

CARLOS ALBERTO FARIAS DE AZEVEDO FILHO

**Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio**

ASSIS  
2008

CARLOS ALBERTO FARIAS DE AZEVEDO FILHO

## **Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio**

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista para a obtenção do título de Doutor em Letras. (Área de Conhecimento: Literatura e Vida Social)

Orientador: Prof. Dr. Antonio Roberto Esteves

ASSIS  
2008

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Biblioteca Central/ Universidade Federal da Paraíba

A994h Azevedo Filho, Carlos Alberto Farias de.  
Hibridismo e ruptura de gêneros em  
João Antônio/ Carlos Alberto Farias  
de Azevedo Filho.-Assis, 2008  
210p.  
Orientador: Prof.Dr. Antônio Roberto Esteves

Tese (doutorado)- UNESP/FCLA

1. João Antônio, 1937-1996- crítica e  
Interpretação. 2. Literatura- jornalismo  
-Brasil. 3. Literatura brasileira- crítica e  
interpretação.

UFPB/BC CDU: 82-92(81) (043)

CARLOS ALBERTO FARIAS DE AZEVEDO FILHO

*Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio*

Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras  
de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista  
para a obtenção do título de Doutor em Letras.  
(Área de Concentração: Literatura e Vida Social)

Aprovada em \_\_\_/\_\_\_/2008

BANCA EXAMINADORA

---

Prof. Dr. Antônio Roberto Esteves  
Orientador (Unesp/Assis)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Ana Maria Domingues de Oliveira  
Examinadora (Unesp/Assis)

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Tânia Celestino de Macêdo  
Examinadora (USP)

---

Prof. Dr. Marcelo Magalhães Bulhões  
Examinador (Unesp/Bauru)

---

Prof. Dr<sup>ª</sup> Orna Messer Levin  
Examinadora (UNICAMP)

## Dedicatória

Ao João Antônio, pioneiro, sempre vivo, consagro com humildade

Aos meus pais, Catarina Lourdes Leite e Carlos Alberto Farias de Azevedo, com afeto.

À Sandra Raquew, com amor.

Ao Ícaro Azevedo, com esperança.

## Agradecimentos

Ao CNPq, que possibilitou a realização da tese através da bolsa concedida.

Ao meu orientador, professor Dr. Antônio Roberto Esteves.

À professora Dr<sup>a</sup> Tânia Macedo.

À professora Dr<sup>a</sup> Ana Maria Domingues.

Aos colegas de todo Brasil que estudam a obra de João Antônio, pelo diálogo.

Ao Fernando Antônio Azevedo e família, pela força em São Paulo.

Aos meus amigos e amigas da UNESP/Assis.

## RESUMO

Partindo da relação entre jornalismo e literatura na obra do escritor João Antônio (1937-1996), este estudo pretende inicialmente montar um caleidoscópio da produção do autor para jornais e revistas nacionais, enfocando contextos e tramas da sua escritura, a partir do conceito de *hibridização* (CANCLINI, 2003 e YOUNG, 2005). Trata-se de um processo de criação que gera uma obra híbrida que desliza em vários sentidos e, por sua vez, agrega elementos conflitantes. A experiência de narrar a partir das margens no Brasil vai determinar uma pluralidade de escritos muita vezes avessos a normas tidas como padrão, gerando assim processos de mestiçagem e transculturação nos quais o texto habita um provisório *entrelugar*. Também interessa-nos pensar tal pluralidade de escritos dispersos em livros, jornais e revistas como *rizomas* (DELEUZE & GUATARRI, 1995b) que se estendem/comprimem em movimentos de multiplicidade de acordo com as circunstâncias que estão “submetidos”. Assim a obra comporta vários rizomas que dialogam, convergem e divergem em linhas de fuga. Seguindo a cartografia dos movimentos das obras do escritor, pretende-se experienciar a partir de elementos textuais escolhidos no corpus como se estabelecem na prática tais estratégias de hibridação e ruptura de gêneros. Por fim, situa-se o autor e seus *rizomas* no amplo movimento a partir da experiência de ruptura de fronteiras, característica da modernidade e de seus desdobramentos. Assim, o *nomadismo* (MAFFESOLI, 2001) é uma estratégia de sobrevivência e de contestação seja ela textual ou pessoal. Não se pretende “esgotar” ou “decifrar” a obra do autor, mas se eleger temáticas que nos auxiliem a entender o literário e o jornalístico, entrelaçados no jogo do contemporâneo e seus trânsitos.

**Palavras-chave: hibridismo, literatura, jornalismo**

## ABSTRACT

Taking as a starting point the relation between journalism and literature on the writings of João Antonio (1937-1996), this study intends initially to build a kaleidoscope of this author's production for national newspapers and magazines, highlighting contexts and plots from his work.

After that, we are going to try to draw a route in order to reflect on the question of the *hybridization* (CANCLINI, 2003 e YOUNG, 2005) on his work by reading texts of identity/difference. A process of creation which generates a hybrid work that slips in several directions and in turn, unites conflicting elements. The experience of narrating from the fringes of Brazil is going to determine a plurality of writings, often contrary to the rules regarded as standard, creating processes of mixing and transculturation in which texts subsists in a provisory place in between.

In a third moment, we are interested in reflecting on that plurality of writings found in books, newspapers and magazines as rizoms (DELEUZE & GUATARRI, 1995b) which spread/shrink in movements of multiplicity, depending on the circumstances they are submitted to. In this way, the work allows various rizoms which dialogue, converge and diverge in escape routes.

Following such cartography of movements of the author's works, we intend to experience, from the textual elements chosen from the corpus, how those hybridism strategies and gender rupture occur in practice.

Finally, we place the author and his rizoms in the large movement from the experience of rupture of boundaries, which is a characteristic of modernity and its variations. Therefore, *nomadism* (MAFFESOLI, 2001) is a survival and a contestation strategy, no matter whether it is textual or personal. We do not intend to exhaust or decode the author's work, but to elect themes which help us understand the literary and the journalistic, entwined in the ambit of the contemporary and its transit.

**Keywords: hybridism; literature; journalism**

## **SUMÁRIO**

<b>Erradio (Antes de entrar na questão)</b>	<b>10</b>
<b>Introdução</b>	<b>18</b>
<b>Capítulo I – Entre laudas e pingentes urbanos: o jornalismo na obra de João Antônio</b>	<b>22</b>
<b>Capítulo II – Hibridismo na literatura de João Antônio</b>	<b>59</b>
<b>Capítulo III – A obra como rizoma: tentativas de uma cartografia</b>	<b>99</b>
<b>Capítulo IV – Artefatos, rupturas e práticas textuais híbridas</b>	<b>117</b>
<b>Capítulo V – Nomadismos e fronteiras</b>	<b>161</b>
<b>Palavras finais</b>	<b>189</b>
<b>Referências</b>	<b>195</b>
<b>Anexos</b>	<b>210</b>

## **ERRADIO (ANTES DE ENTRAR NA QUESTÃO)**

As máquinas abriam o saneamento. A vitrola cantarolava *Esse é um país que vai pra frente*. Operários jogavam sinuca no bar improvisado. O conjunto habitacional ficava longe do centro, “no caminho pra Recife”, diziam alguns. O menino, matreiro, foi se encostando na mesa de pano verde. Num bote rápido, zaz... corre com a bola. Os operários riem.

\*\*\*

Como um beco nos fundos de uma igreja barroca, em João Pessoa, a Rua 13 de Maio começa e alarga-se como uma grande cobra subindo uma ladeira. Em perspectiva, dá para vê-la estendida, cortada pelo trânsito da cidade, pelas pessoas. Quase que religiosamente passei por ali por muitos anos de minha vida, vindo das aulas do Colégio Arquidiocesano Pio XII. Depois de formado em jornalismo, já trabalhando na redação de *O Norte*, após meu expediente, perambulava pelo centro da cidade. E a 13 de Maio era lugar certo de minha passagem. Lá, ficava a livraria de usados *O Sebo Cultural*.

Um desnível entre o terreno e a rua fazia com que a casa fosse mais alta. Um pequeno lance de escada dava acesso a um casarão erguido no tempo em que o centro ainda era local de residências. Depois da debandada da população rumo às praias, os imóveis se tornaram depósitos, pontos comerciais ou simplesmente foram demolidos para a construção de edifícios. A entrada, na antiga sala, ficava o balcão dos funcionários. Um lustre velho coberto de teia de aranha e poeira ainda sustentava uma

única lâmpada amarela. Casa tomada, labirinto de estantes e livros, O Sebo Cultural escondia muitas raridades, principalmente na área de literatura brasileira.

Ainda lembro até hoje como encontrei os livros de João Antônio. No quintal, ficava a estante de literatura brasileira. Eram os mais baratos. É quase uma unanimidade entre os proprietários de sebos a afirmação de que literatura brasileira não vende. Daí a desvalorização. O primeiro que me chamou atenção foi *Casa de loucos*. Depois foi *Malhação de Judas Carioca*, título esquisito que gostei desde início por conta do jogo entre as sonoridades de Judas Carioca e Judas Escariotes. Ainda havia outros volumes por lá, mas me dei por satisfeito e comprei os dois.

O trabalho no jornal não me roubava muito tempo. O expediente ia até mais ou menos meio dia ou no máximo duas horas da tarde. Isso me dava as tardes livres. No entanto, o jornalismo me esgotava mentalmente, muitas vezes eu saía moído da redação. Por isso, comecei a leitura dos livros de João Antônio à noite. Por essa época, já tinha migrado de *O Norte* para o *Correio da Paraíba*. Já não era mais um foca e as ilusões já estavam perdidas. O ritmo industrial da usina de notícias, as relações entre política local e jornalismo não me agradavam.

\*\*\*

A leitura inicial das duas obras de João Antônio me inquietaram profundamente como jornalista. Como era possível se fazer um jornalismo tão pessoal, tão marcado pela literatura? O modelo adotado pelo escritor nos textos de *Casa de loucos* e *Malhação de Judas Carioca* jogava a reportagem para um território autoral e literário. E isso me instigava: será possível nos dias de hoje fazer isso, aqui mesmo no *Correio da Paraíba*? Em outros momentos, pensava que alguns textos de João Antônio publicados nos dois livros eram pura ficção. Talvez uma conversa com o escritor fosse uma boa oportunidade de discutir tais questões. Comprei e li outros livros dele e parti para a

entrevista. O nosso único contato é narrado através de um texto publicado de mais de dez anos atrás no dia 07 de novembro de 1996, no Caderno 2, do jornal *Correio da Paraíba*.

\*\*\*

Uma entrevista com João Antônio, autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*

Carlos Azevedo  
Repórter de Cultura

“Pela primeira vez eu tinha hesitado em ligar ou não para um escritor. As perguntas já estavam prontas, só faltava o contato. Pela manhã, hesitei. À noite, em casa, resolvo ligar e falar com a “fera” e marcar uma entrevista com João Antônio, autor, dentre outros, de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, um dos principais livros da ficção brasileira.

- Alô, gostaria de falar com o escritor João Antônio- digo de um lado da linha, num tom meio que formal.

- É ele que está falando-diz uma voz meio longe, com um sotaque puramente carioca, do outro lado da linha. Do jeito que ele fala ele escreve: sem cerimônias.

Sou forçado a me identificar. Primeiro digo a ele que consegui todos os livros dele num sebo, numa loja de livros velhos. Em primeira edição de alguns como *Ô Copacabana!* e *Casa de Loucos*, ambos pela editora Civilização Brasileira. Ele se emociona, mas não quer deixar transparecer. Depois falo que sou repórter do jornal CORREIO da Paraíba, que tenho 26 anos e que adoro literatura. Digo também que desejo fazer uma entrevista com ele, mas uma entrevista bem fundamentada, na qual discutiremos o conjunto da sua obra.

- Você tem *Zicartola*, que saiu pela Editora Scipione?

- Esse eu já li, há alguns dias... - respondo.

- E *Patuléia*, uma coletânea que saiu pela Ática, que tem uma entrevista comigo nas primeiras páginas, você conhece?!- pergunta ele.

- Não - respondo.

- Acho que você encontra fácil este aí. É bom você dar uma olhada para que a entrevista fique melhor- acrescenta João Antônio.

- Sim, mas o senhor tem um novo livro, *A dama do Encantado*, que vai sair pela Nova Alexandria, não é?

- Claro. Vou te dar o telefone do meu novo editor, o Luiz Baggio Neto. Ele é um cara legal. Vai te dar um exemplar. Diz que falou comigo...

- Ah!Está certo. Quando eu terminar de ler este material eu te ligo pra gente bater um papo, ok?- digo eu.

- Claro - diz num tom meio bonachão, como se dividisse comigo a paixão pela literatura, pelo ato de escrever, enfim.

- Ah! João Antônio posso lhe fazer um convite? Não sei se você aceita. Mas você não quer ver a possibilidade de fazer uma palestra aqui na Paraíba, não? Posso ver se tem condição de você vir falar sobre literatura e jornalismo na Associação Paraibana de Imprensa ou mesmo na Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Topas?

- Claro. É só marcar e acertar os detalhes que a gente vai. Você me liga assim que tiver resposta. Tá certo?

- Está ok. Depois eu te ligo. Um abraço. – desliguei o telefone. Mesmo sem conseguir a desejada entrevista eu estava contente. Tinha falado, há alguns instantes com um dos principais escritores brasileiros, um cara que admiro bastante.

Tempos depois, coisa de um mês ou um pouquinho a mais, alguém me cobra. “E aí Carlos, esqueceu de ligar pro João Antônio foi?” Respondo que não. Estava me preparando melhor para entrevistar um dos renovadores do conto brasileiro contemporâneo. Não era receio, de modo algum.

“O escritor não pode fugir ao depoimento, à entrevista, ao debate, à reportagem sobre as coisas que escreve. Não pode e não deve esperar que o leitor chegue aos seus livros. Parece-me bastante inteligente e objetivo procurar leitores, motivá-los, falar-lhes, ouvi-los, compreendê-los”, disse certa vez, numa pequena entrevista na edição paradigmática do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

Assim é João Antônio. Uma pessoa dedicada de corpo e alma à literatura. “Tenho uma relação orgânica com a literatura. A literatura é uma paixão mais duradoura da minha vida. Uma questão de coração, para além do bem ou do intelecto. Escrever é amar”, completou.

Por telefone, converso animadamente com Rinaldo de Fernandes, um amigo e professor de teoria da literatura da Universidade. O papo (é claro) rola sobre literatura. Falo de João Antônio para ele. E ele me diz:

- Ah! O João Antônio, aquele que morreu, não é?

- Não Rinaldo, acho que você está se confundindo. O João Antônio está vivo. Falei com ele faz uns 45 dias ou mais - digo do outro lado da linha.

- Carlos, você não soube não? O João Antônio foi encontrado morto, no apartamento dele, em Copacabana.

-....

(Aos leitores, desejo que conheçam a obra deste escritor. Que procurem nos sebos edições de obras-primas como *Leão de Chácara, Ô Copacabana!* e *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Sempre tem algum exemplar esperando por um leitor atento e curioso. Assim continua vivo o *mistério* que se chama literatura brasileira.)”

\*\*\*

A decisão de me submeter ao processo seletivo da Pós-Graduação de Letras da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) pareceu-me um projeto secreto e solitário. Nada disse aos colegas da redação. Como se sabe, em todo o Brasil reina um certo descompasso entre meios de comunicação e a academia. Inicialmente minha idéia de projeto era estritamente literária: estudar a representação da marginalidade e da exclusão na obra ficcional de João Antônio.

As minhas inquietações estavam certas. A aprovação no processo seletivo da Pós de Letras representava para meus amigos e colegas da redação uma espécie de ruptura com o mundo da redação, do jornal. Para muitos deles eu estava agora do “outro lado”, eu tinha me passado para o lado dos “intelectuais”. A saída do jornal para mim naquela época não representava isso. Tratava-se de um momento no qual eu estaria um pouco

longe das redações, mas esse momento era um momento de qualificação, que com certeza, iria mudar a minha própria visão do jornalismo. Seria a abertura para o universo da literatura brasileira através da descoberta do pensamento de críticos brasileiros como Antonio Candido, Roberto Schwarz entre outros.

\*\*\*

As orientações do Prof. Dr. Andrea Ciacchi foram realmente preciosas. Desde o momento de cursar as disciplinas, durante os anos de 1997 e 1998, no qual eu senti a falta de uma formação de graduação em Letras, ele me ajudou. Em um determinado momento, ele me perguntou onde estava o acervo do escritor. Respondi que provavelmente estava no Rio de Janeiro ou em São Paulo. Investiguei e descobri o endereço e telefone da ex-exposa de João Antônio, Marília Andrade. Marília por sua vez me informou que todo o material de João Antônio (correspondências, inéditos, biblioteca, etc.) tinha sido cedido à UNESP, em Assis. E todo esse material estava sob a coordenação da professora Tânia Macedo. O professor Andrea me instigou a viajar para São Paulo a fim de ver de perto este acervo. Os contatos por telefone com a professora Tânia foram bastante amistosos.

\*\*\*

Abril de 1998. Terminal Tietê. Movimento das pessoas qual um grande formigueiro me incomodava. Quero embarcar logo no ônibus da Viação Andorinha. Talvez o interior seja mais calmo, tenho essa impressão. A única referência da cidade de Assis para mim são os anos iniciais de docência de Antonio Candido. Foi por lá que ele começou. O ônibus corta o Estado de São Paulo. Novas paisagens são projetadas em meus olhos. O entardecer, a noite que chega. Uma certa angústia de desembarcar numa cidade desconhecida tarde da noite.

\*\*\*

A professora Tania Macêdo me adverte que o campus da UNESP é quase fora da cidade. Ela me mostra o acervo ainda encaixotado numa pequena sala ao lado da biblioteca central. E informa também que são muitas caixas que vieram do Rio de Janeiro. “Você não pode misturar o conteúdo das caixas. Deve abrir cada caixa, selecionar o material que você deseja, fotocopiar e colocar cuidadosamente tudo de volta na caixa”. Tenho três dias para fazer tudo isso. Tânia tem uma conversa comigo sobre o meu projeto. Ela fala da relação entre jornalismo e literatura em João Antônio e me instiga a estudar a revista *Realidade*.

\*\*\*

De volta a São Paulo, aproveito para visitar e conhecer Marília Andrade, ex-mulher de João Antônio. Ela mora num edifício, na rua General Craveiro Lopes, pertinho da Câmara Municipal de São Paulo. Sou recebido como um amigo do escritor. Ela me fala sobre João Antônio, sobre o jornalismo na vida deles dois, sobre o filho Daniel que mora nos Estados Unidos etc. A vista da varanda do apartamento de Marília é muito boa. Fico deslumbrado tal qual um personagem de João Antônio em ver o sol caindo de tardezinha sobre a monstruosa cidade. Parece que essa é uma hora triste. Ela me diz que outro dia, contemplando a paisagem viu uma cena comum, um homem assaltando uma senhora, logo ali naquela passarela- indica com o dedo a direção.

\*\*\*

A cada linha uma descoberta. Parecia que tinha desvendado a obra de João Antônio a partir das relações que ela estabelecia com o jornalismo. Ao escrever a dissertação, tentava hibridizar também as duas linguagens para tornar o texto acadêmico menos pesado e mais informativo.

\*\*\*

A defesa, um ritual de passagem. No entanto, tenho certa irritação quando perguntado se existe mesmo essa relação da obra literária de João Antônio com o jornalismo ou se inventei isso tudo por ser graduado em Comunicação Social.

\*\*\*

Horror econômico. O que me resta a fazer senão voltar ao jornal? E o pior que o mercado está fechado, todas as redações ficaram enxutas, repórter fazendo o trabalho de dois. Peço uma vaga de repórter de Cidades e a editora geral diz: “meu filho, você tem mestrado, você não pode ser apenas repórter”. Agradeço e aceito o emprego. Comenta-se na redação da inutilidade de se fazer uma pós-graduação. “Vejam o caso do Carlos, que está de volta à senzala”.

\*\*\*

O jornal parece ainda mais insuportável. Já não consigo pensar com a mesma velocidade das rotativas...

\*\*\*

Finalmente um convite para a docência. Um amigo, o professor Roberto Faustino, da Universidade Estadual da Paraíba (UEPB), em Campina Grande, me convida para ser substituto no Departamento de Comunicação Social. Pergunto quando começam as aulas. “Pode ser amanhã, professor?”

\*\*\*

Com uma tiragem marginal e periférica de 300 exemplares publico a dissertação em livro. Fica o mesmo título “João Antônio, repórter de Realidade”. Uma carreira universitária parece se abrir para mim.

\*\*\*

Ícaro já está com quase dois anos. E parto para morar por um semestre em Assis. As disciplinas do doutorado já começaram. Duas: uma sobre realismo urbano com o inglês Robert John Oakley, de Birmingham. E outra sobre narrativa de autoria feminina com a professor Cleide Rappuci. Sei que não vou ver esposa e filho por um bom tempo. O calor de Assis pelo menos me lembra um sertão.

\*\*\*

É hora de voltar e escrever. Já não me perco nas ruas de Assis. Mas tudo é só lembrança. Pessoas como Vicente, Clodô, Clóvis, Liu, Pedro, Raffa, Anselmo entre outros. E lugares como a Moradia Estudantil.

\*\*\*

Novembro de 2006. Novamente em Assis. Estaremos realizando um grande sonho. O de reunir todos os pesquisadores do Brasil que estudam o João Antônio. Vem gente de todo canto, inclusive dona Jacy, que conheceu o escritor e vai dar um depoimento. Nada de formalidades. Todo mundo discute, polemiza e se enriquece com a troca de informações.

## INTRODUÇÃO

A tese pode ser assim a oportunidade de produzir sua obra. O que é “produzir sua obra”? É produzir-se a si mesmo como uma obra.

(Remi Hess- *Produzir sua obra-o momento da tese*)

O tempo passando e o trecho acima ecoando, martelando na cabeça... Março de 2006. Acho que a leitura do livro abriu algumas questões: qual a minha relação com o “objeto” de estudo? Que tipo de escrita e pensamento eu quero para esta tese? O pesquisador tem, ele, uma biografia? Hess (2005, p. 27) me ensinou que escrever uma tese é inscrevê-la num debate científico de idéias e posições sempre dentro de um ponto de vista próprio, autoral.

A realização de um trabalho de doutorado é um momento importante individualmente no desenvolvimento de uma carreira acadêmica e também coletivamente no avanço de questões discutidas pela comunidade científica. Ao apresentar a dissertação de Mestrado em Letras, na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), com o título *João Antônio, repórter de realidade (1967-1968)- jornalismo e literatura*, em maio de 2000 e transposta para livro em 2002, ainda não existia no sentido lato do termo uma comunidade que discutisse e produzisse eventos científicos, artigos, dissertações ou teses sobre o autor. Era uma espécie de trabalho solitário em que não tinha com quem conversar ou debater sobre o assunto.

Quase uma década depois, já cursando o doutorado, verifica-se que a situação está mudada. Com o trabalho de sistematização e estudo do acervo do escritor,

desenvolvido por uma rede de professores e estudantes pesquisadores em diversos níveis (iniciação científica, mestrado e doutorado) na Universidade Estadual Paulista - Unesp, de Assis, vem se criando nesse sentido uma verdadeira comunidade de conhecimento. Além disso, ainda no perímetro paulista, ressaltam-se os trabalhos produzidos também na Universidade de São Paulo (USP) e na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), com várias teses e dissertações importantes sobre o autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

A experiência de voltar a estudar um autor como João Antônio reserva surpresas. Principalmente porque ela traz uma intensa reflexão sobre o fazer da pesquisa. O fato de revisitar o trabalho de dissertação e confrontá-lo com suas idéias hoje e também com o que vem sendo feito por outros pesquisadores parece ser positivo. O próprio pesquisador já não é mais o mesmo e as idéias fluem por outros caminhos e espaços. Assim, o pensamento de se construir uma cartografia que seja do próprio ato de pesquisar ao longo do tempo e também dos sentidos da obra literária e jornalística do escritor parece ser um grande desafio. Cartografar para não fixar. Através de traços, sentir a movimentação, a mudança, a instabilidade.

Uma conclusão em tempos de grande instabilidade é que as disciplinas não mais se comportam como campos estáveis, puros, não-comunicantes. É que é preciso sim, como observamos no Mestrado, instaurar um novo saber em que as disciplinas estejam entramadas, entrelaçadas. Assim, na dissertação começamos a vislumbrar a dinâmica entre o fazer jornalístico de João Antônio e sua obra ficcional. E agora trazemos para a análise literária a contribuição de áreas como a filosofia e a sociologia, através da leitura de trabalhos como os de Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Maffesoli, Zygmund Bauman, entre outros. Tudo isso sem fugir à análise literária, mas como o mestre

Antonio Candido, tentando instaurar dialeticamente a ligação entre literatura e vida social

No primeiro capítulo, “Entre laudas e pingentes urbanos: o jornalismo na obra de João Antônio” desenhamos um painel quase completo do seu trabalho jornalístico através da interface com a literatura, uma espécie de linha da vida retratando sua atuação como jornalista e o impacto de tal atuação profissional na carreira do escritor. Tal contribuição dá continuidade às idéias e pesquisas desenvolvidas durante o Mestrado, no entanto levantamos agora a questão da hibridação entre estes dois campos.

No segundo capítulo, que tem como título “Hibridismo na literatura de João Antônio”, antes de tratar da questão do hibridismo fizemos uma breve contextualização dos usos da palavra ao longo do tempo. Além disso, também traçamos um rápido perfil das discussões sobre o tema no Brasil. João Antônio vai construir uma obra híbrida que mantém o diálogo entre o oral e o escrito, entre o midiático e o popular, entre o jornalismo e a literatura. As fronteiras múltiplas e as identidades plurais são pensadas a partir de alguns textos do escritor, ressaltando-se o trabalho da mescla, da *hybris* como marca de uma escrita comprometida em narrar a partir das margens.

Em “A obra como rizoma: tentativas de uma cartografia”, terceiro capítulo, a partir das idéias de Gilles Deleuze (1995b) representamos os textos como raízes e rizomas, duros ou moles, que se expandem pelo espaço, desenhando contornos, caminhos, linhas de fuga. Qual o sentido também do silêncio escritor por doze anos? Sibéria literária? Quais novos sentidos e contextos se levantam a partir da volta do autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* nos anos 70? Qual o significado da expansão rizomática de sua literatura ao abraçar o chamado *New Journalism* ainda na década de 70? E os anos 80? Por fim, qual a estratégia de espalhar textos em edições escolares de seus escritos? Sobrevivência do autor ou da obra?

Já em “Artefatos, rupturas e práticas textuais híbridas”, o quarto capítulo, se tenta analisar alguns escritos de João Antônio a partir de questões teóricas desenvolvidas anteriormente. O antológico conto-reportagem “Cais”, publicado na revista *Realidade* e também em *Malhação de Judas Carioca* (1975), que marcou no Brasil de certa forma como pioneiro o aparecimento do Novo Jornalismo Brasileiro, é visto sob o ponto de vista dos processos de hibridização. Bem como a reportagem “Quem é o dedo duro?”, também publicada pelo autor na revista *Realidade*, que vai sofrer um processo de auto-estilização para integrar e dar título ao livro *Dedo-duro* (1982) e também *Lambões de Caçarola (Trabalhadores do Brasil!)*, um híbrido que tenta contar a história do povo do Beco da Onça no tempo de Getúlio Vargas, um misto de *grafic novel*, memória pessoal e história

Finalizando, no último capítulo, em “Nomadismos e fronteiras” os pés do menino do conto “Frio” ou os sapatos dos jogadores de *Malagueta, Perus e Bacanaço* percorrem a cidade, dissolvendo as fronteiras e instaurando um nomadismo que vai ser estudado com a ajuda de pensadores, sociólogos ou escritores como Michel Maffessoli (2001), Zygmunt Bauman(1999,2001 e 2007) e Gilles Deleuze e Félix Guatarri (1995,1996 e 1997).

## 1- ENTRE LAUDAS E PINGENTES URBANOS: O JORNALISMO NA OBRA DE JOÃO ANTÔNIO

Mesmo o escritor bem acolhido pelo público comprador, isto é, por certos meios das classes mais ricas, não pode na maior parte dos casos viver da sua pena (...) O escritor deve na maior parte das vezes recorrer a uma segunda profissão. Quanto mais próxima da literatura, mais imediata se torna a dependência daquele que exerce face aos fabricantes de papel impresso. O jornalismo dá ao romancista um padrão.

(Victor Serge, *Literatura e Revolução*)

Nossa época daria a luz a um filho bastardo: o escritor-escrevente (...)

(Roland Barthes, *Escritores e Escreventes*)

Parece que nossa época é a época da notícia, e um dos acontecimentos mais importantes da civilização norte-americana foi o surgimento do repórter.

(Robert E. Park, *A notícia como forma de conhecimento*)

Pior é, no país, o sujeito que, escritor, se mete a também jornalista. Aí perderá potencial maior- o tempo e a vergonha, o talento e o estilo. Além, claro, de correr outros riscos sérios da dor inútil. Bate-lhe o envelhecimento precoce, a velhice íntima, baixa-lhe impotência, medo, mais as deformações e vícios pequenos da classe média.

(João Antônio, *Abraçado ao meu rancor*)

Firmes, os dedos impulsionam o mecanismo. A fita rubro-negra obedece e pela força da letra vai dançando, batucando, tingindo o papel. Estranha seqüência que vai povoando frases e parágrafos e laudas. Sentimento de pressa, urgência. Fumaça de cigarro, barulho, confusão, papéis amassados. O jovem escritor João Antônio sabia

muito bem que o jornal, com suas rotativas, é uma máquina de empregar muitos talentos literários. No entanto, como ele mesmo dizia, num país ágrafo como o Brasil, o jornal cumpre dupla função: servir de trabalho para literatos e como veículo de divulgação de seus escritos. E é através das páginas do jornal que o iniciante João Antônio sai do anonimato e publica, no final da década de 50, “Frio”, um dos seus primeiros contos.

Desde muito cedo, a carreira literária de João Antônio está ligada ao jornalismo. Os veículos jornal e revista servem ao ficcionista como suporte para a publicação de seus contos e também como incentivadores de sua produção já que tais periódicos (*A Cigarra, Tribuna da Imprensa e Última Hora*) promoviam seus concursos literários, os quais ele ganhou com contos como “Meninão do Caixote” e “Natal na cafua”.

### **De ganhador de concursos a “Publicitário do Ano”**

Uma das metas de João Antônio era viver exclusivamente de sua literatura. Em diversos momentos de sua vida, ele expressou a preocupação com as condições materiais para o exercício da escrita no Brasil. Ele afirma em Ribeiro Neto (1981, p.7) que a profissão deveria ser mais respeitada no país. Como observa Lacerda (2006, p.138), com base na tese defendida em Sociologia na USP por Antônio M. C. Braga, *Profissão Escritor: escritores, trajetória social, indústria cultural, campo e ação literária no Brasil dos anos 70*, “João Antônio está longe de ter sido o único escritor de sua geração a se colocar no mercado de trabalho como ‘profissional do texto’ já que quase nenhum deles [os escritores da geração de João Antônio] sobrevivesse exclusivamente da literatura, em sua quase totalidade eles encontravam sustento na produção de textos jornalísticos, publicitários, roteiros televisivos, radiofônicos etc.” Ainda conforme Rodrigo Lacerda, João Antônio vai ter uma passagem rápida pela publicidade, já que:

Desde 1959, por exemplo, João Antônio aproxima-se do mercado publicitário, a princípio provavelmente como redator *free-lancer* e, a partir de algum ponto no intervalo entre janeiro e junho de 1960, como funcionário regular da Agência Pettinati de publicidade. Mas já em junho daquele ano sua revolta contra o serviço publicitário começa a aparecer (...) (LACERDA,2006 p. 138)

João Antônio vai expressar literariamente seu descontentamento com o mundo da publicidade, num texto intitulado “Publicitário do Ano”, publicado no livro *Abraçado ao meu Rancor*, em meados da década de 80, no qual o escritor mostra o descompasso existente entre o que o publicitário afirma nas suas peças redacionais e o que ele realmente pensa e faz.

Como não conseguiu sobreviver exclusivamente de sua literatura, a presença de João Antônio no jornalismo é uma constante. A partir da transformação do escritor em jornalista, ele exerce funções de repórter, editor, cronista, articulista, resenhista etc. A militância do escritor no espaço público da imprensa brasileira pode ser sentida no simples contato com todo o seu acervo que se encontra cedido à Universidade Estadual Paulista (UNESP), em Assis. A volumosa produção jornalística de e sobre João Antônio vem sendo catalogada e estudada.

A grosso modo, podemos dividir a atuação de João Antônio no jornalismo impresso brasileiro em dois conjuntos: a grande imprensa ( *Jornal do Brasil*, *Última Hora*, *O Estado de São Paulo*, *Tribuna da Imprensa*, *Realidade*, *Cláudia*, *Manchete* e *TV Globo*, etc.) e a imprensa alternativa, contracultural ou nanica (expressão criada pelo próprio escritor para agrupar “uma imprensa viva que questiona, que duvida, que enfrenta, vasculha, alerta, remexe, depõe, derruba, cheira a alguma coisa e fede”( CHINEM,2004, p.68), como *Pasquim*, *Bondinho*, *Ex-*, *Opinião*, *Movimento* e *CooJornal* entre outros.

A primeira fase de João Antônio na imprensa corresponde a um segundo momento de profissionalização do escritor-jornalista, que saído da publicação de

*Malagueta, Perus e Bacanaço*, em 1963, tem o primeiro livro como senha para adentrar no campo literário e jornalístico, sendo saudado como grande revelação no conto nacional, ganhando inclusive vários prêmios literários.

Um homem entre duas cidades. Dividido entre São Paulo e Rio de Janeiro, João Antônio migra para a segunda, indo trabalhar em 1964 no *Jornal do Brasil* como repórter especial. Esse vai ser um dos primeiros trabalhos jornalísticos do escritor que encontra no jornalismo e não na publicidade um ganha-pão e uma profissão que o acompanha até o final da vida.

### **Repórter, reportagem: *Realidade***

O nascimento da grande reportagem como gênero jornalístico no Brasil é atribuído ao pioneirismo de João do Rio que na virada do século 19 ousou sair do confortável gabinete e enfrentar as ruas:

Descrever a vida de fumadores de ópio e prostitutas, de presidiários e mendigos, de muambeiros e camelôs do Rio de Janeiro- a pauta era ousadíssima para aquele início de século XX no Brasil. E não só pelo tipo de personagem que ela se dispunha a catar na sarjeta: havia também um fato que um jornalista, nesta época, não costumava descer à rua em busca de inspiração, muito menos de informação, ao contrário do que já faziam seus colegas americanos. Tudo no Brasil se resolvia pela onisciência das redações, onde imperavam os comentaristas e os articulistas - até que um deles, João do Rio, pseudônimo do jornalista e escritor carioca Paulo Barreto, aparecesse com suas pautas ousadas e seu ímpeto de repórter.

Foi ele um dos primeiros jornalistas brasileiros a sair do gabinete e dos salões grã-finos para buscar a notícia em becos e avenidas. (A REVISTA NO BRASIL,2000, p. )

O apogeu da reportagem como gênero jornalístico no Brasil se dá sessenta anos depois de João do Rio com uma experiência editorial que vai ter o sintomático nome de *Realidade*, criada em 1966, pela editora Abril. No livro *Jornalismo de Revista*, Marília Scalzo (2003) destaca que a *Realidade* foi:

Criada em 1966 pelo então jovem editor Roberto Civita, a publicação reuniu uma ótima equipe de jornalistas e fotógrafos que levaram meses apurando cada reportagem, com autonomia e independência, num momento em que o

país acanhava-se diante da ditadura militar. Era um tempo em que o Brasil precisava se conhecer melhor e *Realidade* ajudou o país a descobrir-se. Além disso, para os jornalistas, ela representou um degrau acima na valorização da profissão e no estabelecimento de parâmetros de qualidade na reportagem dali por diante. Em dez anos, a revista ganhou sete Prêmios Esso de Jornalismo, teve uma edição inteira apreendida pela censura e chegou a vender 446 mil exemplares num único mês. Fechou em 1976, com uma tiragem de 120 mil exemplares. Retrato de uma época, considerada ultrapassada, *Realidade* foi, de certa forma, substituída por *Veja*, que havia sido lançada oito anos antes, em 1968, pela mesma editora Abril. Mas o coração dos jornalistas, pelo jeito, ainda não encontrou substituta. (SCALZO,2003 p.17)

Em *Revista Realidade-tempo da reportagem na imprensa brasileira*, José Salvador Faro (1999) faz um extenso levantamento sobre o impacto da revista no contexto sócio-político e cultural dos anos 60 no Brasil, destacando o papel de renovador do periódico. Criada em plena época de revolução da sexualidade, a revista foi um sucesso editorial por trazer em suas páginas a reportagem social, discutindo criticamente a moral e os costumes. Faro não estabelece uma correlação direta entre o gênero reportagem praticado na revista com os pressupostos do chamado *New Journalism*, corrente do chamado jornalismo literário, surgida no fim dos anos 50 e que se desenvolveu com bastante força nos Estados Unidos. No entanto, ele admite que os textos escritos pelos jornalistas de *Realidade* se distanciam fortemente do jornalismo tradicional praticado no país naquela época.

Os pressupostos metodológicos do chamado Novo Jornalismo (*New Journalism*) foram sintetizados pelo escritor e jornalista Tom Wolfe (2005) numa antologia lançada originalmente em 1977 com reportagens de Rex Reed, Terry Southern, Norman Mailer, Nicholas Tomalin, Bárbara L. Goldsmith, Joe McGinnis, Robert Christgau, John Gregory Dunne e do próprio Tom Wolfe. Surgido na primeira metade da década de 60, o *New Journalism*, segundo Wolfe, convulsionou a literatura e o jornalismo dos EUA, por seus métodos pouco tradicionais e também pela nova maneira de se encarar as transformações que estavam em curso na sociedade americana. Na opinião dele, os

romancistas norte-americanos se afastaram da realidade e não conseguiam transpor para a ficção temas que pipocavam na sociedade. Assim, o Novo Jornalismo retoma a tradição literária realista, renovando não só o jornalismo mas também a literatura. Alguns procedimentos são resumidos por Wolfe nos quatro itens que o jornalista tem de observar na hora de captar e de escrever suas reportagens, são eles: narração cena por cena; reprodução dos diálogos; relato em terceira pessoa e finalmente, o relato das ações do dia-a-dia.

Traduzido no Brasil com atraso de quase trinta anos, o longo ensaio de Tom Wolfe sobre o *New Journalism* não quer ser lido como um manifesto de um coletivo de jornalistas que revolucionaram a imprensa no intervalo entre os anos 50 até meados dos anos 60, mas como balanço de linhas de fuga que agindo coletivamente conseguiram de certa forma trazer questões novas para o jornalismo impresso.

Como uma espécie de ensaio-depoimento, o texto *The New Journalism* de Wolfe inicialmente se abre a partir do balanço da experiência do autor como integrante do “movimento” norte-americano até compor um painel sobre as relações entre o sistema literário e o sistema jornalístico no seu país, em meados do século XX. Para expor tais relações de poder, Wolfe caracteriza os jornalistas como bárbaros (hunos) que tentam invadir o chamado mundo civilizado dos romancistas e homens de letras, a fim de tirar o romance de seu “trono de gênero literário”(p.9).

A própria formação de Tom Wolfe é híbrida já que ele sai de um doutorado em estudos americanos em 1957 e, depois de cinco anos na universidade, resolve fazer algo completamente diferente, ou seja, trabalhar para jornais. E é no *New York Herald Tribune* que ele começa a esboçar o que vai ser chamado de Novo Jornalismo, já na década de 60. Ele divide os repórteres em dois grupos: os de *furo* (preocupados com notícias de impacto com ênfase no ineditismo) e os de reportagem especial (“era a

expressão jornalística para uma matéria que escapava à categoria de notícia pura e simples” p.13). E esta última turma de repórteres tinha um certo espaço para escrever. O que os dois grupos tinham em comum era que consideravam o jornal um caminho para o chamado “triumfo final” e por isso se entenda o Romance. Ou seja, todos desejavam sair do sistema jornalístico e ir para o *glamour* do sistema literário. Só que no começo os anos 60 tal questão terá uma nova abordagem:

(...) uma curiosa idéia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da *statusfera* das reportagens especiais. Tinha um ar de descoberta. Essa descoberta, de início modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, que era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser...lido como um romance (...) Nunca desconfiaram nem por um minuto que o trabalho que fariam ao longo dos dez anos seguintes, como jornalismo, roubaria do romance o lugar de principal acontecimento da literatura. (WOLFE, 2005 p.19)

Para além dos binarismos, Wolfe divide a atividade intelectual nos Estados Unidos dos anos 50 em vários estratos. Ele nos mostra que o próprio sistema da escrita tem suas “classes”. Ele divide o mundo literário em elite (romancistas), classe média (“os ensaístas literários, os críticos mais autorizados; o biógrafo ocasional, também o historiador.” p. 44) e classe baixa (os jornalistas). E o que vai ocorrer é uma tomada de poder por parte dos jornalistas que irão se apropriar das técnicas do realismo para misturá-las com a reportagem minando assim as relações de poder.

