavra que o define, tal sentimento vem rondando o que é narrado e o clima se intensifica ou se desfaz no arranjo que o escritor dá às palavras para dar seguimento ao enredo. “Beleza que procuro tirar dos pormenores mais corriqueiros de minha arte se afinando” (p. 41).

Os temas que caracterizam esse narrador sentimental são os mesmos nos dois contos, acrescido o segundo do jogo e da frequência aos ambientes de malandragem. Enquanto “Afinação da arte de chutar tampinhas” é a rememoração de um passado que dá sentido ao interesse pelo chute nas tampinhas no presente, “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” se propõe a ser uma memória o mais completa possível da juventude do narrador. Além do mais, enquanto o primeiro se diz construção ficcional de uma personagem que tem pinceladas autobiográficas, o segundo inverte a situação colocando em cena o próprio escritor jogando com pinceladas fictícias. Não está velada

³⁰ Em “Pós-modernismo – a lógica cultural do capitalismo tardio”, Jameson aborda o esmaecimento do afeto na cultura contemporânea. No Modernismo, a ansiedade, o gesto, o grito, a melancolia eram temas muito usados para expressar o afeto nas obras de arte; já no Pós-modernismo haveria um esmaecimento da expressão do afeto, as figuras seriam mais planas, os autores/artistas não visariam mais a emoção. O autor conclui que os melhores artistas, no entanto, já teriam manifestado o desejo de uma volta à incorporação da dimensão do afeto em suas obras. João Antônio é um exemplo de autor cujos textos visam antes de tudo à empatia com o leitor, lançando mão, portanto, de altas voltagens de afeto.

a intenção autobiográfica. Desse modo, por abranger um lastro maior de tempo e de temas, o tom é francamente destoante, mesclando climas de tristeza, ternura e nostalgia à euforia das descobertas: do sexo, da escrita, da arte, dos gostos.

O uso dos tempos verbais em “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha” tem a intenção de colocar o leitor dentro das cenas do passado descritas. Assim, o narrador parte do presente, “hoje a marca é nos quarenta anos. E desta eu não tenho retorno. Vou firme” (p. 87), e faz em seguida a incursão ao passado: “Frequentei de cedo rodas de chorões e seresteiros levado pela mão de meu pai” (p. 90), “ali pelos nove anos, pinicava rápido, jeitoso”. Espera-se, desse modo, que a descrição da roda de choro continue no passado, como prenunciado na introdução do tema. Mas eis que o parágrafo seguinte começa com “choro varando a tarde, enfiando pela noite” (p. 92), e continua: “Tira-se um choro batuta. É do chapéu, vivo, traquejado. Há derrubadas, afrontas, duelos, companheirismos e rixas” (p. 92). Como o narrador, temos uma percepção multidimensional da ação, pois a descrição amorosa no presente inclui o leitor na cena – característica já notada por Flávio Aguiar a respeito de “Meninão do caixote” (*Remate de Males*, pp. 105-120).

O jogo com os verbos continua e, na memória dos nove anos, uma caminhada de mãos dadas com o pai por São Paulo também aparece no presente: “vou quieto, sondando” (p. 93). O narrador se transporta para a cena presentificada. Essa característica marcante em “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha” é usada à larga nos textos do autor e potencializa a cena justamente por humanizar o recurso da descrição através do calor da presença aproximada. O leitor não vê a cena de fora, passa de espectador à coadjuvante do acontecimento, sentindo a mesma tensão do narrador.

Em “Afinação da arte de chutar tampinhas”, verifica-se um narrador que, de início, se apresenta adulto, evocando o passado da juventude sem que se ocupe de valorar sua imagem através da constatação de tempo passado. Apresenta-se meio barrigudo, em oposição a um passado de bom jogador de futebol. No lugar desse jogo coloca outro, troca a bola pelas tampinhas, e a rememoração nostálgica do passado dá-se apenas de modo a construir a subjetividade desse narrador no presente. Já em “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”, o narrador se coloca, no momento presente da narrativa, como um perdedor do início ao fim do texto, lembrando expressões já conhecidas do leitor, diversas vezes reescritas e já abordadas neste trabalho, presentes, por exemplo, em “Paulinho Perna Torta” e em “Dedo-duro”: “hoje me cantam as glórias, nenhum escriba me flagra os fiascos” (p. 88) e “correram temporadas, andei,

tive subidas e descidas. Mais descidas, é claro, que, afinal, não sou um vitorioso e, se fosse, não haveria motivo de estar aqui contando, com franqueza, pedaço nenhum de minha pessoa” (p. 129).

Parece que o que impulsiona o texto é, como avisado de início, o desejo de contar sua vida naquilo que nunca foi abordado, naquilo que sua imagem pública não acessa. O fechamento remete a uma trajetória de altos e baixos, e se há mais baixos do que altos não transparece nenhum vestígio de frustração ou tristeza. O passado rememorado não dá lugar, nesse texto, à melancolia. O ritmo alegre, vertiginoso, anedótico com que é escrito não lembra em nada “Abraçado ao meu rancor”, apesar de dele se aproximar tanto pelo fato de ser extraído da matéria autobiográfica quanto por abordar, embora tangencialmente, pelo menos uma questão que permeia os textos assumidamente autobiográficos do autor: o impasse de desprezar a classe média brasileira e escrever para ela.

Diz ele nas primeiras páginas de “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”: “Afinal, deliberadamente ou não, o escriba é um servo da classe média” (p. 89). Esse incômodo que perpassa os dois textos será o tema central de “Tatiana pequena”, de *Abraçado ao meu rancor*.

2.2 A liberdade do voo das gaivotas

No conto, um narrador que repete o mote de “Abraçado ao meu rancor” anda pelas ruas de Copacabana à procura de flores para levar a uma festa no Jardim Botânico. Nessa caminhada, vai enumerando pensamentos que o angustiam: primeiro, a sensação de coleira dada pela profissão, depois, a miséria que está substituindo a pobreza no Rio de Janeiro e, por último, a lembrança de que a população do país se constitui de um “mosaico de mais de noventa cores de indivíduos” (1996, p. 218). Encerra os três pensamentos que o conduzem com a afirmação de que o país e a população empobreceram e “não fazemos por onde se mude esta devastação” (p. 218).

O sem saída dessa constatação tem o mesmo gosto amargo do rancor da revisita à cidade de São Paulo. É a constatação de que o país está mudando rapidamente, e para pior, e por mais que o narrador se esforce em mostrar isso, nada que faça é capaz de mudar a situação.

De modo diferente dos livros anteriores do autor, este é o que mais está carregado nas tintas da dor, como se lhe falhasse “a confiança para direcionar o curso das coisas”, no dizer de Ítalo Calvino a propósito da reflexão sobre a “rendição à objetividade” na literatura italiana dos anos 50 (2009, p. 53). Se João Luiz Lafetá dizia que algo mudou na literatura de João Antônio a partir desse livro e apontava o fato de sete de seus dez contos serem centrados na classe média, pode-se dizer que a consciência de João Antônio quanto a essa mudança faz dela o motivo do livro. É o autor que a vive e não deve ser outra a razão de ele se colocar como protagonista de três contos. Ao transpor o limiar da classe, João Antônio percebe que essa sua “subida” em nada pode favorecer os que ele não cessa de ver “descer”. A entrada numa nova classe social e nos locais que esta frequenta serve para contrapor incessantemente uma classe a outra, lembrando ao leitor a diferença injusta da distribuição de renda no Brasil.

Como o autor, que assinou contratos temporários com a Rede Globo no período de 1983 a 1985, como comentarista do Jornal Nacional – e também do Fantástico e do Jornal Hoje de sábados – o narrador de “Tatiana pequena” se apresenta como “um prestidigitador de quarenta segundos nas falas já sabidas e ouvidas por todos no último jornal da noite” (p. 223). As flores que procura pela manhã na Avenida Copacabana são para a festa de casamento de Marianita, que reunirá seus colegas de trabalho e a personagem, duplo do narrador: o produtor. Digo duplo, pois quando passa a narrar o ambiente da festa, esse narrador se coloca na janela, fumando ao lado de um antúrio e vendo o Cristo Redentor. Desse local estratégico, vê e narra a *performance* do produtor, ora colocado em comparação com o narrador, ora com um vaqueiro sertanejo, o que intensifica de modo grotesco dois mundos em tudo distintos aos quais o narrador tem acesso. Essa dupla entrada é, ao mesmo tempo, a afirmação de não pertencimento à classe que despreza mas com quem flerta, e a impossibilidade de estar com os que preza: o malandro e o sertanejo, de todo despido da superficialidade que, segundo ele, impera no ambiente de classe média.

Assim é descrito o produtor:

Aquele gordalhudo, pletórico, vermelhão, necessita de auditório para brilhar. Afinal é nosso produtor, exerce o seu autoritarismo até fora do gabinete de trabalho e, enquanto incha a veia do pescoço, vai dissecando uma última instrução dos majorengos de Brasília. E mais. As possibilidades vertiginosas da Bolsa de Valores, que surpreendeu até os

sabidos, a partida admirável que acabou por ressuscitar o futebol do Bangu, fazendo eclodir um goleador memorável. Já o apelidaram de rei. Ou a viagem do novo ministro econômico ao Clube de Paris. Entendendo agradar, que os chefiados botam cara séria, ele enche a caratonha vermelha, umas veias rochas nas bochechas, algo trêmulas. A testa brilha, mas o que lhe resta de cabelos foi lavado e penteado (p. 220).

A sucessão de assuntos dá uma ideia da passagem do tempo e do quanto o produtor permanece em cena, ditando os assuntos na festa. Depois de intercalar um novo assunto que se passa em outro ambiente – a dolorosa separação do narrador e de sua cachorra, chamada Tatiana – volta à cena do jantar e da onipresença do produtor:

A roda formada o ouve, há os balançares de cabeças, gravemente. A pança sobe e desce dentro da camisa francesa, de preço, e a mão esquerda, fazendo-se solene, gira num gesto quase nervoso que mexe também, no peito, o medalhão pendente da corrente de ouro aparecendo logo abaixo dos dois botões abertos entre os pelos embranquiçados. Os subalternos dizem, nos corredores do estúdio, que aquilo vale para mais de meio milhão. Isso no baixo-baixo. Um comédia. A mão direita, já não. Sustenta um copo, e nas pausas de efeito, sobe e desce como a barriga, leva goles à boca (p. 223).

A descrição da personagem em ação, vista de fora, permite ao leitor acompanhar o movimento da barriga, que sobe e desce e, somada à descrição anterior, a imagem da fala e do gesto se conjugam, permitindo uma cena bastante viva da aversão do narrador pelo produtor. “Um comédia”, insere a gíria popular que o qualifica pejorativamente de falador, papagaio, presepeiro, como é explicitado no parágrafo subsequente, lembrando outra frase de João Antônio que aparece em vários textos: “O falador se dá mal na vida”. Ou outra, que o desqualifica pelo excesso: “É mais difícil aprender a ouvir.” Um comédia, oração síntese que define o produtor, precede outra, também sem verbo e, do ponto de vista gramatical, beirando o sem sentido: “a mão direita, já não”, que sugere apenas que a mão direita, distinguindo-se da esquerda, é menos nervosa e acompanha o ritmo da respiração, cujo movimento é visível pela projeção da barriga.

A descrição do movimento e da posição das mãos está intimamente ligada ao primeiro pensamento do narrador ao abrir o conto: “A mão esquerda fica do lado do coração” (p. 215). Com essa lembrança de uma fala atribuída a um vagabundo do Méier, ele se percebe distante do ensinamento de “pegar certos dinheiros com a mão esquerda” e esquecer. Para terminar com a consciência de não ser “homem de tanta ciência”, o narrador explica “que, pegando com a mão esquerda, a que fica do lado do coração, o favorecido agradece fundo e mais sentido, que apanha o maldito pelo lado certo, conveniente” (p. 215). O ditado popular, crença, superstição, é tratado como ciência, e vale. Assim, o narrador atribui a angústia presente ao fato de ter pegado o dinheiro com a mão direita. Lê-se facilmente nas entrelinhas a culpa de não vender só o trabalho e, ao contrário, manter relações com a gente que o emprega e sentir-se obrigado à convivência.

“Apanhar o maldito pelo lado certo” remete à demonização do dinheiro, à venda da alma ao diabo pelo dinheiro, a submissão do homem à moeda. A insistência em diferenciar os lados esquerdo e direito, também explicitados na posição que o narrador ocupa no espaço – está à esquerda do Cristo Redentor –, é paralela à distinção de posições e de classe entre ele e o produtor; entre o produtor e o vaqueiro e ele, entre o produtor e seus subalternos; entre os que vão ao trabalho de ônibus e o produtor, que tem um carro importado e caro; entre a razão, a consciência de estar num lugar ao qual não pertence, e o sentimento que o faz estar ali: o dinheiro que vem com o trabalho que aceitou e Marianita, com quem tem um caso, um flerte. É também a diferença entre o direito e o errado, o torto, o que não cai bem.

As lembranças idílicas de Marianita, branca, sua presença na festa, é contraposta pela presença de uma empregada mulata, com quem o narrador se identifica e se entende, de quem vê as manchas de suor no uniforme e quem define outra vez fazendo comparações: “Rápida em tudo o que faz, essa mulataria sente, antes de entender” (p. 226). A contraposição de Marianita e da mulata é carregada do mesmo sentimento de classe que faz com que ele se identifique com a mulata:

Sou um prestidigitador babaquara, que apanha o dinheirinho na caixa, meio encastrado, meio culpado. Com umas leituras de superfície e na moda, cara ajudando, dentes limpos, barba bem feita e um pouco de felicidade, um vagabundo do Méier ou um escorregado dos morros fariam igual papel. (...) Um babaquara. Como se não tivesse saído, falando claro,

dos morros e gramado cá embaixo, no asfalto, nas redações dos jornais do terceiro time que cobram o trabalho e não pagam; como se não tivesse tido uma só escola, sim, as ruas; como se não tivesse pegado traquejo no restinho de um tempo sofrido, mas boêmio e professor bom com as suas mulheres da noite e seus bares inesquecíveis; como se não dissesse em momentos francos de esparramamento e entusiasmo: “Calma, neném, que eu fui desmamado aí nas ruas” (p. 224).

A enumeração das vivências que o fizeram o homem que é no presente lembra de novo a investida de Paulinho Perna Torta, que ao subir na vida e tornar-se um bandido famoso tratava de justificar um passado heróico de fome e humilhações. A definição de babaquara – “que ou o que se revela bobo; parvo, pateta, babaca”, mas também “que ou o que exerce grande influência; tem grande poder” (Houaiss) – lembra a definição escorregadia de Zé Peteleco no conto “Dedo-duro”: aquele que parece e não é ou não parece e é. O narrador, assim, se coloca na posição de um infiltrado na classe média, aquele que a observa da janela e que não se sente pertencendo a ela, embora dentro. Essa posição o envergonha e o faz dar justificativas de seu passado, forçando uma torção para fora. Aumentando ainda mais o abismo entre dois mundos e marcando sua posição, o narrador justapõe a “indignação fácil e aparente” (p. 226) do produtor – expressa pelo recurso ao discurso direto no fragmento abaixo – à vivência de um vaqueiro nordestino, autêntico e honesto na sua simplicidade:

— O que há no nordeste é um genocídio. E genocídio planejado. O primeiro vaqueiro nordestino conheci na Paraíba. Coberto de couro da cabeça aos pés, Mundinho, também o mais altaneiro dos tipos brasileiros que vi, quase na região do Cariri, umas terras quentes, depois das serras e de Campina Grande. Nem um passista, nem um ritmista de escola de samba, leve, levípede na ginga, levando ritmo no tamborim, tem a dignidade daquele. Mundinho, simples e firme, vestido de couro, cozinha as coisas com uns olhos redondos, sabe de pessoas e bichos, desconhece ministros e dólares. Jamais viu um. Sabe olhar o céu e dizer da chuva, prevê as safras. Vai ajudar a vacaria a parir, vai tanger o gado e catar, lá no enfiado da caatinga, com velocidade e certeza, o gado tresmalhado. Volta. Empertiga-se na sela, adonando-se, humildemente e cheio de si. (...)

Provavelmente o pessoal masculino desta festa estranhasse o seu cheiro de mato e de estrebaria. E as mulheres o vissem como um bicho tostado de sol no lombo de outro animal esguio. Feito ele. Mas Mundinho, enxuto de carnes, não falava pela barriga, tinha garganta e tinha pescoço (pp. 226-227).

A imagem grotesca de um homem que fala pela barriga e não tem pescoço – o produtor – valoriza ainda mais o vaqueiro pobre, cuja sabedoria está ligada à natureza, sinônimo do que é natural ao homem. Nem a cultura, nem a educação, simplesmente uma sabedoria adquirida da vivência, comparada positivamente, no texto, à sabedoria do vagabundo do Méier, sempre citada, e à do narrador, adquirida nas ruas. Mundinho, tido como o mais autêntico dos três, contraposto ao mundo artificial do produtor e seus colaboradores, mais tarde definidos como frívolos: “Se é um pessoal que vive frívolo, por que iria amar de outro modo? Também isso de amor, para eles, pode ser aguado. Parecem amar como bebem – com gelo ou água” (p. 231). Assim, a relação do narrador com sua cachorra Tatiana seria mais autêntica, posto que baseada num entendimento verdadeiro, com a vantagem do amor animal, incondicional.