Para minar o status dos romancistas, chamados pelo autor de gigantes envelhecidos, os novos jornalistas vão levar a sua atividade do profissional em direção do literário, só que para isso terão de ser usadas novas ferramentas para a captação das informações na reportagem. A primeira conclusão é que é preciso se dar muita atenção a uma categoria não muito trabalhada no jornalismo, a estética. Propõe-se assim uma nova visão para a reportagem, já que “ninguém costumava pensar que a reportagem tinha uma dimensão estética” (WOLFE, 2005. p. 22). Ao aproximar a reportagem das técnicas literárias cria-se o chamado conto de não-ficção ou como é conhecido no

Brasil, o conto-reportagem. Essa “estranha questão da reportagem” (p. 27) ou mesmo esse “curioso terreno intermediário” (p. 59) entre a ficção e a realidade marca esse hibridismo do *New Journalism* colocando-o num *entrelugar*. Ele ele será bastardo tanto na literatura como no jornalismo.

Como antecedente direto do Novo Jornalismo, Wolfe elenca a reportagem *Hiroshima* de John Hersey, que foi publicada em 1946, ocupando um número inteiro da *The New Yorker*. Partindo do cotidiano de pessoas afetadas pela radiação da bomba H, Hersey constrói perfis que se articulam formando um caleidoscópico humano dos desastres da destruição atômica.

Hiroshima é uma espécie de *Cidadão Kane* do jornalismo. Como o filme de Orson Welles, esse texto lidera todas as listas de “melhor reportagem” já escrita. O autor John Hersey precisou de 31347 palavras para explicar como uma única explosão matou 100 mil pessoas, feriu seriamente o corpo de mais de 100 mil e machucou a alma da humanidade.

Nenhuma outra reportagem na história do jornalismo teve a repercussão de Hiroshima. Os cerca de 300 mil exemplares da revista *The New Yorker* com data de 31 de agosto de 1946 no cabeçalho esgotaram-se rapidamente nas bancas. (SUZUKI JR., 2002 p.161)

Mas ao romancista Truman Capote está reservado o lugar de pioneiro do Novo Jornalismo e criador de um novo gênero, o híbrido romance-reportagem, com *A sangue frio*. Tom Wolfe destaca agora o movimento inverso, um romancista usa as técnicas jornalísticas para a construção do romance:

A história de Capote, contando a vida e a morte de dois vagabundos que estouraram as cabeças de uma rica família rural em Kansas, foi publicada em capítulos na *The New Yorker*, no outono de 1965, e saiu em forma de livro em fevereiro de 1966. Foi uma sensação- um baque terrível para todos que esperavam que o maldito Novo Jornalismo ou Parajornalismo se esgotasse como uma moda. Afinal, ali não estava um jornalista obscuro, nem algum escritor freelance, mas um romancista de longa data, cuja carreira estava meio parada...e, de repente, de um só golpe, com aquela virada para a maldita forma de jornalismo, não só ressuscitava sua reputação, mais elevava mais alto que nunca antes...e, em troca, torna-se uma celebridade da mais incrível magnitude. (WOLFE, 2005 p.45)

O historiador e jornalista Alberto Dines vê o chamado Novo Jornalismo não como uma novidade e sim como uma opção de alguns escritores de peso pelo trabalho

com o jornalismo literário. Assim, apenas parte da imprensa estaria capacitada para exercer a reportagem sob os moldes norte-americanos:

Recentemente, nos meios intelectuais norte-americanos, fabricou-se nova escola: o “Novo Jornalismo”, tendo como expoentes máximos o repórter Tom Wolfe, Norman Mailer, conhecido escritor e panfletário, e Jimmy Braslin, repórter do *New York Herald Tribune*. O novo Jornalismo preconizado é um velho estilo de escrever, adaptado ao que produzem aqueles intelectuais e seus companheiros, entre a crônica, a reportagem e o depoimento. Não é uma nova concepção para o jornal, nem nova linha de trabalho ou atitude profissional. É um gênero ao qual podem apenas aderir alguns grandes nomes, cujo peso da assinatura faz com que qualquer jornal ou revista dispute seus trabalhos seja qual for o estilo em que escrevam. (DINES, 1986, p.89)

Considerada um marco na história da imprensa brasileira, *Realidade* foi referência para o Novo Jornalismo brasileiro e também na vida e carreira de João Antônio. Lá, ele pode fazer reportagens que marcaram época, muitas vezes fundindo jornalismo e literatura. A estréia dele se deu em outubro de 1967 com uma reportagem sobre sinuca, sob o título “Este homem não brinca em serviço”, com fotos de Geraldo Mori e revelando as figuras marginais que se referem diretamente ao universo do seu livro de estréia, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, publicado em 1963.

A atuação de João Antônio em *Realidade* vai ser destacada também com “Um dia no Cais”, um texto que marca no Brasil o Novo Jornalismo (*New Journalism*), o primeiro conto-reportagem do autor fundindo literatura e jornalismo numa linguagem híbrida. O que o jornalista João Antônio fez ao publicar o primeiro conto-reportagem de *Realidade* estava sintonizado numa tradição de jornalismo literário que se expandia no mundo, principalmente nos Estados Unidos com autores como Norman Mailer, Truman Capote, Gay Telesse entre outros.

Em 1968, João Antônio, também com a colaboração de outros jornalistas, publica a reportagem “A morte”, aproveitada anos depois no livro *Casa de loucos*, de 1976. Em 1968, o jornalista cede a sua paixão pessoal pela Música Popular Brasileira (MPB) e entrevista a maior intérprete viva de Noel Rosa, a cantora Aracy de Almeida.

A entrevista é transformada num perfil jornalístico, ou seja, numa reportagem descritiva de pessoa. Curiosamente, o último livro publicado pelo escritor leva o título de *Dama do Encantado* (1996). Ainda em 1968, o jornalista publicará mais três textos, todos relacionados com o mesmo universo temático dos contos: jogos e marginalidade. Assim, João Antônio publica as reportagens “É uma revolução” (sobre a rivalidade entre Galo e Raposa no futebol de Minas Gerais), “O pequeno prêmio” (no qual ele decifra a corrida de trote com seus freqüentadores interessantíssimos) e “Quem é o dedo-duro” sobre os colaboradores da polícia, reportagem a qual ele reescreve em forma de conto e publica no livro *Dedo-Duro*, de 1982.

Em depoimento a Heloísa Buarque de Hollanda e Marcos Augusto Gonçalves, no volume *Anos 70 Literatura*, uma espécie de balanço da cultura brasileira durante a década da repressão, João Antônio destaca a revista *Realidade* como sendo um laboratório para toda uma geração no que se refere à experimentação de novas relações entre o jornalismo e a literatura:

Uma das maiores contribuições para a compreensão, exposição, reflexão e até mapeamento das realidades populares brasileiras foi a equipe da ex-revista *Realidade*, que encerrou seu período mais produtivo com a chegada da frente mais sinistra da repressão, o AI-5. Ali foi inaugurado o conto-reportagem no Brasil em 1968 e, além de mim, outros profissionais fizeram experiências bastante significativas em romancear o fato, em extrapolar os limites da reportagem, da entrevista, do perfil etc. A partir da equipe dessa que foi a mais brilhante e vitoriosa das revistas brasileiras (quatrocentos mil exemplares vendidos em 1968, sem contar com os assinantes) e, seguramente a maior revista da América do Sul (...) (HOLLANDA & GONÇALVES, 1980, p.60)

O interessante na experiência jornalística de *Realidade* é que o escritor João Antônio vai aproveitar em livros as reportagens publicadas na imprensa e a maioria deles, textualmente modificada ou não, figura em *Malhação de Judas Carioca* (1975) e *Casa de loucos* (1976). A chamada transmigração dos textos e motivos para o universo ficcional e também seu efeito reverso vai mostrar-nos o sentido híbrido da prática jornalístico-literária de um dos principais nomes da literatura brasileira, chamando a

atenção para o fato de que o trânsito entre indústria cultural e literatura não é tão simples como se pensa, revelando mecanismos textuais e dinâmicas entre os gêneros midiáticos e literários

No estudo de Bellucco (2006 p.53), as relações entre João Antônio e a revista *Realidade* durante o curto período de 1966 a 1968, já prepararam o escritor para produzir “um conjunto de expressões inovadoras no âmbito do jornalismo que já foi reconhecida como uma experiência importante para a radicalização posterior dos nanicos”. Para ele, *Casa de loucos*, “esse texto de 1971, o último de *Realidade*, marca uma transição. João Antônio se engaja na luta política dos jornais nanicos a partir desse ano, decidindo-se por uma militância aberta que teria no *Pasquim*”

### **A crônica pingente d’O Pasquim**

*O Pasquim* foi um dos mais importantes veículos da chamada imprensa alternativa brasileira das décadas de 60 e 70. Humor e crítica política se fundem a partir de uma linguagem nova que trouxe ao jornalismo brasileiro um tom informal, meio carioca, próximo da oralidade e distante da norma culta.

Na redação do jornal, conviviam Millôr Fernandes, Jaguar, Ziraldo, Ivan Lessa, Paulo Francis, Sérgio Augusto entre outros intelectuais. Do primeiro número saído a 26 de junho de 1969 até o fim do jornal em 1975, segundo Millôr Fernandes, a censura foi uma constante na atividade jornalística:

Foram 300 semanas de jornalismo aventureiro com alguns momentos de extrema euforia e a maior parte de depressão e angústia diante da perseguição violenta e constante. Pois, dos seis anos quase completos em que trabalhei no PASQUIM, mais de cinco foram sob a bengala branca da censura mais cega que já existiu nesse país – e eu bem sei do que falo. Meu último artigo, publicado no número em que as autoridades liberaram o jornal causou a apreensão da publicação mais um processo contra mim (...) (FERNANDES, 1977, p. 9)

Um outro grande nome de *O Pasquim* foi Jaguar, que escreve sobre a aventura de se construir um dos maiores marcos da imprensa nacional:

Quando saiu o primeiro número d'O PASQUIM, em 26 de junho de 1969 (tiragem 20.000 exemplares), todo mundo disse que não chegaria ao número 4. Quando saiu o número 4, todo mundo disse que não chegaria ao número 10. Depois ninguém disse mais nada porque logo O PASQUIM estava vendendo 200.000 exemplares. Formos em frente e, agora no momento em que escrevo esta nota, já estamos no número 291 e com quase seis anos de edições ininterruptas (apesar de...bom, deixa pra lá) o que nos coloca, a nós, editores de um jornal de contestação (mesmo porque não existe humor a favor) na constrangedora situação de admitirmos que O PASQUIM está se transformando numa tradição da imprensa brasileira.(GRANDES ENTREVISTAS DO PASQUIM, 1975,p.8)

No estudo mais completo até o momento sobre a imprensa alternativa no Brasil, o livro *Jornalistas e revolucionários*, Bernardo Kucinski (1991) faz uma breve, mas completa história de *O Pasquim* desde a sua gênese até sua descaracterização e decadência. Ele o situa numa segunda fase de combate à ditadura, na qual os jornais de cunho partidário cedem espaço ao humor, humor este que satiriza o poder estabelecido através da força. Contracultural, *O Pasquim* tem uma grande importância na renovação estilística do jornalismo brasileiro bem como na própria história recente do país no que se refere à luta pela liberdade de expressão.

Kucinski (1991, p.156) afirma que “*O Pasquim* revolucionou a linguagem do jornalismo brasileiro, instituindo uma oralidade que ia além da mera transferência da linguagem coloquial para a escrita do jornal”. Além disso, ele aponta alguns traços que caracterizariam o jornal por toda a sua existência, dentre os quais a grande entrevista provocadora e dialogada.

O progressivo aumento da tiragem e, por conseguinte, o crescimento da influência do jornal na classe média brasileira provocou seu enquadramento na chamada Lei de Segurança Nacional, já que setores conservadores do clero e das forças armadas afirmavam que o jornal fazia uma campanha contra a família brasileira. Na verdade, a

censura se abatia sobre o jornal como afirma Kucinski (1991, p. 163) pois “policiais do DOI-CODI invadiram a redação de *O Pasquim* durante o fechamento da edição, prendendo todos os jornalistas presentes, menos Tarso de Castro que conseguiu escapular (...)”.

A morte do jornal vai ser lenta. resultado de vários fatores: a censura, a descaracterização do projeto editorial do periódico, a crise financeira entre outros. No entanto, a idéia de um jornalismo alternativo fincado na total liberdade iria voltar décadas depois num contexto totalmente diferente. A publicação se arrastou até os anos 80, atingindo apenas três mil exemplares de tiragem. Depois, em 1988, foi vendida por Jaguar a um empresário. A partir daí, *O Pasquim* será apenas uma lembrança, só restará o nome do jornal e a lembrança de sua irreverência e coragem ao enfrentar a ditadura militar. A idéia de se ter novamente o jornal vai ser retomada, décadas depois, num momento histórico diferente e com objetivos diferentes.

Num período de liberdades democráticas, a volta do *Pasquim* veio na forma de *O Pasquim 21* durante a campanha que objetivava levar Lula à presidência do País, no início do século 21. A tiragem inicial era de 50 mil exemplares e *O Pasquim 21* dispunha de 44 páginas, sendo vendido ao preço de R\$ 2,90. O jornal teve três cadernos e contou com a mesma equipe de articulistas e cartunistas de *Bundas*, projeto anterior de Ziraldo, além de jornalistas da agência *Carta Maior*. Ele circulou durante cerca de dois anos e meio. O fim de *O Pasquim 21* foi anunciado em 2004 por Ziraldo durante a realização da *Feira Literária Internacional de Parati* (FLIP), já que a volta do jornal visava defender os ideais de Lula e com a eleição do mesmo, Ziraldo se colocava numa posição desconfortável. O último número tratou do político recém falecido, Leonel Brizola, com a manchete “Adeus, Velho Briza”.

Segundo pesquisa de Bellucco (2006 p.9), que realizou um rastreamento das fontes primárias e crônicas dispersas em vários arquivos, a colaboração de João Antônio na imprensa alternativa, mais precisamente em *O Pasquim* se dá com trinta e nove crônicas publicadas no período de 1974 a 1979. Para ele, as crônicas joantonianas não constituem um lugar paralelo ou secundário no conjunto de sua obra, sendo relevantes para a compreensão de sua trajetória literária.

Enfatiza Bellucco (2006 p.17-18) que uma das principais crônicas publicadas por João Antônio no Pasquim é “Aviso aos nanicos”, que saiu na primeira semana de agosto de 1975, na qual o escritor faz:

Um dos primeiros balanços sobre o conjunto de jornais que integraram a frente jornalística de oposição que depois ficou conhecida pelo nome de imprensa alternativa. A partir deste texto, difundiu-se o termo ‘nanico’ com que João Antônio quis ressaltar a dimensão minoritária e contra-hegemônica do conjunto de jornais onde praticou uma militância aguerrida, concentrando aí o sentido político das duas principais atividades com as quais afluíu-se em vida, a literatura e o jornalismo.  
(BELLUCCO,2006, p.17-18)

Na crônica, João Antônio fazia uma leitura afirmando que no Brasil o termo *underground* tomou formas bem brasileiras, sob a denominação geral de *nanicos*. O jornalista-escritor conhecia por dentro a grande imprensa e em seus textos as referências negativas aos veículos tradicionais cada vez mais constantes e agressivas. Com relação à série completa de crônicas de João Antônio publicadas em *O Pasquim*, informa Bellucco (2006 p.39) que:

Constitui-se de quarenta e um textos: inicia-se em agosto de 1974 com a publicação de Cartão Vermelho para os Valentões, é interrompida em junho de 1976 e retomada com três crônicas no início dos anos 1980 (...) Destacam-se os perfis e textos memorialísticos, ao lado de narrativas sobre lugares e situações urbanas, como o conjunto de textos que em 1978 seriam costurados à narrativa de *Ô Copacabana!*

Para Bellucco (2006, p.57), durante o período de 1974 a 1978, é nítida a preocupação de João Antônio em constituir certo ponto de vista político e literário

associado à vivência das classes subalternas. É desse período o texto “Corpo-a-corpo com a vida” escrito no Rio de Janeiro em 1975. O texto indica uma postura do escritor frente aos nacionalismos do momento e a mobilidade de gêneros em sua trajetória literária, marcada sempre pelo trânsito entre a urgência da crítica social veiculada na imprensa através das crônicas, a confissão biográfica e o esforço de “fino labor” na criação ficcional. Para ele, “tomadas em seu conjunto, e não apenas como uma soma contingente, as crônicas de João Antônio para a imprensa nanica seguem (...) Demarcando simbolicamente a cidade como expressão superlativa do país, visto de uma condição de pingente” (BELLUCCO, 2006, p.115)

### ***Panorama: João Antônio de pés vermelhos***

A trajetória de João Antônio na imprensa brasileira traz um momento singular que é sua passagem pela cidade de Londrina. Literalmente fugindo do eixo Rio-São Paulo, o jornalista irá integrar, na metade dos anos 70, a equipe do jornal diário *Panorama*. No Paraná, seus pés pisam na terra vermelha, símbolo de esplendor e decadência da cultura do café.

A recuperação da passagem do escritor pelo Sul do país é feita por Renata Ribeiro de Moraes (2005), através da coleta, catalogação e análise das reportagens do escritor, situando-as no conjunto de sua obra jornalístico-literária. A história do jornal *Panorama* também é recontada por Moraes (2005) através do levantamento de dados com entrevistas aos envolvidos na criação do veículo na década de 70. A experiência do jornal durou apenas dois anos (1975 e 1976): o planejamento ( dois anos antes de 1975), a implantação (1975) e a expansão e declínio(1976).

A idéia de criar mais um jornal diário para a cidade de Londrina foi do empresário e político Paulo da Cruz Pimentel, que chamou os jornalistas Nassib Jabur e

Délio César para planejar e implementar o novo meio de comunicação. *Panorama* começou a circular no mês de março de 1975 e chegou ao segundo ano com a edição de número 515, em outubro de 1976. A sua tiragem original foi de vinte mil exemplares, um bom número já que se tratava da segunda mais importante cidade do Estado do Paraná, ficando atrás somente da capital Curitiba.

A montagem da equipe de *Panorama*, que contava com grandes nomes da reportagem brasileira, aconteceu graças ao fim anunciado da revista *Realidade*, do grupo Abril. Assim, sob a liderança de Narciso Kalili (ex-repórter especial de *Realidade*), também se aclimataram em Londrina nomes como João Antônio, Mylton Severiano da Silva, Hamilton Almeida Filho entre outros.

Mesmo sendo uma experiência da grande imprensa, o jornal *Panorama* vai, em alguns momentos, desagradar a elite da região, justamente com matérias sobre *ecologia*: uma delas sobre a derrubada de uma árvore centenária e outra sobre a poluição do lago Igapó. A censura imposta pela ditadura militar também caiu sobre o jornal, mas mesmo assim João Antônio conseguiu publicar reportagens como “Olá, professor, há quanto tempo!”, sobre a volta do antropólogo Darcy Ribeiro, um dos grandes perseguidos pelo regime militar.

### **Os pés sentem as andanças**

Convidado pelo amigo Mylton Severiano (Myltainho) e com o aval de Narciso Kalili, João Antônio permanece em Londrina por três meses. Ele irá conhecer a cidade, segundo Moraes (2005 p.96) através do jornalista local Nelson Capucho. Londrina era para João Antônio um signo duplo, entre o passado e o presente, entre a abundância esbanjadora dos anos loucos do café e a decadência da região com a geada e a perda da safra.

Um levantamento feito por Moraes (2005) das edições de *Panorama* concluiu que o escritor-jornalista produziu nove textos. São eles: “Londrina de João Antônio” (9 de março de 1975), “Os anos Loucos de Londrina” (9 de março de 1975), “Desgracido!” (9 de março de 1975), “Olá, professor há quanto tempo!” (27 de março de 1975), “A sessão está aberta” (14 de março de 1975), “O Parto” (10 de março de 1975), “Jacarandá Ladrão” (17 de março de 1975), “Jacarandá Guardador de Carros” (24 de março de 1975) e “Jacarandá- a estrela desce” (10 de março de 1975).

E é no chão de Londrina que nasce uma ampla galeria de tipos, sempre chamados de Jacarandá, poeta do momento. Inclusive, anos depois, em 1993, João Antônio nos oferece o livro de ficção *Um herói sem Paradeiro- vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento*. Em “Jacarandá e sua constelação de máscaras”, prefácio da publicação, assinado pelo crítico literário Fábio Lucas, podemos ler que:

Tudo funciona como se o contista, já consagrado, tivesse se rendido à tentação de escrever um romance, pois cada unidade temática é presidida pela personagem Jacarandá (...) Pelo visto temos um herói de papéis variados, uma constelação de máscaras. Todas apontam para o brasileiro da periferia, desclassificado, cuja cultura, em franca transformação, produz mobilidade horizontal e incertezas nas camadas humildes em contraposição à prepotência e arrogância da aristocracia rural e de seus aliados urbanos, as camadas afluentes (...) nota-se a sutileza da arte de João Antônio. Contos-retratos de preocupação social. Capacidade de dizer muito em frases simples e contidas. Habilidade de dar representação literária à escumalha social do Brasil, a marginalidade dos grandes centros urbanos do país.  
(LUCAS, 1993, p. 1)

“Jacarandá- guardador de carros” é publicado em *Panorama* e depois reescrito e transformado em “Guardador”, aparecendo seguidamente em dois livros *Abraçado ao meu rancor* (1986) e *Guardador* (1992), com o qual o escritor conquistou o Prêmio Jabuti de 1993. O texto atravessará três décadas (70,80 e 90).

### **João Antônio, editor do *Livro de cabeceira do homem***

A partir da experiência da *Revista Civilização Brasileira* (que circulou de 1965 a 1968), a editora Civilização Brasileira lançou em meados da década de 70 a revista *Livro de cabeceira do homem*. Para editar a revista, Ênio Silveira, diretor da Civilização Brasileira, convidou João Antônio.

Interessa-nos entender as edições de *Livro de cabeceira do homem* como representação de um movimento de luta pela democracia num país em que o Estado de Direito tinha sido suspenso e a imprensa estava censurada por conta do Golpe Militar e do Ato Institucional número 5. Especificamente, estudamos a participação de João Antônio como repórter, contista e editor da revista, tendo publicado no periódico três textos: “Os testamentos de Cidade de Deus”, “Saudades do Brega” e “A agonia das gafeiras”.

Em *A Revista no Brasil* (2000 p.121), faz-se um amplo levantamento sobre o magazine no país, colocando-se a figura do intelectual Ênio Silveira (1925-1996) como o mais “(...) influente editor de esquerda entre os anos de 1950 e 1970”. De fato, seguindo a tradição nacionalista de Monteiro Lobato, Ênio Silveira de certa forma, a partir do golpe militar de 1964, organizou a resistência democrática de esquerda publicando revistas e revelando autores. Tal ousadia foi reprimida com sete prisões durante o regime militar. Ênio Silveira fundou depois do golpe a revista *Civilização Brasileira*, que foi fechada com a decretação do Ato Institucional Nº. 5, em 1968. O próprio Ênio Silveira em entrevista reconhece o papel marcante da sua editora em relação ao cenário político e cultural das décadas de 60 e 70:

Sentindo e intuindo que o processo de transformação estava cada vez mais rápido, lancei-me ainda mais abertamente nessa luta, lançando coleções que fizeram história na vida cultural brasileira (...) Essas obras foram amplamente discutidas dentro do processo de agitação intelectual e política da qual a Civilização Brasileira participou de forma marcante. É claro que isso irritou profundamente aquelas pessoas que, mais tarde, com o Golpe de 64, viriam a ser as autoridades no poder. Tanto assim é que, logo após o golpe militar, tive cassados todos os meus direitos políticos por dez anos e passei por uma série

de prisões e processos arbitrários. Fui preso por sete vezes, entre 1964 e 1969, e levado quatro vezes perante tribunais militares. (FRANÇA, 1990, p.6)

Num antológico artigo-manifesto que teve como título “Por quê e para quê”, abrindo o primeiro número da revista *Encontros com a Civilização Brasileira*, em junho de 1978, o editor Ênio Silveira se mostra otimista em relação ao processo de luta pela democracia no país:

Embora ainda pesem sobre a vida nacional sombrias cargas de arbitrariedade e violência, torna-se cada vez mais forte o amplo movimento de opinião pública que, lutando em todas as áreas pelas liberdades democráticas, vem conquistando aberturas que já permitem ampliar o ostensivo debate de idéias, essencial ao progresso cultural do país. (SILVEIRA, 1978, p.7)

Para que se chegasse a esse nível de liberdade, em que o embate de idéias fosse relativamente livre, ainda na década de 70, experiências como o *Livro de cabeça do homem* e *Livro de cabeça da mulher*, editados respectivamente por João Antônio e Thereza Cesário Alvim e publicados pela Editora Civilização, foram fundamentais.

O cenário de lançamento do *Livro de cabeça do homem* em relação à Civilização Brasileira é que a editora pede concordata devido às dificuldades para saldar seus compromissos financeiros, decorridos de um ataque a bomba contra a sede de sua antiga livraria da Rua Sete de Setembro, número 97, no Rio de Janeiro. É nessa conjuntura difícil que João Antônio vê como desafio editar uma revista que tente reunir a resistência à ditadura militar no Brasil. O próprio João Antônio em carta dirigida ao amigo e também escritor Caio Porfírio Carneiro, revela suas expectativas em relação ao projeto:

No momento, estou a um passo do relançamento do *Livro de cabeça do homem*. É uma história de quase um ano, considerando-se que o convite que me foi feito por Ênio Silveira e a redação do meu projeto. Estou jogando tudo o que sei e jogando praticamente a minha geração jornalística ali. É uma publicação séria, de dimensões nacionais, disposta a investir contra a safadeza oficial e a calhordice institucionalizada. Não sou menino e sei o que estou fazendo. Se meto numa publicação dessas, que vai para livrarias e bancas, o meu nome como diretor é porque devo saber o que estou fazendo, sou maior e vacinado. Os tempos estão ruços. No entanto, alguém ou alguns

devem ousar. Nessa jogada, apenas por circunstância (se bem que uma circunstância criada) quem ousará sou eu. (ANTONIO, 2004, p. 57)

Um capítulo pouco estudado da imprensa de resistência da década de 70 no Brasil, a revista *Livro de cabeceira do homem* teve publicação bimestral, em formato de livro (14X21), 200 páginas no máximo, com “reportagens, crônicas, confissões, entrevista, contos, humorismo: os bons e os maus flagrantes da realidade”. As capas eram de autoria de Douné e seguiam uma identidade gráfica de um número para o outro. Segue o formato e linha editorial traçado por Ênio Silveira para ser um espaço de debate sobre a atualidade brasileira. De certa forma a publicação surge na trilha aberta pela revista *Civilização Brasileira* (1965-1968) e tem continuidade com *Encontros com a Civilização Brasileira* (1978-1980).

Quais eram os colaboradores da revista LCH? Com que frequência escreviam? Quais os temas abordados? Quais os gêneros literários ou jornalísticos dos textos publicados? Para responder tais perguntas fizemos um levantamento volume por volume da revista:

<b>Livro de C. do Homem 1</b>	<b>Livro de C. do Homem 2</b>	<b>Livro de C. do Homem 3</b>
ANDRADE, C. D. / Poesia	CASTRO, M./reportagem	NUNES, C./ Poesia
BORBA FILHO, H./ Perfil	SOUZA, C. R./reportagem	MOURA, B./Reportagem
ANTÔNIO, J./Reportagem	SOUZA, L. C./ Perfil	ANTÔNIO, J./Reportagem
BARROSO, J./Reportagem	SANT'ANNA, S./ conto	QUINTELA, A./ Entrevista
ORWELL, G./Conto	NASCIMENTO, M./ Música	GALEANO, E./Conto
VELOSO, C./ Música	ANTÔNIO, J./Reportagem	FONTA, E./Entrevista
CASTELLO BRANCO, J./reportagem	PIROLI, W./Conto	CARBONIERI, M./Conto
PELLEGRINI, D./conto	JAGUAR/Humor	BOCCHINI,

		S./Reportagem
SILVA, A./reportagem	GRUNIWALD, L/Perfil	J. SILVA, A./Perfil
TINHORÃO, J. R./ensaio	RIBEYRO, J. R./Conto	BARROSO, J./Conto
LOUZEIRO, J./reportagem	MARTINS, S/Reportagem	FRANCIS, P./Memórias
BATAGLIA, V. /reportagem	PORTO, S./Crônica	LOUZEIRO, J./Reportagem
	VIEIRA, H./Perfil	
	CONY, C. H./Conto	

*Tabela com colaboradores / gênero textual*

Como se vê, os colaboradores mais assíduos eram o próprio editor João Antônio com textos publicados nos três números. Em seguida aparecem os repórteres Juarez Barroso, José Louzeiro e Aguinaldo Silva, com dois textos cada.

Em uma breve análise dos gêneros literários e jornalísticos dos textos publicados na revista, notamos a predominância da reportagem, mas também a presença da literatura através do conto. Não hesitamos em classificar a revista como um terreno fértil que opera como veículo que possibilita o diálogo entre a literatura e jornalismo. Em alguns casos, temos escritores consagrados praticando a reportagem, como é o caso de Aguinaldo Silva, João Antônio e Hermilo Borba Filho. Em outros, vemos um repórter como Juarez Barroso publicar uma reportagem num número e em outro um conto.

Em relação às temáticas presentes nas três edições da revista *Livro de cabeceira do homem* notamos que as reportagens tentam compreender o Brasil da década de 70, descortinando temas como a periferia, o futebol, a música através dos sambistas, a questão agrária etc. A reportagem surge como desvendamento do real e denúncia. O gênero jornalístico perfil é bem utilizado nos três volumes do LCH, retratando a vida de homens como Dom Hélder Câmara, Madame Satã, João Guaraciaba, Alceu Amoroso Lima, Carlos Gardel e Francisco Franco.

### **João Antônio, jornalismo e literatura no *Livro de cabeceira do homem***

O jornalismo na vida de João Antônio não atravancava sua produção literária. Pelo contrário, as duas áreas de certa maneira se complementavam. Como um dos pioneiros a trabalhar no Brasil dentro da filosofia do chamado Novo Jornalismo, João Antônio publicou vários livros quase essencialmente jornalísticos como, por exemplo, *Malhação de Judas Carioca* (1975) e *Casa de loucos* (1976), reunindo o melhor da sua produção veiculada anteriormente em jornais e revistas. Publicou outros de difícil classificação como *Lambões de caçarola* (1978) e *Ô Copacabana!* (1978) que mesclavam jornalismo e literatura bem na tendência do experimentalismo com a mistura de gêneros da década de 70.

João Antônio publicará três textos no *Livro de Cabeceira do Homem*. O primeiro deles é uma reportagem: “Os testemunhos de Cidade de Deus”, que trata do processo governamental de desfavelamento do Rio de Janeiro visto pelos moradores do subúrbio carioca e traz fotografias de Jorge Aguiar. O segundo texto, também uma reportagem, denominado “Saudades do Brega”, desloca-se da grande metrópole carioca para a cidade de Londrina, no interior do Paraná, época em que participou da equipe do jornal *Panorama*. Traz dessa vez ao invés de fotografias, ilustrações de Benjamin, artista gráfico do Rio de Janeiro. A última reportagem retorna ao Rio de Janeiro, com o auxílio do fotojornalista Marco Vinício: “Agonia das Gafieiras”.

### **Cidade de Deus e do diabo**

“Os testemunhos de Cidade de Deus” (1975) é uma espécie de pré-história do lugar que inspirou Paulo Lins a escrever seu consagrado romance *Cidade de Deus* (1997), também adaptado para o cinema por Fernando Meirelles. Uma curiosidade é que

João Antônio aproveitou o texto publicado em revista para o seu novo livro, de 1976, chamado *Casa de loucos*, um dos mais jornalísticos, resultado da compilação de escritos publicados na coluna “Corpo-a-corpo”, no jornal *Última Hora*.

Em “Os testemunhos de Cidade de Deus”, João Antônio penetra na reportagem com a mesma gana que um Lima Barreto teve ao desvendar o desigual espaço urbano carioca. Construindo a narrativa a partir de micro-perfis de moradores de Cidade de Deus, João Antônio lança um olhar amoroso sobre as misérias nacionais, resgatando o humano no espaço desumano. Não é à toa que o próprio editor Ênio Silveira, na orelha do livro *Casa de loucos*, aponta:

Rigorosamente fiel a si próprio e ao sentido que decidiu imprimir a sua carreira literária, João Antônio, emulo declarado de Lima Barreto, mais e mais abandona as elevadas atitudes do formalismo estilístico, ou os vales sombrios e profundos de seus próprios conflitos interiores, para sair em campo- repórter com olhos para ver, coração para sentir e cabeça para pensar. Em todos os seus livros, tanto nos de ficção como neste *Casa de loucos* João Antônio se revela intelectual consequente, que tem raízes fixadas no solo fértil da espantosa e contraditória realidade nacional (...) Há trechos em *Casa de loucos* que ficarão para sempre gravados em nossa memória (...) *Testemunho de Cidade de Deus* é um deles (ANTÔNIO, 1976)

Dos ambientes tipicamente característicos da forma urbana do Rio de Janeiro João Antônio irá se distanciar um pouco para viver a experiência da apuração da notícia em cidades não tão grandes como Londrina.

### **Saudades do Brega**

“Saudades do Brega” é um texto que diz muito sobre a carreira jornalística de João Antônio. Na década de 70, juntamente com outros profissionais, ele foi para Londrina, interior do Paraná, para ajudar a fundar um jornal chamado *Panorama*. A experiência não deu muito certo, mas João Antônio publicou alguns textos na imprensa paranaense:

O ano de 1975 foi muito marcante na vida de João Antônio. Convidado pelo jornalista Narciso Kalili, por sugestão do amigo Mylton Severiano (hoje, em

Caros Amigos), foi para Londrina, PR, integrando a equipe que implantaria o jornal Panorama, de propriedade do ex-governador paranaense Paulo Pimentel. A experiência não vingou, mas João Antônio não ficaria sem trabalho. Foi convidado para editar o *Livro de cabeceira do homem*, na Editora Civilização Brasileira. Também veria, no mesmo ano, o lançamento de duas reedições subseqüentes de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. (MAGNONI, s/d, p. 617-618)

Provavelmente “Saudades do Brega” é fruto desta temporada de João Antônio em Londrina. Quando João Antônio conheceu Londrina, a cidade já não mais respirava a febre da súbita prosperidade advinda do plantio e comercialização do café. A reportagem escrita por João Antônio revive através de relatos a cidade entre os anos de 1949 a 1953, época em que os bordéis reuniam coronéis, prostitutas, cafetinas, malandros, jogadores, gigolôs, trabalhadores etc. Não é a primeira vez que João Antônio escreve sobre prostituição. No conto-reportagem “Um dia no Cais”, publicado na revista *Realidade*, em setembro de 1968, Odete Cadilague e Rita Pavuna disputam fregueses. Esse conto-reportagem é considerado como momento máximo do *New Journalism* no Brasil. Em *Sete Vezes Rua* (1996), o conto “Mariazinha Tiro a Esmo” é um retrato da prostituta pobre no Rio de Janeiro.

### **A agonia das gafeiras**

“A agonia das gafeiras” é uma reportagem sobre um tempo que passou. Assim como “Os testemunhos de Cidade de Deus” e “Saudades do Brega”, no primeiro o saudosismo dos ex-favelados e então moradores dos conjuntos residenciais da COHAB e no segundo uma viagem no tempo em que Londrina era próspera por conta do café na década de 50, a reportagem de João Antônio joga bem com a relação passado e presente.

O ambiente é o Rio de Janeiro dos anos 40: as gafeiras como locais de encontro e divertimento do povo. O progresso com as desfigurações do centro e a derrubada dos

casarões que abrigavam as gafieiras. No entanto, o jornalista o reconstitui com os olhos da década de 70, com “o bom auxílio dos veteranos” (p.20). Na contramão do jornalismo efêmero que mal enxerga o presente, o passado é fonte de conhecimento e é também uma forma de ler em contraste o presente.

Nas três reportagens, o jornalista retrata espaços da coletividade no Brasil (a favela carioca, a cidade próspera do interior paranaense e a gafieira). Certo tom saudosista permeia os três escritos, revelando o fascínio e desespero com a modernidade, que desfigura cenários e os coloca na memória coletiva, memória de um tempo que não volta mais. Um tempo perdido e a reportagem jornalística, dialogando com o presente, passado e futuro.

### **Na *Última Hora*, João Antônio inventa o “corpo-a-corpo com a vida”**

O jornal *Última Hora* surgiu em 12 de junho de 1951 a partir da iniciativa do jornalista Samuel Wainer com forte apoio do presidente Getúlio Vargas. Usando técnicas de sedução popular inspiradas no próprio discurso getulista, o jornal conheceu forte crescimento até 1954, época do suicídio de Vargas. Logo depois, *Última Hora* passa a ter edições nos Estados de São Paulo, Pernambuco e Rio Grande do Sul. Em 1964, acusada de ser comunista, *Ultima Hora* é empastelada por forças ligadas à direita brasileira. Após o exílio em Paris, Samuel Wainer só conseguirá reaver o jornal em 1968 e com dois anos fecha novamente. Segundo Taschner (1992, p.143), desde seu surgimento o jornal foi alvo de campanhas de setores não-getulistas, tendo uma expansão como empresa e decadência na década de 70, quando Weiner terá de vender o último elo de sua cadeia, o *Última Hora* do Rio de Janeiro que é arrematado por empreiteiros da construção civil em 1971. É justamente neste contexto que João Antônio começa a escrever para o jornal.

“Nova estréia em UH” anunciava a capa do caderno “Revista”, de *Última Hora* do dia 08 de março de 1976. “A partir de amanhã, em UH Revista, João Antônio estará contando com um vigor particular e violento, as coisas que impressionam a sensibilidade do homem e escritor. Explicitando sua verdade, a literatura, para ele um ato orgânico. Um negócio de amor-paixão”. Era assim que o jornal apresentava seu mais novo jornalista contratado. Um mês antes, em carta enviada a Peri Cotta, datada de 21 de fevereiro de 1976, o escritor-jornalista explicitava alguns pontos que seriam base de sua atividade como cronista em *Última Hora*, principalmente realçando que a periodicidade dos textos não deveria ser diária e sim que a coluna “Corpo-a-corpo” aparecesse três vezes por semana. Além disso, ainda na carta, João Antônio vai explicar qual sua metodologia para a feitura dos textos:

Embora escrevendo em ritmo fluente, a verdade é que meus textos são elaborados, sofridos e saem para o papel mais como um trabalho de garimpo do que de paixão. Exatamente essa característica é que lhes dá personalidade, os diferenciando de outros. Não é apenas um problema de realização de linguagem, estilo; é a própria escolha de tema e disposição de uma ótica pessoal (e talvez intransferível) de ver, captar e retransmitir as coisas, pessoas, fatos, lugares, casos, situações. (ANTÔNIO, 1976)

O interessante do depoimento acima é por assemelhar-se muito ao processo de comunicação e de construção dos gêneros jornalísticos, reportagem e notícia, já que há uma ênfase no “ver, captar e retransmitir” o real para o leitor. No entanto, como gênero híbrido, a crônica vai também privilegiar, como o próprio João Antônio coloca, a intransferível ótica pessoal obtida através do sentir e pensar próprios do escritor. A atividade de cronista também exigiria uma vivência com o urbano em suas multifacetadas configurações, continua o escritor em carta ao editor do jornal:

Não faço um trabalho de gabinete. A minha crônica vai exigir, muitas vezes, que eu vá lá. Exemplos? O homem do Largo do Machado, a escolha do samba enredo do Salgueiro, a feira de Caxias, o compositor de música popular (e gente) Nelson Cavaquinho, a divisão das areias de Ipanema por faixa social... (ANTÔNIO, 1976)

O aparecimento da coluna “Corpo-a-corpo” de João Antônio, em meados da década de 70, no jornal *Última Hora*, mesmo sem a direção de um nacional-populismo varguista de Samuel Wainer, parece-nos um fato interessante. Ele é visto como escritor *best sellers* a partir da publicação de *Malhação de Judas Carioca* e *Leão-de-chácara* em 1975, recebendo inclusive um prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA). Escrevendo sobre assuntos do cotidiano, o escritor faz uma série de 108 crônicas, que passeiam por seus temas prediletos, tais como marginalizados em geral, malandragem, condição periférica do escritor e jogos em geral (futebol, sinuca, corrida de cavalos, cartas etc.).

Mais uma vez acontece o fenômeno da produção jornalística migrar para das páginas dos jornais para os livros. Boa parte dos escritos da coluna “Corpo-a-corpo” vai para *Casa de loucos*, lançado também pela Civilização Brasileira em no mesmo ano. Assim “Nosso compadre o profeta Nelson Cavaquinho”, uma série de cinco crônicas publicadas entre 29 de abril a 06 de maio de 1976 aparece em *Casa de loucos* como um único texto sob o título “Nelson Cavaquinho. Já “Túmulo do amor”, publicada em três partes de 28 a 31 de maio de 1976, transforma-se em “55 anos de casados” no livro. E “Crônica do valente torcedor”, que saiu num conjunto de dez textos, no intervalo de 03 de junho a 14 de julho de 1976, é rebatizada de “Raul, meu amor”. “Matar a morte” (27 de abril de 1976), “A evitada das gentes”(27 de maio de 1976),“A magra é certa”(05 de agosto de 1976) são na verdade extratos da reportagem “A Morte”, publicada nos anos 60, na revista *Realidade*. Além disso, a reportagem que dá o título ao livro também foi trazida das páginas coloridas de *Realidade*. Já “Ficar no caritó” (27 de agosto de 1976) e “Virgens”(10 de setembro de 1976) irão compor “As virgens blindadas do footing” no livro. Mas também compõem *Casa de loucos* textos transmigrados das páginas do

*Jornal do Brasil* (“As mortes e a vida de Sérgio Milliet”), *Panorama* (“Olá professor, há quanto tempo”) e *Livro de cabeceira do homem* (“Testemunho da Cidade de Deus”).

### **Meados dos anos 80: a crônica no *Jornal do País* como gênese de “Zicartola...”**

No intervalo entre os anos 1985 e 1986, João Antônio publicou uma série de crônicas no suplemento semanal “Nas Bancas” que vinha encartado no *Jornal do País*. Tomados em conjunto, as crônicas se dividem em dois grupos, denominados por ele mesmo de “águas-fortes cariocas” e “águas-fortes paulistas”. Tais escritos seguem a mesma linha temática do escritor-jornalista ao se reportarem a situações vividas pelas camadas excluídas da sociedade, ao futebol, ao cotidiano da metrópole (seja Rio de Janeiro ou São Paulo) ou a figuras da cultura brasileira como compositores e escritores como Jacó do Bandolim, Cartola, Marcos Rey, Aguinaldo Silva, João Ubaldo Ribeiro ou Mário Quintana.

João Antônio aproveitou grande parte desses escritos publicados no suplemento semanal “Nas bancas” para compor o livro *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!*, publicado em 1991, na série Diálogo, da editora Scipione, dirigida ao público juvenil. Quase toda a gênese de *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!* se dá através da transposição das crônicas publicadas no jornal juntamente com processos de edição como a fusão de escritos ou mesmo colagem de parágrafos inteiros. Em muitos momentos vê-se o trabalho de fusão de escritos publicados em jornal, como por exemplo, as crônicas “Glauber” (publicada na semana de 10 a 16 de junho de 1986), “Suor e cebola da Barra Funda” (semana 17 a 23 de junho de 1986) “Um estouro” (semana de 24 a 30 de julho de 1986) e datiloscritos (em lauda padrão do jornal) como “Matinês do Cine Glamour” e “Ladrão de bicicleta”, reunidas num único escrito, com o novo título de “Vibrações, poeiras e pulgueiros”, que tem como fio condutor a relação

do cronista com o cinema. Em outro caso, há uma transposição de toda a crônica, mantendo-se inclusive o título dado no jornal, como é o caso de “Querida Praça XV” (semana de 06 a 12 de fevereiro de 1986) e “Santas Teresas” (09 a 15 de janeiro de 1986). Já a crônica “No primeiro domingo do ano” (semana de 16 a 22 de janeiro de 1986) irá ser aproveitada integralmente com o título modificado para “Feira”. “Noturno Tio Biu” (semana 23 a 29 de janeiro de 1986) será incorporada a “E que tudo o mais vá pro inferno”.

A crônica publicada em jornal em meados da década de 80 acompanha os principais fatos ocorridos, tais como o insucesso brasileiro na Copa do Mundo de Futebol de 1986 ou mesmo o engodo do fim da inflação durante a chamada Nova República. “Com a chegada da Nova República até a aritmética os grandalhões deformaram. (...) os números estão contra você, e a favor, nunca. Exemplo disso são os números oficiais da inflação. A matemática ali é marota.”, brinca o escritor na crônica “Informe para Barcelona” (semana de 20 a 26 de fevereiro de 1986). Em outra, podemos sentir o cronista desconfiado ou mesmo descontente com os rumos da política e da economia na época, é o que atesta o escrito publicado na semana de 03 a 09 de abril de 1986:

Vai durando a euforia rápida do cruzado versus cruzeiro, que já cansa a paciência de quem, em momento algum, deixou de questionar as ditas transformações na vida brasileira. E para quem essas mudanças jamais significaram festa. Afinal, faço parte dos que pagam. E faz muitos anos nesse país que não sou tratado como cidadão. Mas como contribuinte, pagador. E só.

E que me lembre o governo nunca me deu lápis de graça. Tenho sido lembrado na hora de pagar e de servir. E só.

Se querem saber, eu me sinto como os velhos cachorros sonolentos que passeiam aí pela mão de seus donos na Praça Sezerdelo Correia. Perdidos em recordações de tempos melhores, principalmente antes de 1964, eles não querem saber de muita brincadeira. Odeiam leros e novidades falsas. (ANTÔNIO, 1986b, p.12)

No entanto, o que João Antônio irá aproveitar para compor o livro *Zicartola e que tudo vá para o inferno!* são apenas crônicas que remetem às memórias infantis do

Morro da geadá, em São Paulo ou ao convívio com artistas que representam a vida do povo brasileiro seja no cinema (Glauber Rocha) ou na música (Cartola). As crônicas com mais aderência a questões contextuais ou mesmo factuais de meados da década de 80 não serão escolhidas por estarem por demais enraizadas na realidade. A crônica funciona como expressão de um projeto nacional-popular.

### **As águas-fortes reaparecem no “*Estadão*”**

Capelato & Prado (1980, p. XX) assinalam que *O Estado de S. Paulo* foi fundado em 1875 como *A província de S. Paulo*, defendendo idéias republicanas sem “no entanto, admitir sua transformação em porta-voz oficial do partido nascente”. A participação da família Mesquita se inicia dez anos após a fundação do veículo:

Júlio Mesquita entra para o jornal em 1885 batalhando pelas idéias republicanas e abolicionistas; assume a direção política do jornal, pela primeira vez, em 1891, com a eleição de Rangel Pestana para o Senado. Destacando-se cada vez mais até se tornar diretor do jornal, Júlio Mesquita faz coexistir em “O ESP” o jornalismo e sua política: defensor ardoroso da Campanha Civilista, institui Rui Barbosa como modelo do político brasileiro. Colabora como integrante do grupo *Estadão* para a formação do Partido Democrático, em São Paulo, em 1926, não aceitando, ainda dessa vez, a eleição do jornal como órgão oficial do partido.

Com sua morte em 1927, Júlio Mesquita Filho assume a direção de “O ESP” continuando a trilha do pai: conspirador em 1930, articulador do levante paulista em 1932, lutador empenhado na candidatura oposicionista de Armando Sales Oliveira à presidência da República em 1937. suas prisões por motivos políticos dão a medida da importância de sua atuação no cenário político. Rigidamente censurado a partir de 1937 pelo Estado Novo, o jornal fecha um ciclo com sua interdição em 1940. (CAPELATO & PRADO, 1980. p. XX)

Historiador da imprensa, Juarez Bahia (1990 p.239) demonstra que a grande imprensa “lança raízes no Império e se afirma na Primeira República”. Posteriormente, no século XX, “amplia seu domínio político e econômico” (p.239), mesmo ainda concentrada no eixo Rio-São Paulo. “Aos 113 anos de existência e 108 de vida independente *O Estado* demonstra em 1988 uma vitalidade em que grande parte emerge dos seus pequenos anúncios, além, de claro, da força de sua opinião”.

O surgimento do “Suplemento Literário” do jornal *O Estado de S. Paulo* segundo Lorenzotti (2002, p.11), deve-se à iniciativa do crítico literário Antonio Candido que idealizou a publicação e de Décio de Almeida Prado que a dirigiu por dez anos, de 1956-1966. Esse “Suplemento Literário” viria a ser um modelo para os demais do país já que tinha autonomia como publicação artística, não-jornalística. De 1966 a 1974, foi editado por Nilo Scalzo. Depois do fim do “Suplemento Literário” vieram o “Suplemento Cultural”, o “Cultura” e o “Caderno 2”.

É no jornal *O Estado de S. Paulo* que João Antônio publica seus primeiros contos e depois retoma a colaboração no final dos anos 80. Daí sua lembrança positiva, mesmo ao dar um depoimento à *Revista Piracema* sobre a decadência dos suplementos literários na década de 90:

Os suplementos de literatura e arte do passado tinham caráter e peso. Do Caderno de Sábado, do *Correio do Povo*, de Porto Alegre; do Suplemento Literário do *Estado de São Paulo*, dirigido por Décio de Almeida Prado; dos suplementos do Diário de Notícias, do *Jornal do Brasil* e de *O Jornal* há uma recordação saudosa em todos os que os conheceram. (...) Publicar um poema ou um conto no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, aos sábados, equivalia para um autor jovem um passo positivo em sua carreira. (ANTÔNIO, 1994, p.2)

De fato, João Antônio, um pouco antes de publicar o seu primeiro livro, já ocupava as páginas do “Suplemento Literário” do “*Estadão*” como se pode atestar com os contos “Frio” (número 142, de 01/08/1959), “Índios” ( número 168, em 06/02/1960) e “Um velho e um cachorro”( número 305,de 17/11/1962). Ele aproveita “Frio” para integrar o terceiro conjunto de contos (Sinuca) de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de 1963. Assim, João Antônio da continuidade, já como escritor consagrado no início da década de 90, a essa colaboração através do envio de textos para os editores Nilo Scalzo e Ana Maria Lopes e Silva.

As chamadas águas-fortes (cariocas, paulistas e até mesmo paranaenses ou baianas) são republicadas seguidamente no intervalo de 1989 a 1991 no suplemento

“Cultura”. O próprio escritor elabora uma lista datiloscrita com vinte textos, para controle do fluxo das crônicas, não esquecendo o valor recebido por cada colaboração enviada ao periódico. A grande maioria de tais escritos dará a gênese de seu último livro *Dama do encantado*, lançado em 1996.

Interessa-nos saber o significado de “águas-fortes” para a escrita de João Antônio, já que constituem conjuntos de escritos que têm entre si identidade própria, publicados no *Jornal do País* (suplemento “Nas Bancas”) e em *O Estado de S. Paulo* (Suplemento “Cultura”), atravessando décadas. Tecnicamente, como explica Oliveira (2002), o termo “água-forte”:

Foi o segundo processo de impressão a seguir no Ocidente, já no século 15, pouco após os tipos móveis de Gutenberg. Hoje é utilizado mais para fins artísticos. Trata-se em realidade de um processo de impressão encavográfica. Característica de todos eles é o uso do ácido nítrico (chamado, justamente, de *água forte*) para ensulcar o verniz aplicado à uma chapa de metal que servirá como matriz. A tinta se aloja nos sulcos feitos pelo ácido e é transferida para o papel por pressão. (OLIVEIRA, 2002, p. 67)

Parece curioso o uso de “águas-fortes” para marcar cada texto ou conjunto deles, pois logo após o uso do termo vem uma espécie de localização (carioca, paulista, paulistano, baiana e paranaense), como se ao dar título ao escrito ocorresse um processo de territorialização. Ao se remeter a processos de impressão anteriores ao moderno sistema de rotativas de *off-set*, largamente adotado pela imprensa da época e que Oliveira (2002, p.41) vê como “principal modelo de impressão desde a segunda metade do século 20”, João Antônio distancia-se do jornalismo e ao mesmo tempo assume que seus escritos têm fins artísticos, como se fossem desenhos e esboços fortemente marcados pela vivência e lirismo sem deixar o tom “ácido”, forte, ou seja, crítico. Ao imprimir com ácido tal escritura sobre o verniz da chapa de metal, João Antônio sonda as cidades em suas contradições, crueldades e lirismos, demonstrando que as

transformações constantes de tais espaços geram processos contínuos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização.

### **Perfis do “*Estadão*” migram para *Dama do encantado***

Além das chamadas “Águas-fortes”, existem ainda vários escritos publicados no suplemento “Cultura” que merecem a atenção: são os perfis jornalístico-literários de figuras de destaque da cultura brasileira, em especial a música e literatura. Em sua última entrevista publicada no *Jornal do Brasil* em junho de 1996, o escritor explica em entrevista ao repórter Cláudio Cordovil o interesse por esse tipo de ensaio-perfil:

De uns tempos pára cá, venho desenvolvendo uma certa mania que é a de tentar escrever alguns ensaios sobre situações e figuras brasileiras. Por exemplo, Lima Barreto, Nelson Rodrigues, o homem que faz os fardões da Academia Brasileira e outros. Um dos principais é sobre Araci de Almeida, a dama do Encantado, que conheci muito bem. (CORDOVIL, 1996, p.8)

Alguns textos que vão compõem *Dama do encantado*, último livro do escritor, uma espécie de reunião de “perfis” que subvertem um pouco o gênero jornalístico. Segundo Pena (2005, p.33), perfil é uma reportagem que “procura apresentar a imagem psicológica de alguém, a partir de depoimentos do próprio, assim como de familiares, amigos, subordinados e superiores dele”. No entanto, alguns desses escritos de João Antônio vão se colocar na fronteira entre o jornalismo e a crítica literária, criando um ambiente híbrido em que a vida do autor estudado é contada de forma jornalística com o suporte da crítica literária. Vilas Boas (2003, p.22) observa que a época áurea do perfil na imprensa brasileira se deu com a revista *Realidade* (de 1966 a 1968), mas a tendência do jornalismo em apostar mais na idéia de se retratar figuras humanas jornalisticamente e literariamente se deu nos anos 30 nos periódicos norte-americanos. Kotscho(1986, p.42) afirma que o perfil é o mais rico filão das matérias chamadas humanas, já que permite que o leitor “entre” no cotidiano de uma pessoa, seja ela famosa ou anônima.

“Entre as mil maneiras de se fazer um perfil, uma delas é acompanhar um dia na vida do personagem ou lugar” (p.46). Coimbra (1993, p.103) chama o perfil de reportagem descritiva de pessoa, já que congrega elementos verbais e não-verbais, exigindo do repórter um grande esforço de observação, a fim de captar não só falas mas também tudo o que está ao redor do entrevistado (espaço) e como ele se comporta (riso, tom da voz, expressões faciais, hesitações, olhar entre outros). Já Medina (2003) acredita que o gênero perfil está se abrindo para outras contribuições, em especial as metodologias das Ciências Sociais e Antropologia. Assim, ela considera que o gênero jornalístico perfil pode ser reformulado através do diálogo com o ensaio:

A vertente mais desafiadora, porém, se pauta pela atitude pragmática de ir ao encontro das vivências cotidianas e colhê-las não com a metodologia explicativa, mas sim com os afetos e simpatias da compreensão. As sabedorias humanas da sobrevivência, das múltiplas reinvenções do Estado moderno, das estratégias emergentes na cidade ou no campo, das respostas criativas de todas as faixas etárias frente à indignidade e infelicidade, todo esse itinerário de buscas no microterritório da experiência humana desperta a comunhão poética com o momento histórico. A narrativa que aí vem pesquisando pode ser nomeada reportagem-ensaio ou ensaio-reportagem, uma construção relacionadora, cujo texto vai muito além da técnica (MEDINA, 2003, p.57)

Talvez o último livro de João Antônio, *Dama do encantado*, publicado por uma editora de pequeno porte como a Nova Alexandria, seja mesmo um pouco do que Medina afirma ser de reportagem-ensaio. O escritor escolhia a dedo seus perfilados, a partir de uma certa empatia entre entrevistador-entrevistado ou mesmo admiração que sentia por figuras como Noel Rosa e Lima Barreto. O perfil que dá título à obra é sobre Araci de Almeida (Dama do encantado), curiosamente retratada desde as décadas de 60 e 70 pelo escritor que já publicou reportagem em *Realidade* em outubro de 1968 (“Ela é o samba”), além de crônicas para *A Última Hora*: “Aracy” (23 de julho de 1976), “Araçá” (07 de agosto de 1976), “A dama do encantado” (28 de agosto de 1976) e “Quem canta de graça é galo” (25 de setembro de 1976).

O jornalista publica no “*Estadão*” os seguintes perfis-ensaios: “Duas bagatelas ao redor do mulato de todos os santos” (sobre Lima Barreto, em 4/04/1982), “Pequena especulação em torno de três momentos do poeta da Vila” (sobre Noel Rosa, 11-05-1983), “O singular e enigmático em Mário Peixoto” (em 02/12/1984), “Noel Rosa em tempo galopante” (27/06/1987), “Ciro Monteiro ia vivendo de amor” (30/12/1989), “Morre o valete de copos” (24/11/1990), “Realismo crítico em Marcos Rey” (16/02/1991), “Morte e vida de Sérgio Milliet” (27/4/1991) “Conversa com o poeta” (sobre os 80 anos de Mário Quintana, em 06-04-1991) e “Dalton exporta a lua parda dos vampiros” (20/07/1996).

Em *Dama do encantado* se confirma o talento do escritor-jornalista na observação e arte dos *portraits* partir de sua galeria de escritores (Dalton Trevisan, Nelson Rodrigues, Lima Barreto, João do Rio e Mário Quintana), jogadores (Garrincha) e músicos (Aracy de Almeida).

### **A crítica literária na *Tribuna da Imprensa***

Segundo Cleide Durante de Assis de Jesus (2001, p.16), o imbricamento do João Antônio-ficcionista com o João Antônio-repórter se dá também nos artigos publicados semanalmente na *Tribuna da Imprensa* de 1993 a 1996, veiculados no caderno “Tribuna Bis”, formando um conjunto de 133 textos que foram catalogados na pesquisa da autora. Além de organizar e sistematizar tais escritos, Cleide de Jesus (2001) ainda faz um pequeno ensaio introdutório a fim de caracterizar a crítica produzida pelo escritor no jornal carioca:

Se no campo da ficção há esta interação entre o ficcionista, o repórter, o biógrafo, o cronista, nunca esquecendo a visão crítica inerente ao escritor, é evidente que o mesmo comportamento irá ser evidenciado em seus artigos produzidos para a imprensa, desembocando no João Antônio crítico (...) (JESUS, 2001, p.17)

Na sua visão, João Antônio se aproxima de uma crítica impressionista sem que isso signifique que seu texto seja um texto menor. Escritas no auge da maturidade literária do escritor, ou seja, nos últimos quatro anos de sua vida, as críticas de João Antônio “não seguiam métodos ou teorias preestabelecidas” (p.25):

O que se percebe de toda essa mistura é que a crítica de João Antônio vem de uma intensa prática literária que, conforme Fábio Lucas (1999), introduz-se “na margem ambivalente do conhecimento, alimentando ao mesmo tempo o pensamento sistemático e a apreensão sensível através de nexos de afetividade”. Trata-se de um crítico que lia e relia, para escolher o máximo de potencialidade da obra ou do assunto a ser tratado. Procurava, através dessas pré-leituras, aparelhar-se a fim de realizar as articulações intertextuais e extratextuais possíveis, nunca se eximindo da opinião de outros críticos sobre o que ou quem estava escrevendo (JESUS, 2001, p. 27)

Claro que a produção crítica híbrida de João Antônio não pode ser caracterizada como o que Perrone-Moisés (2005 p. XII) chama de “crítica-escritura”, como as de Roland Barthes, Butor ou Blanchot, que foram exemplos de “escritores-críticos”. O autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* ainda está centrado em funções tradicionais de tal atividade, tais como as funções explicativa, informadora e didática. Apesar de certa diluição de fronteiras no ato crítico de João Antônio para jornais, seu trabalho na *Tribuna da Imprensa* está mais para “o crítico-escrevente preocupado com as funções tradicionais da atividade e colocando-se como juiz” (JESUS, 2001, p.20).

### **Força híbrida que tudo movimenta**

Atravessando mais de 30 anos da história do Brasil contemporâneo, a trajetória de João Antônio na imprensa brasileira confunde-se com as buscas da sociedade como um todo frente aos múltiplos contextos (Estado autoritário, censura, modernização, redemocratização, retomada da democracia etc.).

O jornalismo em João Antônio aparece inicialmente apenas como espaço para veiculação de seus contos. Em seguida, já profissionalizado como jornalista, vemos o aparecimento do repórter e da reportagem. Já consagrado como *best seller* em meados

da década de 70, o cronista entra em cena como profundo, lírico e ácido observador da Bruzundanga. Na década de 90, surge o crítico literário e o criador de perfis e pequenas narrativas biográficas. No entanto, em vários momentos os gêneros literários e jornalísticos se enfrentam, se confundem e se fundem graças à habilidade do escritor-jornalista em fazer circular sua escritura de um veículo a outro, do jornal para o livro, do livro para o jornal, de uma década a outra. Assim como os personagens de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, os escritos de João Antônio estão sempre em movimento, numa “caminhada” que às vezes é individual ou em outras é coletiva. Essa força híbrida invisível que rompe barreiras, fronteiras e gêneros nos interessa enquanto estratégia moderna e “impura” da escrita contemporânea, convidando-nos a pensar a questão do hibridismo e sua literatura.

## 2- HIBRIDISMO NA LITERATURA DE JOÃO ANTÔNIO

(...) temos a aventura de fazer o gênero humano novo, a mestiçagem na carne e no espírito. Mestiço é que bom.

(Darcy Ribeiro, em 1995)

(...) dizem que eu tenho a ver com o povo do mar. Filho, decerto de Ogum Beira-Mar e de Iemanjá, a de muitos nomes e um mais bonito que o outro.

(João Antônio, em “Aniversário”, no livro *Afinação da Arte de Chutar Tampinhas*, 1993)

Impossível não ter em mente a visualização da foto do lançamento do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, em junho de 1963. Na mesa, um cinzeiro de vidro, uma caneta ao lado de um cálice. O escritor, sentado, apertado num terno e gravata, autografando um exemplar com uma esferográfica, tem ao seu lado a sua mãe Irene que sorri olhando o fotógrafo registrar o momento. Atrás dele, seu pai, João Antônio Ferreira, junto com seu irmão Virgínio, observam as pessoas presentes na livraria.

Filho da união de um português trasmontano, chegado menino ao Brasil, com uma mulata do Estado do Rio de Janeiro, João Antônio nasceu a 27 de janeiro de 1937. Sob o signo da mestiçagem e da transculturação, o escritor vai marcar a época com seus livros de contos, que trazem para literatura brasileira as experiências das gentes das ruas, malandros, trabalhadores, prostitutas etc.

Pretendemos com este capítulo demonstrar como se processa na literatura deste importante escritor brasileiro contemporâneo a questão do *hibridismo*, seja a partir da relação que seus textos estabelecem com a experiência de narrar a partir da margem no

Brasil, além da própria dinâmica da relação entre jornalismo e literatura em sua obra e, por fim, a construção de uma obra *híbrida*, que se move em vários sentidos e agrega até mesmo elementos conflitantes. Para tanto, se faz necessário se discutir como o conceito de hibridismo vem sendo trabalhado em vários autores, para que possamos a partir de tal reflexão abordar a obra do escritor paulistano.

### **Por uma história do conceito de hibridismo**

Robert J. C. Young (2005, p.33), em seu livro *Desejo colonial: hibridismo em teoria, cultura e raça*, nos adverte que é quase impossível se fixar um conceito de hibridismo, uma vez que historicamente a palavra tem vários usos e “não há um conceito correto de hibridismo, ou apenas um: ele muda conforme se repete, mas também se repete conforme muda (...)”. No entanto, dentro de certa tradição dos estudos pós-coloniais, mesmo que centrado no universo britânico, Young promove uma arqueologia dos usos do hibridismo. Assim, é interessante que acompanhem seu percurso histórico e teórico a fim de extrairmos importantes elementos para a composição de uma dialética do texto híbrido e da prática de hibridação na obra de João Antônio.

Percurstando a chamada identidade inglesa, Young confronta o hibridismo com as categorias de raça, classe e gênero através da história. A fixação de um “caráter inglês” em oposição aos outros é, como indica o autor, um processo contraditório em que a identidade inglesa é identificada com o masculino, com a impassividade. E o *Outro* (o colonizado) ou a outra cultura colonizada é vista como elemento feminino. Mas, ao longo do tempo, chegar-se à conclusão, através de acalorados debates entre teóricos raciais, da heterogeneidade da identidade inglesa, já que ela congrega elementos conflitantes como as diversas etnias que constituem o povo e também a

hibridez, além do processo de hibridização gerado pela máquina colonial. Portanto, Young, ao historiar os usos da palavra hibridismo ressalta que tais usos se dão em determinados contextos históricos (colonização da África, da Índia etc.) e que tais usos são de total interesse ideológico do império britânico.

Criteriosamente Young (2005, p.7) reconhece que a idéia de *hybris* é gerada no âmbito das ciências da vida, em especial a botânica, já que num enxerto entidades incompatíveis são forçadas a crescerem juntas, gerando um processo de hibridez. “O percurso histórico da palavra ‘híbrido’ remonta a origens biológicas e botânicas: em latim, ela indica um rebento de uma porca domesticada e um javali, e, a partir daí, como mostra o *Oxford English Dictionary*, “de pais de raças humanas diferentes, mestiço.”

Ao acompanhar as teorias raciais que povoaram o imaginário científico do início do século 19, Young assinala que os debates nos meios intelectuais estão centrados na resposta a uma pergunta: é a raça humana única ou existem diversas raças dentro da humanidade? Para responder, os cientistas se dividem em dois grupos: os monogenistas (que afirmam que os homens são descendentes de uma única espécie) e os poligenistas (que existem várias espécies de humanos). A partir de 1840, já sob o impacto do darwinismo, se expandem os estudos de anatomia comparada e de craniometria nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha. No entanto, o cruzamento entre as idéias racistas e a ciência, mesmo com o darwinismo, não foi totalmente extinto, uma vez que “o darwinismo minou a autoridade de algumas ideologias raciais, substituindo-as por outras” (p.16).

Ao observar o desenvolvimento de ramos do conhecimento como a Etnologia e a Antropologia como ferramentas do processo colonial, Young (2005, p.33) assinala que o “racial sempre foi cultural”. Inaugura-se uma nova fase histórica para o conceito de hibridismo, na qual o eixo da teoria social e do biologismo se transpõe para a área da

cultura. Vendo a cultura como um processo dialético, no qual se inscreve e se exclui a alteridade, o autor mostra com o auxílio valoroso de Raymond Williams (1989), que os usos da palavra cultura também variam, indicando tanto a atividade de “cultivar” o solo, quanto o de cultivar a mente, ou seja, uma clara divisão entre cidade e campo, natureza e humanidade. Portanto, para os primeiros teóricos da cultura, a relação entre categorias do desenvolvimento econômico (caça, pastoreio, agricultura e comércio) se relacionam com os estágios civilizatórios da humanidade (selvageria, barbárie e civilização). A relação eu-outro, colonizador-colonizado também se transforma em uma relação cultural, fortemente marcada por um eurocentrismo, apesar de todo um discurso de relativismo cultural difundido pelas nascentes antropologia e etnografia.

Ao lado de uma classificação dos níveis da cultura (alta, baixa, massiva), o evolucionismo fixou também graus de civilização, considerando, claro, a cultura europeia como o topo das manifestações. Nação e raça, vinculadas ao conceito de cultura criam uma hierarquia colonial entre os países, povos e estágios culturais. Dividida entre o hebraísmo e o helenismo, a cultura inglesa ainda tinha dentro de si as culturas distintas das quatro classes sociais da época: a aristocracia, a classe média de boa família, a classe média radical e a classe trabalhadora. Portanto, Young (2005) conclui que a “mistura racial não é mais descrita em termos de mescla corporal que de fato ocorreu durante o curso da história britânica, sendo antes transposta para a dualidade cultural metaforizada” (p.105). Migrando da questão racial para a questão cultural, o conceito de hibridismo ou de mestiçagem “podem oferecer modelos metafóricos para a teoria cultural ou, mesmo, práticas interdisciplinares dos nossos dias” (p.107)

Young mostra que questões históricas como, por exemplo, a expansão colonial britânica no século 19, a questão da escravidão e da guerra civil norte-americana (1861-

1865), as insurreições negras na Jamaica determinaram todo um debate científico. “Teorizações explícitas sobre raça começaram no final do século XVIII, tornaram-se cada vez mais científicas no século XIX e terminaram oficialmente como ideologia após 1945.” (p.111). Assim, o hibridismo foi o centro de toda uma teoria racial, já que o próprio processo histórico de colonização britânica foi uma força de hibridação, através do desejo branco, ambivalente entre a atração e repulsa dos corpos negros.

A metáfora do conde Drácula (1897) explica bem essa questão sanguínea, na qual através da crueldade, o sangue azul aristocrático se renova com o vermelho das classes populares. A adulteração do sangue branco como causa da queda das grandes nações é a hipótese levantada pelos teóricos raciais e historiadores. Assim, as raças arianas desejam misturar-se, misturar seu sangue com aquelas raças que dialeticamente trarão sua derrocada. A saída dos ingleses do projeto colonial é fruto do processo de libertação dos mestiços, mas também da impossibilidade do europeu em “aclimatar-se” em lugares como a Índia.

O colonialismo como máquina (de guerra, burocracia, administrativa, de fantasia e desejo) é também uma construção discursiva. Portanto, Young levanta três conseqüências de tal afirmação: 1) que a construção cultural pode ser historicamente determinada; 2) que as disciplinas acadêmicas, ao seu modo, contribuem para a sustentação do colonialismo e 3) que tais discursos constroem e criam também a realidade. O discurso colonial também é híbrido em sua visão, ao dialogar com Eduard Said e Homi Bhabha. Híbrido e ambivalente, manifesto e latente. Portanto, o campo social também é afetado pelo desejo, desejo hoje de apropriação da terra e dos corpos.

O livro *Desejo colonial*, de Young (2005, p.25) nos ajuda, assim, a perceber a construção histórica do conceito de hibridismo e suas vinculações com a própria dinâmica das relações coloniais, fluxos e refluxos, misturas e resistências. Ao ganhar o

campo da cultura e da linguagem, o hibridismo caminha para aquilo que o teórico da linguagem Mikhail Bakhtin chama de habilidade da linguagem em ser “ao mesmo tempo ela mesma e diversa”

Ao fazer uma arqueologia do(s) conceito (s) de hibridismo, Young nos ajuda a entender a obra de João Antônio como um constante diálogo entre texto e contexto, convivendo com questões como a tensão entre pólos do escrito e do oral, do jornalismo e a da literatura, centro e margem, trabalho e malandragem, sociedade e indivíduo etc. A escrita de João Antônio, apesar de ser atravessada por oscilações, linhas de fuga, manifestos literários e contextos, parece guardar dentro de si um projeto muito claro, o de ser guiada pelo desejo de representar quase que figurativamente ou mesmo fotograficamente a vida dos mais simples.

### **Debate teórico sobre o hibridismo cultural**

Um importante registro sobre o andamento dos debates sobre hibridismo no Brasil e no restante do mundo é feito por Stelamaris Coser (2005). Para ela, numa época de grandes mudanças, migrações e deslocamentos, a discussão sobre hibridismo vincula-se justamente à questão das fronteiras. Buscando escapar dos tradicionais binarismos (branco/negro, indivíduo/sociedade etc.), busca-se hoje repensar conceitos identitários como comunidade e nação.

Uma dos primeiros usos do hibridismo segundo Coser (2005, p.165) vem justamente do biológico, no momento em que se tentava entender as misturas entre espécies de animais ou plantas, geralmente com conotações desfavoráveis para o ser “híbrido”, ressaltando-se sua “infertilidade” ou debilidade. O momento seguinte do hibridismo, já no século XX, se dá com os estudos comparativos sobre as relações

raciais no Brasil e Estados Unidos, a fim de se compreender as diferentes interações num universo de classes sociais separadas por raça e cor.

Coser (2005, p. 170) alerta que “a idéia de hibridismo desenvolvida pela biologia vai aos poucos migrando para outros campos” até chegar à chamada crítica cultural contemporânea. Ao pensar os espaços de fronteira entre as diferentes culturas, a teoria cultural vai pensar o hibridismo como chave para as relações pós-coloniais. Mas nem por isso há um acordo entre os principais teóricos envolvidos na questão. Partindo do trabalho de Mikhail Bakhtin sobre a teoria do discurso, os trabalhos sobre hibridismo serão apresentados por figuras como Homi Bhabha, Néstor García Canclini, Stuart Hall, Edward Said, entre outros. No Brasil, merecem destaque os estudos coordenados pelos professores Zilá Bernd, Rita De Grandis, Tânia Macedo, Rita Chaves e Benjamin Abdala Júnior.

Para Coser (2005, p.173), Homi Bhabha, ao misturar influências de Freud, Lacan, Derrida e Foucault para estudar o jogo de poder entre colonizador e colonizado faz uma leitura não-dicotômica da sociedade (pós) colonial, criando assim um *terceiro espaço* no qual as relações e identidades seriam construídas a partir de disputas e negociações.

A estudiosa assinala que a obra de Néstor García Canclini traz para a cultura latino-americana a reflexão sobre zonas intermediárias nas quais se desenvolve uma cultura híbrida. Usando referenciais interdisciplinares vindos das artes, comunicação, antropologia e história, Canclini (1983) inicialmente se preocupa, no livro *As culturas populares no capitalismo*, com a situação do artesanato e das festas populares convertidos de expressão do povo à produtos para o turismo, dentro da ordem capitalista. Assim, ao relacionar-se com a ordem de produção capitalista, o artesanato se abre simbolicamente e

Internaliza-se a cultura dominante nos hábitos populares, reduz-se o étnico ao típico, uniformizam-se as diversas estratégias de sobrevivência postas em prática pelas classes oprimidas com finalidade de subordiná-las à organização transnacional do simbólico (...) o resultado é um cruzamento, uma interpenetração de objetos e sistemas simbólicos (...) surgimento de formações culturais mistas (...) (CANCLINI, 1983, p.134)

Mais adiante, já em *Culturas híbridas*, publicado originalmente no fim da década de 80, Canclini amplia suas preocupações para a cultura latino-americana como um todo, discutindo as relações entre tradição e modernidade a partir do processo de hibridação das culturas em curso nos pólos erudito, popular e massivo. Pensando as estratégias para entrar e sair da modernidade nos anos 90, Canclini (2003, p. XIX) define hibridação como sendo “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.

Analisando também os conflitos multiculturais da globalização, Canclini (1999, p.27), em *Consumidores e cidadãos*, sente a necessidade de deslocar seus estudos da identidade para a heterogeneidade e hibridação, pois “aquele que realiza estudos culturais fala a partir de interseções”.

Coser (2005, p.172) afirma que o trabalho desenvolvido por Stuart Hall no Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, na Universidade de Birmingham, é fundamental para se entender a construção da identidade na pós-modernidade como um processo “em andamento, impuro e híbrido”. Em *A identidade cultural na pós-modernidade*, Hall (2001, p.8) mostra que o próprio conceito de identidade é “demasiadamente complexo, muito pouco desenvolvido e muito pouco compreendido na ciência social contemporânea para ser definitivamente posto à prova”. Além disso, Hall (2001, p.12) distingue três concepções de identidade, a saber: a do sujeito do iluminismo (centrada num indivíduo dotado de razão, consciência e ação), a do sujeito sociológico (que se define a partir do jogo eu-outro, ou seja, na interação) e a pós-

moderna (que não tem uma identidade fixa, essencial ou permanente). Recentemente alguns dos principais textos de Stuart Hall (2003) foram traduzidos e publicados no Brasil sob o título de *Da diáspora- identidades e mediações culturais* no qual o intelectual anglo-jamaicano reflete sobre as identidades em movimento, como é o caso dos caribenhos que foram trabalhar na Grã-Bretanha ou mesmo a construção do ser negro pelo movimento social.

Inicialmente preocupando-se com a questão da negritude e sua relação com a literatura no Brasil, Zilá Bernd amplia sua análise sobre a questão da identidade no país e tende a estudar a questão da hibridização nas Américas. Reunindo intelectuais de vários países, o livro *Imprevísíveis Américas- questões de hibridação cultural nas Américas*, organizado por Zilá e De Grandis (1995 p. 9) tem como eixo principal a reflexão sobre “as relações culturais e literárias que põem em perspectiva a América do Norte, o Caribe e a América Latina”, sob ponto de vista interdisciplinar. Construídas como mosaicos, as culturas americanas estão sob o estigma da impureza e do hibridismo. E o que interessa aos trabalhos reunidos por Zilá e De Grandis não são as semelhanças entre as culturas para efeito de comparativismo e sim a questão do agenciamento do hibridismo na construção de estéticas compósitas. Se há comparativismo nos ensaios apresentados no volume, ele se dá “entre duas culturas ditas periféricas, sem passar forçosamente pelos centros hegemônicos” (p.10). Por fim, também o alargamento do objeto de estudo das comparações se dá pela transposição das fronteiras do literário, já que:

O conceito de *híbrido* praticamente obriga os estudos literários a alargarem seu campo de interesses a domínios antes reservados à antropologia cultural, na medida em que não têm sentido as separações estanques convencionais entre cultura alta, média e baixa e a literatura que é produzida por estes diferentes estratos. Enquanto a categoria do híbrido nos permite repensar as constelações de termos que tentam apreender a natureza mestiça do fenômeno cultural (...) (BERND & DE GRANDIS, 1995 p.10)

Já em *Escrituras híbridas: estudos em literatura comparada interamericana*, Bernd (1998, p.11), agora aprofundando a questão da hibridação literária nas três Américas em obras publicadas nos últimos trinta anos (1965-1995), tenta entender o “constante apelo a mesclas, reciclagens, metamorfoses e ultrapassagens de fronteiras que vimos classificando sob o rótulo amplo de *hibridação*”. O livro move-se a partir de dois caminhos que balizam a reflexão dos trabalhos reunidos por Bernd (1998, p. 15): o conceito de imprevisibilidade como base das relações literárias interamericanas e o conceito de hibridação e suas aplicações na crítica literária (dita) pós-moderna. Baseada na *imprevisibilidade* pregada pelo teórico Edouard Glissant, que afirma que a mestiçagem é previsível e a criouliização não o é, Zilá (1998, p. 15) reafirma o comportamento imprevisível das culturas nas três Américas. Além disso, o conceito de hibridação ajuda a crítica pós-moderna a entender os processos de mesclas interculturais que se dão sob o signo da ambigüidade e heterogeneidades, ou seja, pela impureza. Tais tensões internas e externas fertilizam as culturas e geram novos produtos culturais.

Posteriormente, Bernd e Lopes (1999) discutem questão das identidades e suas relações com as estéticas compósitas. Apesar de parecer esgotado, o debate sobre a identidade pode ser desenvolvido em uma nova perspectiva, ou seja, das identidades relacionais e crioulizadas. A autora relaciona a construção das identidades nacionais com os chamados manifestos literários, “gênero híbrido por excelência que é o ensaio”(p.16). As literaturas nacionais em busca de uma identidade própria assimilam a mestiçagem como traço étnico formador, definindo o identitário como lugar de confluência do múltiplo. Assim, “as identidades compósitas, que se desenham no contexto das Américas, geraram escrituras híbridas abertas à multiplicidade de origens culturais que as integram” (p.24). Criando estéticas compósitas, tal estética “obriga os leitores e a crítica a reavaliar seus critérios de classificação” (p. 22).

Em busca de uma americanidade a partir de pontes entre as culturas, Bernd (2003) reúne mais uma vez pesquisadores das três Américas. As discussões centrais do livro dessa vez são o conceito de transculturação e a noção de entre-lugar. O livro mostra que diversas experiências históricas, dentre elas as a convivência entre índios e jesuítas nas Missões, no Sul do Brasil, entre 1710 e 1735, criaram estéticas compósitas unindo de maneira híbrida o sagrado, o profano, o europeu e o americano. O conceito de transculturação foi proposto por Ortiz, em Cuba, no livro *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* em 1928 e retomado por Angel Rama nos anos 70, no sentido da construção de novas realidades culturais a partir do contato/choque entre as culturas diferentes.

Um importante histórico da evolução do conceito de hibridismo cultural foi dado por Burke (2003). Partindo da máxima de Claude Lévi-Strauss de que “todas as culturas são resultado de uma mixórdia”, o autor quer apresentar um ensaio sobre “os processos de encontro, contanto, interação, troca e hibridização cultural” (p.6). Burke (2003, p.23) distingue três tipos de hibridismo ou processos de hibridização: os artefatos, as práticas e os povos. Em relação aos artefatos, afirma que a arquitetura e as artes plásticas nos dão vários exemplos de hibridismo. Já as práticas híbridas podem ser sentidas na religião, na música, na linguagem, no esporte e nas festividades. Os povos híbridos são, na opinião de Burke (2003, p.36) são “cruciais em todos estes processos. Dentre eles, temos grupos híbridos como os anglo-irlandeses, os anglo-indianos e os afro-americanos”. Definidos os tipos de hibridismo cultural, o autor apresenta a grande quantidade de termos (hibridismo, empréstimo, caldeirão cultural, tradução cultural e criouliização) usados para descrever o mesmo fenômeno, muitos deles metafóricos tomados de empréstimo de campos como a economia, zoologia, metalurgia, culinária e lingüística.