Não é possível deixar de notar a derrapada de João Antônio com o que ele vem até esse momento defendendo como valor para a sua literatura, conforme o que escreveu em “Corpo-a-corpo com a vida” e outra vez afirmado em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”: um narrador que nunca é espectador, mas que se mistura com o que narra, “jamais um observador não participante do espetáculo” (1975, texto não paginado). Em “Tatiana pequena”, por não se sentir identificado com as personagens que põe em cena, com um mundo que não é o seu, o narrador se coloca à distância, como que protegido pelo antúrio e pela janela, um autêntico espectador não-participante, que se dá o direito de julgar em minúcias suas personagens. Talvez esse seja o único conto do escritor em que uma personagem é descrita de forma unilateral, forçando grotescamente suas fraquezas e desvios. O recurso à “grotesca intensificação das proporções” (2004, p. 235), a exemplo do que mostrou Auerbach a propósito de Rabelais no Gargantua, resulta na imagem de um homem desproporcional, cuja voz sai pela barriga, que sua, é vermelho e gordo. No entanto, a imagem criada por João Antônio não é a de um homem deformado apenas pela sua condição física, mas sobretudo pelo seu apreço pelo dinheiro, pela sua frivolidade, pela falta de conhecimento da vida e do mundo das pessoas pobres. Esse julgamento moral que beira

o tirânico, ao afirmar que o produtor e, por extensão, as pessoas de sua condição social, não são capazes de viver um amor verdadeiro como as pessoas das classes inferiores e os animais o são, como o que, embora proibido e ilícito, o narrador e Marianita vivem em tardes de hotel, aponta um preconceito ou, no mínimo, um erro de julgamento baseado no desprezo pessoal do narrador, que nunca deixa o leitor esquecer que o protagonista não é o produtor, nem Marianita, nem Mundinho, mas o homem que os está observando de viés.

O narrador reivindicado por João Antônio em “Corpo-a-corpo com a vida” é um narrador que se dissolve no outro, na personagem, e cujas melhores realizações estão em “Dedo-duro”, “Paulinho Perna Torta” e em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, que colocam em cena justamente seus malandros admirados. Neles, o narrador, e mesmo a presença longínqua de um escritor, se dissipa, para dar lugar à potência das personagens protagonistas. Nos textos autobiográficos da década de 80 que escolhemos para analisar acontece justo o contrário, mas enquanto em “Abraçado ao meu rancor” o desprezo do narrador está investido contra a situação geral de uma São Paulo modernizada e excludente, em “Tatiana pequena” seu rancor está investido nas pessoas que pertencem à classe que ele despreza. O texto busca a empatia com o leitor justamente nesse sentir-se não pertencente a uma classe na qual as pessoas encenam papéis no lugar de serem elas mesmas, uma classe à qual o narrador está preso sem que queira ou possa escolher. Como se pertencesse a ela no plano material, mas não “de coração”. Essa condição de sujeito que não soube apanhar o dinheiro pelo lado certo, força-o a uma encenação que o distancia de seu desejo:

Se eu fosse um vadio legítimo, de coragem e das ruas, meu céu seria de gaiotas a esta hora. À praia, estaria na praia. Nada. Esta profissão, de que sou um pingente, espécie de carona crônico, me obriga à barba bem-feita, às camisas bem caídas e de ombros que não despenquem. E aos sorrisos sem vontade. Mas até me justifico, fraseando sobre. Ou melhor, me desculpo, pois, justificativa não há. Os donos do poder me pegam pelo estômago (p. 217).

Essa passagem mostra mais uma vez a paratopia que anima a criação literária de João Antônio – ele próprio tinha o desejo de ser um vagabundo, um dândi, um *flâneur*, mas se reconhecia escravo do mundo do capital. Aqui aparece claramente a tentativa de

libertação do enquadramento a que se expõe o escritor, embora a escrita seja justamente o que o redime de sua outra profissão, a de jornalista. A opção de retratar os homens e mulheres que estão à margem do sistema – os vagabundos, malandros e prostitutas – revela essa tensão e é alimentada por ela: o malandro é grande justamente porque não trabalha, encontra outro modo de sobreviver, e isso é louvado. Mas, ao mesmo tempo, é apequenado porque não está livre para ser malandro, precisa garantir a sobrevivência utilizando-se de estratégias do sistema, precisa do dinheiro que só há no sistema.

Contudo, essa definição de homem despossuído não é uma via de mão única: em “Amsterdam, ai”, o narrador diz: “favela é favela e é o lugar onde mais se canta no Rio de Janeiro” (p. 190). Ou seja, o fato de precisar garantir a sobrevivência sem preocupação com o acúmulo de capital, dá ao homem pobre uma liberdade que o outro não tem. E nisso, os malandros e as prostitutas seriam mais felizes porque prontos para viverem só de gasto, seja com relação ao seu próprio corpo, seja com relação ao lucro diário – que também se dissipa diariamente – que este lhes dá.

Em sua literatura, João Antônio parece querer despir o homem do capital: capturar o humano liberto dos códigos sociais e morais, despir a pessoa privada da pessoa social (Deleuze, 1976, p. 336). É com essa medida que julga as personagens presentes na festa em “Tatiana pequena”, pessoas que não se libertam dos códigos sociais, que não podem ser acessadas, com as quais não se pode ser senão representação frágil de papéis sociais. Ao lado dos que sentem, dos que são mais autênticos, se inscreve o narrador, que tem vontades de estar em outro lugar, bebendo outra bebida, comendo outra comida. Só o mais pobre, o depauperado, conseguiria mostrar sua essência humana porque não teria nada a perder. Não há acúmulo, portanto, não há perda. O ódio ao burguês e à classe média está investido sobre a pessoa social, incapaz de despir-se e voltar a alguma humanidade. O próprio autor não consegue voltar à sua “pobreza desenvergonhada”, como o diz em “Abraçado ao meu rancor”, porque não há mesmo volta. Consta que faz parte justamente da classe que despreza, como se perdesse a inocência e vislumbrasse, boquiaberto, todo o controle social que há sobre o homem acima da dura, muito difícil de atravessar, linha da miséria.

Nesse sentido, João Antônio não consegue conceber uma literatura descomprometida com o social, pura arte, pois seria preciso, primeiro, libertar o homem. E o próprio João Antônio não se sentia liberto nem para escrever, nem para

viver o excedente³¹. Sua sensibilidade diante dos miseráveis – e daí decorre a escolha de escrever sobre eles – é a sua identificação com parte desse mundo, esquecido pelos governos, no seu afã do lucro e crescimento, e é o que não lhe permite tomar a literatura como objeto de prazer, liberto de uma função regeneradora da sociedade. A tensão que João Antônio vive – *para* a literatura e *com* famintos –, ou seja, se dedicando ao excedente, ao que não tem utilidade, negando o mundo do trabalho assalariado ao qual está vinculado e, ao mesmo tempo, sofrendo a dor dos outros pelo que lhes falta, por causa de sua imensa sensibilidade, é o que anima toda sua literatura e está expresso de modo exemplar nesse “Tatiana pequena”, cujos excessos estão justificados em uma das epígrafes: “Eu lhe peço que não ligue e, sim, me desculpe. Não passo de uma alma de bêbado”.

No livro *Dama do Encantado*, publicado em 1996, ano da morte do escritor, ele traça o perfil de Lima Barreto em texto intitulado “O romancista com alma de bandido tímido”. Nele, enumera dez pontos que, segundo João Antônio, precisam ser ressaltados sistematicamente para lembrar o valor de Lima. Esses pontos serão analisados mais adiante, já que dizem muito do modo de escrever do próprio João Antônio, mas há uma questão crucial para a análise de “Tatiana pequena” e da mudança de seu estilo na década de 80 em relação aos escritos mais jornalísticos de 70 e que tem a ver, certamente, com o modo de conceber a literatura. Diz ele de Lima Barreto:

Recomendava aos iniciantes na difícil arte de escrever: “Menino, aterra esse mar e mata essas gaivotas. O resto demonstra alguma coisa apreciável. Quando você principiar a escrever, tome um trem aqui, viaje até a Central,

³¹ Em *A parte maldita*, Bataille defende que “a despesa (o consumo) das riquezas é, em relação à produção o objeto primeiro” (1975, p. 49), ou seja, o modo como uma sociedade dissipa o excedente, é o que a define. “A descongestão foi em todos os tempos, mas na parte mais obscura da consciência, objeto de uma busca febril. As sociedades antigas encontraram-na nas festas; algumas edificaram admiráveis monumentos que não tinham utilidade; nós empregamos o excedente para multiplicar os ‘serviços’, que aplainam a vida. (...) Precisamos derivar a produção excedente, seja na extensão racional de um crescimento industrial incômodo, seja em obras improdutivas, dissipadoras de uma energia que de modo algum pode ser acumulada” (pp. 62-63). Bataille nos mostra que a forma usada pela sociedade capitalista que acumula e não consegue utilizar essa sobra para o crescimento, nem despendê-la nos rituais – como os antigos –, é a guerra. Blanchot dá uma interpretação muito parecida à de Bataille ao excedente, tratado como a parte do fogo. A literatura e a loucura pertenceriam à parte do fogo, àquilo que uma cultura reduz à destruição e às cinzas (1997). As tribos mexicanas, como bem mostra Bataille, faziam sacrifícios com jovens que eram destinados ao fogo em grandes festas ritualísticas. Nas sociedades contemporâneas, são os serviços – e dentro deles a arte e a energia perdida da loucura –, que cumpririam esse papel.

de segunda classe e terá assunto, não para um pequeno conto apenas, mas para um livro de muitas páginas” (1996, p. 89).

Ora, João Antônio começa seu conto “Tatiana pequena” justamente falando de gaivotas: “Costumo dizer, em silêncio, para a minha cachorra Tatiana, companheira das minhas voltas à praia, que a coisa mais fina e bonita deste mundo é o voo das gaivotas. Até nem pareço, ali diante do mar, olhando a linha do horizonte, só um querente de mulheres” (1986, p. 215). O fato de colocar a citação de Lima no livro seguinte, de 1996, indica que João Antônio não trocou a viagem de trem para o subúrbio para olhar o voo das gaivotas, nem seu interesse pelo “sujo, feio, fedido, desdentado” da década anterior pelo limpo e bonito, mas que faz outra conta, agora de somar. Se permite balançar melhor a equação entre feio e bonito, entre tema e estilo, e vê a literatura com outra função – “o ato de escrever tem a mesma utilidade do voo das gaivotas” –, contrariando todas as expectativas criadas pelo seu discurso até o momento, diz, em 1983, respondendo à pergunta de Araken Távora, “qual a função da literatura, hoje?”, numa entrevista filmada para o *Encontro Mercado*, programa da TV Educativa.

Admitir que a literatura tem a mesma utilidade do voo das gaivotas equivale a uma mudança significativa em se tratando de João Antônio, que sempre reivindicou à literatura o papel de transformação social, de missão. A leitura de “Tatiana pequena” é esclarecedora nesse sentido:

Mas fico, então, ali, pedindo a Deus que me desse, no estilo, de natural tão pálido e mínimo, a liberdade do voo das gaivotas. Fantasio mais a pedir a Deus que me afaste de toda a neutralidade das camisas brancas. Ah, estilo dançarino e de desenho imprevisível como nunca vi, planando ou se atirando em vertical absoluta para as águas, doçura, meigo e terrível, corte certo do voo das gaivotas.

E me baixasse, de quebra, a sabedoria da crioula velha, agora e ali no canto mais fedorento do supermercado, o das carnes, que recusou comprar, por falta de grana, mais cem gramas de carne:

— Jacaré não compra cadeira porque não tem bunda pra se sentar (p. 216).

O pedido a Deus é definidor do estilo de João Antônio e, ao mesmo tempo, sua profissão de fé: ao bonito do voo das gaivotas opõe a neutralidade da camisa branca, o

estilo dançado contra o estilo certinho. Imita o corte do voo das gaivotas, que admira, para quebrar a cena de beleza com a justaposição de uma imagem suja, feia, a do balcão das carnes de um supermercado. Pedindo que seu estilo tenha a sabedoria popular dos que não desdenham o que não alcançam, mas que, ao contrário, sabem de sua posição e da medida justa da necessidade, mistura, em ritmo certo, uma imagem bela e outra grotesca, e define-se, desse modo, nessa união de estilo dançarino, gingado e belo, que tematiza também – e não só – o feio ou ruim de se ver, já que na sequência do texto o narrador acompanha com o olhar os pardais “se espojando na terra arenosa da Praça do Lido”, Copacabana, “transformada em mafuá”, num “miserê enxameado de barraquinhas, vozes, movimento e rumor de camelôs”, o estilo dançarino, bonito, do voo das gaivotas, para tratar do feio enquanto tema.

O texto se constrói justo na imagem dupla: o mundo de dentro da casa de uma família burguesa, que dá uma festa e reúne gente fútil e rica, em contraposição ao mundo das ruas, com suas misérias e gente diversa, pobre e autêntica, mas também malandra, também bandidos, também decadência; a calma do Jardim Botânico e a pressa de Copacabana; o produtor, homem urbano, e o sertanejo Mundinho; o voo das gaivotas e o banho de lama dos pardais; a brancura de Marianita e a morenice da empregada; o devaneio e a realidade.

Essa hesitação em aterrar o mar e matar as gaivotas não teria sido possível a João Antônio na década anterior, quando o estilo era menos importante do que “radiografar as realidades brasileiras,” quando os escritores que mereciam seu apreço tinham que, necessariamente, estarem comprometidos em mostrar os problemas do povo, seus costumes e necessidades, além de escreverem bem, quando via uma cena literária em que poucos escritores eram promissores, quando para falar das “realidades descarnadas que andam aí pelas ruas”, não concebia escrever literatura, mas apenas escrever.

Sintomático dessa mudança de concepção é contrapor o que ele considera boa literatura em “Corpo-a-corpo com a vida”, de 75 –, em que cita Antônio Torres, Ignácio de Loyola Brandão, Wander Piroli, Oswaldo França Júnior “e outros, poucos outros” como representantes de uma tendência literária que valia a pena ser lida, ou seja, a dos escritores que se comprometiam com a exposição da realidade social brasileira na época – com a flexibilização que dá em sua visão panorâmica da literatura no início da década de 80. Nas suas respostas a um questionário da Funarte enviado para Jácomo Mandato em 26 de maio de 1980, ele diz:

A literatura feita pelo senhor Márcio Souza em nada lembra a de Juarez Barroso, que não tem nada a ver com a de Hermilo Borba Filho, Sergio Albuquerque ou Luiz Vilela, que não se parece com a de Wander Piroli ou a de Oswaldo França Júnior, que é independente do trabalho de Manuel Lobato, Roberto Drummond, Garcia de Paiva ou José J. Veiga, José Godoy Garcia ou Sérgio Faraco. Descendo para o Sul, além de Faraco, encontramos autores pessoais e marcantes e sem grandes similitudes entre si – Aguinaldo Silva, Moacyr Scliar, Josué Guimarães, Ignácio de Loyola Brandão, Raduan Nassar, Tânia Faillace, Marcos Rey, Rubem Fonseca, Sergio Sant’anna, Plínio Marcos... Esses autores consolidam uma obviedade – o espaço cultural para o fazer literário é amplo, nele muitas experiências e linhas são válidas. E provam mais: uma literatura é feita de obras. E não de obras-primas. Numa literatura cabem uma escritora como Hilda Hilst ao mesmo tempo que um Caio Fernando Abreu ou um Domingos Pellegrini Jr (Silva, 2009, pp. 121-122).

Ampliando consideravelmente o quadro, diz haver espaço para todas as tendências, tendo elas igual valor. Percebe-se pelo fragmento acima que João Antônio estava bastante informado da produção literária sua contemporânea e que conhecia minimamente as obras dos autores citados. Em sua biblioteca, hoje no Acervo João Antônio da Unesp de Assis – SP, se encontram livros da maioria dos autores da época, muitos deles autografados. Embora não cite nenhum poeta no fragmento acima, sabe-se tanto pela biblioteca como por referências em cartas que o escritor lia poesia brasileira e estrangeira, permanentemente. São muitas as referências a Drummond e a Baudelaire, principalmente.

A epígrafe de “Tatiana pequena”, “Esta vida é um hospital onde cada enfermo vive ansioso por mudar de leito”, é retirada de uma poesia de Baudelaire de *O spleen de Paris* e dá o tom do texto, que se verificará explicitamente na constatação de que “só não fazemos por onde se mude a devastação” do mundo. No poema de Baudelaire, após o poeta dar à sua alma várias opções de lugares onde poderia estar melhor, recebe dela a resposta: “Em qualquer lugar, qualquer um, desde que fora desse mundo!” (Baudelaire, 1995, p. 144).

Interessante notar que João Antônio busca inspiração, ou pelo menos expressa, ao usar uma poesia sua como epígrafe, a afinidade com o poeta chamado por Adorno de “apologista da forma” (1982, p. 251). Certamente a *flânerie* e o desacordo com as imagens do mundo os une, mas, mais que isso, “Tatiana Pequena” é escrito de forma fragmentária e abrindo mão da intriga. Não há nada que o leitor possa esperar como acontecimento, suceder de ações numa trama que leve a um desfecho aos poucos construído. Mais ainda do que em “Abraçado ao meu rancor”, fica evidente no texto a ausência de uma forma que lembre a estrutura do conto, ao contrário, ele se constrói numa sucessão de imagens justapostas e contrastantes. Baudelaire, na dedicatória de *O spleen de Paris*, esclarece que seu livro pode sofrer cortes, já que ele não “prend[e] a vontade renitente [do leitor] ao fio interminável de uma intriga supérflua” (1995, p. 15). Uma prosa sem intriga, que se associa ao poético, uma forma híbrida e nova que condiz com a deriva melancólica pelas ruas de Paris. O início do texto de João Antônio é essa mesma caminhada, que recolhe, a partir do sentimento de melancolia, as imagens contraditórias de Copacabana, não o centro da modernidade que compõe a literatura baudelaireana, não Paris, mas um bairro numa cidade do terceiro mundo, na periferia mesmo do mundo, onde um século depois as imagens da investida do progresso ainda são muito parecidas. Assim, o contraste entre o belo e o feio, entre o rico e o pobre, entre o limpo e o sujo, entre o digno e indigno, entre o autêntico e o não, sobre o qual se edifica o texto de João Antônio, também é visível no livro de Baudelaire, de que um fragmento de “O velho saltimbanco” – em que é descrita uma festa onde todos estão felizes e se divertindo, e os olhos do poeta repousam sobre a figura de um saltimbanco, que permanece mudo e indiferente à alegria geral – é exemplo:

No fundo, no extremo fundo das fileiras das barracas, como que auto-exilado de propósito desses esplendores, vi um pobre saltimbanco, arqueado, caduco, decrépito, uma ruína humana, encostado numa das estacas de sua choça, choça mais miserável que a do selvagem mais embrutecido, cujo abandono dois tocos de velas, gotejantes e fumegantes, vinham muito bem iluminar (p. 48).

O pequeno fragmento do poema em prosa de Baudelaire é expressivo de uma simbologia da imagem do escritor que vê o incomum: o velho saltimbanco é visto ao longe, atrás das barracas da festa, num lugar improvável de ser alcançado pelo olhar da

multidão que se deleita com as luzes e o colorido do ambiente. Assim também é o olhar do narrador de João Antônio, que vê as gaivotas sobre o mar e também a gente que trabalha nas barracas da feira em Copacabana. O mesmo clima de festa é evocado na casa do Jardim Botânico e o narrador se caracteriza como um prestidigitador, como um bufo da classe média, se colocando, assim, próximo à figura do saltimbanco decadente e esquecido de Baudelaire, a quem este também se associa no final do poema:

E voltando-me, obcecado por tal visão, busquei analisar a minha dor repentina, e pensei comigo: “Acabo de ver a imagem do velho homem de letras que sobreviveu à geração de que foi o brilhante animador; a imagem do velho poeta sem amigos, sem família, sem filhos, degradado pela miséria e pela ingratidão pública, na barraca de quem o mundo esquecido já não quer entrar! (p. 49).

Os contos autobiográficos analisados até aqui estão unidos pela mesma estrutura fragmentária cujo eixo reside na colocação em cena de um sujeito que sente e que dói, que reavalia sua literatura e seus posicionamentos, que busca, justamente através da opção autobiográfica manter a dignidade de sua escrita quando o elo visceral que o unia a seus malandros e merdunchos se desfaz. Esse desfazimento está explícito em “Abraçado ao meu rancor” e em “Tatiana pequena”, tanto no que se refere ao conteúdo quanto na escolha de uma forma plana, que não procura mostrar a transformação da personagem-narrador ou contar uma história com começo, meio e fim, antes e depois. Narrados no presente, esses textos expõem a ausência de profundidade na nova relação que se impõe entre a personagem e o espaço, o descompasso entre personagem e tempo presente, cuja sensação de desconforto e cujo posicionamento crítico diante do mundo estão potencializados pela forma fragmentária escolhida pelo autor.

A partir do final do fragmento do poema de Baudelaire não é possível deixar de pensar que *Abraçado ao meu rancor*, que contém o texto “Tatiana pequena”, foi o último livro de João Antônio cobiçado por uma grande editora e que acabou sendo editado pela Guanabara, como informamos na introdução deste trabalho. Pelo que percebemos também pelos depoimentos do escritor, ele se sentia, naquele momento, como aquele “cujos ventos da glória não sopram lá mais muito a favor”. A análise de “Ajuda-me a sofrer”, texto de seu último livro, *Dama do Encantado*, mostrará

justamente a imagem do escritor que sobreviveu à geração de que foi o brilhante animador e que acaba por se sentir esquecido.

É preciso pensar que no momento em que no Brasil a literatura estava impregnada do espírito eufórico da abertura, do balanço da luta política, em que o memorialismo, o depoimento e a autobiografia, a escrita do eu como um todo estava em relação com a ditadura, com a experiência da dor e da resistência, João Antônio se volta para uma subjetividade que nada tem a ver imediatamente com a euforia, nem com a dor ligada à restrição vivida naquele momento histórico.

Se na década de 70 a realidade imediata era seu tema propagado, em 80 a matéria é a nostalgia de um tempo que ultrapassa o contexto imediato. Como se fizesse uma ponte sobre o presente para voltar a um tempo que remonta a qualquer época: na infância rememorada em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” estão lá os “homens de sonho caído” e a pobreza no Brasil é um fato que não tem começo. A consciência do projeto dos militares de modernização do Brasil está expressa em “Abraçado ao meu rancor”, único texto que cita abertamente a ditadura, mas esse balanço do período ditatorial aparece submetido ao olhar subjetivo do narrador, que fala do próprio rancor e desconcerto diante dos resultados da modernização de São Paulo, que apenas encobriu com novos materiais – a fórmica, o plástico – a pobreza da população desprivilegiada. Ou seja, a tematização da decadência e da exclusão resultantes da modernização apenas de fachada está travestida da experiência individual, do afeto, do narrador. A mudança que se verifica é uma rotação: um novo elemento está na ribalta, a subjetividade do narrador. Em vez de colocar o tema-chave no centro do texto – a realidade brasileira – e a partir daí mostrar a personagem que o particulariza, João Antônio agora parte de uma personagem – o narrador – que sente e sofre o problema que antes era o tema principal.

A experiência imediatamente tomada da circunstância – os relatos de ex-presos, ex-guerrilheiros, exilados – nada tem a ver com a experiência de João Antônio, que vê no momento contemporâneo à escrita desses textos a continuação dos problemas anteriores. E, se a ilusão da abertura do mercado, o crescente clima de debate, a venda extraordinária de seus livros nos anos 70, fez com que acreditasse ser seu papel mostrar o Brasil, a realidade diversa daquela que a propaganda institucional mostrava – o Brasil grande dos militares sendo a todo momento contestado pelos Brasis esquecidos e mostrados na literatura de cunho social –, a partir dos anos 80, a razão de continuar a denúncia se perde. *Dedo-duro* e *Abraçado ao meu rancor* são livros em que a luta

política está esmaecida e o discurso de João Antônio, como vimos pelos textos analisados, está um tanto mudado, talvez, pela emergência de uma nova geração de escritores que insiste que o sonho acabou e, principalmente, pela entrada em cena de uma nova discussão que envolve a intelectualidade brasileira: a questão do Pós-modernismo.

2.3 “De estrela a carne de vaca”

Em 1986 foi publicada, no Rio de Janeiro, a quinta edição da *Revista do Brasil*, que trazia como título “Literatura anos 80” e que se ocupava largamente do debate sobre o Pós-modernismo. A edição, coordenada por Heloisa Buarque de Hollanda, procurava mostrar um amplo e diversificado painel da literatura da década e das questões político-culturais que se ligavam a ela. Assim, houve espaço para dois artigos sobre a produção literária das mulheres: “Ficção/mulher anos 80”, de Sonia Coutinho, e “Hedonismo e literatura de mulheres no Brasil”, de Sylvia Perlingeiro Paixão; um que se ocupava dos grupos independentes, “Escrita proletária e grupos independentes”, de Luiza Lobo; um artigo bastante completo sobre a poesia da década, fazendo uma diferenciação interessante entre o que se produziu em 70 e em 80: “O novo network poético 80 no Rio de Janeiro”, de Carlos Alberto Messeder; o depois publicado em livro “Ficção 80: dobradiças e vitrines”, de Flora Süssekind; um artigo de Cacaso, “Você sabe com quem está falando?”, centrado na análise das polêmicas que marcaram o ano de 1985, em especial a que envolveu Roberto Schwarz e Augusto de Campos em torno de “Postudo” e que ocupou as páginas da *Folha de São Paulo*.

É interessante notar, através do artigo de Cacaso, dois modos diversos de tratar as polêmicas nesse meio de década: enquanto Flora vê no debate em questão a continuação do uso de um mecanismo autoritário, Cacaso vê a abertura democrática própria do clima de discussão. O assunto da retomada da democracia perpassa quase todos os textos da revista e está estreitamente ligado ao tema do Pós-modernismo, em relevo nos quatro primeiros ensaios da revista: “O narrador pós-moderno”, de Silviano Santiago, “1976: o grito, o riso e o silêncio da geração X”, de Nicolau Sevcenko, “Aranha e abelha: para uma crítica da ideologia pós-moderna”, de José Guilherme Merquior e “A verdade e a ilusão do pós-moderno”, de Sérgio Paulo Rouanet.

O traço que aproxima todos esses textos sobre o Pós-modernismo é a afirmação de que, no Brasil, o assunto está na moda. Se esse é um fator conflitante para os autores, que se veem alimentando um debate que serve de isca para a mídia, que dilui os assuntos para torná-los acessíveis ao grande público, por outro lado, se sentem impelidos a tratá-lo de maneira mais aprofundada justamente para tirá-lo do lugar de modismo.

José Guilherme Merquior e Sérgio Paulo Rouanet vão fundo na análise das várias tendências de interpretação do termo, usado para designar, segundo Merquior, “a) um estilo ou estado de espírito oriundo da exaustão ou insatisfação com o modernismo; b) uma tendência na filosofia francesa ou, mais especificamente, na teoria pós-estruturalista; e c) a mais recente época cultural do Ocidente” (p. 22). O ponto em que se detêm mais os autores, Rouanet especialmente, é na questão de se há ou não uma ruptura entre Modernismo e Pós-modernismo, em que divergem. No entanto, em outro ponto há unanimidade: nenhum dos autores que tratam do tema defende o Pós-modernismo, seja como estado de espírito, tendência filosófica ou simplesmente modo de nomear a época contemporânea. Há um visível mal-estar que parece um problema próprio da caracterização do pós-moderno como ausência de utopia, diluição dos afetos, atomização do homem, apatia, despolitização, descrença na razão e no progresso, decadência da qualidade ficcional, que Merquior, usando a comparação de Swift, em *A batalha dos livros*, vê como uma ilusão perversa criada pelos defensores do Pós-modernismo: “Possivelmente Swift estava errado com relação aos modernos – mas nossos pós-modernos são mesmo aranhas. Utilizam uma acrobacia narcisística, bizantina, inflamada contra toda referencialidade, porque desejosa de transformar numa virtude a tremenda necessidade de impotência” (p. 27). O final de seu artigo não deixa dúvidas de sua posição: “Temos coisa melhor a fazer do que permitirmos que nosso pensamento e sensibilidade se escravizem a uma desgastada e infundada ideologia da negação e do desespero” (p. 27). Rouanet é menos contestador do termo em moda, mas ele também vê ilusões em suas definições: “Em grande parte, o pós-modernismo literário foi invenção de críticos” (p. 41).

Nicolau Sevcenko esclarece que seu texto nasceu de um comentário seu a uma “preciosa exposição de Heloisa sobre as transformações na cultura brasileira desde o início dos anos 60 até o início dos 80” (p. 14), num encontro dos secretários de cultura realizado em São Paulo em 1985. Vale a pena reproduzir aqui a remontagem

fragmentária da exposição de Heloisa feita por Sevcenko, pois, mais do que o texto de Heloisa que abre a revista, este dá um painel do período:

Heloisa começou falando do CPC e seu projeto de atribuir ao intelectual a responsabilidade de dar um conteúdo político revolucionário à arte popular. Introduziu o impacto do golpe de 64. O nascimento da ideia de resistência, condensada na metáfora da opinião (grupo teatral Opinião, filme *Opinião Pública*, jornal *Opinião*). De 1964 a 68, o “momento de ouro” da cultura brasileira: cinema novo, os baianos, a canção de protesto. O florescimento da utopia dos anos 60: “selvagem, louca, voluntarista” – uma fermentação que abala as análises baseadas numa concepção marxista simplificada haurida do CPC. A expansão da mídia e a definição de uma cultura de massas. O encantamento recíproco das vanguardas com a mídia: festivais, Chacrinha. A grande penetração fertilizadora da cultura internacional, a contracultura, o movimento *underground*: Teatro Oficina, investimento na sensibilidade, no comportamento, crise do logocentrismo, pluralismo. Até meados dos anos 70, os efeitos do “milagre econômico”: intensificação da repressão, *boom* da indústria cultural, esvaziamento da universidade, vácuo cultural. De 74 a 78 a distensão, os intelectuais são chamados à cooptação, a resistência se reduz à cultura alternativa (poesia marginal, teatro alternativo, imprensa marginal etc.). De 78 à Nova República: caem o AI-5 e a censura, inicia-se a redemocratização, mas o projeto de esperança está em crise, não há nada novo na cultura, queda da qualidade, queda da criatividade, dissolução da ideia de autor, diluição da ideia de conflito, declínio da influência fertilizadora internacional, retorno ao nacional e ao regional. Vácuo desconcertante (pp. 15-16).

Sevcenko, apesar de admitir que há uma atmosfera de desencanto e inquietude, retoma o panorama levantado por Heloisa para contradizer a atmosfera de vácuo desconcertante, chamando a atenção para “a necessidade de meditar sobre o sentido político do aleatório, do desconcêntrico, do fragmentário e do provisório” (p. 21), marcas do Pós-modernismo, vistas comumente apenas em seu sentido negativo. Analisando a explosão do *punk* na Inglaterra, coloca a irreverência de uma nova geração não mais preocupada em mudar o mundo, mas, no entanto, disposta “a dizer não e

desaparecer” como atitude sadia de revolta. O que ele chama de grito de 76 e o inconformismo pós-moderno seriam, pois, traços positivos que tornavam a cena contemporânea nem tão vazia assim. Ele vê, pois, a polêmica da pós-modernidade, que domina as discussões na mídia e entre os intelectuais no Brasil, como “um fermento irradiante.”

Nessa época, João Antônio estava na Europa fazendo conferências em várias cidades alemãs, portuguesas e holandesas. Mas é fácil notar que o período de sua formação como escritor e jornalista está coberto pelo panorama feito por Heloisa. Além de participar ativamente dos debates em torno da cultura, sua escrita é marcada pelas utopias dos anos 60, pela contracultura, pelo cinema, enfim, pelo clima de ebulição que marcou aqueles anos. Em 70, enquanto se acusava o vazio cultural, ele esteve na maioria das universidades brasileiras falando de cultura, política e de literatura. Lançou as bases de sua carreira junto aos estudantes de Letras numa atitude de produtor de seus livros.

No início de 80 sua perambulação pelo interior do país continua até sua ida à Europa em 1985, e depois em 1987, quando permanece um ano em Berlim Ocidental. Ao longo da década, sua participação na mídia e nos debates em torno da cultura e da literatura vão perdendo a intensidade e a frequência, se comparados aos seus tempos gloriosos de 70. O afastamento do país nesses dois anos e a substituição da polêmica sobre o estruturalismo – que o afetava de fato pela sua defesa dos temas da realidade – pela polêmica em torno do Pós-modernismo são somente dois dos motivos que podem ser levantados para se entender tanto a decepção de João Antônio, que conclui ter nascido no país errado, como sua saída de cena, que irá se dando aos poucos. Outras possíveis vias de análise são o antigo e até hoje insolúvel problema da distribuição de livros no Brasil, que fazia com que João Antônio repetisse suas reclamações em cartas a diversos amigos, dizendo que seus livros não eram encontrados, apesar de seus esforços, no sul do país e em Minas Gerais, por exemplo, e o esgotamento do interesse em seus temas.