Tomando como objeto as imagens das literaturas de língua portuguesa como um conjunto de multiplicidades, Abdala Júnior (2002, p.12) discute a questão da mescla cultural a partir de uma reflexão sobre a contemporaneidade fortemente marcada por fluxos comunicacionais nem sempre simétricos, fruto do processo de globalização. Em *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*, o autor aborda a natureza híbrida dos produtos culturais “num momento de transformação radical de paradigmas” (p.22). Assim, a metáfora do hibridismo que tinha como modelo o biológico (a mistura dos corpos) se mira no modelo informacional dos fluxos sejam eles de capital, de conhecimento ou de informações. Posteriormente, Abdala Júnior (2004, p.9) reflete sobre o mundo cada vez mais pautado pela interconexão e pela interatividade sobre a necessidade de se reforçar laços comunitários entre os países de língua portuguesa do universo ibero-afro-americano, tendo como paradigma aceitação da mestiçagem e do hibridismo como laço que une os falantes do idioma no mundo.

Chaves & Macedo (2003, p.9), por sua vez, discutem a presença constante na crítica literária contemporânea de alguns conceitos (hibridismo, mestiçagem, criouldade e transculturação) como sendo reflexo de uma experiência da exclusão, da violência, da resistência e do diálogo com a condição colonial. A condição e a experiência do complexo colonial como também a vinculação com o universo da periferia no mundo acaba unindo os pesquisadores na busca de se entender as suas literaturas frente aos desafios da contemporaneidade.

### **A retórica do nacional-popular mesclada com o *New Journalism***

Precisamos recuar algumas décadas para sentir o nascimento de um projeto de uma literatura e jornalismo híbridos. E é na década de 70 que João Antônio radicalizou na opção de uma literatura mesclada com o jornalismo através de um manifesto em

forma de posfácio do livro *Malhação de Judas Carioca* (1975). Diferente dos anos 80, em que o escritor já se mostra sem esperanças com a profissão de repórter ou mesmo com o jornalismo como um todo, João Antônio joga todas as suas fichas e energias num projeto que abarcará o jornalismo e a literatura feitos no Brasil, colocados a serviço da construção de um retrato do país, nos anos de chumbo. Assim como o norte-americano Tom Wolfe aglutina toda uma geração num manifesto chamado *O jogo da reportagem*, uma espécie de ensaio-introdução à coletânea *The New Journalism* (1963), João Antônio também escreve o seu próprio manifesto, com propostas que explicam sua prática e que convocam a intelectualidade para um corpo-a-corpo com importantes questões.

Vejamos como foram construídas essas propostas e suas relações com a literatura da época, francamente ligadas a um processo de discussão do nacional-popular. Na capa de meu vermelho e descolorado exemplar de *Malhação de Judas Carioca* vejo no centro de uma foto em preto e branco um bando de meninos em fúria destruindo o boneco traidor. Despedaçado, arrastado, mutilado, o corpo do Judas é uma espécie de símbolo das atrocidades do regime militar na década de 70. Entre torturas, prisões e delações, a cena político-cultural se constrói.

Malhar o Judas é uma brincadeira que acontece na semana santa. Inspirada no catolicismo popular, é ao mesmo tempo uma atividade raivosa e lúdica. Raivosa porque se trata de um linchamento mesmo que simbólico de um dedo-duro. Lúdica porque depois de esquartejado o apóstolo, dentro dele sempre se encontram doces ou dinheiro. É híbrida por que se inspira no imaginário católico mas transcende a religiosidade e situa-se no profano.

Fruto das experiências estéticas e jornalísticas de João Antônio, *Casa de loucos* e *Malhação de Judas Carioca* foram editados na década de 70 pela Civilização

Brasileira. Em conjunto, os dois livros reúnem a parte mais significativa produção jornalística do autor. Cabe a nós perguntar: estaria a crítica universitária minimizando a importância desses dois livros? Preconceito? Ou os textos reunidos nos dois teriam envelhecido, dado o caráter “jornalístico” dos escritos?

A imagem da malhação de Judas pode ajudar a entender as opções estéticas de João Antônio na década de 70. Lúdica e raivosamente, João Antônio publica em *Malhação de Judas Carioca* uma espécie de manifesto denominado “Corpo-a-corpo com a vida” no qual prega a necessidade de reaproximação da literatura brasileira das reais questões nacionais e ao mesmo tempo destaca a importância de se absorver a experiência bem sucedida do *New Journalism* norte-americano, com especial referência a nomes como Truman Capote e Norman Mailer.

*Malhação de Judas Carioca*, como atesta o próprio autor em correspondências da época publicadas em *Cartas aos Amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas* (2004), “pertence (...) a uma nova fase minha em que aproveito uma série de experiências minhas colhidas ao longo de tempos de jornalismo. Aproveito uma porção de deixas largadas por Norman Mailer, Vasco Pratolini e Truman Capote no novo jornalismo americano” (ANTÔNIO, 2004, p.64). João Antônio tinha pensado inicialmente em dar o nome de Corpo-a-corpo, ao livro, como também atesta carta endereçada a Caio Porfírio Carneiro, datada de 14 de abril de 1975, na qual o escritor relatava com alegria a edição num mesmo ano de três livros pela Civilização Brasileira após 12 anos na “Sibéria literária”.

Como um jornal, o livro está dividido em seções ou retrancas. João Antônio agrupa os textos em sete “editorias”, são elas: Problema, Polícia, Conto-reportagem, Especial, Gente, Costumes e Futebol. Além disso, aparece no final, o manifesto-depoimento “Corpo-a-corpo com a vida”, datado de 03 de novembro de 1975.

De fato, a maioria dos textos são reportagens. João Antônio transpõe da imprensa ao livro, sua significativa produção jornalística. Esse é o caso da reportagem “É uma revolução”, publicado nas páginas de *Realidade*. De lá ele ainda trouxe o conto-reportagem “Cais”, publicado em setembro de 1968. Já “Lapa acordada para morrer” vem das páginas do *Jornal do Brasil*, do qual o escritor foi editor de cidades.

Na verdade, João Antônio tinha consciência que seus livros *Malhação de Judas Carioca* e *Casa de loucos* não iriam ter a mesma resposta da crítica como de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, aclamado como sendo um clássico moderno do conto brasileiro, mesmo sendo escrito por iniciante. Entretanto, segundo ele, os “dois livros têm a mesma característica de mistura. Contos ao lado de reportagens, depoimentos, artigos, crônicas, perfis, contos-reportagens” (p.64). Trazendo a marca do hibridismo e da ruptura de gêneros, os textos de *Malhação...*, na verdade, indicam uma mudança de direção na obra de João Antônio, na qual ele incorpora ao jornalismo a experiência de contista e incorpora também à literatura as técnicas narrativas do jornalismo literário, em especial do *New Journalism*. Tal mudança na opinião do autor gera algumas incompreensões da crítica já que “provavelmente dirão alguns que estou partindo para certa facilitação e aproveitando, com rapidez e gula, o sucesso nacional de meu nome, no momento” (p.64).

O sucesso editorial de *Malhação de Judas Carioca* comprova que o público brasileiro está aberto a novas experiências, produtos culturais híbridos, que transitam na década de 70 entre o jornalismo e a literatura. O livro, como mostra mais tarde João Antônio, em carta datada de 1976, vende mais de três mil exemplares e consta na lista dos *best-sellers* da revista *Veja*.

De fato, a resposta da crítica ao sucesso de vendas de *Malhação de Judas Carioca* veio centrada nas contradições do manifesto “Corpo-a-corpo com a vida”.

Bruno (1980, p. 242) inicialmente louva o fato de que em “seu livro mais novo, onde o ficcionista e o jornalista que coexistem nele se fundem ou se alternam num conjunto de textos, que (...) constituem uma unidade de elocução literária e um ângulo de afirmação de idéias”. Depois, discute o breviário estético do escritor expresso em “Corpo-a-corpo com a vida”:

(...) a posição especulativa, que batiza pitorescamente de “Corpo a corpo com a vida” se encontra, para a felicidade do contista, em discordância com o tipo de escrita que realiza, com o espaço estilístico que sua linguagem, de evidente teor artístico, abre diante de nós. As incompreensões, a simplificação, o esquematismo, o radicalismo a que submete a análise do fato literário, vendo-o em estreita relação com o nacional, com o geográfico, com o temporal, perdendo a perspectiva do universal, resultam sem dúvida numa deformação de proposições estético-literárias que, convertidas em práxis, em modelo de criação, fariam de João Antônio precisamente o contrário do que ele é: um ficcionista que não se compraz na exposição do sórdido e degradado, com extraordinário poder de inventiva, com recursos verbais capazes de transfigurar o sórdido e o degradado, comunicando a grandeza da tragédia. (BRUNO, 1980, p. 243, grifo nosso)

Mais adiante, Bruno (1980, p.244) acusa o escritor de estar descompassado com seu tempo, uma vez que sua feroz oposição a certo tipo de crítica universitária (estruturalista) e também sua contraposição às posições beletristas são, na opinião do crítico, anacrônicas. Ele conclui que “chocar foi a finalidade que levou o contista de *Leão-de-chácara* a escrever o seu ideário estético”, classificando de populismo chulo o manifesto “Corpo-a-corpo com a vida”.

Ao que me parece, duas grandes inspirações guiaram João Antônio na elaboração do manifesto-depoimento: a experiência do Novo Jornalismo norte-americano e o nacionalismo literário, expresso na consciência do autor em relação ao papel social do escritor e seu engajamento no que se refere à representação da realidade brasileira. Parece meio incompreensível que o escritor proponha que a literatura tenha como função o “levantamento de realidades brasileiras” e ao mesmo tempo se inspire em experiências narrativas de escritores como Norman Mailer e Truman Capote, expoentes do chamado *New Journalism* norte-americano.

“Corpo-a-corpo com a vida” como metatexto crítico constitui-se numa posição de leitura bem peculiar, já que encerra a coletânea *Malhação de Judas Carioca* e, além disso, ocupa um lugar de manifesto-ensaio-depoimento, texto híbrido, destacado em itálico, no final do volume. Esta posição pós-textual habilmente justifica ao público a mudança de direção do projeto literário do escritor que deglutia antropofagicamente as idéias de jornalismo literário de vanguarda produzidas no exterior.

Em recente trabalho sobre a participação do escritor João Antônio no jornal *Ultima Hora*, Clóvis Silveira Júnior (2007, p.12) assinala que durante sua colaboração naquele diário, ele opera num espaço híbrido do “discurso transjornalístico, ou de uma transdiscursividade em que já não há o limite separando o fazer literário, o fazer jornalístico e a vivência”. Silveira classifica as crônicas-reportagens de João Antônio como atos de guerrilha dentro do próprio sistema (imprensa), já que na época “se operava a resistência ao regime despótico que atravessou violentamente a vida sul-americana, na segunda metade do século XX” (p.15)

A partir dessa contextualização, Silveira Júnior caracteriza o projeto externado no manifesto “Corpo-a-corpo com a vida”. O projeto de João Antônio encararia a necessidade de reconfiguração do *popular*, tão desgastado pela máquina de propaganda e agitação do regime militar que propagava o ufanismo autoritário alienante. O *popular* joaoantoniano reconfigura o urbano, sendo um desejo de “retorno da arte do ‘popular’” (p.17) através de uma reterritorialização ético-estética para um “retorno de um espírito popular urbano” (p.18).

Silveira Júnior afirma que o projeto literário de João Antônio de reconfigurar o nacional-popular nasce da prática jornalística do escritor e invade seus livros, criando um “circuito de híbridos”, através do desejo de intervenção nos rumos da sociedade, via criação literária e jornalística:

Corpo-a-corpo é uma invenção de João Antônio. É nome de uma coluna de jornal *Última Hora*, que existiu durante o ano de 1976. É também um projeto literário que o autor apresenta pela primeira vez no seu *Malhação de Judas Carioca* (1975), num texto que chama “Corpo-a-corpo com a vida”.

(...)

Dar corpo à tarefa de intervir na realidade brasileira. Deixar-se afetar num todo pela vida de um gregário pelo qual se faz parte. Desonerar-se em absoluto de um beletismo que ocupa o privilégio da posição externa em relação àquilo que supõe transformar. Sofrer junto, ou sofrer apenas; mas um sofrimento via de criação, de restabelecimento ou reposição de vida. (SILVEIRA JÚNIOR, 2007, p.31)

As preocupações expostas em “Corpo-a-corpo com a vida” parecem, desse modo, estar sintonizadas com as operações político-culturais de resistência que ocorreram na década de 70, do engajamento de muitos escritores de prosa seja através da alegoria e do fantástico ou através dos inúmeros produtos para-jornalísticos (romance-reportagem, conto-reportagem) de denúncia. Para não falar do desbunde da poesia marginal, que pejorativamente Afonso Romano de Santana chamava de “lixeratura”, na qual os escritores rompem com os vínculos do sistema literário dominante e passam a comercializar seus produtos pelas bordas do sistema, como fizeram o poeta Cacaso, entre outros. Outra questão foi a disputa pela interpretação do chamado *boom* literário brasileiro de 1975, no qual houve um incremento do mercado editorial nacional e a revelação de muitos novos nomes para as letras nacionais, como também o surgimento de novas revistas literárias como *Escrita*, *Ficção*, *Inéditos*, *José*, *Anima*, etc.

No entanto, como assinala Silveira Júnior, tal projeto não se completou inteiramente, porque os rumos políticos, sociais e culturais do Brasil sofreram uma mudança a partir da década de 80, com o processo de redemocratização. João Antônio abandonou, então, sua intervenção, através de textos (literários ou não) ou mesmo de entrevistas. Sua participação no espaço público não tem mais a ver com um projeto coletivo de escritores engajados na construção desse grande retrato da vida nacional.

É possível que esse projeto não tenha se realizado conforme seu desejo: a escrita é uma máquina revolucionária, mas sua ação efetiva é imperscrutável, como já disse Heloísa Buarque de Holanda (1979-1980 p.73): "o desejo de intervir no sistema não basta para que essa intervenção se dê".

Porém, por mais ambicioso o projeto, sua projeção é positiva e deve ser ativa, mesmo como caráter de "guerrinha". O que importa é que a escrita em João Antônio se abra em resistência, se não direta contra as Potências, rentemente contra as "falsas falsificações" que ocupam o exercício da escrita, seja ela jornalística ou literária (...) Corpo-a-corpo é a proposta de um literário que remeta diretamente á vida, que seja colado a ela, que vá de um limite a outro do acontecimento brasileiro. (SILVEIRA JÚNIOR, 2007 p.32)

Abordando como tese a construção dos personagens em João Antônio, que em sua opinião perfazem o caminho do real para a ficção, Luciana Corrêa (2006) depara-se com distintos projetos literários de João Antônio: o da primeira fase (*Malagueta, Perus e Bacanaço*, de 1963) e o da segunda fase (do manifesto "Corpo-a-corpo com a vida", publicado em 1975) e vê neles continuidades. No primeiro, ela ressalta o esforço do escritor iniciante em retratar literariamente a realidade da sinuca, transformando pessoas (por exemplo, o jogador Carne Frita) e memórias pessoais em narrativas. Já no segundo, mostra que o escritor faz um levantamento de realidades do país a partir de certa visão do popular, através de perfis, crônicas e textos sobre jogadores, cantores, compositores brasileiros.

### **Longe de "tudo", perto das raízes**

A partir de tais contextualizações sobre o projeto nacional-popular no escritor e no jornalista, abordaremos três escritos de João Antônio ("Eguns", "Aniversário" e "No pedaço de Berlim") nos quais acreditamos estarem presentes questões que envolvem culturas, mestiçagens e processos de hibridização.

O prefácio de Alfredo Bosi ao livro de João Antônio *Abraçado ao meu rancor* (1986), que tem como título "Um boêmio entre duas cidades", assinala a posição singular e incômoda do contista nos anos 80: um autor consagrado pela crítica e público, que está numa "situação de fronteira", transitando entre duas cidades (Rio e

São Paulo), abraçado ao próprio rancor, sendo um “jornalista de raça e escritor atracado com o real”. De fato, os textos de João Antônio estão marcadamente relacionados com a vida cotidiana periférica das grandes metrópoles do país e seus personagens, como assinala o crítico, têm certa “ânsia deambulatória”, na qual os sujeitos percorrem diuturna e noturnamente o espaço urbano, sempre articulando discursos sobre as transformações operadas pelo capitalismo selvagem seja nos lugares ou nas pessoas.

Bosi nos lembra, ainda, que os textos de João Antônio remetem a um tempo em “que era fácil misturar espontaneamente artes, boemia e vida popular”. Daí, uma articulação complexa entre as temáticas, entre passado e presente, que parecem dialeticamente oscilar na percepção do espaço pelas personagens. Eles percorrem as cidades atestando a transformação das ruas, becos, viadutos e pessoas. No conto título do livro há uma busca em que o narrador nos pergunta insistentemente “por onde andará Germano Matias?”.

Na contramão do prefácio de Alfredo Bosi, nos interessamos pelo texto “Eguns”, de *Abraçado ao meu rancor*, possivelmente escrito durante a estadia do escritor na Alemanha, por conta de uma bolsa do governo daquele país, durante os primeiros anos da década de 80.

“Eguns” não se situa no espaço urbano nem mesmo de Salvador. É na Ilha de Itaparica, local notabilizado por ser o cenário das obras de outro João, João Ubaldo Ribeiro, autor de *Viva o povo brasileiro*. Longe do cenário do Sudeste como se comportaria a contística de João Antônio? Seria uma experiência de descentramento ainda maior, já que no urbano, o escritor prefere a margem, os personagens que estão à margem do processo produtivo da sociedade capitalista periférica?

Parece-nos tratar-se de um texto rico em uma nova perspectiva para a obra do escritor que é centrada nas metrópoles do sudeste brasileiro. Em raros momentos, o

escritor se “descentra” radicalmente: durante a estadia em Londrina, para participar da redação do *Panorama*, na década de 70 ou mesmo na década de 80 ao visitar um terreiro de candomblé na ilha de Itaparica, em Salvador.

Como em poucos textos joãoantonianos, reflete sobre as raízes étnicas e religiosas do próprio escritor e de grande parcela do povo brasileiro, a matriz religiosa que muitas vezes foi perseguida ou mesmo satanizada. Por isso, devemos ter como princípio as palavras dos franceses Philippe Poutignat e Jocelyne Streiff-Fenart sobre o fenômeno étnico e sua significação cotidiana e social:

O fato étnico não é algo que deve ser definido, e sim descoberto: descobrir o sentido que a sua presença obstinada e multiforme tem em nossas vidas e, para o sociólogo, descobrir os processos organizacionais, pelos quais esse sentido é socialmente construído. (POUTIGNAT & STREIFF-FENART, 1998, p.184)

Não é a primeira vez que jornalistas e escritores se voltam aos cultos afro-brasileiros. Realizadas entre fevereiro e março de 1904, para o jornal *Gazeta de Notícias* e pondo em prática um jornalismo investigativo, as reportagens de João do Rio (1881-1922), chamaram atenção para o escritor na época, importância que foi confirmada com a grande vendagem (Oito mil exemplares) do livro no qual as reportagens foram enfeixadas. Como o pioneiro da reportagem no Brasil, João do Rio, em *As religiões do Rio* (1905), investiga a macumba, magia negra e algumas seitas espalhadas pela então Capital Federal.

Nos escritos de especialistas sobre manifestações religiosas de matizes africanas no Brasil, em especial *O Candomblé da Bahia* publicado originalmente na França em 1958, Roger Bastide (1961, p.167), encontramos um significativo apanhado de informações importantes sobre a sociedade dos Egun, na Bahia. Diferentemente de Nina Rodrigues (1862-1906), que em *O animismo fetichista dos negros baianos* tentava demonstrar que tais manifestações de culto aos mortos estavam desaparecidas, o

sociólogo francês argumenta que a dificuldade de se pesquisar tal assunto ou mesmo de se encontrar informantes leva alguns pesquisadores a suporem a não existência de tais cultos. Ou seja, impera no culto afro-brasileiro aos mortos uma espécie de silêncio, já que ele está organizado tal qual uma maçonaria, como uma sociedade secreta. O próprio Bastide (1961, p.169) nos chama a atenção para a importância do assunto e da dificuldade na coleta das informações porque “(...) a pesquisa se apresenta como particularmente difícil. Efetivamente, quanto mais avançamos em nosso estudo da hierarquia sacerdotal, mais nos chocamos contra a lei do segredo”.

O fato é que a festa de Egum é uma cerimônia privada que é realizada sempre no dia 02 de novembro, num claro sincretismo com o dia dos mortos católico. Segundo Bastide (1961, p.170), suas raízes estão fundadas nas grandes festas agrícolas nas quais os Eguns são convocados a fim de darem bênçãos aos campos. Ele também vincula a aparição de Egum à cultura dos descendentes dos escravos da etnia Nagô, mas descarta que exista na África uma manifestação idêntica. Ou seja, trata-se de um fenômeno tipicamente brasileiro que ocorre praticamente apenas na Ilha de Itaparica, local “onde se encontra a sociedade dos Egum” (p.172). Vejamos como o antropólogo descreve a cerimônia:

A cerimônia tem lugar ao ar livre, à noite, sob a fronde verde das árvores, e constitui o fim do *axéxê* propriamente dito, isto é, tem lugar no 7º ou 8º dia. Começa pelo *padê de Exu*, a saudação a terra mãe que as mulheres beijam e que os homens tocam com as mãos, e continua com os cânticos dirigidos aos mortos, acompanhados pelos tambores. Os homens então se dirigem à *ilê-saim* enquanto as mulheres ficam em seus lugares, pois lhes é proibido entrar na casa dos mortos. Terminada as homenagens aos antepassados, os homens retomam seus lugares perto das mulheres e então soam gritos ora roucos, ora estridentes, que partem da câmara secreta: são os mortos que se erguem do seu sono e que falam. Em seguida, contidos pelos sacerdotes, deixam os Egum a casa, apresentando-se sob duas formas: alguns estão vestidos, materializados, são os Egum já “feitos”, “fixados”; outros tem a forma de vaga nebulosa, são os mortos que ainda não foram “doutrinados”, segundo a expressão consagrada. (BASTIDE, 1961, p.172)

O começo de “Eguns” de João Antônio conta o trajeto de saída da saturada metrópole rumo a certo paraíso, assim considerado pela personagem Dety (uma

cozinheira de pensões e muquifos), para a localidade de Cachoeira, local onde fica sediada a famosa Irmandade da Boa Morte, que mistura candomblé com catolicismo. Orientada por um pai-de-santo a largar o trabalho na cidade e montar o seu próprio restaurante na ilha baiana, a personagem se diz cheia dos cafofos e do brega. A mudança é rápida, muda o parágrafo e estamos (o leitor, o narrador e a cozinheira) do outro lado da Bahia, na Ilha de Itaparica. Note-se que mesmo diante da experiência de descentramento do espaço a personagem escolhida para o passeio traz todas as características das demais do escritor, ou seja, faz parte das classes trabalhadoras ou do lumpem proletariado.

A partir das idéias de Raymond Williams (1989), que estuda a representação da cidade e do campo na literatura e na história, ampliadas pela abordagem *ecocrítica* de Garrard (2006, p.14), que une a literatura e o ambiente físico, notamos que a construção do conto-reportagem “Eguns” tipifica o urbano como um espaço saturado, poluído e projeta o conteúdo narrado para outro espaço mais respirável. E, como demonstra o texto, antes que a Ilha de Itaparica fique “espetada de espigões” (p.167) tal como o continente, a cozinheira Dety resolve, a partir de conselho de seu guia espiritual, pela mudança de residência. A relação ilha-continente pode ser lida como uma metáfora da diáspora negra e de sua inversão no movimento de retorno da cozinheira. Mundos divididos pelo mar, como África e Brasil, mas que possuem uma identidade étnica, cultural e religiosa em comum como atesta o escritor João Antônio.

O narrador do texto de João Antônio não deixa de se “espantar” com o exotismo do culto aos Eguns na Ilha de Itaparica. Claro que o tom não vai ser o mesmo, já que o autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* não vai enxergar o culto dos negros baianos através das lentes eurocêntricas e preconceituosas da *belle époque* brasileira, tal qual um João do Rio. No entanto, o narrador de “Eguns” tenta conter o espanto. E

paradoxalmente se sente contemplado identitariamente com as cores, ritmos, crenças e corpos ali expostos. Guiado por *ores* (sacerdotes) que se comunicam em iorubá, o narrador vai se sentindo à vontade e até chega a afirmar que “nesse quilombo sou um ore” (p.174).

Guiado pela cozinheira Dety e por seu esposo Flávio, o narrador de “Eguns” é apresentado à alta hierarquia do culto dos mortos em Itaparica, sendo inquirido pelo *ojé* (sacerdote) para informar a nação a qual pertence. Confuso diante da pergunta e com medo de ser rejeitado, ele pensa “(...) e eu sei de que nação sou? Êta! Estou espetado, feito menino. Como saberei?”(p.169). Mas seu silêncio é interpretado como resposta positiva e logo o vêem como pertencente do povo da umbanda do Sul. A partir daí, ele é tratado sem distância. Uma identidade hesitante ou mesmo fragmentada é o que também experimenta o próprio João Antônio, já que se vê dividido em suas raízes porque não é negro no sentido da africanidade, mas também não é branco e português como o pai. É uma espécie de consciência da mestiçagem, já que, à maneira de Lima Barreto é mulato, urbano, crítico e livre.

João Antônio é levado no texto a conhecer o lendário chefe Antonio Daniel de Paula, com mais de 100 anos, na época. Conta-se, em Itaparica, que ele foi vítima de intensa violência policial, chegando a ter seu terreiro invadido e profanado, sendo levado preso para o continente, em Salvador. E como forma de protesto, não se conseguia dormir na cidade com tamanho barulho dos atabaques tocando durante a noite inteira. Com medo de sofrer algum mal, o delegado logo mandou libertá-lo. O encontro entre o jornalista/escritor com o chefe do terreiro é narrado dessa forma:

Estou diante do chefe do terreiro, velho mais velho, veste paletó de pijama e, na cabeça barrete sacerdotal. Magro, menos alto que os filhos, tem sua icham branca e comprida na mão. Vai de olhos no visitante, demorado, quieto. Tem mais de cem anos, disseram. Possível.

Os filhos estão lhe falando em iorubá. Ele dá um tempo, estirando o beijo. Os atabaques e o agogô estão comendo. Os cantos vindos das mulheres são lindos. E é como se fosse a África. Meu coração apertado entre a beleza das vozes e o medo do chefe me rejeitar. (ANTÔNIO, 1986, p.172)

O texto de João Antônio manifesta, na verdade, uma espécie de encontro com a própria morte, uma espécie de respeitoso diálogo afro-brasileiro dos mortos, no qual o narrador preocupa-se com o seu próprio futuro, com a velhice e a longevidade. E, ao mesmo tempo, dialoga com uma parte significativa de sua própria ancestralidade. O encontro com o centenário chefe em Itaparica parece conter uma preocupação com o tempo.

Não é de hoje que se nota que em alguns escritos literários e jornalísticos de João Antônio existe uma forma peculiar de se construir o texto em relação ao tempo. Vale a pena conferir inicialmente uma rápida análise sobre o tempo no conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Tanto malandros e trabalhadores de um lado, quanto agentes da ordem de outro, convivem no mesmo espaço que é a rua. O que os diferencia são os seus papéis e o modo como ocupam/utilizam o espaço da rua e o tempo.

Como já assinalamos, o malandro desenvolve suas atividades em horário diferente da maioria dos trabalhadores: a noite e a madrugada. Configura-se assim, além da oposição trabalho *versus* não-trabalho, a relação dia (tempo do operário) e noite (tempo do malandro). A literatura, como também outras artes, proporciona uma percepção do tempo diferenciada do real, da realidade. Mesmo o tempo de uma narrativa sendo desenvolvido linearmente, contém elementos subjetivos em sua percepção. Narrado de forma linear, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de João Antônio tem como estratégia para a expressão de uma certa verossimilhança com a realidade, a opção pela narração dos fatos de maneira cronologicamente convencional. O tempo corre linearmente, no entanto é percebido diferenciadamente por cada personagem. Isso é possível por conta da oscilação do foco narrativo da terceira pessoa para a primeira pessoa do singular no texto do escritor.

A aparente linearidade do tempo das narrativas de João Antônio engana muitos leitores desavisados. Isso também pode ser sentido nos seus textos jornalísticos, como “Um dia no cais”, que marcou época na revista *Realidade* e no jornalismo brasileiro por inaugurar no país um novo gênero híbrido, o conto-reportagem, na década de 60. Existem dois tempos em “Um dia no cais”. O primeiro, mais longo, ligado à captação das informações, à vivência do repórter com a realidade que vai relatar em texto. O segundo, o tempo da narrativa, que dura um dia, é um tempo condensado, em que as ações acontecidas e observadas durante os 30 dias de pesquisa ocorrem. A reportagem-conto corresponde, então, a um tempo compactado que tenta passar ao leitor como se organiza temporal e espacialmente o porto de Santos. Com uma semelhança com o conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o conto-reportagem se desenvolve no mesmo intervalo temporal, um dia.

Feito este percurso rápido sobre a construção do tempo nas narrativas de João Antônio, podemos retornar a “Eguns” para mostrar que tal estrutura temporal que funciona tanto no conto quanto na reportagem ou mesmo no gênero híbrido conto-reportagem e que ela pode ser sentida na narrativa sobre a Ilha de Itaparica e seu culto aos mortos. Trata-se de um tempo circular onde tudo e nada acontecem simultaneamente.

Como em contos anteriores, João Antônio trabalha bem a relação de antagonismo entre dia e noite. O homem híbrido de João Antônio é dividido entre as obrigações do trabalho diurno e a vivência religiosa da noite. Dividido entre línguas: o português (falado durante o trabalho, de dia) e o ioruba (religioso, secreto, sagrado, falado durante a noite). Dividido entre o catolicismo e o candomblé, o sincretismo se faz presente através da mistura e da ambigüidade.

Em “Eguns” o escritor relaciona personagem e tempo. As personagens (Dety, seu esposo Flávio, o chefe do terreiro Antonio Daniel de Pádua) são sempre guias para o narrador conseguir chegar ao local da festa dos Egum. Ao cruzar espaços proibidos aos não-iniciados, ele vai se questionando e ao mesmo tempo se identificando com o chamado Povo do Mar e suas divindades. Ao entrar na festa dos Eguns, o narrador discute a relação perversa que imperou até pouco tempo atrás no país com sua religiosidade de matriz afro-brasileira, já que muitos dos cultos são rotulados como demoníacos e muitas vezes foram perseguidos por grupos religiosos hegemônicos ou mesmo pelo próprio Estado. Daí a cultura negra ser noturna, sincrética e lida com tais questões através de estratégias de acomodação, dissimulação, segredo, etc.

A representação do tempo dá-se de forma híbrida através de estratégias puramente jornalísticas (informar a hora exata, por exemplo, “Manhã, umas quatro horas”) ou literárias com ênfase em cromatismos ou mesmo a presença da luz elétrica. O tempo (dia ou noite) afeta no comportamento das personagens:

Lá fora, no céu, um restinho de lua que já não alumia. É o sol; os homens, as mulheres e os galos cumprimentam o sol, que vem nascendo no continente em Salvador.

\*\*\*

E descemos em turminhas, para a praia.

A brisa do mar de Itaparica nos batendo na cara, leve, fresca. As mulheres têm cadência no andar e os homens, por mais que não quisessem, seriam sestrosos. O ojú se cobre ainda de barrete na cabeça e não carrega mais sua vara branca feito cajado. Ichan. Não é mais um ojú em dia de festa de eguns, fechada, para os raros, mirongada e bonita. Já não se fala iourba. (ANTÔNIO, 1985, p.176-177)

A língua iorubá já não é mais falada. O nascer do dia representa o fim da festa secreta e também o término do período sagrado, assim os homens retomam suas atividades normais, como que destituídos do elemento religioso e até das qualidades de povo belo:

Um homem até matreiro de despachado, que tem uma falha nos dentes de cima e faz carretos na sua kombi de aluguel. Olha-me, pergunta se gostei. E vem de olhos sorrindo, uns olhos crioulos que bem sabem do meu espanto.

Lá embaixo, na praia, vai e me mostra a sua casa, duas águas e três meninos frajolas, me oferece um mingau de tapioca. Quente, que a hora é fria e eu tenho chão pela frente, muito. Ou de milho, se eu quiser. Bem quente, como é bom, a esta hora da matina.

(...)

Depois me põe na kombi. Palita os dentes. E, aí, fala devagar:

-Vai e volta, um dia. Que Oxalá se lhe acompanhe. (ANTÔNIO, 1986, p.175-176)

## **Dizem que tenho a ver com o Povo do Mar**

Andei por andar, andei  
e todo o caminho deu no mar.  
Andei por andar, andei  
nas águas de dona Janaína  
(*Quem vem pra beira do mar*, Dorival  
Caymmi)

Em diálogo direto com “Eguns”, que é da década de 80, temos outro exemplo de escrito no qual se discute, dessa vez quase em meados dos anos 90, a questão da raiz, das identificações étnicas, religiosas e culturais do autor. Publicada no livro paradidático dirigido ao público infanto-juvenil *Afinação da arte de chutar tampinhas*, a crônica “Aniversário” é uma das mais autobiográficas produzidas pelo autor. Nela, João Antônio dialoga com seu próprio envelhecimento, no dia do seu aniversário. E afirma tentar fingir não gostar de ser lembrado naquele dia. Ao se mirar no espelho, o autor afirma que começa a “grisalhar” de vez. E que a partir daquele momento: “Não tenho retorno do atual estado. Daqui pra frente, descer a montanha” (p.31).

A expressão “descer a montanha” remete a envelhecimento e por conseqüência, a decrepitude, decadência física. Mas numa oposição semântica entre as palavras montanha e mar, o autor se distancia das alturas (ou mesmo da morte) e prefere a beiramar com sua vida, signos, mitos e divindades. “Também não me caio de amores pelas montanhas. Pego-me é com o mar (...)” (p.31). O rico jogo com os significados das palavras conferem a “Aniversário”, texto aparentemente simples, a aproximação com o poético, como na série de textos sobre o mar do cronista Rubem Braga, presentes em *A borboleta amarela* e outros livros do escritor capixaba.

João Antônio constrói “Aniversário”, a partir de pares como montanha/mar, velho/menino, música clássica/ música popular brasileira, pai/mãe, etc. E a partir de tais pares vai delineando suas possíveis identificações e filiações. Uma filiação importante é a relação com as entidades de matizes afro-brasileiras que estão ligadas ao mar, Ogum Beira-Mar (pai) e Iemanjá (mãe). No entanto, o escritor transfere para os outros a afirmação da sua filiação com tais entidades, já que “Dizem que eu tenho a ver com o povo do mar” (p.32). Ora, trata-se de uma prática normal nos cultos afro-brasileiros, conforme o antropólogo Roger Bastide (1961, p.169) explica que ninguém escolhe seu santo, mas sim é escolhido por ele e tal informação é colhida através da consulta a um *babalaô*. A admiração por Iemanjá vai se construindo e o escritor explicita os diversos nomes que a divindade possui (Inaê, Janaína, Sereia do Mar, Princesa de Aioká, Dandalinda, Marabô, dona Janaína, Mãe D’Água, Yá e Maria), a as oferendas que aprecia (espelhos, perfumes, bonecas, pentes, mimos em geral) e por fim, coloca-a como “Vaidosinha, vaidosona.” (p.32).

Ao mesmo tempo em que na crônica “Aniversário” se reverencia o mar e suas divindades, cria-se também um vínculo imaginário com o compositor Wolfgang Amadeus Mozart, pelo fato de ter o escritor nascido na mesmo dia do autor de *Flauta Mágica*. Sem explicitar no texto que o dia do nascimento do compositor é 27 de janeiro, João Antônio também constrói uma ponte com suas origens européias, pois seu pai era português, povo que tem uma grande relação com o mar. O pai chegou ao Brasil com três anos de idade.

A ligação com a música clássica pode espantar alguns, mas João Antônio em diversas cartas recolhidas pelo seu amigo e também jornalista Mylton Severiano (2005, p.175) é descrito como uma pessoa que “gostava de música popular, mas ouvia Puccini, Mozart e Strauss. Vivaldi. Pixinguinha era paixão, tinha até retrato na parede. Noel

Rosa”. Assim, João Antônio deambulava entre as fronteiras da música clássica e da música popular. Em depoimento reproduzido por Severiano podemos constatar a ligação do autor com a música através de suas próprias palavras:

Entendam-me, não sei viver sem música, assim como é difícil sem a música das feiras e das ruas. Juro que não é uma relação estudada para significações intelectuais, literárias outras. É só um ato de vida. E eu preciso me sentir vivo. Se possivelmente, vertiginosamente. (SEVERIANO, 2005, p.251)

A identificação com Mozart por parte de João Antônio pode aparentemente estar ligada de modo trivial ao fato de que os dois fazem aniversário no mesmo dia do ano. No entanto, se pensarmos a partir da posição social e do trajeto de vida do músico na sociedade burguesa, a partir das idéias do sociólogo Norbert Elias, revela-se um Mozart que fez parte de dois mundos (o dos pobres e o da nobreza) optando pelos ditames da corte. Mesmo adaptado, ele ainda se sentia dividido:

A divisão em sua existência social se fazia sentir-se na estrutura de sua personalidade. Toda a atividade musical de Mozart, toda a sua formação de instrumentista virtuoso e de compositor foram modelados pelo padrão musical das sociedades de corte hegemônica da Europa. Sua obra foi, em grande parte, caracterizada pela sintonia com os círculos aristocráticos-cortesãos, não apenas através da adaptação consciente, deliberada, em seu trabalho para imperadores, reis e outros patronos, mas também do voluntário ajustamento de sua consciência artística a tal tradição musical. (ELIAS, 1995, p.104-105)

Em contraponto ao clássico, João Antônio se põe a escutar como presente, à noite, as canções do baiano Dorival Caymmi, que em sua opinião é uma voz “cheia, mulata, viril, tão doce, brasileira” (p.33). Curiosamente, o universo sonoro e simbólico de Caymmi é marcado por uma primeira fase marítima e, depois, a representação da tradição negra da Bahia com o uso de toques de invocação de cerimônias religiosas negras, como atesta o crítico Tárík de Souza, no texto “Em constante busca de simplicidade”:

Místico do sincretismo das 365 igrejas e dos tambores nus do candomblé de Mãe Menininha, Caymmi recortou o litoral em sua obra com a mesma precisão do interiorano sertanista Luiz Gonzaga. Pintor, associado ao cinema, artista de rádio e palcos (ensinou os requebros a Cármen Miranda em *O que*

*É que a Baiana Tem?*), Caymmi e sua obra rompem fronteiras tanto estéticas quanto temporais ou geográficas. Sua maior proeza, contudo pode ser resumida na travessia do homem culto que chegou ao povo, captando-lhe a essência, e devolveu-lhe uma obra a um tempo fiel e revolucionária. (SOUZA, 1983, p.2)

Finalizando o texto “Aniversário”, João Antônio retoma as idéias do também escritor e jornalista Machado de Assis sobre a relação entre o Brasil real e o oficial, afirmando as qualidades do povo (generosidade espontânea, sorriso, capacidade do carinho apesar do sofrimento) em contraposição à perversidade cínica das elites. Ao encerrar o texto discutindo o nacional e relacionando-o com a trajetória pessoal, João Antônio traça um roteiro para se entender sua vida e obra, bem como suas opções estéticas e políticas ao longo das décadas de 60, 70, 80 e 90 do século XX.

### **No pedaço de Berlim: longe dos alemães e perto dos turcos**

O cineasta alemão David Schidlowsky (2000, p.200), que filmou e dirigiu um documentário sobre a presença de João Antônio em Berlim, parece desapontado pela visão ácida expressa pelo escritor, já que “fora do seu *habitat*” desenvolvia sua “feroz crítica, injusta às vezes, sobre a Alemanha, sobre Berlim, sobre a cultura alemã.” O filme de Schidlowsky é dividido em dois momentos principais: um documental e outro ficcional-documental. A primeira parte, segundo o diretor, é fragmentada em três outros tópicos desenvolvidos pelo escritor: o fascismo, o luxo, a sociedade de consumo e a vida alternativa. A segunda parte tem como base o texto “No pedaço de Berlim”, escrito especialmente para o filme e depois publicado no Brasil, no jornal *O Estado de S. Paulo* em 28 de janeiro de 1989, no suplemento “Cultura”, com ilustração de Rita Rosenmayer Seincman, artista que segundo Lorenzotti (2007 p.149) inaugurou a primeira galeria de arte moderna do país em 1951 e colaborou intensamente com o jornal de 1950 a 1980. O mesmo texto foi traduzido e publicado na revista *Nuestra América*, na edição de

março/abril do mesmo ano, com o título “Malagueta en Berlin: ocho meses sin sol”, sendo apresentado como um relato (*declaración*) das vivências alemãs de “um carioca nascido em São Paulo, surpresas de um escritor brasileiro ‘condenado’ a uma bolsa de estudos que o obriga a discutir seu processo de criação. Um latino-americano frente ao Muro.”