Dedo-duro e Abraçado ao meu rancor foram seus únicos dois livros inéditos da década. Os demais foram seleções de contos reunidos por ele ou por outros escritores, como são os casos de *10 contos escolhidos de João Antônio* – edição do Instituto Nacional do Livro (INL) destinada à distribuição no meio universitário, feita inteiramente de seus contos mais literários, e que inclui um folheto de trabalho organizado pelo professor Antonio Roberval Miketen, privilegiando a abordagem da

obra literária a partir dos elementos estruturais da narrativa – e *Os melhores contos de João Antônio*, com seleção e estudo introdutório de Antônio Hohlfeldt, pela Global editora.

Observa-se que o livro organizado por Hohlfeldt procura dar um panorama da obra de João Antônio, incluindo textos mais jornalísticos ao lado dos mais literários. A apresentação do crítico é também abrangente e balança as características sociológicas e as estruturais dos textos, ao passo que o estudo introdutório de Cassiano Nunes para o livro do INL enfatiza o estilo do autor, reforçando suas investidas estéticas, mesmo que numa estética do feio, distanciando-o o mais possível de uma abordagem sociológica.

Essa tentativa de valorização da ficção de João Antônio distanciada da abordagem sociológica é, ao mesmo tempo, reflexo do crescente desprestígio da ligação da literatura com o real e com o povo e do esgotamento das análises que se faziam na esteira do discurso do autor. Por conta da sua tomada de posição contrária aos críticos ligados ao estruturalismo, e pela defesa de uma função social para a literatura, João Antônio, de certo modo, dirigiu a crítica de seus textos forçando o discurso em torno da importância da personagem marginalizada que, por sua vez, era colhida na realidade brasileira. A aposta crítica de recuperação dos textos mais ficcionais do escritor salvou-o ainda em vida da coleira de seu projeto ideológico-político de 70, não mais compatível com os interesses da nova década. O investimento em evidenciar seu estilo e apostas estéticas, separando-as da afirmação anterior de que não existiria literatura, mas vida apenas em seus textos, mostrou ao autor a necessidade de ampliar sua visão da própria literatura. É nesse sentido que esses dois livros da década de 80 operam uma mudança de estilo e de discurso, apesar de manter seus posicionamentos políticos.

Em 70 havia sentido na defesa do sujo, do feio, do povo, tanto como assunto quanto como aposta estética, pois suas declarações em entrevistas e textos encontravam ressonância para o debate. Com a entrada em cena de uma discussão que ultrapassava a questão brasileira, para uma visada mais ampla, que, ao mesmo tempo, se ocupava de questões de literatura e de cultura e que estava movimentando a intelectualidade e a imprensa brasileira, não havia mais sentido em continuar falando de um assunto já inscrito no passado e visto mesmo como ultrapassado. O debate estava desgastado, não havia mais ânimo para a denúncia e nem motivos para tomar partido. Os assuntos se tornaram múltiplos e todas as apostas na literatura se tornaram válidas. Novos autores entravam em cena trazendo novos problemas, novas fontes de debates. É o caso de Caio Fernando Abreu, cujo *Morangos mofados* (1982) foi um dos maiores sucessos editoriais

da década. Homossexuais, loucos, uma juventude envolta em solidão profunda, explode o tema da subjetividade. Não se trata mais de uma literatura com a “marca suja da vida”, diz Heloisa Buarque de Hollanda, em *Cultura em trânsito*, mas que carrega uma exigência de sofisticação, inclusive material, ao lado da aposta na experiência. Um capricho nas publicações e um cuidado meticuloso com o trabalho de linguagem são marcas presentes na poesia dos anos 80, como também observa Carlos Alberto Messeder na *Revista do Brasil*.

Na análise que Heloisa faz do livro de Caio Fernando Abreu, no *Jornal do Brasil*, ela enfatiza os temas do livro e que são também os temas das discussões daquele momento:

Não há dúvida de que Caio fala da crise da contracultura como projeto existencial e político. Do resgate sofrido pela utopia de um mundo alternativo centrado na recusa selvagem da racionalidade e resgatado pelos princípios do prazer e da realidade espontânea do aqui e agora. Em *Morangos mofados* a viagem da contracultura é refeita e checada em seu ponto nevrálgico: a questão da eficácia do seu sonho-projeto (Gaspari; Hollanda; Ventura, 2000, p. 247).

Daí a leitura do contemporâneo como balanço das falências. A década é marcada tanto por esta via de análise quanto pela produção de uma literatura que coloca em discussão essas novas questões. A entrada em cena das minorias, a preocupação política de se lançar o olhar para a produção das mulheres, a discussão em torno da AIDS, que tomou parte amplamente nos jornais na segunda metade da década, como esclarece bem Marcelo Secron Bessa em *Os perigosos, autobiografia e AIDS*, são temas que vão ao par com um texto que submete a razão à sensação no tema e na forma de escrever – com parágrafos longuíssimos, uso do monólogo interior – e com uma nova subjetividade caracterizada nas personagens dilaceradas, marcas facilmente encontráveis na literatura dessa época, como em João Gilberto Noll, por exemplo. São características também de alguns textos de João Antônio, notadamente “Amsterdã, ai”, “Abraçado ao meu rancor” e “Tatiana pequena”, os autobiográficos.

Essas novas características dos textos de João Antônio são resultado do desejo de se renovar na retomada do ficcional, como espero, ficou claro na análise de “Abraçado ao meu rancor”.

A análise de “Ajuda-me a sofrer”, do seu último livro, mostrará como João Antônio engendrou a passagem de uma imagem sua pouco afim com o estilo a uma nova, em que soma positivamente uma identidade com as personagens do submundo, mais ligada à referencialidade do mundo real e outra de escritor de fino labor estilístico, que se alimenta dos escritores que admira. Nesse texto, ele perfaz um tipo mais ambíguo, jogando com ficção e memória, com autobiografia e autoficção, e torna ainda mais presente a consciência de que deixou o posto de estrela ocupado na década de 70.

2.4 “Ajuda-me a sofrer”

Mais de uma década depois de “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”, esse texto, publicado em 1996, ano da morte do autor, apresenta um modo diverso de tratar com a memória. Se aquele era “Uma memória imodesta no coração da pouca vergonha”, nesse, “o resultado do trabalho bem poderia parecer ficção” (Antônio, 1996, p. 95).

O texto se inicia propondo uma espécie de jogo, ou de pacto, com o leitor: “Vamos supor”. Há, nessa frase de abertura, a licença para tratar o que vem adiante tanto como verdade autobiográfica quanto como ficcionalização.

No Brasil, com o surgimento de toda uma leva de relatos memorialistas ligados à experiência com a ditadura militar e também de toda uma literatura ligada à experiência da AIDS, na década de 80, houve espaço para a emergência e a discussão do autobiográfico, como apontamos.

Principalmente como forma de dar conta de uma literatura que propunha borrar os marcos da autobiografia e do discurso memorialista, inserindo pistas falsas, não verificáveis como documento, em textos ditos autobiográficos que traziam um narrador em primeira pessoa, na maioria dos casos com o mesmo nome do autor, ou um autor não nomeado, misturando relatos identificáveis como verdadeiros e outros não, os críticos e estudiosos da teoria literária, já a partir dos anos 90, começam a usar o termo autoficção, amplamente estudado a partir de 2000.

Segundo estudo de Diana Klinger, *Escritas de si. Escritas do outro*, em que a autora se dedica a analisar um *corpus* bastante significativo de livros publicados na América Latina nos últimos dez anos, *Stella Manhattan*, de Silviano Santiago, de 1985, já apresentava os traços que ela propõe serem característicos da escrita autoficcional. A partir da década de 90, proliferaram exemplos desse tipo de escrita, mas nos anos 2000 é

que se faz visível como traço de toda uma vertente da literatura contemporânea: João Gilberto Noll, com *Berkeley em Bellagio* (2002) e *Lord* (2004), todos os livros de Marcelo Mirisola, *Histórias malcontadas* e *O falso mentiroso* (ambos de 2004), de Silvano Santiago, são exemplos. Lembro aqui também *Nove noites* (2002), de Bernardo Carvalho, que não faz parte do *corpus* da autora, mas que, principalmente pelo seu projeto editorial, que traz uma foto do escritor fazendo a viagem descrita pelo narrador, de mãos dadas com um índio, remete ao estrato de livros definidos como autoficção.

Quando falamos em autobiografia, a referência principal são os estudos de Philippe Lejeune, que a caracteriza pelo chamado pacto autobiográfico entre o autor e o leitor, que prevê, por um lado, um autor que diz dizer a verdade e, por outro, um leitor que quer acreditar na verdade. “Uma autobiografia não é quando alguém diz a verdade sobre sua vida, mas quando diz que diz” (Lejeune, 1998, p. 234 apud Klinger, 2007, p. 41).

Por sua vez, Leonor Arfuch, a partir do estudo de Lejeune e com base em Bakhtin, desloca a questão da verdade autobiográfica para a noção de espaço autobiográfico. Para ela, não há identidade total possível entre autor e narrador e o espaço autobiográfico é constituído pelo valor autobiográfico. É nesse espaço que o autor se recria e se reinventa em cada novo papel que desempenha. Nesse deslocamento, “no es tanto el ‘contenido’ del relato por si mismo – la colección de sucesos, momentos, actitudes – sino precisamente las estrategias – ficcionales – de auto-representación lo que importa” (Arfuch, 2002, p. 60).

O conceito nos interessa principalmente por uma particularidade realçada nesse texto de João Antônio, em que ele brinca com a verdade autobiográfica, deixando ver as nuances de uma *persona* ficcionalmente construída. Em “Abraçado ao meu rancor” e em “Tatiana pequena”, não há nada que desestabilize a verdade do autor-narrador, do *inscritor*, como proposto por Mainguenu. Os dados são verificáveis e passíveis de serem verdadeiros. Em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, há apenas um índice que põe em questão a verdade autobiográfica: a epígrafe de Noel Rosa. Já em “Ajuda-me a sofrer”, a dúvida é plantada de maneira mais ostensiva pelo autor.

Além da proposta de um pacto, o “vamos supor”, e da referência explícita ao fato de a lembrança advinda da leitura de suas cartas parecer ficção, há pelo menos um dado que não condiz com a verdade oficial:

Naquele setembro negro de 69, por exemplo, e abril de 73, recebi tratamento especial da Polícia Federal, aqui e naquele edifício infame da Rua da Relação, no Rio de Janeiro (um dos museus da ignomínia da história política do Brasil), por causa da minha ligação com o PCB. Tudo isso me proporcionou uma glomerulonefrite, que vez ou outra me assola, ainda. É uma dor tão terrível que o sujeito vai ao inferno e volta, vai e volta, vai e volta... (Antônio, 1996, p. 98).

Não há nada que conste que João Antônio tinha alguma ligação com o PCB e menos ainda que tenha sido torturado, apesar de sua doença ser real. No entanto, no texto, as memórias pessoais são mescladas ao passado político recente do Brasil e, ao mesmo tempo em que o narrador faz uma espécie de balanço de sua carreira literária, suas angústias e medos, o faz em relação com o país.

Nesse sentido, a reelaboração do conceito de autoficção proposta por Diana Klinger para dar conta do estudo de seu *corpus*, apesar de não ser inteiramente aplicável a João Antônio, permite o vislumbre de um autor construído discursivamente. A atualização do conceito de autoficção prevê

uma narrativa híbrida, ambivalente, na qual a ficção de si tem como referente o autor, mas não como pessoa biográfica, e sim o autor como personagem construído discursivamente. Personagem que se exhibe “ao vivo” no momento mesmo de construção do discurso, ao mesmo tempo indagando sobre a subjetividade e posicionando-se de forma crítica perante os seus modos de representação (Klinger, 2007, p. 62).

Nesse texto João Antônio cria uma pose de si que está ligada a uma luta política, da qual não tomou parte da maneira que diz ter tomado. Já foi referida aqui a sua insistência em dizer que os originais de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o livro, foram perdidos no incêndio de 12 de agosto de 1960, quando os amigos mais íntimos sabiam que ele só havia perdido o conto título do livro. Assim, a afirmação de ter recebido “tratamento especial” dos militares no período da ditadura é indício de uma máscara largamente usada como estratégia de elaboração de uma imagem pública em consonância com certos valores que o autor quer defender. Isso não quer dizer que João

Antônio esteja mentindo para o leitor, mas, ao contrário, que está usando uma estratégia bastante conhecida para dar força de verdade a seu texto. Essa manipulação do passado participa da criação de um mito do escritor, “uma figura que se situa no interstício entre a mentira e a confissão” (Klinger, 2007, p. 51).

A estratégia de João Antônio nem por isso se aproxima daquela usada pelos autores do corpus de Diana Klinger. Enquanto estes estão interessados em estabelecer um jogo que torna impossível ao leitor decidir se se trata de autobiografia ou ficção, de verdade ou de invenção, João Antônio busca se fazer acreditar.

Em “Excurso: alternância e biografia (ou: como adquirir um passado pré-fabricado)”, Berger & Luckmann mostram que “o passado é maleável e flexível, modificando-se constantemente à medida que nossa memória reinterpreta e re-explica o que aconteceu”, e completam: “Assim, temos tantas vidas quanto pontos de vista”. (1998, p. 68). A escolha da parte do passado a tornar pública e a interpretação a ela dada são atos performáticos, políticos, sociais, e dependem da faceta a que se quer dar destaque. João Antônio parece ter consciência disso, pois no texto que estamos analisando, primeiro destaca a situação em que se encontra no presente, construindo posteriormente, e deliberadamente, através de fragmentos de cartas enviadas e recebidas, a imagem de si que quer que perdure.

“Ajuda-me a sofrer” é construído como que para dar a ilusão de um texto que vai se escrevendo no presente, já que expõe os bastidores da escrita a partir da leitura de cartas guardadas em um baú, aberto pelo suposto pedido de uma estudante universitária que “intenciona mexer com a questão da recepção da literatura e do escritor, pela sociedade e pelo próprio” (p. 93) através do estudo de sua comunicação pessoal.

Afirmando que “mostrar cartas é quase tirar a roupa em público” (p. 93), o narrador passa a narrar sua dúvida em mostrar-se assim, de forma tão íntima, ensaiando uma caminhada pela praia de Copacabana à maneira daquela de “Tatiana pequena”: anda, vê as gaiótas, as mulheres, e pensa, até voltar ao apartamento e às cartas. Como se para se convencer de mostrar as cartas, o narrador outra vez afirma um certo valor de verdade que há nelas e depois passa, ele mesmo, a apresentar o que seria o resultado da reunião de algumas passagens de sua correspondência:

Imagino que elas poderiam dar, afora dados técnicos apreciáveis pela teoria, uma espécie nada imaginária de memórias. Cinzências, desesperos e sofrimentos à parte, ou embutidos, o escritor é um marginalizado neste tipo

de sociedade caótica, desgovernada e incultural. O resultado do trabalho bem poderia parecer ficção.

Não intitularia, por precário, a reunião dessa correspondência, uma epistolagem que não chega a lugar nenhum fora da ilhota ou do gueto mirrado onde orbita e se mexe, sem nenhum sossego, a atividade literária. É uma montagem armada a partir da correspondência de um escritor brasileiro e visa a expor uma nesga, pequena fresta dos bastidores contemporâneos. Entram aí a sensibilidade, o emocional e o humano daqueles que, aos trancos, solavancos e barrancos, miserês e desacompanhamentos, vão fazendo literatura. Apesar do descaso ou do pouco-caso com que esse trabalho é visto em sociedade. Corda-bamba, fio da navalha, nervo exposto (pp. 94-95).

A crítica à sociedade que não valoriza a literatura produzida no país cresce na medida em que o autor é retratado como um sofredor. Mais tarde, dirá que o escritor tem contas a pagar, “a conta de luz e as despesas de condomínio, que a inflação atropela e faz inchar” (p. 95), além das cobranças da “insatisfação e da reflexão estética”. Uma realidade, uma verdade simples, que, no seu país, pode parecer, ou é mesmo vista, com a leveza da ficção.

Apesar de no início o texto estar pautado no pronome me (“me pede”, “nada me acontece por acaso”, “tudo neste mundo tem me apanhado distraído”), depois de dizer que o que vem a seguir é uma reunião de sua correspondência, o narrador torna a narrativa mais complexa tratando-se por outro, “um personagem híbrido, síntese de muitos de carne e osso”:

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 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 (p. 95).

É visível a história real do escritor João Antônio, ainda mais por reafirmar o nervo exposto, aquele que sente e dói, o que foi editado, que figurou semanas a fio nas listas dos mais vendidos, aquele que participou dos debates em torno da literatura num tempo não muito longínquo. No entanto, João Antônio faz remeter a própria situação a um contexto mais geral, onde estão multiplicados os casos como o seu. Portanto, a matéria autobiográfica é manipulada para abranger em si o testemunho de toda uma geração de escritores que se envolveu nos problemas do país e que poderia chegar conjuntamente à conclusão de ter nascido no país errado, como o fizeram alguns escritores na década anterior ao se voltarem ao tema da ditadura. Por isso o Brasil é o tempo todo o problema dos escritores nos recortes das cartas escolhidos para tecer a primeira parte dessa memória pessoal que também é coletiva.