Spielmann (1999) informa que João Antônio residiu em Berlim de julho de 1987 a agosto de 1988 na Uhlandstrasse, número 184, a convite do *Deutsch Akademische Austausch Dienst* (DAAD). Spielmann (1999, p.77) também concorda com Schidlowsky quanto aos sentimentos do escritor: “João Antônio tinha ódio de Berlim (...) tinha ódio daquela atmosfera fechada berlinense, da gente sem humor, sem riso com um comportamento às vezes grosseiro”. Mais adiante, a pesquisadora alemã reflete sobre o clima desfavorável em relação aos estrangeiros, principalmente pessoas dos países como a Turquia: “havia e há preconceito contra estrangeiros em Berlim. Motivo para se interessar pela vida dos turcos em Berlim, especialmente dos jovens que vivem entre as duas culturas”. (p.78)

Na biografia do escritor, Severiano (2005, p. 173) afirma que a companheira do escritor, Solange conta que João Antônio sentiu-se discriminado pelos olhares alemães por se parecer fisicamente com os turcos. “O João Antônio se parece muito a turco. E os turcos lá sofrem. Ele sofria mais do que eu, sendo negra. Achavam que eu era francesa. (p.174)

Em correspondência ao professor de literatura brasileira da Universidade Livre de Berlim, Carlos Alberto Azevedo, recentemente incorporada ao Acervo João Antônio, datada de 15 de dezembro de 1988, o escritor declarava:

Sou muito suspeito para falar de Berlim, mas eu lhes desejo que essa cidade ou essa coisa que virou essa cidade lhes seja leve. O mais leve possível. E lhes desejo isso sem ironia nenhuma, mas com muito amor e sinceridade. Sem ironia e também sem compaixão, entenda bem (ACERVO JOÃO ANTÔNIO).

Por fim, na mesma correspondência, em um pós-escrito, João Antônio arrematava sobre a Alemanha e os alemães em geral:

PS. Que você já se tenha recuperado do resfriado siberiano. Um abraço ao David e ao Thomas Rübens, boas pessoas. Tudo de bom pra vocês, eu os quero bem. Vocês me ajudaram a atravessar o humilhante inferno/inverno berlinense. Meus cumprimentos a todos. Sobre os alemães nem falo, pois, não passam de inspiradores de amarguras e horrores. E de sentimentos áridos e improdutivos. (ACERVO JOÃO ANTÔNIO).

O contexto de “No pedaço de Berlim” é ainda o da Alemanha dividida pelo Muro que foi construído pelo lado oriental a partir de 13 de agosto de 1961, durante a Guerra Fria, com o objetivo de conter a passagem de alemães do leste para oeste da cidade. Assim, a Alemanha que João Antônio vivenciou ainda respira os ares de um espaço dividido pelas potências vitoriosas após a Segunda Guerra Mundial. O escritor retorna ao Brasil em agosto de 1988 e o processo de reunificação da alemã só será iniciado em novembro de 1989, sendo concluído um ano depois pelo chanceler Helmut Kohl. A reunificação ocorreu em dois momentos, um da unificação monetária e outro da unificação política. Ela teve inicialmente conseqüências negativas para os dois lados: no comunista a redução das garantias sociais e do lado capitalista o aumento dos gastos. O nível de desemprego também se eleva e imigrantes sofrem com os atentados provocados por grupos neo-nazistas.

Misto de memória, relato transcultural, crônica e reportagem, “No pedaço de Berlim” é um texto híbrido, moldável. O texto datiloscrito assinado por João Antônio data de 01 de abril de 1988. O interessante é que João Antônio o considerava importante já que, vários anos depois, num contexto de uma Alemanha já reunificada, ele reescreve parte da introdução e conclusão do material, publicando-o com outro título (“Restos de um inverno em Berlim com muro e tudo”) no suplemento “Tribuna Bis”, do jornal

*Tribuna da Imprensa*, do Rio de Janeiro, em 12 de julho de 1993. Vejamos os três novos parágrafos introdutórios anexados pelo escritor, em 1993:

Nem me falem de inverno, que dei esse capítulo como findo. Basta.  
Vivo aos pés do mar, na cidade mais linda, cidade-mulher de um país tropical. Magia deve rimar com calor. Para mim, tudo abaixo de 25 graus já é Sibéria.  
Esta paga a minha pena, oito meses sem sol, em Berlim. Escurecia, feito noite, às quatro horas da tarde. Eu nunca pensara que a noite baixasse tão cedo sobre mim. A noite sem sortilégios.  
Recordação há, claro. De tudo fica um pouco, disse o poeta. De tudo fica tudo, em essência, digo eu. (ANTÔNIO, 1993).

Privado do sol e do Rio de Janeiro, João Antônio compara a experiência alemã como um exílio na Sibéria, local aonde os dissidentes do regime socialista soviético, sob o estalinismo, eram mandados para trabalhos forçados. Note-se também a referência, nas cartas transcritas anteriormente, a um “resfriado siberiano” que acometeu o amigo brasileiro. Ao afirmar que está “paga a minha pena”, o escritor ressalta o clima prisional da temporada de inverno berlinense e ao mesmo tempo desliga-se da experiência ao dar “este capítulo com findo”. No entanto, na conclusão acrescentada a “Restos de um inverno em Berlim com muro e tudo”, João Antônio refaz sua crítica anterior pois afinal o contexto mudou:

Afinal, entra nisso muito da condição humana e no que a humanidade européia acreditou- ou se iludiu- e que desembocou numa das maiores barbaridades da História. Não é nada simples: o Iluminismo apostou tudo na razão e deu na bomba atômica. A ressaca está sendo terrível, é uma crise de auto-estima, se preferirem. Era da incerteza e da auto-decepção, as coisas se confundem. E principalmente é perigoso pensar só assim.  
Necessário acreditar que, em chegando a primavera, tudo vá melhorar nas almas, não obstante o peso da História. E as crianças que aqui nascem não deveriam estar obrigadas a carregar esse peso. (ANTÔNIO, 1993).

Muito diferente da conclusão do primeiro texto “No pedaço de Berlim”, no qual a chegada da primavera é pouco sentida como elemento de mudança no comportamento

frio dos alemães. Pelo contrário, a chegada da primavera pode ser sentida apenas nos pássaros e nas árvores. Ela é fator de risco e de doenças para os humanos:

Há ressurreição do vôo e dos cantos das aves e das cores do céu, mesmo antes dos vegetais voltarem à cor verde. E na cidade como se diz que a mudança do tempo na primavera que começa, o pólen ressurgindo nas árvores, costuma causar alergias e resfriados fortes. (ANTÔNIO, 1993).

O texto que é gerado pela transformação, reescrita e transmigração textual de “No pedaço de Berlim” para “Restos de um inverno em Berlim com muro e tudo” é uma boa experiência da dialética dos escritos de João Antônio.

O próprio título que usa a palavra “restos” é ambíguo. Restos do Muro derrubado em 1989? Ou as duas Alemanhas como restos da Segunda Grande Guerra e do nazismo? Restos de uma experiência ruim passada pelo escritor? Restos de um inverno? Restos da História que pesam sobre as crianças que nascem na Alemanha? Restos de um texto publicado em um contexto anterior? Resíduos deixados pelo Muro?

### **Um frio diferente**

As perninhas pretas começavam a doer.  
- Mas que frio!  
(Conto “Frio”, de João Antônio)

Experiência multicultural nem sempre harmoniosa, numa cidade dividida pela Guerra Fria, “No pedaço de Berlim” é bem mais do que impressão de viagem de um escritor brasileiro sobre o inverno europeu. Mais do que observações climáticas de um escritor-jornalista sobre a capital alemã, o escrito parece, no entanto, partir de tais elementos para se constituir num amplo painel sobre as complexas relações étnicas num país às vésperas de uma grande mudança. Claro que tudo isso sob o ponto-de-vista particular de um latino-americano, brasileiro. Aos olhos alemães ele era “turco” por seus caracteres físicos.

“Meus olhos se abriram para o embrutecimento e a frieza glacial de uma sociedade que se julga muito sensata, soberana, incontestável e imparcial” revelava o jornalista Günter Wallraff, ao publicar, em outubro de 1985, a primeira edição do livro *Cabeça de Turco- uma viagem aos porões da sociedade alemã*, que foi polêmica no mundo inteiro por revelar o que ocorria na antiga República Federal da Alemanha (RFA) em relação aos trabalhadores estrangeiros turcos. Disfarçado e usando a identidade turca de Levent (Ali) Sinirlioglu, o jornalista alemão conseguiu se infiltrar por alguns anos nas organizações de recrutamento de trabalho estrangeiro na capital alemã e revelar os bastidores do humilhante mercado ilegal que assegura o funcionamento de boa parte da nação graças ao trabalho escravo, clandestino ou sub-remunerado.

Bernal & Chillón (1985, p. 71) filiam Günter Wallraff à certa tradição novoperiodista estaduense da década de 70, por escrever sobre assuntos que a grande imprensa de seu país não retrata, por considerar marginal ou perigoso ao sistema, como é o caso da exploração ilegal dos imigrantes. “Ele vive suas reportagens, passa pelas mesmas situações que os protagonistas e seus relatos, simula cargos e identidades, se disfarça para passar despercebido e penetra no coração de suas histórias.”

Cerca de dois anos antes, diferente de João Antônio em 1987, que não precisou se disfarçar de turco, o jornalista Günter Wallraff colocou lentes de contato escuras, peruca de cabelos pretos e bigode da mesma cor. Também passou por treinamento para aprender a falar alemão como um turco. A partir daí, já com uma identidade falsa de Ali, ele foi viver a vida difícil, passou a integrar um verdadeiro exército invisível de mão-de-obra estrangeira: os *Gastarbeters*. Em algumas cidades eles chegam a formar cerca de 20% da população e muitas vezes são vítimas da ação violenta de grupos radicais de direita. O caso mais grave é o dos filhos de trabalhadores estrangeiros, que

segundo Waack (1987 p. 14), no prefácio do livro do jornalista alemão, “não se sentem em casa em lugar algum: perderam a identificação com os países de origem de seus pais e não são aceitos na Alemanha, embora dominem perfeitamente o idioma, por sua aparência física ou hábitos culturais”.

Situada num tempo intervalar, a reportagem-depoimento “No pedaço de Berlim”, de João Antônio encontra a cidade no fim de inverno e começo de primavera. “Fala-se também que chegou oficialmente à cidade uma senhora dadivosa a quem chamam de Primavera. Só que a mim, alegre, ensolarada, não se mostrou até agora”. A transformação da primavera através da personificação em senhora dadivosa e o adiamento de sua chegada até o desfecho do texto objetivam ressaltar o desconforto da estadia alemã do escritor. Assim, “Os dias são efurruscados, ventosos. Cinzências”. E o escritor é constantemente perturbado por um vento que parece vir diretamente da Sibéria.

A rua, lugar tão caro à ficção e ao jornalismo joãoantonianos, só pode ser encarada com roupas apropriadas. “Encapotar-me de novo, sair à rua, um boné de turco-que João Ubaldo me deu, há quatro anos, em Itaparica- me proteja a cabeça do vento siberiano, do chuvisco que pode baixar de uma hora para outra”. Note-se o primeiro uso da palavra “turco” a partir da indumentária presenteada pelo também escritor João Ubaldo Ribeiro, que tinha estado no mesmo intercâmbio, anos antes. Aparentemente banal na vestimenta berlinense do escritor, o componente turco vai aos poucos ganhando o corpo e a identidade temporária do escritor em seu “exílio siberiano”.

Na Universidade Livre, a Frei Universität, durante suas atividades como escritor convidado para uma palestra sobre seus livros para alunos do professor Berthold Zilly, tradutor de *Os sertões* para o alemão, acontece o primeiro embate entre o escritor (já vestido de sua nova identidade) e um estudante alemão. “Um deles me pergunta qual o

motivo para que eu seja um escritor. Digo, sem ironia, que devo isso ao meu nariz de turco. Dou por mim, a gafe já desferida, talvez tomando corpo de provocação. Os turcos sofrem discriminações sérias aqui”.

Aos poucos, a narração vai se afastando dos alemães e se identificando com os turcos, a minoria étnica. “(...) os turcos e os estrangeiros fazem o trabalho braçal de infra-estrutura”. Ou em outro trecho, no qual afirma que “enquanto a economia alemã vá bem, os turcos e os de fora em geral não levarão culpa de nada”. A identificação se completa com a amizade entre o escritor e um gerente chamado Gürhan do restaurante turco Karavan que, mesmo sem falarem a mesma língua, se entendem. “A verdade é que nossos santos se cruzam bem. Santo não precisa de idioma”.

Há uma identificação com a cultura e os espaços de resistência cultural das minorias, em especial dos turcos, no qual o território natal é reconstruído em outro lugar:

A marca turca, vejo, aqui já ficou, firme. Restaurantes, música, dança, gastronomia de rua, roupas das mulheres, feiras em Kreuzberg... fora da área dos turcos – e eles são dez por cento ou mais da população efetiva de Berlim -, a rua berlinense não é lugar de folia, de sorriso, de chegada ou alegria. Parece não ser lugar de sentir; só de pensar. Mas não tendo cão, eu caço com gato – o café turco é o melhor que Berlim tem. (ANTÔNIO, 1989).

As desigualdades nas relações étnicas num país desenvolvido refletem os conflitos multiculturais da pós-modernidade e a formação de guetos como estratégia de sobrevivência, de reterritorialização. Assim, Berlim é multiterritorial, ou seja, um território comporta vários outros, sendo que cada um tem a língua e modo de vida próprio.

A representação dos alemães e de sua sociedade é um dos principais objetivos de “No pedaço de Berlim”. Refletindo sobre o paradoxo de uma civilização rica materialmente e infeliz, João Antônio vai retratar a sociedade alemã como uma “computadorizada vida medíocre” com valores americanizados de consumo e com

melancolia de si mesma. O escritor retrata um “cansaço essencial, visceral, apriorístico” da cultura alemã que já não ostenta a vitalidade dos anos 20 nem possui gênios como “um Mozart, um Brecht, um Beethoven, um Kafka, um Musil, um Adorno, um Dürer, um Thomas Mann”. Assim, o frio siberiano que ataca os corpos também, na visão do escritor, também ataca o espírito. Ele conclui que “não vai ventar vento novo” e que “a magia está morta por aqui, jamais será jogo grandioso”. A estagnação da cultura num contexto de uma sociedade de massas é mote para se pensar a própria cultura brasileira.

Trata-se da reconstrução de um Brasil pela convivência com outras etnias ou mesmo através do encontro com Darcy Ribeiro e José Lutzenberger num seminário sobre a cultura brasileira em Munique. Ou mesmo, através do reencontro com Curt Meyer-Clason, tradutor da obra de Guimarães Rosa para o alemão. Assim, o “exílio” alemão sob clima siberiano faz João Antônio reafirmar sua identidade cultural com a cultura popular brasileira e seus intérpretes esquecidos:

Fora de casa, tenho para mim que nunca pensei tanto nem tão amante, freqüente e serenamente em Brasil quanto agora. Hoje me pulam pedaços do meu país desconcertante, tão rico e pobre, singular fora da conta, onde uma cultura forte e popular é esmagada e bons intérpretes da vida brasileira são poucos conhecidos. De Gregório de Matos a Aleijadinho, de Lima Barreto a Adolfo Caminha e onde, campeiam impunes, a incúria e a corrupção da classe que manda e tudo se junta a um clima de intolerância feroz contra a independência individual. Talvez, eu tenha acertado em creio um título na minha vida, “Abraçado ao meu rancor”. (ANTÔNIO,1989).

Os merdunchos brasileiros têm seu correspondente berlinense no Bahnhof Zoo, local freqüentado por homossexuais masculinos que fazem a vida, bêbados e “gentes várias” na expressão do escritor. Diferente do pessoal culto e letrado alemão, com quem o escritor convive na universidade, eles representam o outro lado da mesma moeda da sociedade de consumo. “Quem me ensinou o caminho, o meu faro para os merdunchos que esta Berlim também tem?”, pergunta o escritor a certa altura do texto. Ao buscar espaços de fratura na fartura alemã, João Antônio desenha as contradições do capitalismo. Ao fazer o passeio por Berlim no inverno, João Antônio dialoga consigo

mesmo, com sua literatura mostrando que alguns tipos (merdunchos) são universais dadas as contradições mundiais, ocorram elas na periferia ou nos centros de decisão do capitalismo contemporâneo.

Ku-damm, avenida tida como uma das mais elegantes da Alemanha, não seduz o escritor. Ao que parece, João Antônio faz acompanhado o percurso mais habitual que é da Uhlandstrasse para a Bahnhof Zoo. “No pedaço de Berlim- com os Nossos Senhores Heinrich Zille e François Villon” parece ser o título completo do texto. Com François Villon ele já tinha sido comparado por um crítico literário. E Zille seduz o escritor por ter desenhado e fotografado os tipos populares de Berlim e “revelou descarnando uma panorâmica social na intimidade que vai do lumpen e das prostitutas aos expedienteiros e aos burocratas”, revelando a face dos “homens e mulheres aparentemente sem grandeza”. Intimamente, João Antônio passeia por Berlim mas não descola de seu projeto literário, que se parece com os textos de Villon e com as imagens de Zille. As andanças e o gosto pelo colorido movimentado das ruas o aproximam também de um João do Rio. Tudo o que é casa, interior, é claustrofóbico. Só a rua interessa, mesmo que ela esteja sob um clima siberiano.

Também interessa como se processam estas linhas de fuga, esses rizomas que fazem também das obras de João Antônio esse complexo emaranhado de vasos comunicantes, nos quais os textos perambulam, duplicam-se e garantem para si uma maior variedade de leitores e uma plurissignificação nos novos contextos de publicação.

### 3- A OBRA COMO RIZOMA: TENTATIVAS DE UMA CARTOGRAFIA

Os valores dramáticos da raiz se condensam nesta única contradição: a raiz é o morto-vivo. Essa vida subterrânea é sentida intimamente. A alma sonhante sabe que essa vida é um longo sono, uma morte enlanguescida, lenta.  
(Gaston Bachelard, em *A terra e os devaneios do repouso*)

Nos antigos rincões da mata virgem/Foi um sêmen plantado com o meu nome/A raiz de tão dura ninguém come/Porque nela plantei a minha origem/Quem tentar chegar perto tem vertigem/Ensinar o caminho, eu não sei/Das mil vezes que por lá passei/Nunca pude guardar o seu desenho/Como posso saber de onde venho/Se a semente profunda eu não toquei?  
(*Sêmen*, de Bráulio Tavares/ Siba,)

Rizomas que se estendem em forma circular pelo espaço/tempo, ocupando, crescendo, repetindo formas, criando novas. Os escritos de João Antônio, espalhados em jornais, revistas e livros formam uma imensa teia que atravessa décadas da história do Brasil, unindo jornalismo e literatura em práticas híbridas da escritura. Como num labirinto vegetal nos perdemos nos mapas traçados para decifrar os movimentos da obra, ela se esquivava, não quer se revelar por inteiro.

As leituras de *Mil Platôs - Capitalismo e esquizofrenia*, obra publicada nas décadas de 70/80 pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari na França, poderão nos ajudar a pensar as questões que envolvem a obra de um escritor entendida na complexidade do *rizoma*. As idéias dos filósofos não foram aceitas inicialmente nos

círculos universitários conservadores, mas com o tempo, de forma rizomática, tais idéias foram se infiltrando como grama nos territórios acadêmicos.

Publicado inicialmente em 1976, na França, o tópico que trata de *Rizoma* é uma introdução geral às idéias dos escritores, numa tentativa de superar/repensar o chamado pensamento arborescente. Para a dupla de filósofos, o chamado *Rizoma* tem a qualidade do movimento de maneira que:

Qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem. A árvore lingüística à maneira de Chomsky começa ainda num ponto S e procede por dicotomia. Num rizoma, ao contrário, cada traço não remete necessariamente a um traço lingüístico: cadeias semióticas de toda a natureza são aí conectadas a modos de codificação muito diversos, cadeias biológicas, políticas, econômicas etc., colocando em jogo não somente regimes de signos diferentes, mas também estatutos de estados de coisas (DELEUZE & GUATTARI, 1995a, p.15)

Na opinião de Costa (2006, p. 112), a idéia de filosofia de Deleuze e Guattari pretende superar as dicotomias e quer ser englobar a multiplicidade, se encaixando nas chamadas filosofias da diferença do pós-modernismo. O modelo de realização de tal filosofia não é a hierarquia da árvore-raiz, mas sim a pluralidade do rizoma. Assim, o pensamento dos filósofos é centrado no movimento com ênfase no migrante ou no nômade:

Deleuze e Guattari, assim, constroem seu pensamento através do modelo do rizoma. Neste, os conceitos não estão hierarquizados e não partem de um ponto central, de um centro de poder ou de referência aos quais os outros conceitos devem se remeter. O rizoma funciona através de encontros e agenciamentos, de uma verdadeira cartografia das multiplicidades. O rizoma é a cartografia, o mapa das multiplicidades. Enquanto o modelo da árvore-raiz é “decalque”, reprodução ao infinito; o rizoma-canal é o “mapa”, “voltado para uma experimentação ancorada no real”, aberto, desmontável, reversível, sujeito a modificações permanentes, sempre com múltiplas entradas, ao contrário do decalque, que “volta sempre ao mesmo”. (COSTA, 2006, p.113)

Ninguém melhor para explicar certas características do rizoma do que os próprios filósofos Deleuze e Guattari que resumem as “leis” dos rizomas em alguns princípios como a *conexão* (“qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a

qualquer outro e deve sê-lo” p.15); *heterogeneidade* (a língua como realidade múltipla e mutante); *multiplicidade* (inexistência de um Uno e multiplicidade de tramas e partes em expansão); *ruptura a-significante* (um rizoma pode ser quebrado ou rompido) e *Princípio da cartografia e de decalcomania* (O rizoma é “mapa aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível a receber modificações constantemente”, p.22).

Em *Micropolítica - Cartografias do desejo*, um livro que foi resultado das diversas viagens de Guattari ao Brasil e do diálogo com vários movimentos da sociedade civil durante a década de 80, define-se rizoma como:

Os diagramas arborescentes procedem por hierarquias sucessivas, a partir de um ponto central ao qual remete cada elemento local. Os sistemas em rizoma ou em “treliça”, ao contrário, podem derivar infinitamente, estabelecer conexões transversais sem que se possa centrá-los ou cercá-los. O termo “rizoma” foi tomado de empréstimo à botânica, onde ele define os sistemas de caules subterrâneos de plantas duradouras e flexíveis que dão brotos e raízes adventícias em sua parte inferior (exemplo: rizoma de íris). (GUATARRI & ROLNIK, 2005 p.387-8)

A partir de tais idéias, ocorreu de pensar as várias frentes de trabalho do escritor-jornalista como sendo rizomas. Dialogando com elementos muitas vezes conflitantes, percebemos continuidades, linhas de fuga e rupturas. Tais movimentos vão marcar o percurso da escritura de João Antônio.

### **Morto-vivo e expansão rizomática**

Um pequeno rizoma passa doze anos adormecido, esperando para se ramificar e, de repente, se expande em rizomas que inauguram uma maneira complexa de encarar a própria organização e interação entre as partes. Os movimentos parecem apontar para várias direções e, em muitas vezes, em propostas estéticas contrárias ou que entram em contradição.

Os contos de *Leão-de-chacara*, publicados 12 anos depois da estréia do escritor, parecem querer captar ainda os movimentos das margens mas não repetem a boemia dos anos anteriores de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. A vida desperdiçada das cidades, o ritmo industrial que invade até a lógica do submundo parecem dar ao livro uma outra lógica, o que outros pesquisadores encaram como a passagem do malandro para o bandido, como vem sendo lido ao longo desses anos o conto “Paulinho Perna Torta”, que integra a parte dos contos da chamada Boca do Lixo.

Do lançamento de *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) até o segundo livro publicado pelo escritor há um intervalo de mais de uma década de silêncio. De grande novidade literária da década de 60 a jornalista de grande atuação em revistas e jornais durante a década seguinte, João Antônio pareceu para alguns críticos como um escritor de um livro só. Assis Brasil, em meados da década de 70, em sua *História Crítica da Literatura Brasileira*, volume dedicado ao conto, parece duvidar da volta do paulista à literatura nacional. Ressente-se de não ter havido continuidade no escritor nem mesmo a sua “ascensão” ao romance, gênero considerado maior para alguns especialistas em literatura. Assim, o autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* é tratado como um capítulo do passado da recente produção:

O autor [JA], jornalista profissional se preocupa hoje com outros problemas, e o romance ainda não vingou, nem mesmo um segundo livro para ajudar na “comprovação que necessita a história literária. Mas *Malagueta, Perus e Bacanaço* ficou como experiência válida em nossa ficção, assim como inúmeros livros solitários de alguns autores que não “voltaram” (BRASIL, 1975, p. 11)

Pensar o intervalo entre uma publicação e outra como o silêncio do autor e sua morte? E eis que João Antônio “renasce” justamente no chamado *boom* da literatura em meados da década de 70, doze anos depois da estréia, com outro livro de contos e também com uma nova faceta, adquirida durante esse longo silêncio editorial, o

chamado Novo Jornalismo brasileiro, que invade as páginas dos livros e as listas de mais vendidos.

Parece-nos que não é só uma tendência da prosa de João Antônio um acirramento no que se refere à vinculação com a realidade brasileira, já que muitos produtos culturais vão surgir com tal ênfase, como sinaliza Heloísa Buarque de Holanda e Marcos A. Gonçalves (1987, p.98-99), em *Cultura e participação nos anos 60*, uma vez que possuindo uma relativa autonomia diante do regime de repressão, a literatura vai vivenciar um expressivo crescimento de mercado com o *boom* literário de 75, a classe média vai redescobrir o escritor nacional e por tabela a própria realidade brasileira. Assim, “O discurso cultural que retoma um vocabulário menos alusivo e mais direto. A recuperação da memória recente vive um súbito prestígio, proliferando a presença do relato, da experiência romanceada, do depoimento” (p.97-98)

O próprio João Antônio se diz surpreendido ao afirmar em correspondência a Caio Porfírio Carneiro que estranhava um sujeito passar doze anos sem publicar e esgotar rapidamente em doze dias o seu segundo livro. O contista se vangloria na intimidade, em carta datada de 06/02/1976, de estar colocado entre os mais vendidos da semana pela revista *Veja*, do grupo Abril. Rapidamente, seus livros vão ocupar a lista dos chamados *best-sellers*, que convencionalmente é ocupada por escritores estrangeiros. Assim ele reage ao sentir que está vendendo muito:

*Malhação de Judas Carioca*: recebeu finalmente seu exemplar? O livro, mesmo lançado espremidinho no final de dezembro até o momento já vendeu mais de 3 (três) mil exemplares e saltou para a lista dos mais vendidos de *Veja*. Aliás, na tal lista, estou fazendo uma “peripécia” que apenas poucos autores conseguem: tenho dois livros na mesma lista: *Malhação de Judas Carioca* e *Leão-de-chácara*. (ANTÔNIO, 2004 p. 67-68)

Parece-nos que João Antônio em sua correspondência com Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas tem duas atitudes em relação à chamada máquina literária. Com o escritor e amigo Caio Porfírio o tom é de mais de intimidade, revelando uma

consciência de que fazer literatura não é só escrever mas também tocar a obra no que se refere ao relacionamento com o público, meios de comunicação e editoras. Ressalte-se que o escritor já esboça alguns conflitos com a editora que o revelou, a Civilização Brasileira. A visão é de que o escritor deve divulgar sua obra através de todos os recursos disponíveis tais como viagens, palestras ou mesmo através de matérias e entrevistas publicadas em jornais. Caio Porfírio é uma espécie de assessor de imprensa informal, que divulga o trabalho de João Antônio em São Paulo. “A luta é brava e quente, velho. Eu já pareço um camelô da cultura. Para baixo e para cima, sem parar” (ANTÔNIO, 2004, p.71). Já com o crítico Fábio Lucas o tom é diferente, ele solicita que o crítico escreva sobre sua obra a fim de se firmarem juízos críticos favoráveis da chamada “alta crítica brasileira”, para usar suas próprias palavras.

Organizador da reedição de *Leão-de-chácara*, Rodrigo Lacerda fez questão de implantar um apêndice na edição de 2002, que saiu pela Cosac & Naify, um texto-depoimento do escritor que tem como título “O Leitor como Parceiro”, publicado no suplemento JSC, no dia 13/06/1976 e uma entrevista publicada na revista *Crítica*, em setembro de 1975, com o título “O (sub) mundo de João Antônio”.O primeiro texto, reproduzido parcialmente em diversos momentos posteriores da carreira do escritor, em entrevistas ou mesmo em suplementos para edições paradidáticas, parece ser uma importante auto-análise em face ao sucesso comercial de suas obras literárias e também a relação que tais obras têm entre si. Também, é claro, respondem a críticas que consideravam uma “facilitação” do escritor em editar em livro parte de sua produção jornalística. Anos depois de um metafórico exílio numa Sibéria literária, sendo considerado *best-seller* nacional, ele se mira no espelho e reflete sobre suas opções estéticas e políticas:

(...) uma jovem literatura brasileira deve oferecer atrativos. Lamentável que ainda vivamos numa literatura que esbarra em preconceitos, sérios e

farisaísmos sinistros- por sucesso se entende picaretagem, a falsa seriedade evita os autores de *best-sellers*, os temas realmente populares são tidos e havidos como facilitação para atrair leitores.

Não tenho medo de ser *best-seller*. Mas me reservo a certeza que a literatura brasileira deve ser toda de participação frente à realidade do povo e da terra: aí sua limpeza, dignidade, missão. (...) no caso brasileiro, ainda não temos uma literatura à altura dos dramas nacionais. (ANTÔNIO, 2002 p.159)

*Leão-de-chácara* (1975) parece ser um marco literário em relação a este silêncio, por recolocar o autor na cena literária e configurá-lo como um dos mais bem vendidos do mercado editorial do Brasil. No entanto, o próprio livro parece ser uma ruptura com o universo poético da malandragem dos anos 50 e 60, já que o autor, em entrevista já citada anteriormente, afirma que:

A gíria, então nasce onde está o que se chama de marginalia, e que eu chamo de merduncho. Aliás, eu já tenho uma certa ojeriza à palavra malandro, acho que ela é uma palavra muito imprópria, não existe o malandro. Embora eu tenha usado isso em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, em *Leão-de-chácara* eu já use menos, daqui pra frente vou usar cada vez menos. Realmente não existe malandro, existe é o merduncho, entende, que é um pingente urbano, um sobrevivente em péssimas condições. (ANTONIO, 2002, p. 177)

Em recente prefácio da reedição das obras de João Antônio, Tânia Macedo expressa com significativa preocupação os reais motivos para que João Antônio estivesse ausente do cenário das letras nacionais por 12 anos:

*Leão-de-chácara* representa um passo decisivo na trajetória artística de João Antônio e, de certa maneira, o público o assim entendeu, pois a primeira edição do livro esgotou-se apenas poucos dias depois de lançada em 1975. Publicado doze anos depois do sucesso de *Malagueta, Perus e Bacanaço* (o qual, lembre-se recebera o prêmio Fábio Prado, além de realizar um feito inédito na história da premiação do Jabuti, o de ser agraciado com dois prêmios- Autor Revelação e Melhor Livro de Contos- em 1963), *Leão-de-chácara* era aguardado com ansiedade que cerca um segundo livro de um escritor que teve uma estréia memorável. (MACÊDO, 2002, p.5)

Na opinião da pesquisadora, um conjunto de fatores e não apenas um, determinou o afastamento de João Antônio por 12 anos da arena literária, já que até o presente momento não se tem idéia da razão de tão grande espaço de tempo entre o primeiro e o segundo livro. Segundo ela, o autor em vários depoimentos e entrevistas apresentou contraditoriamente diversos motivos para tal acontecimento: “a difícil

situação editorial brasileira para o jovem escritor, a sua mudança para o Rio de Janeiro (que seria responsável por um grande impacto no escritor), o trabalho em vários jornais, na revista *Manchete*, o internamento no sanatório. Provavelmente cada um desses motivos tenha tido seu peso nesse silêncio”. (MACÊDO, 2002, p. 5-6)

O próprio escritor, se refere ao grande espaço de tempo entre a publicação do primeiro livro e o segundo como sendo um exílio, uma Sibéria literária. Assim, muitos anos se passaram e “estive doze anos na Sibéria literária e agora não posso perder mais tempo. Já tenho muito tempo perdido” (ANTONIO, 2004, p.73)

A chamada volta de João Antônio é marcada por um novo cenário político-ideológico e cultural, já que em 1963, no momento em que ele lança o seu primeiro livro, o Brasil vivia uma democracia, mesmo com as turbulências que abalavam o cenário político daqueles dias. E, ao regressar à cena literária, já em meados da década de 70, o país convivia com mais de dez anos de autoritarismo, num projeto de poder em que o elemento militar ditava os rumos da nação e tentava destruir todas as resistências (imprensa nanica, imprensa partidária, grande imprensa, movimentos culturais, partidos de esquerda, guerrilhas etc.). Portanto, não seria coerente se a arte do escritor não interagisse com o contexto e se misturasse com o jornalismo, grande arma no combate aos autoritarismos.

É interessante observar como pesquisadores experientes encaram tais mudanças tendo como ponto de vista os movimentos rizomáticos das obras e sua interação contraditória e complexa com o conjunto. Organizador, na década de 80, do volume reunindo os melhores contos do escritor, pela Global Editora, Antônio Hohlfeldt ensaia em dividir a obra do escritor em três períodos. Vale a pena fazer uma longa transcrição do prefácio que se chama “Pra lá de Bagdá”:

Formalmente, podem-se distinguir três diferentes fases na produção literária de João Antônio: a primeira delas caracteriza-se essencialmente por uma produção de ficção, um pouco puxada ao depoimento-memorialismo, com obras como *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) e *Leão-de-Chácara* (1975). Assim mesmo, como anotei em ensaio publicado sobre o autor, “enquanto a primeira é uma narrativa até certo ponto lírica e heróica, simpática aos personagens marginalizados, a segunda é um documento mais contundente, mais objetivo, talvez menos literário, mais sociológico, mais concreto.” Isso ocorre, fundamentalmente, porque o primeiro livro constitui-se de uma memória do passado, e neste sentido, a memória reorganiza os fatos, valorizando-os de maneira diversa. Seja como for, o final da última e principal narrativa, que dá título ao volume, antecipa a seqüência da obra de João Antônio. *Leão-de-chácara* constitui-se numa espécie de exorcização da marginalização: “aqui há duas atitudes, a real e a fingida. Há a representação a ser feita, e a regra do jogo que tem que ser cumprida. Porque tudo se constrói numa perspectiva negativa”, diria hoje, da carência.

A segunda série de obras mais ligada ao jornalismo, e constitui-se dos livros *Malhação de Judas Carioca* (1975), *Casa de Loucos* (1976), além de biografias como *Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977) e *Noel Rosa* (1982), concluindo-se por uma terceira série, misto de conto e reportagem, que se inicia com o lançamento de *Lambões de Caçarola* (1977) e *Ô Copacabana* (1978). João Antônio publica uma antologia de quatro textos mais dirigidos ao público juvenil, contendo um único trabalho inédito “Bolo na garganta”, que aliás abre esta antologia, e posteriormente edita *Dedo-duro* (1982) que é a síntese de todas as tendências aqui apontadas, e que encontra culminância na exemplar narração de “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, igualmente apresentada neste volume. (HOHLFELDT, 1997, p.5-6)

O que chama atenção em relação à periodização e o estabelecimento de fases na obra de João Antônio por Hohlfeldt (1997) é a consciência por parte do crítico da radical heterogeneidade do conjunto, já que mesmo nos contos mais literários têm-se a força de uma narração ligada ao depoimento-memória de uma época da juventude. Tal postura “documental” da ficção evolui para um plano mais concreto, mais “sociológico” no dizer do crítico, sem falar da influência do jornalismo em sua escritura que vai ser sentida a partir da década de 70, estendendo-se até o último livro do escritor *Dama do encantado*, de 1996.

Tal divisão em fases da obra de João Antônio vai até o ano de 1986, ano do lançamento do livro com os melhores contos. Mas ela demarca bem três tipos de abordagem da obra: uma que considera o núcleo central o livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* (de 1963) e que se complementa com *Leão-de-chácara* (de 1975), como exemplos literários de contos bem realizados; outra que estuda o jornalismo como fator

determinante na realização de João Antônio como escritor e intelectual envolvido nos debates da esfera pública brasileira. Por fim, merece destaque a abordagem do escritor como autor de narrativas híbridas que fundem/confundem conto com reportagem. No entanto, se realizadas separadamente, enquanto análises literárias acabam por não conseguir abarcar toda a obra do escritor, visto que tal obra possui componentes rizomáticos. É interessante também se fazer ligações inesperadas, rizomáticas, entre o ficcional e o não-ficcional mostrando que em determinados momentos existe um diálogo em relação à criação a partir da tríade realidade, escritor e jornalista.

### **Literatura juvenil como *sobrevivência***

João Antônio deve ao também escritor paulista Marcos Rey um grande favor: ser indicado para publicação destinada ao público juvenil da editora Ática. A entrada de João Antônio para o catálogo da Ática também abriu portas para que ele conseguisse ser publicado nesse importante segmento editorial brasileiro através de editoras como Mercado Aberto (do Rio Grande do Sul), Scipione (São Paulo) e Atual (São Paulo) e Formato Editorial (de Belo Horizonte).

Antes de participar ativamente do fluxo editorial infanto-juvenil, o escritor organizou para Ênio Silveira, da Editora Civilização Brasileira, uma antologia escolar que teve como título *O moderno conto brasileiro*, lançada em 1978. Transcrevemos as preocupações do escritor-antologista, nos últimos anos da década de 70, em registrar a produção contemporânea do gênero conto e colocá-la a disposição da juventude brasileira:

A ocorrência do conto no Brasil de hoje, a pluralidade de sua invenção como tema e forma, tem permitido mesmo à literatura brasileira atingir algumas situações exemplares.

Esta antologia é uma dessas situações de vigor, fecundidade e alto padrão estético atingido pelo gênero entre nós. Bastaria a viabilidade da idéia central de seu projeto para tonificar esse caráter do conto brasileiro- reunir e enfeixar num só volume quase duas dezenas de nossos melhores contistas atuais para atingir o nosso público colegial, principalmente o do segundo ciclo. E

sobretudo, levar ao leitor um panorama geográfico em que várias realidades de comportamento dessem a esse livro um significado especial enquanto antologia: o de leitura adequada às nossas jovens gerações de leitores. (ANTÔNIO, 1978 p. 8-9)

Dois anos depois do lançamento da antologia, João Antônio integra a chamada *Coleção 10*, reunindo seus dez melhores contos, editados por Geraldo Vasconcelos e dirigidos aos “alunos de letras das universidades e das últimas séries do 2º grau”. O livro foi lançado em regime de co-edição entre o Instituto Nacional do Livro e a Horizonte Editora, tendo distribuição em bibliotecas públicas estaduais e municipais de todo país e acompanhado de folheto de trabalho elaborado por professor universitário.

João Antônio não sabia, mas boa parte de sua geração tem contato com esta faceta da indústria cultural brasileira: o livro infanto-juvenil produzido para ser lido como tarefa escolar. Ora ligada ao Estado como política pública de difusão cultural, ora fruto iniciativa comercial das editoras privadas, a existência de livros para o público juvenil torna-se uma constante no país a partir dos anos 80. O próprio Marcos Rey narra sua aproximação com o segmento infanto-juvenil da Ática, segmento este que lhe fez rever toda a sua obra para adultos e ter anualmente um contrato para escrever um livro para a editora:

Algo imprevisto no ano de 1980 que não fazia parte das minhas expectativas, a Editora Ática estava interessada em mim; eles queriam me incluir entre os autores da série Vaga-lume. Eu não teria que modificar meu estilo, também não devia passar lições de moral ou criar exemplos edificantes: a finalidade maior era criar o gosto pela leitura, um livro para adolescentes que adultos pudessem ler. O novo caminho apontou-me uma grande fonte de prazer, passei a escrever anualmente um romance para a juventude. (REY, 2007)

A participação de Marcos Rey no campo dos livros dirigidos aos jovens foi um marco em sua carreira, chegando ser reverenciado não por sua obra para adultos mas por seus romances de aventura lançados a partir dos anos 80. O primeiro título da série foi *O mistério do cinco estrelas*, publicado em 1981, que se tornou um fenômeno de vendas e popularidade entre os jovens leitores. O escritor se dedicou à atividade até sua

morte em 1999. Roteirista, tradutor e professor universitário, confessou em entrevista que sempre viveu do que escreveu mas que só apenas aos 60 anos que pode se dedicar integralmente à literatura.

Com tiragens altas e com venda garantida através do sistema de “adoção” por parte dos professores, os livros destinados ao público infanto-juvenil formam um importante segmento da indústria editorial brasileira. Para muitos escritores, participar de tal indústria pode ser não só a possibilidade de ter seus textos e nome conhecidos pelo jovem público brasileiro, mas também uma importante fonte de renda, já que é certo o retorno de tal investimento. Assim, a palavra *sobrevivência* tem vários sentidos.