Em “Memorialismo de geração – a superação do depoimento”, Alcmeno Bastos estuda três romances (*Ponche verde*, de Janer Cristaldo, *Em câmara lenta*, de Renato Tapajós, e *Tropical sol da liberdade*, de Ana Maria Machado) que exemplificariam o que ele chama de memorialismo de geração: “Não é o indivíduo que dá sentido à vida política, por suas ações ou ideias, mas o contrário, isto é, a vida política é que dá sentido a ele, na medida de sua inserção num quadro de ações e ideias partilhadas com muitos outros, com uma geração” (Bastos, 2000, p. 150).

Problemas que dizem respeito ao contexto imediato do mercado livreiro ou ao contexto político da ditadura militar são mesclados com dados perturbadores como o de que “a fome mata três crianças a cada minuto neste Brasil à deriva” ou que a água das praias não foi purificada. A exposição desses problemas ordinários, vistos ou vividos pela sua geração, reforça a conclusão do escritor em carta a um amigo que o leitor desconhece: “É, pois, no antidestino que moram as coisas do nosso acontecer diário, na reinvenção dos gestos com que ousamos viver” (p. 97).

A primeira carta escolhida pelo narrador remete a um acontecimento especial, uma jovem que o reconhece na rua quando ninguém mais saberia reconhecê-lo:

Essa jovem caminhou em minha direção, me abordou, mais singela que entusiasmada, e me cumprimentou. Elogiou os livros que escrevi e que outrora foram publicados. Ela os descobriu sob a densa camada de poeira de uma antiga biblioteca, hoje semiabandonada, e partiu.

“Como ela soube que aquele escritor *fui eu*, talvez jamais saberei” (p. 98, grifo do autor).

Essa carta dá a impressão de que é uma continuação da parte anterior do texto, só diferenciada pelo uso que o narrador faz das aspas, indicando se tratar de uma escrita citada. Dá seguimento ao tema do escritor que não se reconhece mais, esquecido no país que não o merece e que não resolve os problemas políticos e sociais perturbadores. Na parte final dessa carta presentificada, o remetente, o autor da carta – ou o narrador do texto? – apresenta o baú empoeirado de onde, neste dia que é sábado serão retiradas as próximas cartas: “Também sobre o baú uma espessa camada de pó esconde o passado. No baú, papéis velhos, amarelados, cartas de amigos, convites, resenhas de livros...” (p. 98).

Das cartas de amigos, o narrador recorta comentários sobre seus escritos e confissões de apertos financeiros, doenças e desilusões, ampliando o painel de sua própria condição e comprovando a situação precária que a excede. O painel arranjado por João Antônio exhibe fragmentos de sete cartas e duas inteiras, a contar pelos cabeçalhos “Caríssimo” e “Prezado” e pelos desfechos que reproduzem os “abraços do seu...”

Nos fragmentos da primeira carta, o comentário do missivista destaca um aspecto de um conto do narrador: “O final, resignado e sublime, fala em assobio, o som, o sem palavras, só música. Paciência diante da dor” (p. 98). O amigo que manda a carta também é escritor, vive em São Paulo, diz só saber ler e que não entende nada de crítica; tem um joelho fibrosado e teve que vender a farmácia “que lhe garantira o sustento, uma vez que não se vive de literatura” (p. 99).

A segunda carta, que aparece inteira, enumera várias características da literatura do narrador, que, a essa altura não há dúvidas, é o próprio autor, João Antônio, atestado, tanto pelo conteúdo das cartas, identificáveis às discussões em torno da literatura travadas por ele, quanto pela localização em que se encontra – exatamente o apartamento do escritor, reconhecível em algumas filmagens, descrições em cartas e depoimentos, cujos móveis e quadro se encontram hoje no Acervo João Antônio: “depois, tornamos ao falso Mirante, onde dizem, moro; aqui me escondo. É toca. Entre livros, papéis, jornais, um Pixinguinha aos dezessete anos, preto-e-branco na parede, toca flauta” (p. 99). Essa carta faz uma curiosa operação. Inicia-se evidenciando o estilo do amigo a quem a carta é endereçada e depois aproxima sua literatura à ideia de missão, ligando-o com Lima Barreto, mas, principalmente, mudando a órbita da

palavra: a missão de João Antônio seria, para o missivista, cuidar do estilo e não de uma ética do escritor, como se espera do uso dessa palavra.

Para esse amigo, João Antônio “põe as ideias a dançar na língua”, “é um homem de estilo”, que “entende que as coisas são mais do que são”. A atração de João Antônio por Lima Barreto, para esse missivista, é explicada pela identificação com esse escritor “que acreditou visceralmente na verdade de um estilo decaído” (p. 100). A missão de João Antônio, no entanto, seria a de “superar esse primitivismo. Missão literária e ponto. Criar uma atenção em que o estilo, a emergência, a urgência, a intumescência, apareçam inteiras na pele do texto” (p. 100).

Esse deslocamento do que se afirma como missão na obra do escritor, considerado por João Antônio como o pioneiro do estilo no qual ele se inscreve, é de fundamental importância no novo tratamento que ele dá a seus textos literários. Desprendendo-se um pouco da ideia de missão enquanto uma função da literatura no empenho de mudar o contexto social externo a ela, o empenho recairia no trato da própria literatura, num estilo mais domado, mais consciente. O amigo não se furta ao conselho: “É necessário cuidado para subir a montanha desse estilo. É necessário atenção para que a pirotecnia não superponha ainda mais a dificuldade de entendimento” (p. 101). Os usos dos artigos e dos adjetivos também são destacados nessa carta, e vale dizer que o recorte de João Antônio na citação das cartas introduz o modo como ele quer ser lido, aquilo que quer que seja notado de seu modo de escrever, além do nervo exposto afirmado no início do texto e de todas as características que o definem enquanto homem e escritor. Então, por um lado, o escritor, suas crenças e afirmações; por outro, sua escrita, seu estilo. “Ajuda-me a sofrer” atualizaria a imagem tanto de si como de sua produção literária afirmada em “Corpo-a-corpo com a vida”. Continua o compromisso com a cultura brasileira, o que é indicado na reunião de textos com que é composto *Dama do Encantado*, mas a visão de literatura se expande.

Tanto que poucas vezes em seus depoimentos João Antônio afirmou ler Machado de Assis, como se preferisse somente Lima Barreto entre os dois, na já gasta comparação entre ambos, e escolhe recortar justamente uma carta que reproduz inteira e um fragmento de outra, em lembrança a Machado, que os dois escritores missivistas, numa brincadeira infantil, chamam Manchado de Assis.

Numa das cartas, o amigo compara os dois: “Lima Barreto teve para cima de si o preconceito porque era mulato, pobre, pior, sem o jogo de cintura de Machado; por isso se deu mal. Um, desaforado, inconveniente; o outro, jeitoso, hábil, maneiro e

‘mineiro’. Outro dado: o bruxo viveu vinte e oito anos mais que Lima” (p. 105). Nesse texto, aparentemente, a escolha dos fragmentos de carta, se coloca João Antônio como leitor de Machado, ainda assim privilegia Lima Barreto. Uma carta de João Antônio ao amigo com quem cria a brincadeira com Manchado – que sabemos ser Mylton Severiano, pois este o declara, além de publicar a carta do próprio João Antônio, que ele coloca em seu texto como se fosse de outro, em seu livro *Paixão de João Antônio*, não deixa dúvidas de seu apreço por Machado:

Myltainho. Prezado.

Fiquei muito feliz por você estar lendo nosso Machado de Assis. Nosso primeiro bailarino e bruxo do Cosme Velho merece visitas e revisitas. Até mesmo a crítica e os ensaios que ele escreveu são páginas inesquecíveis. Fino como o fio da navalha. Impiedoso até consigo mesmo, pois, procura a verdade. Sutil e dissimulado como a própria Capitu de *Dom Casmurro*. Aliás, Capitu e Sofia (de *Quincas Borba*) são Machado de Assis: o enigma. O mistério da natureza humana. O despenhadeiro do amor, da luxúria, da loucura. Machado não é um bruxo. É a própria bruxaria (...)

Ah, Myltainho, releia todo Machado, por favor. TODO. E o enalteça para tantos quantos passarem pelo seu caminho... (Silva, 2005, pp. 263-264).

Parece, pelo pedido final, que sua missão era a de enaltecer Lima Barreto; Machado deveria ser enaltificado pelos amigos, o que não deixa de ser uma escolha de coerência entre obra e discurso. E o fato de colocar sua própria carta como se fosse enviada a ele por outro, atesta o fato de que joga sempre com sua imagem.

Numa outra carta, outro amigo faz referência a Lima Barreto, dizendo que o escritor lembra “algumas coisas de Gogol: compaixão pelos infelizes, debate sem tréguas, ao que Mário de Andrade chamou de ‘donos da vida’ e aos campeões da desfaçatez. Num e noutro, três armas terríveis: a ironia, o sarcasmo, o deboche” (p. 105). Outro amigo cita Tolstói e, finalmente, encerrando as referências a autores certamente admirados por João Antônio, cuja lista nesse texto começa por Henry Miller, o narrador lembra Faulkner, presente em “Ajuda-me a sofrer” desde o título: “Temos de nos lembrar de William Faulkner: ‘a literatura nos ajuda a sofrer’. Dessas coisas ele sabia” (p. 106).

Se, por um lado, as referências aos diversos escritores presentes nos fragmentos de carta selecionadas que compõem “Ajuda-me a sofrer” diz de um número anterior de escritores que passaram pelas mesmas angústias desse escritor esquecido que tenta reconstituir um tipo peculiar de memória, irmanando-se a eles na dor, diz também de uma literatura que admira, cujas características, destacadas neles, interessam ao modo de ler, na posteridade, a sua própria literatura. As escolhas eletivas são a inscrição junto a um cânone literário particular.

Assim, todo o livro *Dama do Encantado* pode ser lido como um mapa daquilo que constitui o interesse de João Antônio e cujas qualidades destacadas tentou perseguir na sua própria produção literária.

Afora a contribuição para a construção de uma cultura nacional e sua identificação com o povo de Garrincha, Aracy de Almeida e Joubert, colocados lado a lado com escritores que João Antônio homenageia nesse livro, os textos que compõem *Dama do Encantado* foram publicados em jornais diários ao longo de sua carreira e se destinavam a traçar o perfil dos artistas elencados, recomendando sua leitura, audição ou lembrança.

No primeiro, intitulado “Meus tempos de menino”, João Antônio relembra a solidariedade própria das gentes que habitam os morros, dos pobres, de sua família, onde passou a infância e cujo aprendizado o marcou para o resto da vida. Esse texto, da década de 80, já publicado em versão integral no livro *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno*, com o título “Morro da Geada”, coloca João Antônio como menino, pequeno, olhando para as personalidades que vão aparecendo depois, nos próximos textos.

Em “Fera”, traça o perfil de Nelson Rodrigues, destacando sua verve de xingador e sua qualidade de bom ouvinte, capaz de “sugar a erudição do alheio” e captar as histórias mais corriqueiras com que compôs sua obra. Além de Nelson Rodrigues, Mário Quintana, João do Rio, Dalton Trevisan e Lima Barreto recebem uma leitura que mistura admiração e análise crítica, o que nos permitirá, mais adiante, apontar os traços destacados por João Antônio, especialmente nos dois últimos.

Em “Almas da galera” e “Garrincha impossível”, escreve sobre torcedores e aquele que era considerado por João Antônio o maior jogador de futebol de todos os tempos. Inclassificável, pois que ele só se sabe amar: “Pelé a gente admira; Garrincha a gente ama” (p. 40).

Em “Pingentes”, reproduz o texto homônimo de *Malhação do Judas Carioca*. Em “Dama do Encantado” e em “Joubert-Maringá” mais uma vez reconhece os talentos

de intérprete e compositor, reafirmando seu amor pela música brasileira, e em “Leão da juba grande”, dedica-se a ampliar o anedotário da literatura brasileira expondo os bastidores da confecção dos fardões da Academia Brasileira de Letras. Nesse texto mais uma vez homenageia Machado de Assis:

Sutil e dissimulado, uma esfinge do Cosme Velho, talvez o maior caso de nossa literatura e, decerto, o mais perturbador até hoje. No século passado, ele escreveu uma pequena mostra de seu pensamento sobre o Brasil: *O país real, esse é bom, o povo revela os melhores instintos; mas o país oficial, esse é caricato e burlesco* (p. 59, grifo do autor).

Para além do fato de citar Machado como “talvez o maior caso de nossa literatura”, nesse livro ele não faz como nas cartas, em que elogia suas personagens e obra, mas opta por colocar em evidência a faceta crítica do escritor e justamente a que fala do Brasil e não da literatura. Assim, ele escolhe de Machado uma certa sua posição que privilegia, do país, o povo.

Em entrevista de 1986 a Giovanni Ricciardi, recentemente publicada em livro, João Antônio é mais específico na sua admiração a Machado:

O estilo de Machado de Assis, por exemplo, é bailarino, dançarino... Aquilo é fascinante! O Machado consegue atingir o leitor pelo que ele diz e como ele diz, quer dizer, é um artista! Além de ser homem de pensamento, que tem sua ideologia – com a qual eu posso até não concordar –, é um grande artista (Ricciardi, 2008, p. 139).

Mais adiante dirá que gostaria de ter “aquela elegância da dança de Machado de Assis, sem ter a ideologia de Machado de Assis” (p. 145). Ainda, dizendo que talvez Machado seja nosso maior escritor, João Antônio dá margem para inserir ali, nessa indecisão, mesmo que não pronunciado, o nome de Lima Barreto, que figura em *Dama do Encantado* com uma recomendação de leitura, explícita até mesmo na enumeração de dez motivos para que seja lido pelos brasileiros, os quais resumo: 1) sua figura é axial dentro da literatura brasileira; sua obra funciona como um eixo dentro da “raqútica produção da época” e é a própria entrada da população urbana no cenário das letras brasileiras. Mais adiante dirá que ele “inaugurou no papel o subúrbio carioca”; 2)

seu volume de produção foi um dos mais prolixos e intensos de que se tem notícia no Brasil, apesar de sua epilepsia tóxica, o pai louco etc; 3) fotografou a caricatura da Primeira República, cujo exemplo máximo é *Policarpo Quaresma*, em vez de fazer caricatura, como o acusam; 4) foi o primeiro questionador da imprensa brasileira, cujo exemplo é *Isaías Caminha*; 5) *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* e “O moleque” são exemplos de estruturações inteiramente novas na época, o que provaria que não lhe faltou originalidade e acabamento na fatura literária; 6) por causa de *Isaías Caminha* foi perseguido, e seu nome proibido de ser escrito, durante 50 anos depois de sua morte, em vários jornais, especialmente no *Correio da Manhã*; 7) criou personagens proféticos da falência da nossa chamada República, alguns deles estão vivos até hoje, sem se darem conta de que “a linguagem – e não só o estilo... – pode ser o homem”; 8) sua simplicidade levada ao extremo era capaz de dar dimensões de obra-prima, em qualquer literatura, a uma conversa de confeitaria com que ele construiu *O homem que sabia Javanês*; 9) foi o primeiro a denunciar a necessidade de uma reforma agrária no Brasil e 10) “Terá sido, no Brasil, um dos primeiros a escrever mais com ideias do que com palavras; no seu caso, desde sempre, jornalista e escritor se confundiam num todo de cumplicidade e garra” (pp. 87-89).

Vê-se, pelas qualidades destacadas, que João Antônio busca valorar Lima Barreto, principalmente, por uma ética visível em toda sua obra. Destaca os livros sempre a partir do que eles representam em termos de pioneirismo numa leitura política do Brasil. Dos dez pontos que enumera, apenas dois são explícitos no elogio da fatura literária: a estrutura original do romance *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* e do conto “O moleque” e a sua simplicidade e universalidade representadas em *O homem que sabia Javanês*. Os demais pontos são afins com uma identificação com o homem que foi capaz de criar uma obra vasta e sempre comprometida politicamente com o contexto social brasileiro de sua época.

Essa lista de pontos que positivam a leitura da obra de Lima Barreto, por sua vez, é também uma lista que justifica as escolhas estéticas de João Antônio: como a do mestre, sua literatura é antes de mais nada imbuída do propósito de dar relevo a um conteúdo específico, que deixa a forma menos evidente, trabalhando a favor do conteúdo, como defendido em “Corpo-a-corpo com a vida”. Como Lima, ele quis escrever o homem brasileiro a partir de sua linguagem e isso é o que define seu estilo. Também como Lima, ele procurou se confundir entre o jornalista e o escritor, criticar a

imprensa, denunciar os problemas sociais brasileiros e criar uma obra que ultrapassa as fronteiras de gênero literário, procurando inovar na forma de cada texto.

O final de “O Romancista com alma de bandido tímido” – e certamente é um erro tipográfico o artigo definido desse título, já que é mais do que sabido que João Antônio não usa o artigo definido em nenhum de seus títulos e se ressentia de que os jornalistas e críticos não percebessem isso em suas matérias e resenhas – coincide com o início de “Ajuda-me a sofrer”, aproximando um escritor do outro no mesmo assunto. O final do texto sobre Lima é uma constatação amarga, que, na divulgação de sua obra, João Antônio busca retrair: “Lima Barreto tinha só 41 anos. Estava esquecido pelos contemporâneos e sem dinheiro para o enterro, que foi pago no cemitério São João Batista, em Botafogo, por um amigo, José Mariano Filho” (p. 92). Não deixa de ser um modo de dizer que a história se repete.

Mas a palavra *ambíguo* talvez seja a que melhor define esse último livro de João Antônio. Ou escorregadio, numa definição que, ao que parece, o escritor quer imputar a si. Embora, ao que tudo indica, tenha sido montado de modo a explicitar os gostos, as preferências e a construção do pensamento do autor sobre seu país, a literatura e a cultura que preza, admira, não é “Ajuda-me a sofrer” que nomeia o livro, texto que dialoga com os outros ali inseridos e que parece justificar ou elucidar as escolhas de toda uma carreira. Não é de si, mas de outro que fala. O conto-título do livro fala de uma cultura, de mais um artista já esquecido: Aracy de Almeida. Terá também ela nascido no país errado?

É no longo texto sobre Dalton Trevisan que ficam evidentes alguns valores caros a João Antônio, ligados estritamente ao literário. Esses valores não são os mesmos prezados na obra de Lima Barreto e passam longe de uma ética do escritor que exceda as páginas escritas.

Em Dalton Trevisan, João Antônio lembra “a densidade, a pegada seca e rente” (p. 68), “a busca integral da essência do texto” (p. 70), “a elaboração até a exaustão e a economia mais absoluta” (p. 73), o fato de ser ele “um trabalhador incansável do texto”, de ser “fiel a si mesmo” (p. 68) e “fiel a sua voz interior” (p. 70). Duas passagens são exemplares em sintetizar a qualidade máxima desse escritor para João Antônio e o traço que mais os afasta um do outro: “Narrativa breve e densa, sempre extraordinária realização artística, mestre do detalhe, o que é marca dos contistas de verdade, passou anos fugindo aos convites” (p. 76). E, na voz de Dalton: “Só a obra tem interesse, o escritor deve recolher-se ao silêncio” (p. 80).

As qualidades de fugir aos convites, recolher-se ao silêncio e ser fiel a si mesmo e a sua voz interior são largamente repetidas no texto de João Antônio, justamente o contrário do que escolheu para si no decorrer de sua carreira. Admira no outro a postura que talvez gostaria de ter escolhido em lugar de ter se exposto tanto. Ou talvez apenas a diferença de posicionamento entre os dois, lembrando mesmo que o que permanece é a obra. É ela o que pode ficar de um escritor. Ele também se considera um trabalhador incansável do texto: reescreveu grande parte deles – “Abraçado ao meu rancor” foi retrabalhado diversas vezes em diferentes décadas, como pode ser atestado também por carta enviada a Mylton Severiano, de 20/03/82: “Refiz Abraçado ao meu rancor. Dei-lhe um subtítulo: Banda podre” (Silva, 2005, p. 204) – e busca sempre a densidade em suas imagens incansavelmente retrabalhadas.

Um aspecto formal desse texto sobre Dalton Trevisan chama a atenção quando lido em relação com “Ajuda-me a sofrer”: João Antônio o inicia com uma frase de Dalton em “Santíssima e patusca”: “Uma carta publicada sem anuência do autor é crime sem perdão” (p. 67). Com essa advertência, ele anuncia que *per fas et nefas*, ou seja, pelo permitido e pelo proibido, ele escreverá sobre Dalton. Mais adiante, quando o leitor já esqueceu dessa advertência quanto ao perigo de se publicar uma carta sem permissão, João Antônio reproduz o que seria uma carta de Dalton de 06 de fevereiro de 1963, respondendo de forma vaga que não tinha mais nenhum exemplar de um livro de pequena tiragem.

Várias partes do texto são pontuadas com “falas” de Dalton, escritas em discurso direto livre, fazendo parecer que ou João Antônio era seu amigo e por isso sempre conversavam aquilo que estava sendo ali expresso, ou que o arredo escritor curitibano teria concedido uma entrevista. Se aquela carta publicada ali sem a anuência do autor é verdadeira ou falsa fica como enigma, que se estende sobre “Ajuda-me a sofrer”, jogando a insinuação de que possam ter sido escritas por João Antônio, como é o caso da carta sobre Machado imputada a outro.

Para intensificar esse jogo, no conto “Santíssima e patusca”, citado por João Antônio no que se refere a cartas, uma professora se apropria da correspondência íntima do autor (no caso, o próprio Dalton) para escrever uma tese. Ressoa aí o pedido introduzido no texto de João Antônio pela frase “Vamos supor”.

Todas essas evidências contribuem para que se pense em João Antônio como um dos escritores brasileiros de seu tempo que mais jogou com a própria imagem, inserindo em seus textos diversos aspectos de sua personalidade e de seu pensamento, tanto com

relação ao modo como queria que fosse lida sua literatura, quanto com seu posicionamento diante dos problemas sociais, dos erros mesquinhos da imprensa, do insípido mercado editorial brasileiro e da manipulação da imagem do escritor operada pela indústria cultural.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A imagem de boêmio que João Antônio propagou desde o início de sua carreira, acrescida de um ar de desleixo com o próprio texto, reiterado sistematicamente na década de 70, tem muito pouco a ver com uma imagem de arquivista zeloso que se verificou depois de sua morte. No Acervo João Antônio – localizado na Unesp de Assis – encontramos centenas de matérias de jornais escritas pelo autor e por críticos e jornalistas de todo o país, tudo devidamente separado em pastas, por ano ou pelo nome do veículo de publicação. Além disso, há um caderno de protocolo no qual o autor anotava a correspondência recebida com índices para data de recebimento, assunto, data de resposta; e uma agenda de telefone, que passou a ser usada como uma espécie de dicionário de gírias, além de inúmeras cadernetas feitas à mão com papel de maço de cigarros que contém anotações para contos, nomes de personagens, listas de escritores a serem citados em entrevistas etc.

Em sua tese de doutorado, *Posta-restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*, Telma Maciel associa o zelo pela organização de seu arquivo à organização do texto literário:

O contista não só organizou de maneira sistemática o seu arquivo, como também fez com que este fosse um aspecto a ser notado nas diversas pesquisas que lá seriam realizadas. Assim, João Antônio, de certo modo, desautorizava um discurso corrente de que um escritor como ele, vindo da boêmia e afeito à malandragem, escrevia “como quem mijava”. A organização do acervo reflete, dessa forma, a organização do texto literário

do escritor, que sempre primou pelo trabalho estilístico na composição de suas histórias, fossem elas voltadas para a imprensa, para o mercado editorial ou mesmo na composição de cartas e diversos textos autobiográficos (Silva, 2009, p. 64).

Um fragmento do artigo “João Antônio, profissão escritor” de Ana Domingues de Oliveira, pesquisadora e coordenadora do Acervo João Antônio, citado por Telma Maciel, é esclarecedor quanto às imagens que o escritor dá de si e que têm gerado diversos estudos entre os pesquisadores ligados ao acervo:

Em movimentos aparentemente esquizofrênicos, mas no fundo perfeitamente coerentes, João Antônio expôs publicamente uma imagem de *outsider*, de marginal, cultivando no âmbito privado, zelosamente, a imagem do arquivista aplicado, que guarda com devoção cada pedaço de papel marcado com sua letra ou sua datilografia (Oliveira, *apud* Maciel, 2009, p. 64).

João Antônio produziu e cultivou a imagem de escritor que ele queria que fosse vista pelo público, e isso, desde seu primeiro livro, que contou, no lançamento, com a presença de várias prostitutas suas amigas.

Nessa época, apesar do investimento nessa imagem de homem que frequenta prostíbulos, afeito à boemia e à malandragem, vestia-se como um escritor bem-sucedido ou como um homem de negócios, como o atestam as duas fotografias a seguir e o depoimento de Caio Porfírio Carneiro escrito para o livro que apresenta a correspondência de João Antônio a Caio e a Fábio Lucas: “Tudo o que rompia com os padrões estabelecidos, com a falsa moral burguesa, lhe agradava, embora andasse sempre bem vestido e engravatado” (Antônio, 2004, p. 81).



Sessão de autógrafos, 1963



Início da carreira

Investindo numa imagem que condiz com a foto de divulgação usada no início da carreira, escreveu um texto de apresentação para *Malagueta, Perus e Bacanaço* em que se definia como um fracassado em sua comunicação com as pessoas:

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.

Mesmo nas etapas nas quais saio vitorioso, nunca se afasta o gosto da frustração. (...)

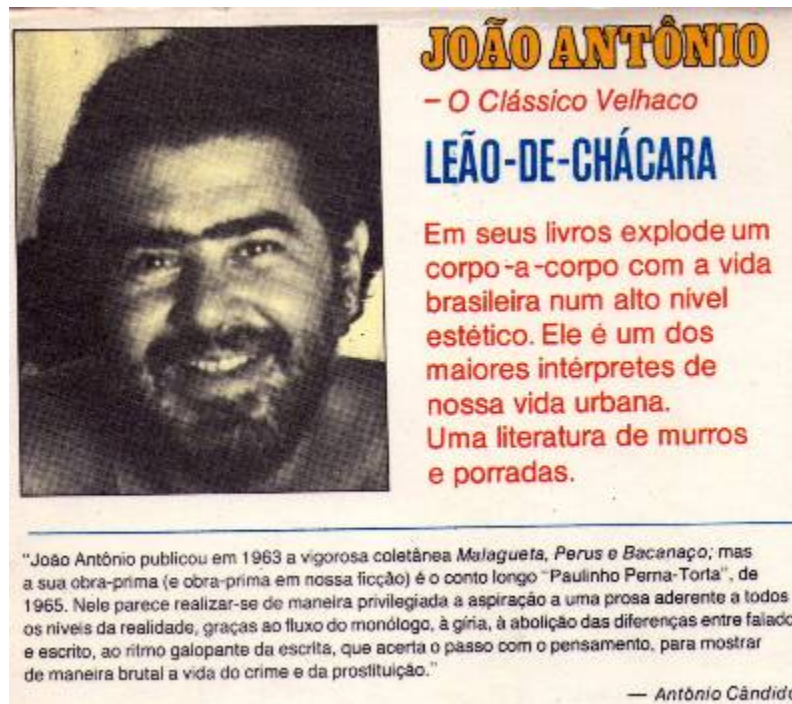
A alquimia literária me esgota. Qualquer página me custa, a mim, que para outras redações tenho facilidade. Escrever é outra dimensão e é a única comunicação de verdade com o mundo, porque falando com pessoas eu não consigo me transmitir.

Estranhamente, esse texto não foi publicado nas primeiras edições do livro e veio a público somente na terceira edição, já na década de 80, pelo Círculo do Livro, e a edição da Cosac Naify, de 2004, a mantém. Essa confissão do escritor, tanto de sua relação com a literatura como consigo mesmo no seu sentimento de fracasso – aos 26 anos –, não parece ter interessado ao editor, e a preferência recaiu, logo em seguida à publicação, na imagem de malandro e não na de perdedor.

Essa identidade afim com o malandro ficou colada à imagem de João Antônio e, ainda em 1964, ele queria se separar dela como o atesta uma carta à Ilka Brunhilde Laurito, datada de 8 de junho de 1964: “Vou lhe fazer uma confissão, Ilka. Cá entre nós, fique claro. Eu não sou o escritor dos malandros. Já estou cansado desse *slogan* que alguns jornais, revistas e repórteres andaram pespegando por aí”.

Mas a imagem acabou perdurando por toda a carreira literária do autor, apesar de, na década de 70, essa ligação ao universo da malandragem ter sido ampliada para ao de povo. Vemos em inúmeras entrevistas e depoimentos a afirmação de uma identidade de pobre, de humilde, de quem “cheira a povo”. Também não interessava nessa época a confissão de literatura como uma via de compreensão de si mesmo e como elo de ligação com o mundo, sendo ela um canal de aproximação entre o escritor e os outros, como forma privilegiada de comunicação. Ficou a imagem de verdade e de sinceridade, mas o homem sentimental presente no texto de apresentação do primeiro livro só viria à tona na década de 80, quando João Antônio estava interessado em recuperar a imagem de escritor que preza um estilo literário próprio, de ficcionalização, de criação e de investimento fabulatório, quando investe no autobiográfico e faz as pazes com essa sua imagem de início de carreira, somando-a com a de polemista, afinada com uma estética do feio amplamente divulgada em 70.

Contudo, como se pode ver pelas fotos de divulgação usadas nas contracapas de seus livros, a publicidade em torno de seu nome sempre jogou com a figura de malandro ou *outsider*:



Contra-capas de *Leão-de-chácara* (1975), Civilização Brasileira

Quando da publicação de seu segundo livro, sua imagem muda completamente em relação à década de 60. Na contracapa de *Leão-de-chácara* ele aparece de barba por fazer, cabelo mais longo e sem camisa. A frase de Sérgio Porto e Marques Rebelo – “o clássico velhaco” – é usada pela primeira vez para definir o autor e se mantém nos livros seguintes, mesmo que sua apresentação mude, como se verá na fotografia de 1982, em *Dedo-duro*. Essa mesma imagem, apesar de em outra pose fotográfica, também é veiculada na imprensa na década de 70.

No Brasil, Todos Ganham Com o Trabalho do Escritor, Menos o Próprio Escritor

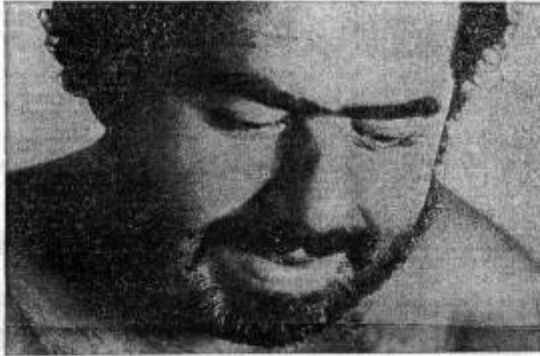
J. Monserrat Filho

Se a TV programasse encorajasse a encil-
laca letrada, escrita em prosa ou em
verso de índole e sabor poético, não in-
teresse aos seus, homens de TV, escritores,
leitores, telespectadores.

A estreia de João Antônio, em 1968,
em "Miguelito, Fera e Boreas", que, depois de longa
estada em "Linha de Frente", ocorreu
após, não sem razão, ser vetada. E não ape-
nas devido ao seu conteúdo para a televisão, mas
também a fim de não ser confundido com o
filme de João Antônio, "Linha de Frente", de
1968, com o mesmo nome, mas com outros personagens.
E assim um prêmio para "Miguelito, Fera e
Boreas", o filme de televisão, com o mesmo
nome, não seria o mesmo que o filme de
cinema, de João Antônio, de 1968, com o
mesmo nome, mas com outros personagens.
E assim um prêmio para "Miguelito, Fera e
Boreas", o filme de televisão, com o mesmo
nome, não seria o mesmo que o filme de
cinema, de João Antônio, de 1968, com o
mesmo nome, mas com outros personagens.

O ESCRITOR E A TELEVISÃO

— Não sei ao que, por um lado, o escritor não
é utilizado e profere desobediência não a em que
a TV trabalha, no momento, a outro lado, o escritor
é utilizado a nome de colaborador, é claro que, em
alguns casos, é muito importante, e, além disso, a
TV, a televisão, desde o tempo em que surgiu, sempre
foi, desde o início, um meio de comunicação
muito poderoso, que, afinal, vinha com
segurança comercial, intelectual, etc. O que não
significa, a meu ver, a meu ver, a meu ver, a meu ver.



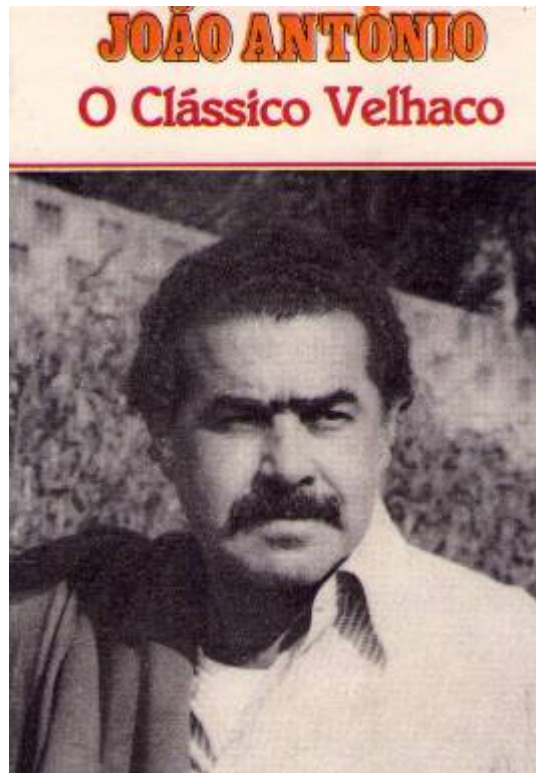
João Antônio

11 CADERNO DE SABADO 21-2-1976

Correio do Povo

Correio do Povo – fevereiro de 1976

Na década de 80, João Antônio volta a usar camisa com colarinho e se apresenta mais a maneira de um escritor:



Contracapa de *Dedo-duro* (1982)

Essa imagem, no entanto, é sempre posta em xeque, já que a fotografia e a apresentação do homem João Antônio nem sempre são correspondentes. Mylton Severiano, um de seus amigos mais assíduos, descreve como o encontrou no início de janeiro de 1980: “Chocante: João Antônio nos aparece desdentado, como seus personagens. Sinal da penúria que vivíamos. Levaria cinco anos para tratar a boca, com profissional sob medida” (Silva, 2005, p. 105).