A edição do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* de forma isolada pela Ática ocorreu em 1987, tendo como editor de texto Fernando Paixão. Com 79 páginas, *Malagueta...* é introduzido ao jovem leitor através de uma entrevista com o autor que tem como título “Para mim o leitor é um parceiro que vou procurar”, que parece ser um depoimento do escritor fundido com as idéias constantes no manifesto-ensaio “Corpo-a-corpo com a vida”, de 1975. Além de garantir a sobrevivência do autor, a publicação do conto de forma isolado acentua o crescimento rizomático da obra a partir dos anos 80 como forma de sobrevivência a um novo contexto político e econômico, a abertura política e a consolidação das lutas democráticas.

Diferente de Marcos Rey que dividiu sua produção em duas, João Antônio não escreveu exclusivamente para o público infanto-juvenil. Ele transpôs a maioria de seus textos publicados como crônicas, contos ou reportagens para os livros de grande tiragem dirigidos às escolas. Assim sucederam-se vários volumes, muitos deles acompanhados com ficha com atividades para alunos e guia para utilização das narrativas para professores. São eles: *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!* (1991); *Afinação da Arte de Chutar Tampinhas* (1993); *Um herói sem paradeiro-vidão e agitos de*

*Jacarandá, poeta do momento* (1993); *Paulinho Perna Torta* (1993); *Sete Vezes Rua* (1996); *Patuléia- Gentes da rua* (1996) e *Meninão do Caixote* (1983,1991).

Oposto à solução de Marcos Rey de bifurcar seu trabalho em infanto-juvenil e adulto, ao optar por não construir um universo à parte para o público infanto-juvenil, João Antônio parece fazer o caminho do menor esforço. No entanto, ao transpor narrativas que são destinadas ao público adulto para os alunos, o escritor não faz nada mais do que radicalizar sua proposta estética de levantar temas que suscitem a discussão da realidade brasileira. Na pequena entrevista introdutória ao volume de *Patuléia*, ele parece consciente das futuras dificuldades do leitor em adentrar no universo de sua ficção, assim deixa um recado ao público jovem:

O mundo de Patuléia poderá parecer a vocês singular e diferente; para mim é o mundo comum. Então procurem enxergar esse cenário com os seus olhos e tentem ser meus parceiros. Como na música dos chorinhos, eu sou o solista e vocês fazem o acompanhamento. Se forem bons, e assim espero, farão mais que acompanhamentos, hão de fazer contracanto. E o solo original se enriquecerá. (ANTÔNIO, 1996, p.5)

Uma das “regras” do negócio dos livros infanto-juvenis é a brevidade dos textos. Valorizam-se textos curtos, na maioria das vezes, privilegiam-se gêneros como crônicas ou contos. Assim, contos que são quase novelas não são muito bem aceitos, apesar de João Antônio ter tido sucesso com as edições isoladas de *Malagueta, Perus e Bacanaço* (Ática, 1987) e com *Paulinho Perna Torta* ( Mercado Aberto, 1993). Este último atingiu a marca de 14 edições.

O exercício do texto curto, da crônica bem dosada, não foi bem um desafio para João Antônio já que em anos no batente jornalístico, tinha passando pela prática dos diversos gêneros (reportagem, notícia, crônica etc.). Ele obteve sucesso com *Zicartola* (1991), uma compilação de diversos textos publicados na imprensa, quase todos no jornal *O Estado de São Paulo*, sob a série *Água-forte do Morro*, produzidos no intervalo entre 1978 e 1989, sendo a maioria dos textos de 1986 ou de 1988. O escritor Ricardo

Ramos observa que os contos oscilam entre diversos ambientes urbanos e que registram em livro o João Antônio cronista, daí a singularidade do livro:

Este livro é uma crônica de três cidades. Ele nos traz, harmonizadas em seu perfil do povo, São Paulo Rio e Salvador. A visão do autor sensível captando o essencial, promove um comovido cortejo de tipos, lugares, momentos. Surpreendidos ou acordados na memória, mas sempre ligados pela marca da invulgar narrativa. De corte eminentemente popular.

(...)

Temos aqui o nosso contista popular. Dando uma de cronista, o que é ótimo. Porque alia à ficção de suas idéias, opiniões, a posição pessoal do escritor. Um João Antônio livre e solto, em plenitude. Admirável. (RAMOS, 1991, p.3)

Claro que a crônica também vai ser exercitada em *Afinação da arte de chutar tampinhas* (1993), mas apenas restrita a “Aniversário” (que já abordamos anteriormente) e “Bola” (sobre futebol e bares em Copacabana). Havia também um conto chamado “Pentecostes rubro”, publicado anteriormente no *Nicolau*, de Curitiba. Os demais que compõem o material do livro são textos transmigrados de outras obras, principalmente de *Malagueta...* (de 1963, com dois textos), *Abraçado ao meu rancor* (de 1986, um texto) e *Guardador* (de 1992, um texto). A heterogeneidade do livro *Afinação da arte de chutar tampinhas* se deve à reunião de material diverso, publicado originalmente em livros das décadas de 60, 80 e 90. Tal heterogeneidade também se dá em relação aos gêneros literários, misturando crônica e conto.

A tática de hibridizar o novo com o já conhecido em sua produção para o segmento infanto-juvenil parece ter como elemento aglutinador os contos de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* que são infundamente misturados até mesmo com reportagens dos volumes *Malhação de Judas Carioca* (1975) e *Casa de loucos* (1976).

Ao mesmo tempo, tal mescla é uma tentativa de sobrevivência e uma estratégia de auto-reprodução da obra, já que de forma rizomática, descontrolada, ela cresce, invadindo décadas, fazendo com que textos de anos distantes renasçam para públicos diferentes em contextos completamente diferentes. Ou mesmo, compondo arranjos

diferentes para a mesma música, como ele bem apreciava pensar em termos musicais. Tais movimentos criam cartografias de textos que nem a seta nem a reta podem entender, labirintos circulares espiralados nos quais até mesmo os experientes pesquisadores de sua obra podem se perder: rizomas.

Movimentos de desterritorialização e reterritorialização podem ser sentidos em *Um herói sem paradeiro- vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento* (1993), já que o tipo Jacarandá, criado durante a estada do escritor na cidade de Londrina, na década de 70, fartamente documentada por Renata Ribeiro de Moraes (2005), migra para o Rio de Janeiro, fazendo o caminho inverso do escritor. Como assinala Fábio Lucas, no prefácio do livro de João Antônio, assinala que sob a denominação de Jacarandá podem se esconder diversas situações e personagens:

Pelo visto, temos um herói de papéis variados, uma constelação de máscaras. Todas apontam para o brasileiro da periferia, desclassificado, cuja cultura, em franca transformação, produz mobilidade horizontal e incertezas nas camadas humildes, em contraposição à prepotência e arrogância da aristocracia rural e de seus aliados urbanos, as camadas afluentes. Nota-se a sutileza da arte de João Antônio. Contos-retratos de preocupação social. Capacidade de dizer muito em frases simples e contidas. Habilidade de dar representação literária à escumalha social do Brasil, a marginalidade dos grandes centros urbanos do país. Divertidamente, João Antônio agrega ao nome da personagem-chave, Jacarandá, o designativo de “o poeta do momento”. No fundo, ao largo da ironia, o contista se curva ao lirismo ao tratar literariamente dos vagabundos. (LUCAS,1993, p.1-2)

Pode-se constatar certo tom de ironia, talvez herança dum Lima Barreto e também nota-se a transmigração de Jacarandá, que surge no jornal *Panorama* como um tipo da cidade, misto de elementos urbanos e rurais, nascido da observação jornalística do escritor e fundido com seu talento literário. Mistura de reportagem (como um “perfil genérico” de tipos da cidade de Londrina) e de construção de um tipo que sintetiza muito bem a realidade nacional, Jacarandá é ao mesmo tempo, uma realidade local e

uma visão do nacional. Ele faz parte do que João Antônio chamou genericamente de *merdunchos*.

Herói de mil faces e de muitas cidades, Jacarandá também é transmigrado do jornal para o livro, ou seja, das páginas de *Panorama* (jornal em meados da década de 70) para livros para adultos no início da década de 80 (*Dedo-duro*, em 1982 e *Abraçado ao meu rancor*, em 1986) até por fim, habitar os livros infanto-juvenis da década de 90. É como se a obra rizomática fosse construída aos saltos, fazendo com que textos pulassem décadas num movimento em espiral e fossem lidos como *contos*, embora fossem retirados dos contextos originais, das páginas do jornal e do seu primeiro público, o leitor de jornais. Assim, Fábio Lucas oscila dialeticamente na leitura de “Jacarandá”, já que ele pode ser lido tanto como *conto* ou como *conto-retrato*.

Dois livros destinados ao público infanto-juvenil são editados em 1996, com ilustrações de Jayme Leão, que fez vários desenhos em bico-de-pena do escritor. O primeiro deles é *Sete vezes rua*, que reúne contos já publicados em *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* (“Busca”); *Dedo-duro* (“Dois Raimundos, um Lourival” e “Milagre Chué”); *Malhação de Judas Carioca* (“Mariazinha tiro a esmo”). Além desses textos, já publicados anteriormente, também aparece em *Sete vezes rua* “Flagrante pequeno da miniguerra do rotrô”, que já havia saído em jornal, mais precisamente no *Estadão*, em 2-09-1989, no Suplemento Literário. Além desses, ainda compõem o livro: o texto “Mendigos e mafueiros”, alusão direta a Lima Barreto, autor de *Feiras e Mafuás*, publicado no Rio de Janeiro, em 1916, e “Morro da Conceição”, crônica sobre esse morro da cidade do Rio de Janeiro.

*Patuléia- gentes da rua* é a segunda coletânea de João Antônio, de 1996, dessa vez publicada pela editora Ática. Esse livro também dialoga com o que foi produzido pelo escritor ao longo de sua vida. Assim, encontramos em *Patuléia* novamente

“Milagre Chué” (*Dedo-duro*); “Sufoco” (*Abraçado ao meu rancor*); “Malhação de Judas Carioca” (do livro homônimo); “Meninão do caixote”, “Fujie”, “Natal na cafua” e “Afinação da arte de chutar tampinhas” (de *Malagueta, Perus e Bacanaço*); “Televisão” (de *Abraçado ao meu rancor*) e “Paulinho perna torta” (de *Leão-de-chácara*).

A ênfase na visão da rua e seus fluxos humanos na sociedade contemporânea parecem nortear João Antônio nos seus últimos dois livros infanto-juvenis, *Patuléias da rua* e *Sete vezes rua*. O exercício de uma escrita atenta ao fenômeno urbano, suas movimentações e sedimentações, nomadismos e resistências parece guiar o escritor seja em contos, crônicas ou mesmo em contos que parecem reportagens. Os escritos circulam de livro em livro, de jornal ao livro, como pessoas que percorrem o urbano. Malandros e *merdunchos* em geral traçam uma cartografia da resistência, numa obra estilizada, dividida em grandes editoras (Civilização Brasileira, Record, Rocco) e em outras nem tanto. Obras que remetem não só uma transformação dos textos em novos contextos, mas também a própria transformação do país, que passa de uma ditadura para o processo de retomada da democracia, apesar dos limites. A transmigração é uma tática de sobrevivência das idéias e escritos do autor, que vão sendo trabalhadas, reelaborados ao longo do tempo e não parecem seguir uma linha reta, numa escrita sem fim.

A apropriação das obras de João Antônio como referencial, nos últimos anos, por escritores de diversos matizes da narrativa urbana contemporânea nos oferece a concreta certeza de sua importância para a continuidade de uma literatura realista no cenário das letras nacionais. Escritores como Férrez (*Capão pecado; Manual prático do ódio e Ninguém é inocente em São Paulo*) e Fernando Bonassi (*Subúrbio, 100 Coisas; 100 histórias colhidas na rua*, entre outros) referem-se em entrevistas ou em palestras à nítida relação de seus escritos com os caminhos já trilhados pelo autor paulista. Não se trata de repetir fórmulas ou temáticas urbanas observadas pelo senso lítero-jornalístico

do autor de *Casa de loucos*, mas sim de se ter em mente que muitas das contradições apontadas por ele desde a década de 60 se radicalizaram no país. Assim a violência do sistema ou provocada pelas suas disparidades vai ser tema de inúmeros livros e filmes desde meados da década de 90 até os dias atuais. Não mais o *malandro* e sim o *bandido* será a personagem de muitos romances e contos contemporâneos, como sinalizou muito bem o autor de “Paulinho perna torta”.

As práticas híbridas resultantes da ação do escritor em várias frentes e em vários contextos marcam sua vida literária e jornalística. Tais artefatos desafiam os críticos uma vez que a escrita de João Antônio atravessa décadas num diálogo constante com os diversos momentos históricos da vida brasileira, sempre inventando formas, misturando-as, criando a partir disto, novos textos. É o que veremos no capítulo a seguir.

## 4- ARTEFATOS, RUPTURAS E PRÁTICAS TEXTUAIS HÍBRIDAS

Toda a reportagem é, de início, um conto, um conto que o jornalista escreve baseado em coisas presentes.

(Antônio Olinto)

O que começa como uma mistura acaba se transformando na criação de algo novo e diferente.

(Peter Burke)

O meu correspondente acusa-me também de empregar processos de jornalismo nos meus romances, principalmente no primeiro.

Poderia responder-lhe que, em geral, os chamados processos de jornalismo vieram do romance; mas mesmo que, nos meus se dê o contrário, não lhes vejo mal algum, desde que eles contribuam por menos que seja para comunicar o que observo; desde que possam concorrer para diminuir os motivos de desenteligiência entre os homens que me cercam.

(Lima Barreto, em *Histórias e sonhos*)

Tudo que aqui se contém é verídico, o que não significa que seja necessariamente verdadeiro, embora o seja na medida em que me é dado fazê-lo. O jornalismo, com efeito, nunca pode ser completamente puro – como não o é nem mesmo a câmara fotográfica, já que, afinal a arte não é água destilada: percepções e preconceitos individuais, o senso de seletividade de cada um, contaminam a pureza da verdade impoluta.

(Truman Capote, *Os cães ladram: pessoas públicas e lugares privados*)

Artefatos híbridos, rupturas de gêneros, transmigrações textuais, reescrita, passagens, espaços de comunicação entre a reportagem e o conto formam grande parte da prática textual híbrida da escritura de João Antônio. Neste capítulo, analisamos

alguns escritos jornalísticos que foram publicados na revista *Realidade* que dialogam com a obra ficcional, a exemplo de “Quem é o dedo-duro”, reportagem que foi transformada em conto, décadas depois em *Dedo-duro* (1982). Apresentamos também textos híbridos como o conto-reportagem “Um dia no cais”, publicado em *Realidade* e aproveitado integralmente em *Malhação de Judas Carioca* (1975). Interessa-nos também a construção intertextual que costura o livro *Ô Copacabana* (1978) e a relação híbrida entre história, memória pessoal e perfil jornalístico em *Lambões de caçarola* (1977).

### **(Um dia no) Cais: conto-reportagem**

Publicado originalmente na revista *Realidade* em setembro de 1968, “Um dia no cais” parece inaugurar pelo menos no Brasil um novo gênero: o conto-reportagem. Sete anos depois, em 1975, com uma pequena mudança textual, ele é republicado como parte do livro *Malhação de Judas Carioca*, já com o título simplificado para “Cais”.

Além da simplificação do título, João Antônio suprime completamente o texto de abertura que na revista apresentava o trabalho como: “Armazéns, guindastes, navios imensos, bondes, caminhões. Bares, boate, hotéis, vozerio nas calçadas. A zona do cais de Santos, um dos maiores portos do mundo. Nesse cenário, em que marinheiros, crianças, mulheres, se agitam dia e noite, João Antônio viveu um mês. E trouxe, de lá, este conto-reportagem”. É interessante discutir a republicação do conto-reportagem a partir da ausência de tal abertura, pois ela nos dá elementos importantes tais como localização do texto num espaço real (porto de Santos) e também a questão do tempo de apuração da reportagem (um mês). Ou seja, fica claro que o escritor-jornalista fez um trabalho de captação da informação em 30 dias para comprimi-lo numa narrativa que tem a duração de apenas um dia. Parece irrelevante, no entanto, ao retirar a abertura o texto se desterritorializa, pois em nenhum outro momento do conto-reportagem aparece

uma referência clara ao espaço real do porto de Santos. Além disso, também não foram levadas ao livro as fotos de Jorge Botsuem que ilustram a edição de *Realidade*: retratando os letreiros luminosos dos bares e restaurantes; as apresentações musicais; a imagem de uma pessoa andando de bicicleta; um grande navio; os engraxates; trabalhadores chegando ao cais em cima de um caminhão; meninos jogando bola sob o sol em ruas próximas aos armazéns 5-6; o tatuador Lucky. No texto “Cais”, João Antônio se refere a todos esses elementos que fazem parte da reportagem fotográfica de Jorge Botsuem. É tamanha sua importância que as fotos não são apenas acessórias e simplesmente compõem e dão suporte ao texto, num diálogo entre escrita e imagem. A retirada das imagens e do texto de abertura causa ao leitor do conto-reportagem no suporte livro perda significativa de informação.

Como acréscimos, João Antônio adiciona alguns intertítulos, que no jornalismo têm função de segmentar o texto em blocos, servindo para facilitar a leitura e organizar as idéias. Assim, ele acrescenta os seguintes intertítulos: “A rua da molecada miúda”; “Ponto de faca”; “A rua está tocada”; “O cais muda de cor” e “Manhazinha. Os homens chegam outra vez.” O texto de “Cais”, no entanto, permanece igual ao conto-reportagem publicado na revista *Realidade*, a não ser por um parágrafo acrescentado no livro, que explica a proximidade entre os estabelecimentos comerciais no cais: “Vizinhandos, pegados, quatro-cinco metros cada porta, cada negócio é um mundo no cais. Cada qual cuide de si, que a zoeira é geral. Cada um é cada um, a rua é de todos. A cambada solta”. (ANTÔNIO, 1975, p.52)

Passada essa preliminar comparação gráfico-textual entre as versões da revista e do livro para o mesmo escrito, que a nosso ver tem grande importância para a discussão que iremos tratar, entramos um pouco no cais. Nesse exercício de leitura, seguimos os passos de João Antônio, por dentro do conto-reportagem, gênero híbrido fruto de

experimentações estéticas da década de fins da década de 60. Mas, antes disso, precisamos refletir um pouco sobre como vem sendo estudada e discutida pelos críticos literários brasileiros a questão da relação entre o romance-reportagem e a definição do gênero literário/jornalístico de tais escritos.

### **Volta ao naturalismo, neonaturalismo ou hibridismo de gêneros?**

Sussekind (1984, 1985, 1987) discute a literatura dos anos 70, em especial o significado do romance-reportagem a partir de depoimentos do próprio escritor João Antônio e chega à conclusão de que “repete-se a estética naturalista, mas sob a forma de *caso clínico*, na virada do século; do *ciclo*, em Trinta; do *flagrante*, na década de Setenta”. (SUSSEKIND, 1984, p. 88). Assim, para Sussekind (1985 p.58), o neonaturalismo dos anos 70 surge com os “conto-verdade”(sic) de João Antônio, quando “a ficção de mãos dadas com o jornalismo foi a que encontrou maior sucesso popular”. Portanto, tais escritos não teriam muita validade como literatura porque são na verdade grandes reportagens “cujo único traço especial é saírem em livros e não em jornal”. A autora trabalha algumas idéias de Emile Zola reunidas em *O romance experimental e o Naturalismo no teatro* que reabrem as possibilidades do gênero romance em dialogar com as ciências, em meados do século XIX. O aspecto documental da literatura interage também com o jornalismo que estava naquela época em pleno desenvolvimento e com a nascente ciência da sociologia. Mas mesmo o escritor naturalista como Zola (1982, p.35) não admite que as obras do chamado romance experimental sejam cópias fiéis da realidade, já que o escritor terá que “ver, compreender e inventar”. O escritor francês ainda se defende de afirmações da época que vinculam a prosa naturalista com a reprodução mecânica da realidade, uma vez que “uma crítica estúpida que nos tem sido feita, a nós escritores naturalistas é que

queremos ser unicamente fotógrafos”. Então, o que vale ser discutido é o uso das idéias sobre o romance experimental de Zola por Sussekind e a impossibilidade de se entender a prosa da década de 70 no Brasil com tal ferramenta, ficando apenas no rótulo de naturalista ou neonaturalista. Além disso, conforme Sodré (1992, p.268), o naturalismo adquiriu no Brasil uma feição própria, que misturava ainda elementos românticos com o protesto social próprio da realidade nacional: não foi uma escola sucedendo outra, sim um dos modos de expressão entre vários.

Na mesma linha de Sussekind, Silverman (2000) considera a preocupação de fotografar a realidade por parte dos escritores do chamado romance-reportagem como uma tendência naturalista. O brasilianista (2000, p.38) encara como incesto literário a constante documental da literatura brasileira, já que “obras primas como *Os Sertões*, de Euclides da Cunha ou *Casa grande e senzala*, de Gilberto Freyre, há muito tempo misturaram gêneros com sucesso”.

Já Pellegrini (1996 p.20) considera que, apesar de todo o esforço, a crítica de Sussekind não consegue entender a literatura produzida nos anos 70, nem a dinâmica cultural da época porque parte de um conceito de escrita literária pura, que deixaria de lado as “impurezas”, o contexto de produção, as mesclas com o jornalismo. E a literatura dos anos 70 foi “impura” porque se transformou também numa forma de resistência e experimentação.

Cosson (2001) e Bianchin (1997) apontam os constantes equívocos teóricos de críticos brasileiros na hora de escrever sobre o chamado romance-reportagem. Eles afirmam que a crítica não está preparada para entender tais narrativas, já que analisam o objeto desde o ponto de vista dos gêneros tradicionais. O romance-reportagem não é um romance propriamente dito, pois esbarra nos fatos, nem um livro exclusivamente jornalístico, já que se utiliza das técnicas narrativas do romance para construir a história.

Os dois estudiosos propõem um aprofundamento da discussão a partir da leitura do contexto histórico da produção de tais narrativas bem como a leitura de tais escritos como um gênero novo, fruto do entrecruzamento do jornalismo e da literatura.

Cosson (2001 p.9) destaca o paradoxo narrativo do romance-reportagem como sendo uma das suas características, a ambigüidade. Assim, ele trata tais textos como integrantes de “um gênero autônomo situado nas fronteiras de dois discursos: o literário e o jornalístico”. Desse modo, ele contesta as leituras de Arrigucci Jr. (1979) e Sussekind (1984, 1985, 1987) que situam tal fase da literatura brasileira como uma volta ao naturalismo, já que a literatura serviu de expressão da realidade por conta do processo de censura aos meios de comunicação. Cosson (2001 p.13) descreve a “expansão do jornalismo em direção à ficção” e considera o romance-reportagem como “uma das formas assumidas pela produção literária do período”, sendo algumas figuras da geração de 70 podem ser consideradas pós-modernas. Entretanto, concorda com os críticos do romance-reportagem no que diz respeito a certo “empréstimo feito ao modo de narrar norte-americano”, ou seja, a presença de Truman Capote, que lançou o chamado romance de não-ficção (*nonfiction novel*) *A sangue frio* em 1966, narrando a história de um brutal assassinato numa fazenda, no interior dos Estados Unidos.

Segundo Cosson (2001 p.29), Todorov define gênero como sendo a codificação historicamente atestada das propriedades discursivas. Assim, a combinação de gêneros jornalísticos e literários consagrados vai dar a origem a um novo gênero, que habita a fronteira entre os dois campos. Tal jornalismo misturado é uma tentativa de imitação da realidade através da utilização de técnicas do realismo literário. O engajamento, compromisso e crítica social são características desse tipo de narrativa que representa bem os dilemas dos anos 70. Mas a origem de tais práticas híbridas, “impuras”, remota aos anos 60.

Imitação ou influência do *New Journalism* no Brasil? O fato é que Cosson (2001 p.23) coloca como embrião do romance-reportagem da década de 70 como sendo as narrativas experimentadas justamente na década anterior, na revista *Realidade*. Ele cita o caso de João Antônio como sendo um pioneiro, ao escrever e publicar “Um dia no cais”, em 1968.

Ferrari e Sodré (1986, p. 77), em *Técnica de reportagem*, têm apontam que os jornalistas da *Realidade* buscavam no conto o modelo condutor de seus escritos, chegando ao diálogo entre estas duas esferas com a chamada reportagem-conto. Para os autores, a revista, em alguns casos, estava entrando no perigoso terreno da inverossimilhança por “tentar suavizar a crueza dos temas através de uma excessiva carga poética”. Para Ferrari e Sodré (1986 p.81) a t pica reportagem-conto tem uma estrutura orgânica que “particulariza a a o em torno de um único personagem, que atua durante toda a narrativa”.

Lima (1995, p.184) opina que a melhor fórmula de *Realidade* foi a chamada reportagem-conto, uma vez que o conto caracteriza-se por uma história breve, de enredo simples, com forte concentra o de a o, tempo e espaço, além de mostrar um episdio curto que transparece o poder da sugestão. No caso de João Antônio, o chamado conto-reportagem teve seu merecido tratamento por conta de que o escritor já trazia para o jornalismo toda a experiência adquirida na literatura.

No contexto norte-americano, um dos percussores do *New Journalism*, Capote (1977 p. 12) afirma que reportagem poderia ser uma arte tão elevada e requintada quanto qualquer outra forma de prosa: o ensaio, o conto, a novela. Tal opinião, ainda não tão difundida na década de 50 no seu país, foi amplamente aceita pelos jornalistas-escritores da década seguinte, chegando a tornar-se um movimento que teve grande fôrça e influência inclusive no Brasil com a atua o dos jornalistas da revista *Realidade*.

## Entre o trem e a bicicleta: espaço em movimento

Feita esta contextualização histórica dos principais debates sobre o significado das relações entre a ficção e o jornalismo na década de 70, podemos tornar ao conto-reportagem de João Antônio.

Como local de constante movimentação de pessoas e mercadorias, o cais na escrita de João Antônio não representa nem descanso nem repouso e sim fluxo contínuo, maquínico, a devorar gentes e coisas. Local de troca, conflitos e contato, o cais não dorme e é representado por um olho elétrico de um bar que nunca fecha. Os homens, mulheres e crianças se revezam em manter tal máquina funcionando, como se nada parasse, com vários platôs funcionando ao mesmo tempo, independentemente da vontade ou cansaço das pessoas. Tal qual em seus contos, a exemplo de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, as personagens se movimentam o tempo todo numa busca que muitas vezes é infrutífera ou mesmo configura uma contínua reificação.

O escritor inicia seu conto-reportagem com uma imagem que é mista de luz movimento e sons:

De longe em longe, uma locomotiva a óleo diesel apita modorrenta, e vem furando as luzes na zona do cais.

- Êpa!

Um menino branco se esforça, sobe o selim para o cano, mete os peitos contra o guidão, que se enverga, equilibra a sacola na bicicleta e corta de fininho o cais. Vai que vai embora. Está quase sozinho com as luzes no cumprimento de paralelepípedos, gozando nas curvas. O menino mais seu calção e sua japona, seu cabelo cortado rente, sua campaninha, trim-trim nas esquinas que atravessa. (ANTÔNIO, 1975, p. 41, grifos nossos)

Andrade (2003, p.16) aponta que apesar da locomotiva ser muitas vezes tomada como sinônimo de liberdade tem-se que se prestar a atenção ao “lado nada poético e profundamente disciplinador do sistema ferroviário”, numa “dimensão disciplinadora da vida cotidiana”, já que se impõe sobre o território por meio da construção de redes que esquadrinham as cidades. Em paralelo à imagem da locomotiva, signo do progresso, que

*fura* as luzes do cais, existe a figura do menino que *corta* o mesmo espaço em seu movimento de zigue-zague, privilegiando as curvas em lugar da reta do trem. A locomotiva que emite seus apitos convocando os trabalhadores para o dia de trabalho do cais tem seu contraponto no menino com sua bicicleta já que ele tem uma campainha de *trim-trim* lúdico. É como se existisse uma oposição entre os movimentos lineares da locomotiva e o trajeto aleatório e brincalhão do menino, imagem que desenvolve durante todo o conto-reportagem, já que o jornalista-escritor mostra um cais em duas dimensões: a do trabalho dos estivadores e a da viração das prostitutas Odete Cadilaque e Rita Pavuna. Tal movimento pendular é marcado pela ambigüidade e pelos espaços de hibridação que unem os homens da estiva e o as prostitutas, dia e noite na narrativa.

A movimentação descrita por João Antônio parece ter continuidade no parágrafo seguinte, acrescido de uma marcação de tempo precisa, característica do jornalismo:

Cinco da manhã. As vassouras de piaçava correm nas mãos dos dois garçons, peitos de fora, calças arregaçadas, tamancos. Batem, esfregam o chão da calçada do *Bar Café e Restaurante Chave de Ouro*. A cidade, os prédios e os morros dormem de todo. O cais não dorme. Não se apaga. Lá pelos cantões, um olho aceso fica no rabo da manhã. E fica. (ANTÔNIO, 1975, p.41, grifos nossos)

O movimento dos garçons com suas vassouras em ritmo cadenciado (correm, batem, esfregam), através do uso dos verbos no presente indicativo, sugere uma ação imediata, rápida. Contrasta com o estado sonolento do restante do espaço fora do cais (a cidade, os prédios e os morros) que dorme. Interessante observar que, como uma câmera, a narrativa se aproxima do bar (“um olho aceso” no coração do cais que “não dorme”), não se detém nas pessoas já que os garçons são descritos mais por seus movimentos mecânicos do que por suas características, uma vez que são praticamente fundidos numa única descrição (“peitos de fora, calças arregaçadas e tamancos”). O que interessa é o micro-ambiente, signo que representa todo o cais como um lugar que nunca dorme. A representação temporal parece ser interessante porque se inicia com

uma marcação precisa de horário (Cinco horas da manhã) e vai concluir com uma expressão (rabo da manhã). Tudo isso parece preparar para a entrada, num trajeto da rua para o espaço fechado, interior do olho aceso, o botequim.

O botequim é xexelento, velho encardido. E teima que teima plantado. Agüenta suas luzes, esperto, junta mulheres da vida que não foram dormir, atura marinheiros, bêbados que perturbam, gringos, algum cachorro sonolento arriado à porta de entrada. Recolhe cantores cabeludos dos cabarés, gente de polícia doqueira, marítima ou à paisana. E mistura viradores, safados, exploradores de mulheres, pedintes, vendedores de gasparinhos, ladrões, malandros magros e sonados.

O boteco é mais. Agasalha traficâncias e briga. Gente encosta o pé do umbigo ao mármore e queima o pé com bebidas. Fuá, tenderepá, pau comendo quente. Quizumbas. (ANTÔNIO, 1975, p.42, grifos nossos)

Ambiente híbrido mistura tanto elementos representantes da lei e do Estado (polícia doqueira, marítima ou a paisana) como a marginalidade, músicos e estrangeiros. O boteco é representado como aquele que agüenta, teima, resiste acordado. O lugar é descrito como decadente, xexelento, velho encardido. E as pessoas e animais mimetizam esse espaço, como se não tivessem tanta energia para resistir ao cansaço da noite, pois o sono ataca todos até mesmo o cachorro que está “arriado à porta de entrada”. Ao mesmo tempo, o botequim é uma estranha casa que recolhe e agasalha os diferentes sem esconder os conflitos, o “fuá, tenderepá, pau comendo quente. Quizumbas”. O narrador parece empilhar as mais diversas figuras humanas do cais num mesmo espaço e dar-lhes movimento, ressaltando os conflitos, os encontros e desencontros.

Esse cenário de certa forma prepara-se para o aparecimento de Rita Pavuna e Odete Cadilaque, prostitutas de 31 e 16 anos, respectivamente, que são as protagonistas do conto-reportagem:

- Vai lavar roupa, sua fedorenta!

Rita Pavuna e Odete Cadilaque se pegam. Duas das que zanzam batalhando na noite, conluídas nos trampos, nas arrumações para adoçar fregueses e levantar a grana, ainda que devam aturá-los. É lei- malandra que é malandra,

no cais, não deve ir com trouxa. Toma-lhe o milho no jeito, debaixo de picardia e manha. Carne é carne e peixe é peixe. Mas por umas ou por outras, de ordinário, se enfarruscam num desentendimento. E as duas acabam se encarando. Como inimigas. Salta um desacato:  
- Vai lavar roupa, sua nojenta! (ANTÔNIO, 1975, p.42, grifos nossos)

Rita Pavuna e Odete Cadilaque parecem compor uma versão feminina das andanças noturnas de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*. Invariavelmente presas ao ciclo da malandragem e suas leis no cais, elas misturam-se aos otários e ao mesmo tempo se diferenciam, pois conforme o ditado utilizado “carne é carne e peixe é peixe”. Longe do trabalho formal, elas se agridem usando outra expressão de xingamento (“Vai lavar roupa!”) sempre acompanhada dos adjetivos nojenta ou fedorenta, palavras essas que as fixam no ambiente degradado do boteco e do cais como um todo.

As prostitutas serão, ao longo do conto-reportagem, espécies de guias com as quais o narrador vai percorrer todos os espaços do cais de Santos. Vê-se certa aderência do narrador à perspectiva das personagens, recurso muito usado em outros contos de João Antônio. Ribeiro Neto (1981, p.103) observa que a adesão da narração à ótica do personagem merduncho se expressa pelo foco narrativo em primeira ou terceira pessoa, no caso de “Um dia no cais”. Ao fazer a narração do cotidiano do cais sob a ótica marginalizada de Odete Cadilaque e Rita Pavuna, o narrador escolhe a angulação do conto-reportagem, dando cores noturnas e ambientes que são espaços degradados onde se dá a vivência e a convivência de grande parte da população excluída que circunda o porto.

A nosso ver, Rita e Odete são personagens que se complementam, assim como os malandros de idades diferentes de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*. No momento da narração em que elas se encontram, estão disputando um freguês no bar, ao amanhecer. Aí elas se opõem, no entanto, “mais tarde, na virada dos ponteiros, as duas se voltarão, se entenderão depressinha. É aparecer um bom gringo, presa da boa, e irão em cima

juntas, juntinhas. Aí irmãs, outra vez. Jogarão açúcar ao freguês e lhe morderão até os últimos”. (ANTÔNIO, 1975, p.43).

Seres noturnos, Rita e Odete, ao amanhecer do dia, se retiram temporariamente. Entram em cena os trabalhadores, que são descritos por João Antônio em linhas gerais como patoludos, com “sacos amarrados à cabeça, bermudas esburacadas, sapatos com meias e pernas peladas. Mãos enluvadas para o batente. Gramam”. O narrador parece não se interessar muito pelos trabalhadores do cais e persiste em seguir Odete e Rita que se ausentam aos poucos.

Rita Pavuna se manda. Tocando para os lados do armazém 5-6, um pedaço pesado dos cantões do cais. Boca do inferno. Morte certa no porto, conforme se diz. Ali, até polícia à paisana mede distância, não esconde o medo. Ou respeita ou cai do cavalo. Rita se indo. Lá anda cabra traquejado. Otário, fariseu, mcorongo, *Manoel* e *Zé Mane* não tem o que fazer lá. É o que se diz. Rita andando. (ANTÔNIO, 1975, p.43, grifos nossos)

O cais do conto-reportagem de João Antônio é descrito a partir das margens. A atividade comercial do porto pouco importa, o jornalista-escritor traz a margem para o centro da história. Rita e Odete circulam pelas margens como câmeras num movimento panorâmico. O narrador se divide também quando elas tomam destinos diferentes as personagens Rita Pavuna e Odete Cadilaque. A primeira, mais velha e experiente, apressada, se manda para o pedaço pesado do cais, os armazéns 5-6, que será narrado depois no tópico/entretítulo “Ponta de faca”. Mas antes disso, ele preocupa-se com Odete Cadilaque, que vai dormir na rua. Nesse momento, ao tomarem rumos diferentes, o narrador aproveita para construir melhor o perfil de cada uma delas, iniciando com Odete que “bebida, estropiada da noite. Uns olhos raiados de sangue, trapo, caricatura. Trapão. Capionga, lenta, cabeça baixa, se arrasta do botequim para a rua” (ANTÔNIO, 1975, p.44). Descrita igualmente a Mariazinha Tiro a Esmo, jovem prostituta que vai perambular por diversos livros do escritor, de *Ô Copacabana!* a *Sete vezes rua*, “Odete

Cadilaque está aí, dezesseis anos. Diz, de boca, que tem vinte. Mas esses vinte parecem com vinte e cinco” (ANTÔNIO, 1975, p.44)

De certa forma, o tema da infância nos contos de João Antônio é uma constante. Note-se, por exemplo, em “Frio” o menino é obrigado a transportar um pacote com um conteúdo misterioso de um lado a outro da cidade, durante a noite, transpondo obstáculos. Cunha (1991, p.VI), em prefácio ao livro *Meninão do caixote* afirma que os meninos de João Antônio não são “crianças enfeitadas de bons sentimentos nem andam de sapatinhos e velocípede (...) o menino de frio é o mesmo que vemos todas as noites perambulando a esmo pelos grandes centros urbanos (...) é um conto patético em sua terrível realidade”. Odete se esforça para se comportar como adulta, no entanto, ao descansar, na casinha verde da bomba de esgotos do cais “vai se aninhando como uma criança. O corpo caindo na madorna, quentando. E dorme com o dedo na boca”. (ANTÔNIO,1975, p.44) ou mais adiante “Odete Cadilaque, ronca no chão, polegar na boca. Que nem criança, batida de canseira” (p.45). Em paralelo a isto, a rua antes barulhenta e movimentada por mulheres e homens do cais, fica tomada de crianças que brincam:

Molecada miúda se escarrapacha jogando bola. Gente. Gente magra, muita, suja, escurecida, andrajosa, mora apertada com crianças, cães, velhos velhos, gatos quizilentos, nos escondidos dos porões escuros, buracos que furam os casarões antigos, entre ratos, furtum de urina e mato abandonado. É a rua diferente, sem a zoadá da noite. E crianças saem para brincar.  
A rua é agora dos armazéns gerais. De pardieiros centenários, ancestrais, pulam crianças que se confundem com cachorros, mendigos, bêbados, gente de perna entapada, caras de fome, pescoços de galinha, esbranquiçados ou encardidos. Gente sentada, quentando sol nas soleiras urinadas. Esmoleiros. Lodo preteja o meio-fio. (ANTÔNIO, 1975, p. 45)

As pessoas, como se disse em outros momentos, misturam-se ao ambiente insalubre e aos animais (ratos, gatos quizilentos, cachorros sonados etc.). É possível mapear no conto-reportagem muitos momentos nos quais o jornalista-escritor faz referência à sujeira do porto. Sujeira do lugar e das gentes que, misturados, formam um

conjunto caótico. Além de tal mistura, também desembarcam portugueses, japoneses e espanhóis. O porto é visto como elemento de miscigenação. O cais é elemento de ligação entre o nacional e o internacional, no qual a riqueza e a miséria se misturam, trabalhadores e viradores convivem. Lugar de fronteira, borda em línguas que se hibridizam, lugar de ambigüidades que vai desde a convivência entre lei e malandragem até o próprio gênero do escrito, no qual conto e reportagem se fundem no cais. Local de trocas, fluxos, encontros, hibridizações, mestiçagens o cais não escoia só riquezas, também as contradições da modernização brasileira.

Pensando o cenário da narrativa de “Cais”, o crítico norte-americano Malcolm Silverman assinala que:

O cenário de “Cais” (Malhação de Judas Carioca) é atípico, ainda que não o seja sua atmosfera. A esqualidez das ruas à luz do sol, com sua “molecada miúda” (p.45), seus “cães perebentos enfiados na sujeira” e seu “cheiro sufocante” (p.46) cedem lugar a uma prodigiosa e escapista animação noturna (...) Assim como uma falsa alegria mascara a solidão e a indigência sócio-econômica em “Cais” (...) (SILVERMAN, 1981, p.69-70)

Odete dorme como uma criança. O cais tomado pela molecada miúda e pelo sol. Voltemos a seguir com o narrador os passos de Rita Pavuna, que se dirige para o armazém 5-6. Lucas (1999, p.92) sugere que o estudo das mulheres na obra de João Antônio pode representar também:

João Antônio traz de novo o contista com suas artes: uma exploração da condição humana em estado de miséria e inocência; uma arqueologia dos significados da grande cidade, cuja a semântica o ficcionista procura apanhar, com a demarcação dos lugares cibernéticos, aqueles pontos de encontro das personagens estratégicas; um estudo de ambientes em fase de desagregação por motivo das leis do progresso; uma gramática dos vagabundos, pilantras, malandros, piranhas e marginais, enfim, um levantamento da poesia do agreste humano ( LUCAS, 1999, p. 92)

A prostituta em João Antônio segue um padrão. Ela é vítima de dupla violência. É pobre, daí deva se virar na rua. Caso seja criança ou adolescente, deve abdicar de tal condição, tendo que enfrentar a batalha pela vida atuando como uma pequena adulta. Por fim, a prostituta obedece a um homem (cafetão), lhe entregando o dinheiro e ainda

sendo agredida por ele. Assim acontece em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, também em “Mariazinha tiro a esmo” e em “Um dia no cais”.