A imagem de homem pobre, sem dinheiro para arrumar os dentes, também seria uma pose, se for levado em conta o depoimento de seu filho e herdeiro, Daniel Pedro de Andrade, no III Encontro João Antônio, realizado no Rio de Janeiro em outubro de 2008³²: “meu pai me deixou um posto de gasolina”. Sua primeira mulher, Marília, mãe de Daniel, corrobora: “Não era rico, mas também não era do jeito que se publicou, que andava pedindo dinheiro. Haja vista que deixou propriedades rendendo, o Daniel recebe dinheiro daquilo” (Silva, 2005, p. 154).

A frase de Marília “não era do jeito que se publicou” atesta mais uma vez o investimento de caráter performático assumido por João Antônio.

Em *A arte da performance*, Jorge Glusberg faz uma incursão na etimologia da palavra *performance*: “um vocábulo inglês que pode significar execução, desempenho, preenchimento, realização, atuação, acompanhamento, ação, ato, explosão, capacidade ou habilidade, uma cerimônia, um rito, um espetáculo, a execução de uma peça de música, uma representação teatral ou um feito acrobático” (2005, p. 72).

Apesar de muito mais usado como designação de uma representação cênica – “a *performance* é antes de tudo uma expressão cênica” (Cohen, 2002, p. 28) – e estar muito ligada às artes plásticas e ao uso do próprio corpo do artista numa exibição ao vivo, o termo *performance* está sendo muito usado no estudo do comportamento dos escritores no manuseio e veiculação de sua imagem pública. As entrevistas de João Antônio, seus depoimentos, a escolha de suas imagens fotográficas, sua maneira de se apresentar vestido, seu comportamento e até mesmo seus textos publicados em livro podem ser considerados como momentos de atuação com vistas a fixar uma ou outra imagem de escritor, como convinha à época. Nesse sentido, considero essa sua atuação como uma ação política, investida de uma ou outra intenção consciente de um papel a desempenhar com determinado fim, seja ele a publicidade em torno de seus livros, afinal precisava se manter no mercado, a abertura de espaço de discussão para ele e para

³² O depoimento foi filmado por mim e ainda não foi publicado.

outros escritores seus contemporâneos ou a exemplificação viva da cultura brasileira e das diferenças existentes entre classes sociais e modos de vida.

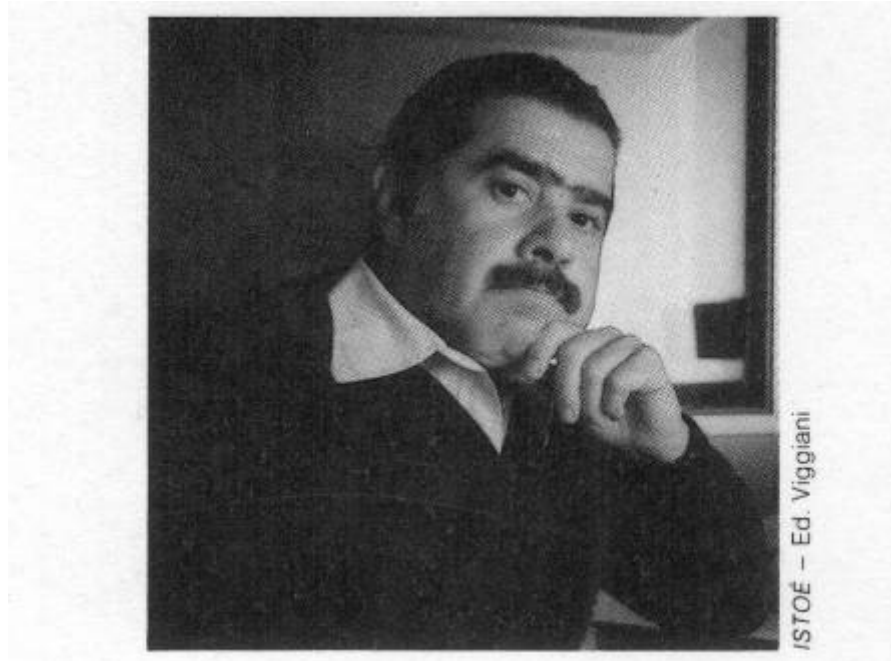
RoseLee Goldberg (2006) diz que “a *performance* tem sido um meio de dirigir-se diretamente a um grande público, bem como de chocar as plateias, levando-as a reavaliar suas concepções de arte e sua relação com a cultura” (p. 8) e tem sido praticada por artistas “impacientes com as limitações das formas mais estabelecidas e decididos a pôr sua arte em contato direto com o público” (p. 1).

A pesquisadora se dedica a estudar a arte da *performance* dos futuristas até os anos 2000, enfocando os manifestos das vanguardas, o que se aproxima do nosso estudo, já que nesta tese assumimos um ponto de vista que considera alguns textos de João Antônio como autênticos manifestos, principalmente “Corpo-a-corpo com a vida”, que também se assemelha à forma do testamento, numa aproximação com a brincadeira de malhação do judas no Sábado de Aleluia, e “Abaixo a literatura engomada (João Antônio, novo astro da literatura amassada)”. Para RoseLee, a *performance* futurista era mais manifesto que prática, mais propaganda do que produção efetiva, em seus primórdios. João Antônio também usou a estrutura, tanto de manifesto escrito como de apresentação performática ao vivo, em suas entrevistas e depoimentos, para chamar atenção sobre seu nome e, assim, conquistar um lugar para sua literatura.

Apesar de considerarmos consciente o uso que João Antônio faz de sua imagem pública, isso não descarta a falta de lugar, profundamente sentida e afirmada, desse sujeito que não pode se considerar nem malandro autêntico, nem escritor. A paratopia que está presente na obra de João Antônio, como afirmado no primeiro capítulo, é reflexo, ou seja, manipulação de vivências, daquilo que o autor experimenta. A *performance*, assim, nasce do uso estratégico de suas diferentes *personas*. Como na arte da palhaçaria, o artista busca em si, naquilo que tem de essencial, traço de personalidade, a matéria para sua arte. À pergunta de Giovanni Ricciardi “Há momentos ideais ou felizes para escrever?”, João Antônio responde, em 1986: “Quando o escritor se aproxima dele mesmo e então encontra a sua personalidade de autor” (Ricciardi, 2008, p. 143).

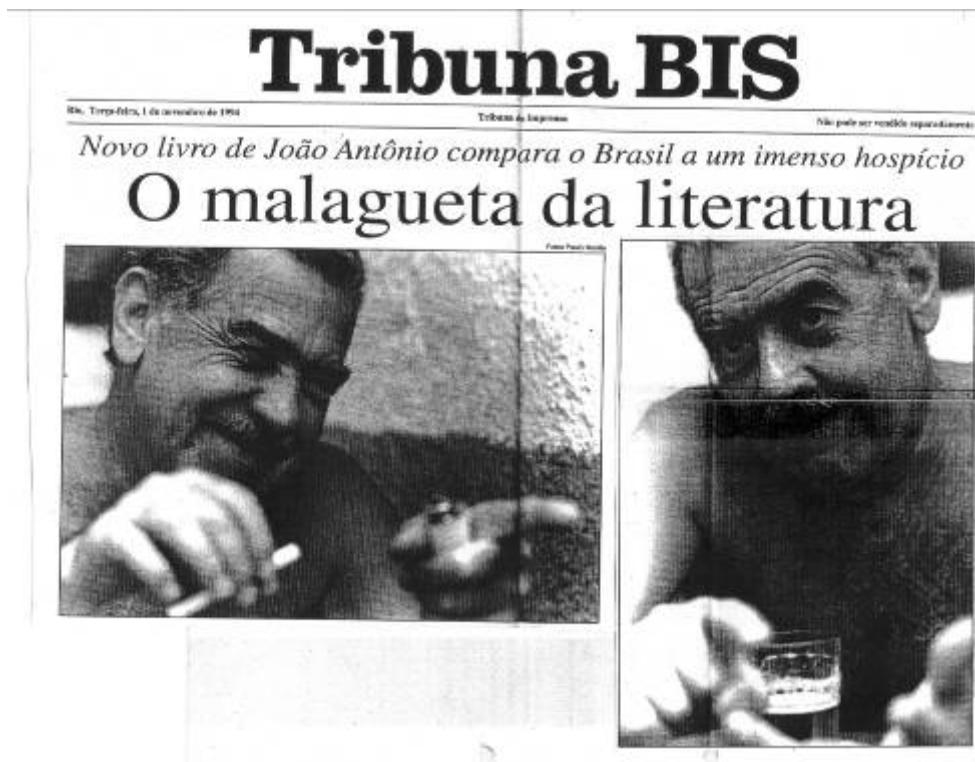
Assim, as diferentes poses assumidas por João Antônio nunca excluem a pessoa do escritor ou do narrador. Não há um ator em cena que se despe de sua personalidade anterior, mas a convivência amalgamada do homem que assume seu nervo exposto, do escritor que o doma e do narrador/enunciador que assume uma ou outra imagem que se

superpõe ou se sucede em uma ou outra aparição. As próximas imagens são exemplos disso.



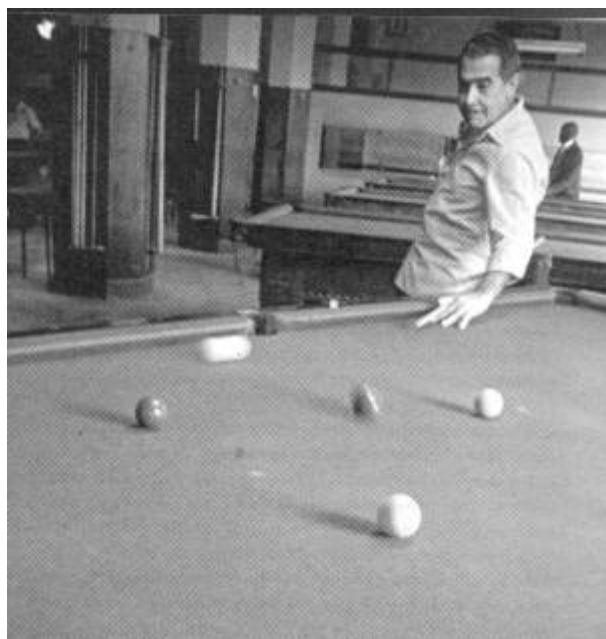
Contracapa de *Abraçado ao meu rancor* (1986)

Nessa foto de 1986, parece que há o investimento numa imagem de seriedade, como se João Antônio tivesse se acomodado ao papel que a sociedade espera de um escritor bem-sucedido. Durante toda a década de 80 o escritor aparece de camisa, em estilo sóbrio. Mas se engana quem acredita nessa suposta acomodação, já que alguns anos depois ele aparece no *Jornal Tribuna da Imprensa* sem camisa, bebendo e fumando:



Tribuna da Imprensa (novembro de 1994)

Uma imagem que parece conseguir fixar o escritor e o malandro é esta, provavelmente da década de 90, publicada no encarte que acompanha a edição da Cosac Naify (2004) de *Malagueta, Perus e Bacanaço*:



Todas essas *personas* entrevistadas no percurso da carreira de João Antônio estão a serviço de seus projetos político-literários e dão conta do grau de consciência que o escritor tinha sobre seu papel na cultura brasileira e a condição, para ele obrigatória, de interferir nos problemas que cercam os universos social e literário. Chamando atenção para si, acaba por colocar na pauta os problemas que merecem discussão. É desse modo que ele interfere amplamente no sistema editorial brasileiro, problema que atacou em toda sua correspondência, na imprensa e em seus livros. É aí que reside grande parte de sua decepção com o Brasil e o que faz com que conclua ter nascido no país errado: apesar de divulgar amplamente seus livros indo a todos os cantos do país, fazendo o papel de agente literário de sua própria carreira, não poucas vezes deparava-se com a ausência deles em cidades com livrarias que tinham condições de oferecê-los, ou mesmo tendo que brigar para que novas edições fossem lançadas.

Apesar das diversas imagens públicas de João Antônio, apesar de a imagem de polemista, malandro e brigão ser a mais lembrada, escolhi mostrar também uma imagem de homem sensível, que ficou mais restrita ao círculo dos íntimos, cujo melhor exemplo é o gesto de datilografar o texto de Lúcio Cardoso que abre esta tese e oferecê-lo à sua amiga Ilka Brunhilde Laurito. Quando releio, hoje, a obra de João Antônio, não tenho dúvidas de que ele, de quando em quando, releu o texto de Lúcio. E sempre foi capaz de se comover e continuar a busca de sua verdade estética.

REFERÊNCIAS

Obras do autor:

- ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- _____. _____. 2ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- _____. *Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. São Paulo: Ateliê Editorial; Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2004.
- _____. *Casa de Loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- _____. *Dedo-duro*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- _____. _____. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- _____. *Guardador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- _____. *Lambões de caçarola*. Porto Alegre: LP&M, 1977.
- _____. *Leão-de-chácara*. 6ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1980.
- _____. *Malagueta Perus e Bacanaço*. 4ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. *Meninão do caixote*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- _____. *Noel Rosa*. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Literatura Comentada, 9)
- _____. *Ô, Copacabana!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- _____. _____. 2ª. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2001.
- _____. *Patuléia: gentes da rua*. São Paulo: Ática, 1996.
- _____. *Paulinho Perna Torta*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993.
- _____. *Sete vezes rua*. São Paulo: Scipione, 1996.
- _____. *Um herói sem paradeiro: vidão e agitos de Jacarandá*. São Paulo: Atual, 1993.

_____. *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno*. São Paulo: Scipione, 1991.

Dissertações e teses sobre o autor cuja pesquisa foi desenvolvida no Acervo João Antônio:

Dissertações:

FERREIRA, Cássia Alves. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio: 1977-1989*. FCLAs/UNESP – FAPESP, 2003.

SILVA, Cláudia Maria Cantarella. *O narrador em contos de João Antônio: Diálogo, experiência e discurso poético*. FCLAr/UNESP – CNPq, 2003.

CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues. *Repórter-cronista: jornalismo e literatura na interface de João Antônio com Lima Barreto*. FAAC/UNESP – FAPESP, 2009.

ASSIS DE JESUS, Cleide Durante. *A crítica de João Antônio na Tribuna da Imprensa*. FCLAs/UNESP – CNPq, 2001.

SILVEIRA JUNIOR, Clóvis da. *Diálogos com João Antônio, na restauração de uma arte de povos urbanos*. FCLAs/UNESP – CAPES, 2007.

BELLUCO, Hugo Alexandre de Lemos. *Radiografias brasileiras: experiência e identidade nacional nas crônicas de João Antônio*. IEL/UNICAMP – FAPESP, 2006.

PEREIRA, Jane Christina. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)*. FCLAs/UNESP – FAPESP, 2001.

SILVA NETO, José Pereira da. *O espaço urbano de São Paulo no realismo ficcional de João Antônio*. FCLAs/UNESP, 2002.

CORRÊA, Luciana Cristina. *Merduchos, malandros e bandidos: estudo das personagens de João Antônio*. FCLAs/UNESP – FAPESP, 2002.

SILVA, Neize Ribeiro da. *Organização e estudo da fortuna crítica sobre João Antônio: periódicos. 1990-1996*. FCLAs/UNESP, 2002.

MIYAKE, Ricardo Koichi. *Cidade, malandros e capital: uma leitura dos contos de Malagueta, Perus e Bacanaço*. MACKENZIE, 2004.

PIRES, Roberta Pereira. *Vida e literatura: estudo da fortuna crítica de João Antônio, de 1996 a 2006*. FCLAs/UNESP – CAPES, 2008.

BERNACHI, Suzana Cazula. *O jogo, a forma e a recepção em “Malagueta, Perus e Bacanaço”*. PUC-SP, 2005.

Teses:

AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. *Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio*. FCLAs/UNESP – CNPq, 2008.

ORNELLAS, Clara Ávila. *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão*. FCLAs/UNESP – FAPESP, 2004.

PEREIRA, Jane Christina. *A poesia de Malagueta, Perus e Bacanaço*. FCLAs/UNESP – CNPq, 2006.