Silverman (1981, p. 75) assinala que, dos muitos protagonistas de João Antônio, duas mulheres se destacam: as prostitutas de “Cais”. Com seus cômicos apelidos, Rita Pavuna e Odete Cadilaque escondem por trás da fachada picaresca uma luta pela sobrevivência:

Personagens femininas secundárias, por exemplo, estão presentes em grande número, embora geralmente com menos destaque que os homens, em consonância com as normas latinas e com as inclinações criativas do autor. Muitas são jovens prostitutas, abjetamente leais aos proponentes cáftens que sustentam financeiramente; e, se bem que as criaturas do escritor sejam quase sempre vítimas, tal caráter é ainda mais pronunciado no caso das mulheres. Sua sina é brutalmente definida: “Mulher só serve para dar dinheiro ao malandro. Todo o dinheiro. Por isso, entre os malandros... as mulheres se chamam minas” (...) o arquétipo da prostituta é assinalado como invariavelmente masoquista: quanto mais brutalizada, mais terna e dedicada se mostra. (SILVERMAN, 1981, p.81-82)

A representação física de Rita Pavuna acentuadamente tem elementos mestiços, híbridos. “Sará, Rita é mulata, cabelo ruim. Na cara de índia, tem o nariz quebrado, como os lutadores de boxe (...) nasceu num vilarejo baiano.” (ANTÔNIO, 1975 p.50-51). Além da mestiçagem que forma o contorno corporal da personagem, Rita traz no rosto ainda uma marca, que é o nariz quebrado como os lutadores de boxe, imprimindo na face sua condição de oprimida. Outro ponto é sua origem. Ela parece também atraída para o porto, uma vez que nasceu distante de Santos, num lugar vagamente definido pelo narrador.

A fala das prostitutas se constrói em contraste com os trabalhadores que quase não falam e se comunicam através de gesticulações relacionadas ao processo de transporte das mercadorias dos navios para o porto e vice-versa. Também é uma fala híbrida, mistura de gírias com pedaços de diversos idiomas dos marinheiros. A linguagem da prostituta vem da interação com os otários, assim como as placas que servem para atrair, por exemplo:

(...) E os botecos, com indicações em inglês ou alemão para os gringos.  
*Bar Restaurante Paquetá, Bar Churrascaria Pan American, Pastelaria Pavão de Ouro, Night and Day* (danças-show). *Oslo Bar. Zanzibar (served by girls)*  
*Benger Bar. American Star Bar. Hotel dos Navegantes. Bataan Bar (server by girls). Hop Set- Churrascaria- Barbecue. Gold and Silver, Moby Dick Bar. Galeria Flórida- Butterfly Shop.* (ANTÔNIO, 1975, p.48-49)

Rita Pavuna “arremeda espanhol, alemão, inglês” para arranjar-se com a marinheiragem. Em certo trecho, ela pede em inglês precário um espetinho ao marinheiro com a frase “*Goive me one*”. (p.51). Já Odete Cadilaque, nova na prostituição “sabe pouca palavra inglesa” (p.51). Outra prostituta chamada Janete, carioca, também fala em inglês ao se exprimir para os marinheiros: “*Shotime. Faive dólar. Tem touse*”. (p.53). O interessante é que mesmo as expressões em idiomas estrangeiros se misturam com o português: isso é o híbrido. O próprio nome das prostitutas parece ser uma mescla entre outros nomes como o Pavuna (que remete a uma localidade do Rio de Janeiro) ou Cadilaque (marca de carro e também um nome artístico de uma chacrete famosa da televisão chamada Rita Cadilaque).

### **Tempo como fator estruturante em Cais**

Wolfe (2005, p.36) nos adverte que a maioria das boas reportagens exigia dos jornalistas o “hábito de passar dias, às vezes semanas, com as pessoas com as quais escreviam”. A questão da captação da informação difere muito do jornalismo tradicional por requerer mais tempo, a fim de registrar diálogos, expressões faciais e outros detalhes dos ambientes.

No caso de “Um dia no cais”, o jornalista-escritor passa trinta dias vivenciando como falam e se comportam as pessoas no cais de Santos e como se organiza o espaço. E isso é divulgado apenas na revista *Realidade*, na abertura, já que “nesse cenário (...) João Antônio viveu um mês. E trouxe, de lá, este conto-reportagem”. A partir de tal constatação, veremos que tal escrito tem uma forma singular de lidar com o tempo.

Existem, então, dois tempos. O primeiro, mais longo, ligado à busca de informações, vivência do repórter com a realidade. E o segundo, o da narrativa em si, que dura um dia, sendo um tempo condensado. Corresponde, então, a um tempo compactado, no qual as ações observadas são narradas e estruturadas no intervalo de vinte e quatro horas bem marcadas pelo narrador. Ainda o primeiro tempo, de 30 dias, está totalmente em sintonia com os princípios do Novo Jornalismo. Inclusive, a revista *Realidade* deu esta liberdade aos seus repórteres, possibilitando a interação com os sujeitos sociais, já que a revista era de periodicidade mensal, com prazos de fechamento maiores, livrando o profissional da pressão da produção industrial que não dá espaço à criatividade.

Gostaríamos de centralizar a atenção na representação do tempo na narrativa em si, já que tais marcações têm grande importância para a estruturação do texto, como veremos a seguir. O desafio de narrar uma história num intervalo de um dia na vida no cais de Santos faz com que o conto-reportagem tenha uma incrível semelhança com outro importante escrito do autor, o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

O tempo pontua a rotina do cais de Santos, um dos mais movimentados do mundo. Cada personagem tem a sua aparição regulada pelo tempo, este que é marcado de duas formas, o tempo dos relógios e o tempo da natureza (sol, lua, claro, escuro). João Antônio começa a descrever o ambiente a partir das quatro horas da manhã, usando as imagens da locomotiva e do menino que corta o cais de bicicleta. Já às cinco horas, o movimento é expresso através das vassouras dos garçons que lavam a calçada do bar. “Beirando às sete horas” é a vez dos trabalhadores do cais se apresentarem alguns ainda com cara de sono. Finalmente, às sete horas, um apito avisa que é a hora da entrada dos trabalhadores. Enquanto isso ocorre, sonolentas, quebradas, em busca de um lugar para dormir, Rita Pavuna e Odete Cadilaque seguem em direções opostas. Às dez horas da manhã, como uma criança, Odete dorme no chão. O expediente dos

trabalhadores também acaba pontualmente às cinco horas da tarde. João Antônio informa que esse horário já é considerado noite no Cais de Santos porque os primeiros letreiros néon das boates são acesos, um atrás do outro. E isso dá um colorido diferente ao cais. É nesta hora que as prostitutas vão à cata de otários. Note-se uma significativa coincidência com o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, pois é nesta mesma hora que os parceirinhos saem em busca de mesas de jogo a fim de ganhar o dinheiro dos otários.

Nota-se uma clara oposição entre o tempo medido pelos relógios e pelo apito, que regula a vida dos trabalhadores do porto e o tempo expresso pelo cromatismo (sol que bate de chapa no rosto de Odete, o néon das fachadas dos bares, escuro das ruas e vielas do cais, o sol que nasce sanguíneo ao fim do conto etc.) que regula a vida das prostitutas Rita e Odete.

### **“Quem é o Dedo duro?” da reportagem ao conto**

Pretendemos observar agora a transmigração textual de outra reportagem assinada por João Antônio. “Quem é o dedo duro?”, publicada na revista *Realidade* em junho de 1968, com fotos feitas por Francisco Nelson, foi transposta com significativas modificações como conto-título em *Dedo-duro*, em 1982. Tal reportagem serve para estabelecer uma cartografia do processo de hibridização presente na obra do autor, evidenciando a imbricação dos discursos jornalísticos e literários. Quase quinze anos depois, o texto sofre alterações em relação ao gênero, movimentando-se da revista para o livro, do jornalismo para a literatura, da reportagem ao conto.

Assim como “Um dia no cais”, as fotos que ilustram a revista são suprimidas no conto. Vale transcrever a abertura da reportagem, já que ela ilumina alguns elementos que serão trabalhados ao longo da análise:

Ele vive infiltrado nas rodas da malandragem, sempre espreitando, fingindo-se de malandro também. O seu trabalho é um só: cagüetar, endedar, engessar, falar, entregar, dar o serviço, atraíçoar aqueles a quem se faz companheiro.

Contar à polícia tudo o que viu entre os malandros. É uma profissão suja e perigosa, que ele exerce para viver em paz com a lei e ter livre trânsito no mundo do crime. Um mundo onde não existe maior ofensa do que a palavra cagüeta. Assim, maldito por todos os lados, ele é detestado pelos policiais, que o usam mas não confiam nele, e pelos malandros, que têm para ele um código: “Quem fala morre.” Para a polícia, é um mal necessário: “Ele ajuda, mas quem entrega de um lado pode entregar do outro.” Para a malandragem é um perigo: “Entrega até a mãe.” Chacal, alcagüeta, cagüete, cachorrinho, delator, informante, reservado, federal, engessador, falador, boca mole, boca de litro, dedo duro, são a mesma coisa. Ele não tem rosto. E até quando vai preso é uma armadilha para os bandidos continuarem acreditando nele. Por isso, quase toda a vez que um grupo de malandros cai na mão da polícia, o homem que os entregou também está entre eles, apenas para despistar. (ANTÔNIO, 1968, p.88, grifos nossos)

O dedo-duro parece habitar um lugar que não é seu, seja na polícia ou no mundo da malandragem. Ele não é malandro nem policial, ser perversamente híbrido, confunde, espreita, escamoteia. Assim, transita entre os pólos da lei e da malandragem, servindo como testemunha incômoda do rompimento de certas fronteiras, que para muitos são bem definidas. Não ter um rosto parece ser uma opção para se infiltrar no universo malandro e também a não concretização da identidade do dedo-duro como policial, já que ele subsidia os agentes com informações, mesmo assim não compõe o quadro da secretaria de segurança.

A reportagem “Quem é o dedo duro?” está dividida em seis blocos narrativos. No primeiro, o dedo duro Zé Peteleco disfarçado de Carioca ajuda a polícia a prender em flagrante uma quadrilha; no segundo, mostra-se a formação de Zé Peteleco como homem franzino que vivia entre malandros sem ser um deles e vai sendo aos poucos cooptado por um policial para ser informante; no terceiro, já como dedo-duro, Zé Peteleco vai entregar Tição, um malandro que roubou uma pastelaria de um japonês. Mostra também o dedo-duro como explorador de mulheres, vivendo do dinheiro de uma prostituta; no quarto, Zé Peteleco, amedrontado e fingindo coragem, leva dois tiros na perna numa ação junto com policiais, deixando-o capenga; na quinta parte, Zé Peteleco faz um serviço na sinuca mostrando aos policiais qual foi o mulato que cometeu um crime; na sexta e última parte, mostra-se o processo de infiltração feito por Zé Peteleco

disfarçado como Carioca a fim de se prender a quadrilha desmanchada na primeira cena da reportagem.

Comparando-se a reportagem publicada na *Realidade* com o conto “Dedo-duro”, vemos que o escritor manteve, apesar do trabalho de reescrita, a mesma estrutura narrativa do jornalismo, com os seis blocos. No entanto, há modificações na construção estilística, mostrando um trabalho do autor no texto, modificando nomes de personagens, deformando, suprimindo, omitindo, acrescentando novos parágrafos para distanciá-lo do jornalismo, retirando grande parte do tom informativo. Vejamos uma breve comparação dos dois textos:

“Quem é o dedo duro?” (1968)	“Dedo-duro (1982)”
<p><u>Onze e meia da noite no subúrbio.</u> Num terreno escuro e baldio, cinco homens formam uma roda. Fala o crioulo Macalé:  - É hora. O carioca ficou de passar aqui na quebrada pra comprar os bagulhos. Nenhum dos outros responde. Há um silêncio, a espera está pesando. Um dos três acende <u>um cigarro estranho</u>, fininho. Aspira fortemente, mais, mais, fazendo uma sucção demorada, nervosa. E passa o cigarro ao próximo. No escuro, a brasa do cigarro andando, parando, andando, é o que melhor aparece.  Chega o esperado. Cumprimenta com a voz macia. Disposto, bem humorado:  - Olá compadres! Estamos a bordo como é que é? Trouxeram os bagulhos?  <u>O crioulo</u> tem a seus pés duas malas de viagem. Abre uma. Lá dentro, alguns eletrodomésticos. Retira um rádio de pilha. Convida:  - Chega mais, meu camarada. Vem apreciar a mercadoria.  Subitamente, rápidos, acesos, dois homens, armas na mão, faroletes, invadem o terreno:  - <u>Aqui é a cana! Todo mundo de mão para cima</u></p>	<p>-A hora é esta.  No escuro, o terreno parece mais vazio. Cinco homens formam a roda. <u>A aragem noturna traz um fedor que vem exalando de longe; deve ser de um animal morto, gato, cachorro.</u>  Fala o crioulo e nenhum dos outros responde, mas se sabe que Carioca ficou de passar aqui na quebrada. No quieto, a espera pesando, um deles acende um fininho. Chupa com força, mais, mais, fazendo a sucção demorada nervosa. Passa o <u>baseado</u> ao vizinho. Um cão erradio late na noite e no pretume a brasa do fininho passeando, parando, voltando, é o que de melhor aparece.  Chega o tardinheiro.  Cumprimento com a voz macia, que venho disposto e de humor aceso:  -Olá meus compadres! <u>Tamos</u> a bordo. Como é que é, trouxeram?  <u>Crioulo Carniça</u> tem aos pés duas malas de viagem. Abre uma. Lá dentro, alguma bagulhada, eletrodomésticos. Puxa um rádio de pilha. Estende a mão:  - Chega mais, meu camarada. Aprecia a mercadoria.  <u>Chego-me.</u>  De estalo, rápidos, a fim, dois, as armas na</p>

	mão, faroletes, baixam e invadem. <u>São os homens.</u>
--	--

O contista João Antônio suprime na reescrita do material a marcação objetiva do tempo e lugar (“Onze e meia da noite no subúrbio.”) e acrescenta um trecho inteiro sugerindo que um fedor de putrefação de um corpo animal que invade a cena. Além disso, também no segundo texto, o malando crioulo Macalé ganha outro nome e passa a chamar-se de Carniça, de certa forma semanticamente próximo ao fedor que a aragem noturna traz. Já o que não era tão claro na reportagem (“Um cigarro estranho”) vai ser declaradamente um baseado. O mais importante no segundo texto é a mudança do foco narrativo da terceira pessoa para a primeira do singular. Ou seja, toda a ação do conto será narrada sob o ponto de vista de Zé Peteleco (Carioca).

Vale a pena colocar lado a lado, novamente, alguns trechos dos dois textos para acompanhar os movimentos de reescrita, a fim de notar o trabalho na garimpagem de uma melhor expressão, expressão esta que vem através de acréscimos e substituições. Tais movimentações, fruto do diálogo textual transformador evidenciam, em alguns momentos, usos diferenciados de elementos retóricos no jornalismo e na literatura mesmo quando se constrói uma narrativa híbrida. Vejamos:

“Quem é o dedo duro?” (1968)	“Dedo-duro (1982)”
Mas seu nome não é Carioca. Seu nome é José. Que encurtou para Zé e se acrescentou Peteleco, devido a seu jeito nervosinho, espevitado. De família pobre, cheio de irmãos, morou até os dezessete anos numa vilazinha de Carapicuíba, uma hora de trem nos subúrbios da Sorocabana, em São Paulo. Todos lutavam no trabalho pesado, Zé não queria nada. Um dia, o velho, seu pai, achou que sacrifício tinha de ser de todos e mandou que Zé se explicasse: arrumava emprego ou caía no mundo.	Está aí. Carioca não é meu nome. Zé, encurtando de José e esticado para peteleco, devido, quem sabe, ao meu jeito de nervosismo e espevitado. E depois, <u>vesgo e escanifrado, magrelo. No espelho, meu olho esquerdo sempre teima em olhar em outra direção.</u> Pé-rapado e cheio de irmãos, <u>me</u> escondi até os dezessete anos numa vilinha de Carapicuíba, colada à Aldeia dos Índios, sei lá por que esse nome. Até o centro, é uma hora batida de trem nos subúrbios da Sorocabana.

Caiu na capital. Pegou, como quem começa, maus pedaços. Engrachou e esmolou, coisa que não gosta de lembrar. Até que um dia ganhou prumo, apanhando e entregando roupa num tintureiro na Rua do Triunfo, na chamada **Boca do Lixo**. Era novo, mirrado e, como estivesse com um pé na boca do crime, foi ali mesmo que conheceu todos os tipos de malas(malandros). Ali se concentrava gente que mexia com um ramo variado-prostituição, tráfico de tóxicos, assaltos, vigarices.

Era fracote, mas estava no ambiente. Com tempo arranjou uma moleza, um mingau, uma otária (mulher da vida, fácil de dar dinheiro a seu homem, fácil de dobrar).

Zé entrava com o amor e ela com o resto-na cama, no próprio bordel, onde ele aparecia para dormir depois das três da manhã, terminado o trabalho das mulheres; comida, cigarros e uma notinha (um dinheirinho) todo santo dia.

Estava naquela vida, sem experiência nenhuma. Quando em quando, se distraía, abusava nos copos do botequim e ficava bobeando. Essa bobeira (estar à toa, sem nada para fazer) em plena Boca do Lixo dá xadrez com facilidade. Uma ronda policial o apanhava bêbado, falando grosso, mais alto do que devia, e pronto: quatro ou cinco dias de cadeia.

Zé peteleco nunca foi homem forte. Nem corajoso. Não era bom jogador, não havia aprendido a roubar, nem sabia, pelo próprio esforço, onde arranjar maconha, bolinhas ou cocaína. Não era um taco no bilhar, não era um linha-de-frente no jogo do carteadado, não conseguia fazer dos entorpecentes um meio de vida. Também não pertencia a curriola dos rapazes **fortes** da geração mais jovem, saídos do Juizado de Menores, espertos e considerados de todos, inclusive da polícia. Zé Peteleco sempre foi um sujeito de obedecer e não de dirigir.

Assim fica pra lá dos subúrbios e o pessoal trambica no pesado; eu, não querendo nada. Aí o velho me chamou na chinha, sacrifício tinha de ser de todos e mandou que me explicasse. Arrumava emprego ou caía no mundo.

Caí na capital. E peguei, como quem começa, uns pedaços podres. Corri atrás, engraxando e esmolando, coisa que não gosto de lembrar. Até um dia, então.

Aí ganhei prumo, apanhando e entregando roupa num tintureiro da Rua do Triunfo, na Boca do Lixo. Era novo, mirrado, mas acostumado. Sabia dormir com percevejo por perto e foi ali que aprendi a conhecer os tipos de malas. Que na barra se concentrava gente de um tudo, mexendo com o rama variado; era putaria, tráfico, jogo, batifundo, assalto, virações.

Isso. Fracote, pequeno, mas no ambiente. E com o tempo, até o mais morto, arranja uma moleza, um mingau, uma otária fácil de dobrar. Mesmo o pé aleijado encontra o sapato que lhe serve. Eu entrava com o amor e ela com o resto- a cama, no bordel, onde eu aparecia para dormir na virada da três da matina, terminada a batalha das mulheres. Na hora dos sabidos e dos amigos das minas.

Mas até aí é uma parte. Ainda na Boca tem a lei- mulher ofereceu, malandro não comeu, pau nele. Estava naquela e julgava vidão, que não levava rodagem nenhuma, curto e sem picardia. Quando em quando me distraía, abusava nos copos e dava para bobear no botequim. Esse marcar bobeira na barriga da Boca do Lixo, debaixo do sol ou da luz elétrica, dá xadrez com facilidade. Aí derrapei algumas vezes. Uma ronda me apanhava bebum, falando empastado e grosso, mais alto do que devia. Xilindró. Quatro ou cinco dias mofando no chiqueiro. Saiia, bandeava de novo pra Boca. Voltava até engrandecido nas curriolas que, ficar invicto em matéria de cana, não marca vantagem.

Olhem aí, se eu disser que sou homem forte ou essas coisas, estarei mentindo. E em historiada de mulher, aqui miúdo, a

	<p><u>sensação me vem, várias vezes, de ser pouco homem diante de certos mulherões que vejo passar..</u></p> <p>Não sou bom jogador, não aprendi furto 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 da sinuca, não fui um linha-de-frente no jogo do carteadado, <u>nem bom escrevedor do jogo do bicho, pego mal nas corridas de cavalo,</u> não consegui fazer meio de vida nos entorpecentes. Não pertenci à patota dos rapazes fortes da leva mais moça saídos do Juizado de Menores, sabendo um tudo e considerados de todos, ainda mais da polícia. <u>Porque pivete não hesita, saca a arma e aperta ali o otário que estiver na frente vai pra chácara dos pés juntos. Pivete é fera.</u></p> <p>Zé Peteleco, Zé Vesgo, se quiserem, sempre foi mais de obedecer do que levantar a cabeça e virar o jogo.</p>
--	---

Os acréscimos ampliam a narrativa em duas frentes: uma melhor reconstrução do ambiente da Boca do Lixo e também uma representação mais detalhada dos atributos físicos de Zé Peteleco, que na reportagem não tinha rosto. A gíria que na reportagem tem seu significado bem explicado através do parêntesis abertos não é mais comentada. Pelo contrário, o segundo texto não se preocupa com a clareza, atributo do texto jornalístico, abundando gírias do mundo *outsider*, característica literária do autor, como aponta Cabello (1987, p. 76), já que o uso de tais expressões documenta a atividade lingüística de grupos sociais e também tem confere “um maior grau o índice de realidade, que só o realismo das narrativas não faria atingir, se outra fosse a linguagem.”

A ampliação da personagem foi quase uma exigência por conta da mudança de foco narrativo, já que muitas palavras são arrancadas do narrador da reportagem e transformadas em gíria através da boca do protagonista. Portanto, melhor construído, Zé Peteleco vai se olhar no espelho e perceber que “no espelho, meu olho esquerdo sempre

teima em olhar em outra direção.” É interessante discutir a nova caracterização física da personagem, uma vez que ela configura um ser híbrido, de olhar dividido, tenso, entre a polícia e os malandros. Bakhtin (1992, p. 52), ao pensar a construção de personagens, afirma que quando se mira na superfície do espelho nunca se está sozinho. De fato, em relação à personagem Zé Peteleco, ele é construído pela falta, ressaltando-se os elementos disformes (olho vesgo, andar manco etc.). Além disso, ao mirar-se no espelho, Zé Peteleco deseja ser outro, deseja ser o tira Sebastião Pé de Chumbo, que come em restaurantes, tem residência fixa e não faz todo o trabalho sujo da cagüetagem.

Em outros momentos da narrativa de “Dedo-duro” há constantes referências a este olhar desviado, traidor, vesgo, dissimulador, que não encara nem a si mesmo. Maldito de todos os lados, impuro no olhar, Zé Peteleco habita um incômodo entrelugar entre um dinâmico jogo de interesses e poder. Estrábico, franzino, manco, sem habilidades, nem qualidades, Zé Peteleco sobrevive mesmo assim, com certa dose “macunaímica” num cenário inóspito da grande metrópole.

Nas duas narrativas, a ação de Zé Peteleco ao entregar o ladrão Tição comporta expressividades diferentes:

“Quem é o dedo duro?” (1968)	“Dedo-duro (1982)”
Três dias depois, Peteleco já estava por dentro de todo o caso; no meio da massa da malandragem, os cochichos e os bochechos correm depressa. Há quem diz é até garante que todo ladrão é otário, que todo malandro é otário. Porque gosta de contar vantagem, dizer que é mais do que o outro, que é o bom, o ponta-firme. <u>Claro que não são todos</u> . Mas quem rouba duzentos cruzeiros novos, ou seja, duzentas lucas ou duas pernas na pastelaria de um japonês, e ainda se esquece jogando crepe (jogo de dados) nas bocas...sua façanha acaba chegando aos ouvidos de um Zé Peteleco. Que pilhou esta frase:	Três dias, se tanto, não mais, já por dentro do caso. O peixe morre pela boca e no meio da massa da malandragem, os cochichos e bochechos correm feito rastilho de pólvora. Nas quebradas, por aí, há quem diga e garanta que todo ladrão é otário, todo malandro é otário. Difícil alguém não gostar de contar as glórias, como se fosse vantagem. Quem, vagabundo, malandro, puta, afanador, virador, não ronca e diz, papudo, que é mais do que os outros, é o bom das paradas, o ponta-firme dos pontos? Claro, nem todos. <u>Há o come-quieto e esse é pedreira, dali não se tira nada. Esse não soletra. Esse um rouba,</u>

<p>- Tição mandou um japa em duzentas abobrinhas. Só no crepe (jogo de dados), ontem a noite, perdeu oitenta pedros. Peteleco não teve dúvidas. Deu seu primeiro serviço. Chegou-se para o tira e endedeu Tição. Encheu as bochechas e falou:</p> <p>- O negócio é com o Tição mesmo. Ele está gordo e ainda não queimou nem metade da grana afanada.</p> <p>O investigador teve pouco trabalho. Encanou, deu voz de prisão ao malandro que estava dormindo no <u>hotel</u>.</p> <p>Depois deste, Zé Peteleco faz outros serviços, procurando desempenhar legal, <u>não dar mancada, não dar bico</u>. Já está mordido pelas falas do policial que o iniciou. E não lhe custa meter na cabeça que ele também, lá no fundo, sempre teve vontade de ser investigador. Mas como fosse um zé mane qualquer, sem instrução e sem padrinho, sem goma (lar, casa) até mesmo sem endereço fixo, nunca conseguiu mandar para frente este plano.</p>	<p><u>estraçalha, estupora, mas se esquiniza, se manda, vai gastar noutra praça. É cabra sarado. E sabe o buraco onde a coruja dorme. Um perigoso.</u></p> <p>Mas um cara altamente cabeça não corre a mão em duzentos mil do alheio, duzentas lucas da pastelaria de um pancreário japonês e, vacilão, descansando se esquece jogando crepe nas bocas...sua façanha é pequena. E tão! Acaba, bate nos ouvidos de um Zé Peteleco, que encaçapa. Nessas umas e outras, pilhei <u>nos fundos da Boca do Afonso</u>, depois das mesas de bilhar, no quarto onde corre enrustido o jogo da ronda, rola o dadinho e ferve o carteadado.</p> <p>- Tição patolou um japa em duzentos barões. Só no crepe, ontem à noite, perdeu oitenta pedros.</p> <p>Nenhuma hesitação e, no que me cheguei para o rato, endedei. Enchi as bochechas e soprei. <u>Que se foda o andor, qu'eu não me chamo nicanor.</u></p> <p>Negócio era com Tiça mesmo. O paca estava gordo e ainda não queimara nem metade da grana do afano. Entortei.</p> <p>Entreguei o mão leve ao canusca, que trabalho teve bem pouco. Deu voz de prisão ao vagau, lá dormindo no hoteleco, <u>pegado a um inferninho, o Perfume de Gardênia.</u></p> <p>Depois deste, procuro desempenhar à risca, não dar mancada e não deixar furo. <u>Nem pode dar no bico, que no meu serviço não se erra. Errou é morte.</u></p> <p>Estou mordido com as falas do tira. E não me é custoso também meter na cabeça que também, lá no fundo, sempre me arranhou a vontade de ser investigador. Detetive. Sendo um zé-mané qualquer, um pé-inchado, sem escola e sem padrinho, sem goma ou endereço fixo, nunca tive jeito de mandar à frente qualquer plano.</p>
--	--

Mais uma vez João Antônio amplia o primeiro texto com uma melhor localização da ação (“nos fundos da Boca do Afonso” e “no hoteleco, pegado a um inferninho, o Perfume de Gardênia”), bem como a informação (“Claro que não são

todos”) sobre malandros que roubam e não contam vantagens sobre suas atividades, dificultando assim a ação do dedo-duro. Além disso, o escritor complementa outro parágrafo sobre o risco de trair os malandros e ser descoberto, através do trecho da abertura da reportagem, que diz que “Quem fala morre”.

Ao mesmo tempo em que há um trabalho de condensação do texto, no momento em que a gíria não é mais explicada, existe igualmente outro movimento que é o da complementação, no qual o escritor amplia pontos que não foram trabalhados na reportagem. Assim, nessa dupla jornada, de cortar o texto em seus excessos jornalísticos e, ao mesmo tempo, ampliar alguns trechos, a reescrita desenvolve um texto híbrido no qual a dificuldade de leitura é maior do que no primeiro e também a expressividade vai para primeiro plano sob o ponto de vista do dedo-duro Zé Peteleco.

Passemos para outro bloco narrativo (“Uma topada e dois tecos”), no qual a personagem vai ser atingida por dois tiros, durante sua participação numa ação com a polícia:

“Quem é o dedo duro?” (1968)	“Dedo-duro (1982)”
Peteleco foi melhorando, se aprimorando como <b>cagüeta</b> , ao transformar-se num dos bons informantes da massa policial teve de enfrentar também situações novas. Numa dessas, foi metido numa captura da turma do <b>quilo</b> , da <b>quilometragem</b> , a turma da pesada. Acontece que houve uma reação violenta dos meninos, dos laláus(ladrões). Eles não tinham nada a perder, assaltantes traquejados, acostumados a tudo. Não queriam saber de prosa fiada com a polícia. Eram todos <b>dedos moles</b> - gente que pega num revólver e aperta mesmo, põe o indicador no gatilho. Peteleco chegou com o pessoal da <b>dona maria</b> (polícia) e teve de desempenhar papel de macho. Os ladrões resistiram e foi uma <b>maquinada</b> (tiroteio, bala por todos os lados.). Peteleco, de natural medroso, apavorado, não podia demonstrar sua frouxidão aos policiais. E	Melhor. Subo de turma. Traquejo-me nessa de federal e ao me transformar em informante porreta da massa policial tenho de enfrentar situações novas. Num lance, sou metido numa captura da turma do quilo bem pesado, da quilometragem, a leva de feras que mexe com afanos a mão armada. Aconteceu que pererecou e espirrou barbaridade numa reação feia dos meninos laláus. Eles não tinham nada a perder, assaltantes tarimbados, acostumados a tudo. <u>Depois, malandro não tem nada além de Deus e a rua. Assim, é desdentado; mas come vidro e é engolidor de fogo, mora em esgoto.</u> E não estavam querendo saber de prosa fiada com a polícia. Mandaram ver, todos dedos moles, desses que catam um revólver e firmam, apertam, metem o dedo no gatilho. <u>Sacam e atiram com as duas</u>

<p>partiu para a linha de frente, <b>marcou bobeira</b> (se expôs exageradamente), quase foi apagado. Levou dois <b>tecos</b> na perna esquerda. É por isso que ele puxa a perna, meio capenga, até hoje. Mas costuma dizer que aquilo foi por causa de mulher.</p>	<p><u>mãos</u>. Cheguei a favela com o pessoal da dona maria e já dentro do camburão tive de desempenhar como macho. Arrombadores resistiram e foi uma maquinada de bala por todos os lados. Eu não podia mostrar minha frouxidão aos tiras porque, de natural me apavoro e não quero nada com o fuá. Mas tive que partir para a linha de frente, arma na mão. Marquei bobeira naquele estranhado da <u>favela Ordem e Progresso</u>, me expus com exagero e quase fui apagado. Levei dois tecos nas pernas. E olhem que dei sorte. Também por isso puxo da esquerda, meio capenga, até hoje. E costume dizer que foi esperrela por causa de mulher.</p>
---	--

O escritor utiliza na reportagem o recurso do negrito para destacar as gírias, mas continua explicando-as usando parêntesis para o leitor, em alguns momentos quase que desnecessariamente, gerando um processo de redundância. Observamos também a continuidade da ampliação do texto com a adição de novos dados sobre a vida na malandragem, além da precisa localização do tiroteio, na favela Ordem e Progresso, uma ironia com a inscrição da bandeira nacional, que tem inspiração positivista.

Passemos a transcrever o penúltimo bloco narrativo (“Um serviço na sinuca”), no qual Zé Peteleco se infiltra nas rodas da malandragem a fim de delatar um assaltante:

“Quem é o dedo duro?” (1968)	“Dedo-duro (1982)”
<p>Quando Zé Peteleco não tem nada que <u>espiar</u>, ele baixa nos salões de sinuca, onde pode arranjar um e outro serviço bom e ainda morder alguma grana dos malandros ganhadores no jogo. Como aqueles, os tacos, vivem apenas de sinuca, precisam estar em liberdade para sobreviver. Razão porque temem e ao mesmo tempo detestam um Zé Peteleco. O ambiente também é bom para o <b>cagüeta</b> porque, na madrugada, sempre <b>pintam</b> (aparecem) nos salões, malandros de</p>	<p>Se não tenho nada a <u>espiar</u>, depois de ficar até sol alto na cama, preguiçando, baixo nos salões de sinuca, entre merdunchos e ventanas, onde posso cheirar enviesado um outro serviço bom e ainda cavando, morder alguma grana dos cobras ganhadores no jogo. A minha estia. Que os tacos que vivem só da sinuca e precisam estar limpos e em liberdade para o joguinho. Então, têm de me pagar pedágio. Ali, devo ser temido e, ao mesmo tempo, detestado; afinal, além de explorar,</p>

outras áreas.

Aparecendo para apreciar o joguinho, a turma da pesada costuma tomar um trago; no balcão encontra um **cagüeta** e não sabe onde está pisando. Acha que ele é da mesma situação, da mesma profissão, porque se comporta como malandro. Então pede o tira-gosto, bebe o traçado, vai queimar um fuminho (maconha) num canto escondido e fica **ligado**; ou, junto com o cagueta, injeta uma picada, um pico, uma injeção de euforizante, fica tomado pelo tóxico e começa a contar vantagem. O dedo duro está só de campanha, trampando- colhendo o serviço.

Às cinco da manhã, o resto da cidade parece dormir e até os **dancings** e os últimos restaurantes e botequins baixaram as portas para descanso. O salão de bilhares vai seguindo na madrugada, agüentando o seu ritmo como um olho aceso na noite, muito movimento nas mesas, quase todas tomadas. Pelos cantos e no balcão, tipos conversam, bebericam, fazem apostas neste ou naquele taco. É uma variedade de peças (tipos) desde os parceirinhos, jogadores de sinuca, curiosos, desocupados, gente da noite, até homens de outras áreas da malandragem, como chorros (batedores de carteira) e algum marginal da pesada. Esses, de hábito, não jogam nem apostam, ficam ali batendo papo, malbaratando o tempo, tomando um e outro trago.

Num canto, Zé Peteleco espia o ambiente e dissimuladamente toma o rumo do balcão, no momento exato em que lá fora uma viatura policial já parou e os investigadores entram no salão. Peteleco procura se encostar a um mulato. O beijo de Judas. Os homens da lei agem com rapidez.

- Aqui é a cana!

o meu tutu não ponho no fogo do jogo. Isso, o nojo, a raiva represada, a gana que me têm, não está me dizendo nada. Aperto a cambada e mordo. O pedaço é bom para um trabalho que, na madrugada, muita vez, pintam nos salões danto seus girotes, malandrecos de outras áreas. Onde tem granolina, piranha vem morder.

Vindo para apreciar o joguinho, gingando os corpos magros, o pessoal da pesada costuma tomar um trago; no balcão topa um bocudo e não sabe onde está pisando. Acha que sou da situação, navego na mesma canoa, já que levo jeito de malandro pela fala e pela magreza. Então, se pede o tira-gosto, já se bebe o traçado e se vai queimar um fuminho num canto enrustido e se fica ligado. Ou junto com o cagueta, se injeta uma picada, um pico, um euforizante, se fica tomado e se desanda a contar vantagem, tretas, presepadas. O olho do dedo-duro está na espia, trampando e colhendo o serviço.

Às cinco da matina, o resto da cidade parece dormir e até os *dancings* e os últimos restaurantes e botequins baixaram as portas para descanso. O salão de sinuca vai seguindo na madrugada, agüentando o seu ritmo ladrão como um olho aceso na noite, vivo movimento nas mesas, quase tomadas por inteiro. Pelos bancos laterais, nos cantos e no balcão, sujeitos conversam, bebericam, fazem apostas neste ou naquele taco. É uma variedade de peças; dos parceirinhos, jogadores, patrões e cavalos, curiosos, remandioleiros, velhos estrepados e sós, desocupados famintos, gente da noite, fumetas, aos pintas de outros cantos, chorros, lanceiros, roupeiros, tudo gente que bate carteira, pisa macio e se alivia de qualquer maneira. Baixa também algum malandreco da pesada. Aí é comigo. Essas aves, de comum, nem jogam nem apostam, ficam ali papeando, mariolando o tempo, tomando um e outro para molhar as palavras.

Num canto, miro o ambiente e dissimulo, tomo o rumo do balcão. Lá fora, um camburão da polícia já parou e os ratos

	estalam no salão. Procuo me enconstar a um mulato. O beijo de Judas que dou. A rataria age com rapidez. Aqui é a cana e o salão se assusta (...)
--	--

A referencia ao boteco como um olho aceso enquanto o resto da cidade dorme parece ser uma imagem já utilizada anteriormente na em “Cais”, já que “A cidade, os prédios e os morros dormem de todo. Cais não dorme. Não se apaga. Lá pelos cantões, um olho aceso que fica no rabo da manhã. E fica. O botequim é xexelento, velho, encardido. E teima que teima plantado. Agüenta suas luzes (...)” (ANTÔNIO, 1975 p.41, grifo nosso). Mas, na verdade, a imagem é do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, uma vez que “Malagueta, Perus e Bacanaço faziam a roda à porta do Jeca, boteco da concentração maior de toda a malandragem, à esquina com a Ipiranga, fecha-nunca, boca do inferno, olho aceso por toda a madrugada.” (ANTÔNIO, 1976 p.129, grifo nosso). A circulação de elementos da retórica literária para o jornalismo e vice versa mostram algumas similitudes do processo de criação de João Antônio para estes dois campos que estão em permanente contato. A imagem do olho que não se fecha, que não descansa tem grande importância na reportagem “Quem é o dedo duro?” e no texto “Dedo-duro”, uma vez que Zé Peteleco é só olhos, a todo tempo está espiando, buscando informações sobre a malandragem.

Vejamos as duas últimas partes do bloco narrativo “A quadrilha nas mãos”, no qual Zé Peteleco disfarça-se de Carioca, mantendo contato com uma quadrilha a fim de entregá-la à polícia:

“Quem é o dedo duro?” (1968)	“Dedo-duro (1982)”
Por vinte e poucos dias Zé Peteleco passou a se chamar Carioca. Enfiou-se num subúrbio para fazer seu trampo (trabalho). Assaltos infestavam o lugar e os roubos iam de chorrilho. Todas as pistas indicavam tratar-se de uma quadrilha. Zé Peteleco ficou na espia,	*** Faz aí, não mais de vinte dias, passei a me chamar de Carioca. E, de Carioca, enfiei-me num subúrbio para fazer um bom trampo. Os assaltos infestavam o lugar e a ladroeira ia de cambulhada. <u>Os comerciantes botaram a</u>

viveu o tempo todo em campana, infiltrando-se. O bairro estava cheio de marginais conhecidos; era a barra das mais pesadas.

Peteleco começou indo às bocas acesas pelas madrugadas. Primeiro perambulou pelos bilhares. Ficava até as tantas, tomando umas e outras bebidas, conversando na gíria. Também se enfiava na sinuca, jogando a dinheiro, perdendo, ganhando, até sentir que os malandros se acostumavam à sua presença. Travavam-se os primeiros diálogos, um querendo saber da vida do outro:

- Como é que é, compadre? De onde você é?

- Sou do do Rio, meu. Tou passando uns dias aí na casa de um amigo. Mas daqui a pouquinho vou dar no pé pra Brasília, pois lá está morrendo gente (correndo dinheiro, prosperando). Grana lá tem as pampas, otário aos montes, mina ganhando quanto quer.

Percebo que o malandro estava interessado, Zé Peteleco soltava a língua. Conversa vai conversa vem, um dia ele chega para perto de um escurinho e pergunta:

- Ô, meu compadre, onde eu posso arranjar um cheio?

Cheio é um pacau, quantidade de maconha suficiente para uma boa porção de cigarros.

O escurinho o olhou, desconfiado, cabreiro:

- Não sei, não. Eu não trato disso.

Peteleco cortou rente, abriu uma fala de simpatia:

-Que nada, meu irmão! Será que você está me estranhando? Eu sou limpeza, sou cadeeiro (que já tomou muita cadeia). Pode botar fé- e se abriu num sorriso-, meu nome é Carioca.

O crioulinho se explicou:

- Não é por nada não. Mas sabe como é que é: a gente não se conhece e tem de andar desconfiado.

Zé Peteleco percebeu que o crioulo estava dobrado, conquistado. O escurinho então convidou:

boca no trombone e, escandalosos, bundeavam; acabaram chiando no noticiário da televisão. Um desses loques apitou que sua casa foi assaltada quinze vezes num mês. Só que se esqueceu, o bom bunda mole, de agradecer a Deus por ter escapado com vida.

Mas fedeu. Descalabro arrepiou e os jornais gritando.

Aquilo levava cheio de quadrilha das feras brabas. Plantei-me, amoitado; vivi dia e noite vendo, infiltrando-me. O lugar fervendo de lalaus conhecidos, barra molesta.