RIBEIRO, Joana Darc. *Vozes em ruínas: experiência urbana e narrativa curta em João Antônio e Rubem Fonseca*. FCLAs/UNESP – CAPES, 2007.

CORRÊA, Luciana Cristina. *Do real à ficção: a busca de um retrato brasileiro na construção de personagens de João Antônio*. FCLAs/UNESP – FAPESP, 2006.

ROSA, Maria Eneida Matos da. *O malandro brasileiro: do fascínio ao rancor*. PUC/Porto Alegre – CNPq, 2008.

TELMA MACIEL DA SILVA. *Posta restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*. FCLAs/UNESP – FAPESP, 2009.

Referências gerais:

ADORNO, Theodor W. *Teoria estética*. Tradução de Artur Mourão. Lisboa: Edições 70, 1982.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjectividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.

ARISTÓTELES. “Poética”. In: _____. *Os pensadores*. Tradução de Baby Abrão. São Paulo: Nova Cultural, 2000, pp. 33-75.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução e posfácio de Teixeira Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.

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

BACHELARD, Gaston. “A poética do espaço”. In: _____. *Os pensadores XXXVIII*. Tradução de Antônio da Costa Leal e Lídia do Valle Leal. São Paulo: Abril Cultural, 1974.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Mário Laranjeira. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARBOSA, João Alexandre. “A prosa de uma consciência”. In: ANTÔNIO, João. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

BASTOS, Alcmeno. “A ficção brasileira contemporânea”. In: *Iberomania. A problemática social na literatura brasileira*. Tübingen: Max Nienmeyer Verlag, n. 38, pp. 111-118, 1993.

_____. *A história foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*. Rio de Janeiro: Caetés, 2000.

_____. “O romance político brasileiro e os ‘anos de chumbo’”. In: OLIVEIRA, Silva Pessoa de (org.). *Estudos de literatura brasileira*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008, pp. 163-179.

BATAILLE, Georges. *A parte maldita*. Precedida de “Noção de despesa”. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

BAUDELAIRE, Charles. *O spleen de Paris. Pequenos poemas em prosa*. Apresentação e tradução de Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política* (Obras escolhidas, volume I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERGER, P & LUCKMANN. “Excurso: alternância e biografia (ou: como adquirir um passado pré-fabricado)”. In: _____. *Perspectivas sociológicas*. Petrópolis: Vozes, 1998, pp. 65-77.

BESSA, Marcelo Secron. *Os perigosos – autobiografias e AIDS*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. São Paulo: Rocco, 1997.

CALDAS, Waldenyr. *Cultura de massa e política de comunicações*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1991.

CALVINO, Ítalo. *Assunto encerrado – discursos sobre literatura e sociedade*. Tradução de Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Nestor García. *A globalização imaginada*. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: Iluminuras, 2003.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1981.

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

_____. *Literatura e sociedade*. 8ª ed. São Paulo: Publifolha, 2000.

_____. “Na noite enxovalhada”. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta Perus e Bacanaço*. 4ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

CERTEAU, Michel de. *Invenção do cotidiano. Artes do fazer*. 2ª ed. Tradução Ephraïne Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

COELHO, Teixeira. *Antonin Artaud. Posição da carne*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

COSTA LIMA, Luiz. “O conto na modernidade brasileira”. In: PROENÇA FILHO, Domicio (org.). *O livro do seminário. Ensaio Bienal Nestlé de Literatura Brasileira 1982*. São Paulo: LR Editores, 1983.

CUNHA E SILVA FILHO, Francisco da. *O conto de João Antônio: na raia da malandragem*. Tese de doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*. Tradução de Georges Lamazière. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. 6ª ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis: Vozes, 1987.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. *70/80 – Cultura em trânsito. Da repressão à abertura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

GOLDBERG, RoseLee. *A arte da performance do Futurismo ao presente*. Tradução de Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HABERT, Nadine. *A década de 70. Apogeu e crise da ditadura militar brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Ática, 2003.

HOHLFELDT, Antônio. Pra lá de Bagdá. In: _____ (org.). *Os melhores contos de João Antônio*. São Paulo: Global Editora, 1986.

HUXLEY, Aldous. *Contraponto*. Tradução de Erico Verissimo. Porto Alegre: Globo, 1934.

INCAO, Maria Ângela; SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. *Dentro do texto, dentro da vida. Ensaios sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras; Instituto Moreira Salles, 1992.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Volume II. 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

JAMESON, Fredric. *Pós-modernismo. A lógica cultural do capitalismo tardio*. Tradução de Maria Elisa Cevasco. 2ª ed., 3ª reimpressão. São Paulo: Ática, 2002.

KLINGER, Diana. *Escritas de si. Escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: uma biografia literária*. Tese de doutorado. São Paulo: USP – Faculdade de Letras e Ciências Humanas, 2006.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite e outros ensaios*. Organização de Antônio Arnoni Prado; prefácio de Antonio Candido. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2004.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso literário*. Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2ª ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2001.

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

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; ORNELLAS, Clara Ávila; SILVA, Telma Maciel (org.s). *Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio*. São Paulo: UNESP Publicações, 2008.

_____. “João Antônio, profissão escritor”. In: PETERLE, Patrícia; SANTURBANO, Andrea; CAIRO, Luiz Roberto Velloso; MARGATO, Izabel. *Escritura e sociedade: o intelectual em questão*. Assis: Assis Publicações, 2006, pp. 205-212.

ORNELLAS, Clara Ávila. *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão*. Tese de Doutorado em Letras. São Paulo: Depto. de Literatura Brasileira da Universidade Estadual de São Paulo, 2004.

PAES, José Paulo. “Ilustração e defesa do rancor”. In: _____. *A aventura Literária – ensaios sobre a ficção e ficções*. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990, pp. 107-115.

RICCIARDI, Giovani. *Escritores de São Paulo: entrevistas*. Niterói, Rio de Janeiro: Nitpress, 2008.

ROUANET, Sérgio Paulo. “Razão e Paixão”. In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

SANTOS, Patrícia Aparecida. *A agenda-dicionário de João Antônio e as obras Dedo-duro e Abraçado ao meu rancor*. Pesquisa de Iniciação Científica. Assis, 2006.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna, intelectuais, arte e vídeo – cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____ (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

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

SILVA, Mylton Severiano da. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

SILVA, Telma Maciel. *Posta-restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*. Tese de doutorado. São Paulo: Unesp – Assis, 2009.

SÜSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

_____. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TV Educativa. *Encontro marcado*. Direção de Araken Távora, 1983. O programa pode ser acessado pelo site <http://www.encontromarcado.net/>.

VIRNO, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Tradução Adriana Gomes, Juan Domingo Estop e Miguel Santucho. Traficantes de Sueños: Madrid, 2003.

ZIZEK, Slavoj. *Bem-vindo ao deserto do real!: cinco ensaios sobre o 11 de setembro e datas relacionadas*. Tradução de Paulo César Castanheira. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003.

Periódicos:

ANTÔNIO, João. “Abaixo a literatura engomada”. In: *Revista Status*, n. 16, São Paulo, pp.69-75, 16 nov. 1975.

_____. “Corpo-a-corpo com a vida”. In: *Ficção. Histórias para o prazer da leitura*, nº 4, abr. 1976, pp. 77-82.

_____. “O leitor como parceiro”. In: *Revista do livro*, nº 19. Círculo do livro, mar. e abr. 1976, p. 24.

_____. “São Paulo, nenhum retoque”. In: *MÓDULO. Revista de Arquitetura, Urbanismo e Artes*, nº 42, mar., abr. e mai. 1976, pp. 74-77.

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

BÁRBARA, Danúsia. “O medo de passar pelas coisas e não vê-las”. *Jornal do Brasil*, 12 jan. 1976.

CANDIDO, Antonio. “Ficcionista é um verdadeiro descobridor”. *O Estado de São Paulo*. Suplemento Cultura, 1996, p. 2.

“João Antônio, autor do grande sucesso que é *Leão-de-chácara*, conta aqui a luta do escritor em busca do seu público”. Sem fonte. *Crítica*, 1975. Pasta 45 do Acervo João Antônio.

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

Malditos escritores! *Revista Extra Realidade Brasileira*. Coleção Livro-reportagem, n. 4, ano 1, mar. 1977. Coordenação e apresentação de João Antônio. Ilustrações de Elias Andreato.

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

MONSERRAT FILHO, J. “No Brasil, todos ganham com o trabalho do escritor, menos o próprio escritor”. Caderno de Sábado, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 fev. 1976.

PÓLVORA, Hélio. “A vida, com o povo e sem sonegar a arte”. *Revista Veja*, 16 mar. 1977.

Remate de Males. Revista do Departamento de Teoria Literária, n. 19. Unicamp: Campinas, 1999.

“João Antônio: o que o Brasil tem de melhor está em seu povo”. *Conceito*, out. 1982, pp. 50-53.

ANEXO

O ESCRITOR SE APRESENTA

- 1937 - Nasce em São Paulo, Capital, aos 27 de janeiro, Maternidade São Paulo, num tempo em que pobre podia ter filho naquele estabelecimento. Mãe e pai, gente humilde, admirável. Ela, do Estado do Rio; ele, um transmontano chegado menino ao Brasil.
- 1940 - Diz a mãe que ele tocava para a porta de entrada da casinha térrea de subúrbio para olhar a noite. Provavelmente tenha sido o seu ^{primeiro} relacionamento com o mistério. Olhar os escuros da noite, coisa ^{nada} ~~poética~~ comum em criança.
- 1949 - Começa a publicar seus primeiros textos no jornalzinho infanto-juvenil "O Crisol". Para isso, sai de bicicleta de Vila Anastácio e toca até Moema num tempo em que a cidade de S. Paulo ainda não tem as vias marginais!
- 1954 - Trabalhando durante o dia atrás de um balcão de venda, estudando à noite na Lapa, acha tempo para freqüentar a vida dos salões de sinuca da cidade. Lê muito e escreve.
- 1958 - Já conhece Graciliano Ramos, Dostoiévski, Jack London, Hemingway. Ganha os concursos de contos de "A Cigarra" e da "Tribuna da Imprensa". Mete-se num curso de jornalismo da Escola Cásper Líbero.
- 1959 - Ganha concurso de contos de Natal de "Última Hora" paulista.
- 1960 - Os originais manuscritos de "Malagueta, Perus e Bacanaço" são destruídos no incêndio de sua casa. Conhece o horror de beber e não se embriagar. A família fica com a roupa do corpo. (12/8/1960)
- 1962 - Reescreve o livro na cabina 27 da Biblioteca Municipal Mário de Andrade.
- 1963 - Perambula muito pelo Rio. Publica "Malagueta, Perus e Bacanaço", renascido. Ganha o Prêmio Fátio Prado, o maior da época, com originais inéditos. Depois, dois prêmios Jabuti, da Câmara Brasileira do Livro. Revelação de Autor e Melhor Livro de Contos. *É um fato inédito na história do Prêmio Jabuti.*
- 1964 - Toca para o Rio. Trabalha no "Jornal do Brasil". Ali publica ^{rias} em sete páginas do Caderno B, um texto que daria o que falar, "A Lapa Fica Acordada para Morrer".

- Ainda em 64 é saudado por Sérgio Porto e por Marques Rebelo, que já o apelidara de "clássico velhaco".
- 1966 - A convite, volta para São Paulo, onde fará parte da equipe criadora da revista "Realidade".
- 1967 - Começa a ser traduzido. Na Argentina, o conto "Busca"; na Alemanha Ocidental, "Meninão do Caixote". "Paulinho Perna-Torta" é traduzido na Tchecoslováquia.
- 1968 - Lança o primeiro conto-reportagem do jornalismo brasileiro, "Um Dia no Cais". Sucesso, é comparado na linha poética a Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini. Volta ao Rio tangido pelo A-I 5. É repórter especial de "Manchete" e editor de cidade de "O Globo".
- 1970 - Com estafa, conhece o Sanatório da Muda da Tijuca. Descobre o professor Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, lê e relê todo o Lima Barreto e ali começa o seu "Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto".
- 1972 - "Leão-de-Chácara", seu segundo livro, está pronto. É editor de cidade do "Diário de Notícias", depois de ter trabalhado na Rio Gráfica Editora.
1974. - Ganha o Prêmio Paraná com "Leão-de-Chácara".
- 1975 - Publica "Leão-de-Chácara" e "Malhação do Judas Carioca". Edita o "Livro de Cabeceira do Homem" para a Editora Civilização Brasileira. Cria a expressão imprensa ~~de~~ nanica, no "Pasquim", ano VII, nº 318, de 1 a 7/8/1975 para designar jornais da imprensa alternativa. Com "Leão-de-Chácara" ganha o Prêmio de Ficção da Associação Paulista de Críticos de Arte. Começa, a convite, a fazer conferências sobre jornalismo e sobre o seu processo de criação literária, o que o levaria a vários Estados brasileiros e ao exterior. Seu nome ocupa a lista dos mais vendidos de "Veja" semanas a fio. *É chamado de Rabelais da Boca do Lixo.*
- 1976 - "Malagueta, Perus e Bacanaço" é saudado como um clássico e adaptado para o cinema com o nome de "O Jogo da Vida". Publica "Casa de Loucos".
- 1977 - Publica "Lambões de Caçarola (Trabalhadores do Brasil!)" pela L&PM, de Porto Alegre, com ilustrações de Edmar Vasques e arre-

- Colabora com quase todos os jornais da imprensa alternativa, do "Pasquim" ao "EX". Edita "EXTRA-REALIDADE BRASILEIRA" nº 4 com o título de "Malditos Escritores!" com ilustrações de Elifas Andreato.
- 1978 - Publica "Ô Copacabana!" A convite, viaja muito: de Manaus a Ijuí, no interior do Rio Grande do Sul.
- 1981 - "Malagueta, Perus e Bacanaço", na íntegra, é traduzido na Tchecoslováquia e, depois, radiofonizado pela Rádio de Praga.
- 1982 - Publica "Dedo-Duro" com apresentação de Antônio Cândido.
- 1983 - "Dedo-Duro" ganha dois prêmios nacionais: o Troféu Candango, da Fundação Cultural do Distrito Federal e o Prêmio Pen Clube. Melhor livro de ficção do ano.
- Faz pela primeira vez na TV Globo, no jornal noturno, comentários ao vivo sobre literatura e vida cultural.
- 1984 - Publica a coletânea "Meninão do Caixote". É adotado como livro-texto para o vestibular de português do Estado de Minas Gerais. Com originais inéditos ganha o prêmio de ficção Cidade de Belo Horizonte.
- 1985 - Viaja bastante a Minas histórica. Ganha o 1º Concurso de Jornalismo de Congonhas escrevendo sobre o Aleijadinho: "Congonhas e as Estátuas da Liberdade". Viaja, a convite, à Europa. Conferencia em várias cidades portuguesas, holandesas e em sete cidades alemãs: Bielefeld, Frankfurt, Heidelberg, Erlangen, Munique, Berlim e Colônia.
- 1986 - Publica "Abraçado ao Meu Rancor" com prefácio de Alfredo Bosi e ilustrações de Rubem Grilo. Publica "Os Melhores Contos", seleção e apresentação de Antônio Hohlfeldt. Com "Abraçado ao Meu Rancor" ganha vários prêmios nacionais: Troféu Golfinho de Ouro (Rio), Prêmio Pedro Nava (São Paulo) e Troféu Oswald de Andrade (Porto Alegre).
- 1987 - Seu "Milagre Chué" (Milagro Arapiento) é traduzido em Cuba. A convite, trabalha como jurado do Prêmio Internacional Casa de las Américas, em Havana. É distinguido com uma bolsa do DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst) e viaja em setem

- 1988 - Conferencia em várias cidades alemãs: Berlin, Heidelberg, ^{Hamburgo,} Frankfurt, Giessen, Tübingen, Colônia, Freiburg, Erlangen, Weisbaden. Também a convite, faz duas conferências em Cracóvia e Varsóvia (^PPolônia). Publica na revista "GEO", de Hamburgo, artigo especial sobre Jogo do Bicho, ao lado de trabalhos de intelectuais como Darcy Ribeiro, Luís Fernando Veríssimo e Roberto Damatta. Seu conto "Eguns" é traduzido por Wolfgang Eitel e publicado pela Piper, de Munique. E o conto "Joãozinho da Babilônia", com tradução de Erhard Engler, é publicado na Alemanha Oriental pela Verlag Volk und Welt Berlin. Tem vários textos seus estudados na Alemanha e seus livros foram motivo de uma tese ("A Melancolia nos contos do Submundo de João Antônio") em Utrecht, na Holanda, defendida pelo estudioso Ruud Ploegmakers. A Universidade de Berlin fez um seminário sobre seus livros coordenado pelo dr. Berthold Zilly.
- 1989 - Em março/abril publica o texto "Malagueta em Berlin, oito meses sem sol", pela revista ^{bilingue} "Nossa América", de São Paulo, com forte repercussão.

* * *