Dei para zanzar nas bocadas que ficam de pé acordadas e bem nas madrugadas. De primeiro, bobeei pelas sinucas e cafofos. Largava-me lá até as tantas, tomando umas poucas, parolando na gíria, gingando nas pernas e fazendo a plantação. Vi dia amanhecer. Bebida, pouca;que, depois do terceiro copo, o freguês já não ouve mais nada. E o botequineiro rouba. Também me enfiava no fogo, jogando uma nota mesquinha, perdendo, ganhando, mas aparentando até sentir que os malas se laceavam comigo. Daí, então, querendo saber da vida do outro, como quem não quer nada. Dando o açúcar.

Como é que é, meu compadre? A jogo ou a recreio ?

Respondo que sou do Rio. Estou meio a serviço, meio a transito, meio a passeio, meio a jogo, meio a meio, estirando uns dias. Transo, mexo e remexo, de assim, em variada posição. Maneirando uns dias aí na casa de uma grinfa, mas daqui a um nada vou dar no pé pra Brasília, que lá está morrendo gente. É um derrame, meu: correndo a gaitolina, prosperando. A grana tem lá as pampas, otário aos montes, coronéis babaquarando e mina se arruma, ganha quanto quer.

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. Uma noite, vou para os lados de um escurinho. Minha mão baila.

<p>- Vamos chegar até o pedaço (local onde estava ocultada a maconha), aqui tem muito antena e muito mirão (sujeito que fica ligado, espreitando com curiosidade). Fio tiro e queda. Os dois chegaram a um esquisito, onde vários malandros formavam a curriola, a batota, o grupo. Peteleco sentiu um frio nas pernas – havia farejado certo, estava cara a cara com uma quadrilha. Era preciso achar um jeito de endedá-los. (...)</p>	<p>-Ô meu compadre, onde posso arrumar um cheio? Quero é um pacau, quantidade suficiente de maconha para proção raiada de cigarros. <u>O crioulinho me bate os olhos no devagar. Crioulo do olho redondo tem esse jeito seu de olhar.</u> Desconfia, cabreiro: -Sei não. Não trato disso. Carniça, que já descobri. Ele se chama Carniça devido aos dentes podres da frente da boca. Aí corto rente. Abro a fala num raio de simpatia: - Que nada, meu irmão! Você está me estranhando. Eu sou limpeza pura, cedeeiro velho, vagau. Ponha fé, ô meu, é com a gente mesmo. E meu nome é Carioca. O neguinho se explica, que não é por nada não. Mas sabe como é, meu branco, <u>em lagoa de piranha, jacaré não anda de costas.</u> Está quase dobrado, na minha conquista. Ganhei. E dou um tempo. Volto hoje, volto amanhã, volto mais tarde. De uma mão, numa noite, o escuro falou sério, <u>um brilho nos olhos redondos:</u> - Vamos chegar até o pedaço, aqui no salão tá repleto. Tinha antena no pedaço e muito mirrão Descemos, a passos tímidos, as escadas de madeira do sobrado onde, lá em cima, quente, o salão de sinuca jogava luzes na boca do inferno. Fomos no quieto, nos esgueirando, eu puxando a perna e, tiro e queda. A gente se chegou a um esquisito, uma bocada onde vários malas formavam a curriola. Senti um frio nas pernas e aquela coisa animal, o presentimento fera do batedor. Havia farejado certo, havia batido lá, estava cara a cara com o mocó. Uma alegria e o esforço para me conter, mexendo os pés no sapato. Necessário um jeito de endedá-los. (...)</p>
--	--

Os asteriscos substituem o intertítulo jornalístico “A quadrilha nas mãos”, que dá a passagem de uma cena para outra, ou seja, da ação de Zé Peteleco na sinuca para o subúrbio.

O autor reescreve vários trechos, levando a fala de Zé Peteleco para o discurso indireto livre, para dar conta da tensão e da atividade mental da personagem no ato de convencimento do crioulo Maculé/Carniça, a fim de se ganhar a confiança do bandido e chegar ao esconderijo da quadrilha.

Há uma ampliação no segundo texto com a inserção do trecho em destaque, sobre a pressão dos comerciantes junto aos meios de comunicação (jornal e televisão) e polícia. E ainda há o costumeiro o uso de ditos populares pelo escritor, como forma de se substituir quase uma fala inteira da personagem Carniça.

Por fim, ainda há uma ênfase no olhar dos personagens, no momento no qual Zé Peteleco disfarçado de Carioca engana o crioulo Carniça, que mesmo desconfiado cede aos apelos do dedo-duro. Tal ênfase no olhar instaura um complexo jogo de olhares entre a desconfiança dos bandidos e a dissimulação do delator. E esse jogo vai até o fim do segundo texto como poderemos ver abaixo:

“Quem é o dedo duro?” (1968)	“Dedo-duro (1982)”
<p>No outro dia, acordou nervoso. Precisava deixar o disfarce de Carioca e voltar a ser Zé Peteleco. Pela primeira vez tinha uma quadrilha nas mãos. Correu a cidade logo de manhanzinha. Vasculhou todas as bocas, como um cachorrinho. Precisava encontrar o seu tira. Apanhou-o com uma cara de sono, ali por volta do meio-dia. E deu todo o serviço.</p>	<p style="text-align: center;">***</p> <p><u>Meu olho vesgo de nascença.</u> <u>Lavando a cara, vi como sempre que um olho encara o espelho e o outro teimava em outra direção.</u> <u>Ontem, acordei esbaforido no colchão surrado. Fazia calor e a gente, nesse tempo, acorda lavado de suor.</u> <u>A cama, sem a mina, estava vazia. Fumei muito olhando a rua de terra, deserta, pouco antes do sol nascer.</u> <u>Tinha dormido um nada.</u> Precisava deixar o disfarce de Carioca e tornar Peteleco. Tinha peixe na rede. Primeira vez uma quadrilha nas mãos, eu ia faturar um tento.</p>

	<p>Corresse à cidade, logo de manhazinha. <u>Saí junto com os primeiros trabalhadores e marmiteiros que procuravam os ônibus xexelentos, entupidos de mocorongos.</u> Desço e vasculho as bocas, meio zozzo, sonado, há horas, com o um cachorrinho. Preciso encontrar meu tira. Rodando firme, provavelmente vou topar com o rato com a cara de sono, onde, não sei. <u>Sebastião Pé de Chumbo gosta de comer, no sossego, o seu filé com salada de agrião, azeitada bem, num restaurante beleza da boca do Luxo, ali por volta das três, três e meia da tarde.</u> E vou falar. <u>Aperto o passo. Vou subindo a Vitória e no meu caminho, depois da sapataria famosa, e depois do Gato que Ri, quase na esquina do Largo do Arrouche, percebo que trocaram o cartaz vermelho de maiôs com a modelo novinha para uma propaganda de extrato de tomate.</u></p>
--	---

Note-se que é no final da narrativa que há uma maior transformação de um texto para o outro, já que João Antônio acrescenta muitos elementos. O primeiro deles é que antes de mudar de identidade de Carioca para Zé Peteleco, a personagem se mira no espelho e chega a conclusão que seu olho vesgo de nascença não o obedece, pois teima em mirar em outra direção. Além disso, o autor compõe melhor o tira, que na reportagem também não tem nome nem características físicas, sendo representado sempre como rato ou “seu tira”. Assim, surge no segundo texto a figura de Sebastião Pé de Chumbo, que em contraponto com Zé Peteleco, come sossegado num restaurante da Boca do Luxo.

A transformação de Carioca para Zé Peteleco parece não ser confortável para o dedo-duro, que não dorme à noite e sai sonado, numa busca tensa para encontrar o policial a fim de dedar a quadrilha. O abandono da máscara de Carioca é dolorido pois o dedo-duro vê no espelho mas não manda no seu próprio olhar estrábico, que por

natureza é um olhar a serviço da própria lei que o vigia. Segundo Shüler (1995, p. 11), a sociedade ocidental caminhou do homem dicotômico para o homem híbrido, que traz dentro de si, harmonizado ou não, forças em contradição.

No trecho em destaque, logo após entregar a quadrilha, Zé Peteleco nota que trocaram o cartaz vermelho com uma modelo novinha de maiô por uma propaganda de extrato de tomate. Informação aparentemente banal, sem importância, finaliza o segundo texto com ênfase na dinâmica visual urbana e na cor vermelha, que remete a duas características da personagem: o olhar do dedo-duro que tudo percebe e a possibilidade de mudar de identidade dependendo de cada situação. Assim como no cartaz, ao deixar o disfarce de Carioca, a personagem incorpora-se novamente ao espaço da metrópole, com uma identidade mudada. Silva Neto (2002, p.83) adverte que o espaço em “Dedo-duro” é variante e vinculado à sobrevivência da personagem, ou seja, onde houver serviço de caguetagem Zé Peteleco estará lá.

Note-se que as narrativas de 1968 e de 1982 têm em comum certa circularidade uma vez que ao terminar de entregar informações sobre os bandidos ao policial Sebastião Pé de Chumbo, de certa forma somos forçados a unir as duas pontas do novelo, já que no início Carioca (Zé Peteleco) é preso junto com a quadrilha que ele mesmo dedou.

Ao longo de tal comparação, podemos acompanhar a prática de uma escritura híbrida, na qual uma reportagem editada na revista *Realidade* em fins da década de 60 pode ser reescrita e integrar um livro do escritor João Antônio nos anos 80. Literatura e jornalismo se complementam na atividade da escrita, no domínio da palavra como forma de expressão, apesar de processos técnicos diferentes e até de certo modo opostos.

Passemos para a análise de *Lambões de caçarola (Trabalhadores do Brasil!)* texto lançado em 1977, que se estrutura como uma dialética entre o literário, memória pessoal e história. Convergem assim elementos que compõem uma narrativa original que relê a história do país sob um ponto de vista heterodoxo.

### **Lambões de Caçarola, quando o literário relê a memória histórica**

*Lambões de caçarola* parece ser um dos mais ousados textos de João Antônio, no qual ele se propõe a narrar a partir da margem (Navio Negreiro, Beco da Onça, rua Caiovas) significativos momentos da história nacional (as várias faces do getulismo), sob a ótica da memória pessoal, já que as experiências foram vivenciadas na infância. O ângulo escolhido, de certa forma, não contraria o restante dos escritos do autor, já ele se propõe desde *Malagueta, Perus e Bacanaço* a narrar a vida brasileira a partir das margens.

Refletindo sobre os entrelaçamentos entre a narrativa histórica e a narrativa ficcional, Benedito Nunes (1988, p.10) mostra que grandes escritores como Walter Scott e Balzac de certa forma ambicionaram representar certos períodos da história através da ficção. Ao mesmo tempo, a prática da história também tem seu lado narrativo uma vez que visa reconstruir através de documentos a vida cotidiana no passado e os fatos marcantes para as sociedades. Assim, o que une os dois campos seria a narrativa, que tem na base a linguagem em plena ação mimética de reconstruir o mundo. “Em princípio, História e a Ficção se entrosam como forma de linguagem. Ambas são sintéticas e recapitulatórias; ambas têm por objeto a atividade humana”. (NUNES, 1988, p.12)

Em *Lambões de Caçarola*, o discurso político getulista, que flui na época mediatizado pelas ondas do rádio, chega aos ouvidos dos moradores do Beco da Onça

através de ecos distantes com um bordão esperançoso para as massas (“Trabalhadores do Brasil!”) e está presente em toda a narrativa. Ele é hibridizado com a vivência de um país em crise, no qual há uma fome generalizada, relatada através do olhar da memória do menino e do homem que se lembra do período difícil, passado às margens.

Editado pela L&PM, em 1977, no Rio Grande do Sul, estado natal do líder populista Getúlio Vargas, o livro de João Antônio é composto inicialmente com esta espécie de abertura, na qual o autor afirma que o tal bordão estava entalado na garganta, provocando desconforto, necessitando de ser posto para fora, narrado:

Trabalhadores do Brasil!

Isto entalado na garganta. E bem. Doía.

Desde o tempo de moleque, a gente do Navio Negreiro. Um dia, meu velho rebatizou aquele pedaço de Beco da Onça. Crismou.

Mais. Creio que aquele povo amargue a dúvida e a castração. Gana de cobrança, de forra. Quem de um jeito ou outro, querendo bem, abominando, desconfiando, tanto faz. Estamos todos empatados. Somos órfãos e viúvos do velhinho.

Até agora.

JOÃO ANTÔNIO

Copacabana, 1º de maio de 1977. (ANTÔNIO, 1977, p. 5)

Vale a pena ressaltar que essa espécie de nota de abertura de texto de *Lambões de Caçarola (Trabalhadores do Brasil!)* é assinada pelo escritor em 1º de maio de 1977, dia do trabalho. A partir das idéias de Paul Ricoeur, Nunes (1988, p. 29) nos mostra que um dos recursos para a construção do tempo histórico é a demarcação cronológica dos fatos, que opera através de alguns conectores, entre eles a datação, a memória do vivido e os vestígios. O interessante é que João Antônio mistura aí vários deles já que se trata de um discurso datado sobre um tempo histórico da vida brasileira, mediado pelas lembranças do escritor da época em que era menino. Além disso, o sentimento de orfandade entalado na garganta como vestígio da não solução dos problemas e de sua continuidade num novo contexto.

Ao colar num só texto a experiência do tempo vivido através de fluxos, o tempo presente e o tempo histórico, o escritor põe em movimento um jogo entre as

temporalidades, entre diversos planos. *Lambões de Caçarola (Trabalhadores do Brasil!)* trabalha a memória pessoal mediada por lembranças dos mais velhos (o avô Virgínio e o pai do escritor João Antônio Ferreira), contrastadas com as ideologias (trabalhismo, varguismo, nacionalismo etc.) ao longo do desenrolar histórico da experiência de Brasil. Reconstruir uma época também é imaginá-la, assim como lembra Nunes (1988, p. 34), uma vez que “narrar é contar uma história, e contar uma história é desenrolar a experiência humana do tempo.” Silverman acredita que “*Lambões de Caçarola*, cobrindo os anos da guerra, e estendendo-se ao suicídio de Vargas em 1954, utiliza preferentemente o indicativo presente, o que cria uma impressão de imediação-isto a despeito de seu tom obviamente nostálgico, isto é, da sua intrínseca falta de contemporaneidade” ( SILVERMAN,1981, p.71)

A era Vargas parece ter sido construída a partir de um discurso populista sobre essa atividade humana por excelência: o trabalho. Seja físico ou intelectual, o trabalho cria valores e estrutura a sociedade. No Brasil, Getúlio Vargas (1882-1954) foi uma das figuras mais importantes, seja liderando ou sofrendo golpes, como ditador ou mesmo retornando presidente eleito democraticamente. Ele se notabilizou por uma política nacionalista que criou empresas estatais (dentre elas, a Petrobras) e também pela modernização das relações trabalhistas através de legislação específica. Assim, repetida exaustivamente durante a narrativa, “Trabalhadores do Brasil!”, a saudação do presidente ao povo brasileiro vai provocar um sentimento ambíguo no escritor, já que isto vai estar “entalado na garganta” e ao mesmo tempo, coletivamente se coloca que “somos órfãos e viúvos do velhinho”.

Outra questão que deve ser notada é a ambigüidade do nome do lugar em que se situa a narrativa de *Lambões de Caçarola*, já que o lugar tem nos primórdios o nome de Navio Negreiro e vai ser rebatizado pelo pai do escritor de Beco da Onça. A primeira

designação remete de certa forma diretamente ao passado colonial brasileiro, no qual a mão-de-obra que movia o mundo do trabalho no país era de origem africana, escravizada, sujeita aos mais diversos tipos de humilhações e castigos. Além disso, “O navio negreiro” é um dos poemas do condoreiro Castro Alves, que segundo Abdala e Campedelli (1986, p. 98) compõem *Os escravos*, obra em que “se acentuou o vigor de sua palavra, arma que tão bem sabia manejar, em favor do oprimido e humilhado homem negro”. Assim, a mudança modernizadora das relações trabalhistas na era Vargas determina também a mudança na denominação do lugar que “deixa de lado” o passado escravo e é denominado de Beco da Onça, uma vez que no próprio texto há uma referência a essa nova transição do mundo escravista para o do trabalho assalariado, já que “Getúlio deu a lei das férias, da indenização. Uns diziam já não trabalharemos como escravos”. (ANTÔNIO, 1975, p. 17).

O ato de crismar também é ambíguo, pois carrega os sentidos de confirmar a fé para os católicos através da inscrição com óleo perfumado e bálsamo ou o ato galhofeiro de apelidar, dar nome engraçado a uma pessoa ou lugar. O que importa é que a mudança de nome não significou uma melhoria nas condições de vida da população do lugar e existe um sentimento, uma espécie de entalo na garganta que parece insolúvel desde os tempos de menino no narrador, o sentimento de orfandade ou de viuvez.

A primeira parte da narrativa de *Lambões de Caçarola* parece ser construída para ressaltar a memória da infância, uma vez que a primeira cena é a do transporte de açúcar por homens patoludos do caminhão para o pequeno armazém, na qual um dos sacos está furado, derramando um pequeno fio do produto no chão, fazendo com que os meninos famintos do beco lambessem e com isso, ao mesmo tempo, arranhassem o nariz. O ato de lamber o doce do chão tem um significado interessante, que vai nortear todo o processo de lembrança na narrativa. Movidos pela fome e pelo desejo de comer

açúcar, os meninos se arrastam humilhantemente pelo chão até a porta do pequeno comércio. A imagem marca o futuro narrador, filho do dono da mercearia:

Vai que um pacote no ombro do homem sofre um furo, o açúcar escorre do caminhão à pilha, estira um fio, fininho de linha branca pintando um rastro, carreirinha na terra. A molecada esfomeada se agacha, quase se deita. E, rápida, mete a língua naquilo, raspando o chão, nariz ranhento.

Eu não vou esquecer mais. Ele usará a cena como porrada viva e exemplo.

Quando eu torcer o nariz, não querendo comer.

-Trabalhadores do Brasil!

(ANTÔNIO,1977, p.8, grifo nosso)

*Lambões de Caçarola (Trabalhadores do Brasil!)* não é por acaso consagrado ao pai do escritor, João Antônio Ferreira, que na dedicatória está “ainda firme na luta”. Contrastando com a figura de Getúlio Vargas, o “pai dos pobres”, a imagem construída do pai do escritor, dono de mercearia, que discretamente não concorda com as posições políticas do ditador gaúcho, é trabalhada na narrativa aos poucos, em paralelo com o presidente. Estas duas figuras paternas, uma em nível macro e outra no universo da casa, instauram uma tensão velada no texto. Então, o pai de João Antônio usará a cena dos meninos famintos lambendo o chão em plena era Vargas como exemplo e porrada viva contra o próprio populismo varguista. E logo em seguida ecoa repetidamente, pela terceira vez, a expressão “Trabalhadores do Brasil!”. A imagem de Getúlio Vargas como um pai severo é um produto da repetição e da propaganda ao estilo dos líderes fascistas e construído como “Gegê, protetor, cheio de moral, pai dos pequenos” (Antônio, 1977, p.21) ou “Getúlio insiste como um pai” (Antônio, 1977, p. 33). O texto é estruturado dentro desta dinâmica entre a construção e desconstrução do grande líder nacional e da lembrança da convivência com o pai na mercearia, entre a lembrança e o esquecimento de uma época que marcou o país como um todo e, principalmente, a memória pessoal do escritor que traz “entalado na garganta” sentimentos ambíguos em relação ao getulismo.

O lugar chamado de Navio Negreiro, que depois do ato de crisma é denominado de Beco da Onça é representado como um lugar de mestiçagens, de mistura já que “O Beco da Onça é getulista, negro, negróide, mestiço, emigrante, cafuso, mameluco, migrante, pobre, operário, corintiano roxo e paulista da gema.” (ANTÔNIO, 1977, p.8). Misturando o olhar distanciado do homem com as lembranças do menino; misturando também miséria com acenos de desenvolvimento nacional populismo, a narrativa de *Lambões de Caçarola* é construída como um painel em que elementos às vezes díspares se entrecruzam, como por exemplo, a relação entre guerra, política, cinema e futebol, uma vez que “discutiam política como futebol. E entravam no papo de botequim pé-rapados, camelôs, esmoleiros, pinguços, e catadores de papel do Beco da Onça” (ANTÔNIO, 1977, p. 17) ou mesmo no episódio em que trinta crianças foram mortas pisoteadas durante um tumulto numa sessão de cinema, aí os “jornais dão que o País perdeu trinta soldados”. (ANTÔNIO, 1977, p. 22, grifo nosso).

Silva Neto (2002, p. 101) acredita que o escritor situa a narrativa no Beco da Onça para mostrar a influência de Getúlio Vargas nas camadas mais pobres da sociedade. João Antônio quer mostrar que as transformações econômicas que levam o nome de progresso não se estendem a todos, deixando o beco sempre em situação de miséria, culminando com sua total destruição do lugar, depois da morte de Vargas. Silva Neto (2002 p. 107) afirma em seguida que o Beco da Onça deixa existir devido ao progresso, já que “as casas antigas do Beco da Onça transformam-se em prédios de apartamentos ‘bacanas’. Se o tempo, em seu transcorrer, modifica o próprio narrador, também o faz com o espaço de sua infância.”

Por diversas vezes, o chamado getulista (“Trabalhadores do Brasil!”) ampliado pelo veículo de comunicação rádio ecoa por todo o espaço do Beco da Onça e também pelo resto do Brasil. Ele é repetido no texto mais de dez vezes ao longo do texto.

Calabre (2002, p. 19) reitera que Vargas fez um uso bastante intenso de tal meio de comunicação na construção de sua imagem pessoal. Ele inicialmente dotou de legislação específica o setor de radiodifusão, mas durante o período do Estado Novo, instituiu a censura nas emissoras através do Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), em 1937. Outro fato importante na política varguista foi a transformação do programa “A hora nacional” (de 1932) em “A voz do Brasil”, que desde 1939 até hoje tem retransmissão compulsória em todas as rádios do país. Segundo Calabre (2002, p. 50), a hegemonia do rádio enquanto veículo no país durou, ainda até o final dos anos 50, época em que a concorrência com a televisão vai se acirrar, provocando uma fuga de talentos de um veículo para o outro. Curiosamente, a chamada era Vargas é também a era do rádio. “Pelo rádio, Getúlio propagou uma onda de nacionalismo e populismo entre a classe trabalhadora urbana. O rádio, além de sua tarefa de entreter, acumulou a função de instrumento de ação político-social” (GETÚLIO VARGAS E A IMPRENSA, 2004, p.59)

Malcom Silverman acredita que a figura de “Getúlio Vargas vem, vai e volta na palpável miséria de Lambões de Caçarola, mas pouca coisa muda, exceto os preços: estes sobrem sempre. Não admira o repetido refrão “Trabalhadores do Brasil” acabe soando mais satírico do que nostálgico” (SILVERMAN, 1981, p.86)

O mito de Getúlio como um político de várias faces e fases irriga o texto, chegando a uma construção de uma figura ambígua, escorregadia, enigmática. Ditador, líder carismático, democrata eleito, herói morto que sai da vida para entrar na história, simpatizante do fascismo italiano, aliado dos Estados Unidos contra o nazi-fascismo, malicioso, defensor da lei, líder que estava acima das leis- esses são vários atributos de Getúlio Vargas. O escritor vê em no político um malandro sem igual, que governa as massas como ninguém, usando os meios de comunicação em uma política populista e

autoritária. O contexto histórico do país sob o domínio do getulismo cruza com a trajetória pessoal e memorial do escritor, do menino que vai se tornar homem das letras. Há, sim, um movimento de formação do senso crítico do escritor que publica na década de 70 uma espécie de balanço provisório dos anos de uma política populista, uma espécie de ajuste de contas com o passado. Ao mesmo tempo existe o movimento de desconstrução da liderança de Getúlio como pai dos pobres, líder carismático que governou o país com braço forte.

Sintetizando as idéias de Max Weber, MacRae (1975, p.74) observa que o poder emana sempre da força. E, convertido em autoridade, ele vai ser dividido pelo sociólogo em três maneiras: a autoridade tradicional, a racional-jurídica e a carismática. O próprio Weber (2002, p.58) observa que “a História mostra que chefes carismáticos surgem em todos os domínios em todas as épocas.” E, no Ocidente, prosperou a figura do demagogo, do grande líder. O próprio Vargas é um exemplo disso, já que encara ao longo do tempo a autoridade tradicional do pai, do presidente que promulga leis, modernizando o sistema jurídico do país e, por fim, como líder populista que utiliza o carisma como forma de relacionamento com as massas trabalhadoras.

Oscilando entre as duas figuras paternas, a narração também apresenta João Antônio Ferreira, pai do escritor, como um anti-getulista discreto. Comerciante português, não se naturaliza brasileiro, desdenha as eleições, o voto feminino e ridiculariza a ambigüidade do povo brasileiro em relação ao mito Vargas. Numa das passagens do texto, no qual o líder está em São Paulo e quase todo o Beco da Onça se mobiliza para vê-lo, Ferreira tem uma atitude indiferente:

Atolado de trabalho na vendinha no começo da Rua Caióvas. Não amarrou a cara, mas disse que não ia. Aquilo nos valeu como um desprendimento esparramado. Então, alguém poderia perder a oportunidade de ver Getúlio? Um cara assim estava bem acima da maioria. Ainda nos encabulou:

- Eu vejo ele na moedinha.

Getúlio nas moedas menores. De dez, de vinte e cinquenta centavos. E nas notas verdes de dez cruzeiros.

Alguém dispensar Getúlio, uma renúncia. Troço de homem. Mas ele, firme. Porreta, tinha peito. Boquejaríamos essa vantagem na vida de todo o Beco da onça. Por uma semana. (ANTÔNIO, 1977, p.19-20)

A decisão de se negar a comparecer pessoalmente ao ato público para ver o líder populista vai ser representada como um desprendimento, como renúncia de uma pessoa que estava “bem acima da maioria”. No entanto, ao optar por permanecer trabalhando em seu negócio, o pai ironicamente prefere ver o presidente na cara da moeda, ou seja, cuidar de seu próprio negócio. O que acontece é a negação por parte de um indivíduo de seguir a orientação geral do grupo. Indivíduo neste caso que é bem representado pela figura do estrangeiro. Simmel (1983, p. 182) explica que o estrangeiro personifica de certa forma o ideal humano da proximidade e da distância, uma vez que ele “está próximo, está distante” e é um elemento representado geralmente pelo comerciante que faz o trânsito entre as mercadorias, culturas e sociedades. Assim, “o estrangeiro não está submetido a componentes nem tendências peculiares do grupo, em consequência disso, aproxima-se com a atitude específica de ‘objetividade’” (SIMMEL, 1983, p.184). Entretanto, apesar de não estar organicamente ligado ao grupo, ele faz parte dele.

O desenvolvimento da narrativa atesta o ponto de vista do pai, uma vez que o distanciamento em termos históricos e espaciais determina o fim do varguismo a partir dos anos 70. Assim, o narrador distancia-se do pai dos pobres e cultua o próprio pai que está “ainda firme na luta” conforme a dedicatória de *Lambões de Caçarola*.

A tensão entre o ponto de vista da história do Brasil e a memória do narrador é sentida no texto até o momento final de morte do lugar (Beco da Onça, Navio Negroiro, Rua Caiovas) e o suicídio do presidente. O menino como testemunha próxima segue a tendência geral e passa a cultuar a figura de Getúlio Vargas. Depois de homem formado, distanciado do lugar e do tempo histórico, ele testemunha o contrário: a era Vargas não passava de mais um mito, de um embuste dirigido aos excluídos. A mistura entre o

pessoal e o coletivo, entre o sincrônico e o diacrônico, entre aproximação e distanciamento, entre a figura do político pai dos pobres e a própria figura paterna determina um texto que reconta a história do país de forma original. Serpenteando, conta em pequenas passagens as histórias do povo do Beco da Onça (a vida do trabalhador Joaquim Moço, o triângulo amoroso entre o pracinha Walter, Boneca e Dentinho) e lances da história recente do país, *Lambões de Caçarola (Trabalhadores do Brasil!)*

O livro evidencia um processo de hibridação entre o discurso político veiculado pelos meios de comunicação da época (jornal e rádio), fatos cotidianos de um lugar de periferia dentro da metrópole paulistana e o trabalho de juntar os restos da memória de menino e cruzá-los com o senso crítico do escritor e homem já formado. Assim, o ato de lamber é ambíguo, os meninos lambem o açúcar derramado no início do texto e o povo não acredita na versão do suicídio do presidente Vargas. “Suicídio? Fossem lamber sabão.” (ANTÔNIO, 1977, p. 37). Ao lamber a caçarola, alimentar-se com as sobras, ao lamber açúcar ou mandar alguém lamber sabão, o livro alimenta-se dos fatos históricos submetendo-os ao crivo da memória pessoal, transfigurados pela narrativa de João Antônio.

Os movimentos e processos de hibridação na escrita de João Antônio são evidenciados nos textos estudados, “Um dia no Cais” (da revista para o livro); “Deduro” (da revista para o livro, da reportagem para o conto) e *Lambões de Caçarola (Trabalhadores do Brasil!)*, que discute o histórico e sua interface com o literário e a memória. Passemos ao último capítulo, no qual abordaremos a questão do nomadismo na obra do escritor a partir das idéias de alguns filósofos e pensadores contemporâneos.

## 5- NOMADISMOS E FRONTEIRAS

Como narrar a viagem e descrever o rio ao longo do qual- outro rio- existe a viagem, de tal modo que ressalte, no texto, a face recôndita e duradoura do evento, aquela onde o evento, sem começo e sem fim, nos desafia, móvel e imóvel?

Osman Lins, em *Avalovara*

Mas quem se entrega a criar vive descobrindo. Descobri o gostoso “plac-plac” dos meus sapatos de saltos de couro, nas tardes e nas madrugadas que varo, zanzando, devagar.

João Antônio, em *Malagueta, Perus e Bacanaço*

O homem é de tal maneira um ser-fronteira, que não tem fronteira.

Georg Simmel

A figura do *trecheiro*, pessoa que anda de cidade em cidade, de trecho em trecho, no interior de São Paulo nos lembra um pouco a itinerância das personagens de João Antônio que têm nos pés o impulso vital de sobreviver. Vivendo de uma cidade para outra, tendo como pátria os próprios pés, os *trecheiros* geralmente são solitários e às vezes esquecem o próprio nome, não se acostumam mais ao sedentarismo e têm uma espécie de pulsão deambulatória tal como os vagabundos da ficção de Górkí. O que interessa não é mais nem a chegada nem a partida e sim o caminhar contínuo, signo da sobrevivência. Pois bem, é com a lembrança de tais figuras reais e enigmáticas de São Paulo, algumas delas encontradas esporadicamente nas ruas de Assis, próximo da Unesp, que nos lançamos na tarefa de estudar a questão do *nomadismo* na obra de João Antônio a partir das idéias discutidas pelos filósofos Gilles Deleuze e Michel Maffesoli.

Em Maffesoli (2001, p.15) aprendemos que a errância e o nomadismo, sob suas diversas modulações, tornam-se um fato cada vez mais evidente na sociedade contemporânea:

A errância é coisa do tipo que, além de seu aspecto fundador de todo o conjunto social, traduz bem a pluralidade da pessoa, e a duplicidade da existência. Também exprime a revolta, violenta ou discreta, contra a ordem estabelecida, e fornece uma boa chave para compreender o estado de rebelião latente nas gerações jovens das quais apenas se começa antever o alcance, e cujos os efeitos não terminamos de avaliar. (MAFFESOLI 2001, p. 16)

Tal qual uma nova busca do Graal ou mesmo um resgate dos valores dionisíacos, Maffesoli (2001, p.16) vê nos viajantes e nos exploradores os primeiros a sentirem tal pulsão de errância. Para ele, a modernidade pode ser caracterizada por um desejo de residência e ao mesmo tempo um fechamento das fronteiras por conta dos Estados. No entanto, pesa sobre esse tipo de sociedade a sombra de Dioniso, já que a passagem do nomadismo para o sedentarismo se fez pela violência. Isso criou uma sociedade de controle, que no Estado-nação o poder da imobilidade absoluta pode ser traduzido pela figura do Panóptico.

Apesar do fechamento observado nas sociedades desenvolvidas frente ao fenômeno migratório, Michel Maffesoli parece muito otimista em relação aos valores do nomadismo na sociedade contemporânea. Ele observa que valores da modernidade estão em processo de mudança, mudanças essas que estão em curso e podem ser sentidas através de alguns sinais:

O fechamento praticado durante toda a modernidade mostra, por todos os lados, sinais de fraqueza. Pouco importa, de resto, os que representam seus vetores: *hippies*, vagabundos, poetas, jovens sem ponto de referência, ou mesmo turistas surpreendidos no circuito de férias programadas. O certo é que a “circulação” recomeça. Desordenada, até mesmo em turbilhão ela não deixa nada nem ninguém indene. Quebra os grilhões e os limites estabelecidos, e quaisquer que seja seus domínios: político, ideológico, profissional cultural ou cultural, as barreiras desmoronam. Nada pode represar seu fluxo. O movimento ou a efervescência está em todas as cabeças. (MAFFESOLI, 2001, p.27)

O desejo pelo outro lugar ou mesmo o sentimento de não-pertencimento a um só lugar parece não se enquadrar como valor da sociedade contemporânea, mas Maffesoli (2001) encara os próprios movimentos do capitalismo como sendo tentativas de se domesticar a *errância* e transformá-la na noção de *mobilidade*. Portanto, os movimentos de quebra dos limites, sejam eles próprios do processo de globalização ou não, mostram que o nomadismo e a errância atualmente são pólos da estrutura social e, assim têm valor positivo na reestruturação produtiva do sistema. O próprio ciberespaço é metáfora desse movimento de circulação, desse enraizamento dinâmico.

O que Maffesoli (2001, p.37-8) parece nos dizer é que o “nomadismo está inscrito na própria natureza humana, quer se trate do nomadismo individual ou do social”. Assim, os movimentos do indivíduo (nascimento, desmama, infância, adolescência, vida adulta, velhice etc.) parecem dar a impressão de constante mudança. E tal expectativa de mudança também está inscrita no corpo da sociedade, na memória coletiva como uma expressão de um sonho imemorial. O nomadismo seria uma aventura original, uma busca sem fim representada na figura do pioneiro, do buscador do Graal, dos alquimistas, etc. A fronteira será sempre adiada e o viajante será sempre identificado pelo movente, pelo o que não se fixa. Assim, Maffesoli ressalta um caráter inquietante do viajante assinalado por Platão e a fobia que os romanos tinham pelo bárbaro.

A figura do errante é ambivalente. Ao mesmo tempo ele pode ser um sábio ou um vagabundo. E por que não dizer um sábio-vagabundo? O estrangeiro é uma espécie de barqueiro que atravessa pessoas de uma margem a outra, um ser fluído em perpétuo devir. O autor cita os judeus ou os ciganos como povos que têm a pulsão da errância primitiva e ao mesmo tempo circulam através de posturas de nomadismo comunitário.

O desprezo pelas fronteiras nacionais, civilizacionais, ideológicas e religiosas parece ser um sintoma de nossa época, segundo o pensador. E o nomadismo parece ser esse construtor, que sob a sombra de Dioniso, ao longo das histórias humanas parece ousar construir o novo através de seqüências de ensaios-erros. “Todos aqueles que, recusando a marcha em passo cadenciado, preferem simplesmente viver fora dos caminhos convencionais”. (MAFFESOLI, 2001, p. 61).

A arte da deriva em território flutuante pode também gerar identidades múltiplas, plurais. O homem sedentário paradoxalmente deseja a existência dos nômades. O estranho e o estrangeiro ao mesmo tempo são bem vindos e banidos. Para Maffesoli:

A metáfora do nomadismo pode incitar a uma visão mais realista das coisas: pensá-las em sua ambivalência estrutural. Assim, para a pessoa, o fato de que ela não se resume a uma simples identidade, mas que desempenha papéis diversos através de identificações múltiplas. (MAFFESOLI 2001, p.78)

O pensador francês aponta em dois exemplos históricos: o povo judeu e a cidade de Veneza. O povo judeu sabe se adaptar e se enraizar ao mesmo tempo, através de enraizamentos pontuais e de um nomadismo ancestral desde o mito da diáspora. Já Veneza é vista como uma encruzilhada militar, comercial, cultural, artística e intelectual. A cidade é dividida entre a errância e o sedentarismo, entre água e pedra.

Há que se ressaltar, no entanto, que a insatisfação é o motor da errância. Caminhar seria uma sucessão de instantes intensos como no Quixote de Cervantes. Portanto, o nomadismo seria um elemento central para se compreender a constituição da vida social. “Há alguma coisa de desenfreado, de potencialmente libertário naquilo que não se enraíza.” (MAFFESOLI, 2001, p.164). A própria obra de arte em tal contexto parece ser também *nômade*, valorizando o que se move:

Pode-se pensar que a obra de arte, *stricto sensu*, não escapa dessa dinâmica. Ela é um perpétuo combate com o outro, com a adversidade, com o meio ambiente, e até consigo. O que dá o aspecto meteórico, divagatório, da obra e da vida desses seres de exceção. (MAFFESOLI, 2001, p.173)

## Filósofos nômades

O nomadismo pessoal do artista e do filósofo pode ser exemplificado, segundo Maffesoli (2001, p.174), pela obra de Gilles Deleuze (1925-1995) que é construída em território flutuante e relativizando uma visão puramente racional do mundo.

A pesquisa desenvolvida por Schöpke (2004) nos ensina que o conceito de nomadismo em Deleuze parte da separação feita pelo autor dos filósofos em dois tipos (os nômades e sedentários). Para Schöpke, um dos principais estudos presentes em *Mil Platôs* é o “Tratado de nomadologia”, no qual Deleuze dedica-se a estudar a relação entre o Estado e a chamada Máquina de guerra tendo como centro a figura do guerreiro, essencialmente nômade. Possuindo códigos e valores próprios, os guerreiros nômades constituem uma força em movimento que desafia os outros poderes e vai ser integrada lentamente ao mundo sedentário. “(...) é um mundo ao qual ele não se incorpora: suas leis, seus códigos, toda a parafernália de uma cultura que o nômade não reconhece como sua- ou pelo menos, não reconhece como algo perfeitamente natural e indiscutível”. (SCHÖPKE, 2004, p. 174).

O próprio ato da escrita para Gilles Deleuze é sempre inacabado, permanente fluxo entre a conexão e o movimento. Assim, o ato de pensar também significa a quebra dos limites, pura potência que tende ao infinito. Perturbando a ordem das coisas, o pensamento é movente, intuição e potência criadora. “Pensar é romper com o método, é percorrer o espaço liso do mundo nômade, espaço sem prévias demarcações” (SCHÖPKE, 2004, p.177). Portanto, ao pensar o nômade na escrita significa que:

A escrita é um processo, ou seja, uma passagem de vida que atravessa o vivível e o vivido. A escrita é inseparável do devir. Aquele que escreve está também numa relação direta com o ‘fora’, com a turbulência que impede qualquer fixação de uma identidade plena. O escritor faz uma série de devires enquanto cria seus personagens. Um devir-animal, um devir-mulher e até

mesmo um devir - imperceptível- são os longos caminhos seguidos pelo escritor em seu próprio `espaço liso'. (SCHÖPKE, 2004, p.179)

Sendo a filosofia e as artes produtos de forças guerreiras nômades, seus papéis são de embaralhar e subverter os códigos do mundo fechado e sedentário do Estado. O livro, apesar de seus poderes restritos, é uma pequena máquina de guerra.

Deleuze (1997b p. 11), em *Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia*, discute através de proposições, problemas e axiomas, a possibilidade de se pensar uma sociedade sem Estado. Valendo-se de múltiplos saberes ele quer pensar questões como a força, o poder, a dominação e a soberania política. O principal axioma deleuzeano no tratado de nomadologia é que a máquina de guerra é exterior ao Estado, sendo tal exterioridade confirmada através da mitologia, epopéia, drama e os jogos. Assim, as chamadas sociedades primitivas criavam mecanismos de combate à formação de qualquer aparelho de estado, impedindo que as figuras do rei mago ou do feiticeiro jurista fossem cristalizadas num único poder. Assim, Deleuze (1997b, p.14) esforça-se em supor se existe algum meio de subtrair o pensamento do modelo do Estado e usa como exemplo uma comparação entre dois jogos: o Xadrez e o Go. Para ele, o primeiro é um jogo de Estado, da *polis*, do espaço estriado, com movimentos e papéis das peças bem definidos, com mudanças e significações bem restritas. E o segundo estaria mais ligado ao *nomos*, ao espaço liso, aberto.

Deleuze (1997b, p.24) preocupa-se também com as relações entre Estado e saber, especificamente entre uma ciência régia e uma ciência nômade, esta última mais fluída, desenvolvendo-se em paralelo à oficial. Apesar do Estado e da Igreja desejar em controlar a ciência nômade, ela se desenvolve tendo o espírito criativo e livre como máxima. No entanto, existe a tendência do Estado em querer “fixar, sedentarizar a força de trabalho”, principalmente o trabalho intelectual.

Outro aspecto importante do texto de Deleuze (1997b, p.72) é o papel das ferramentas e das armas nas sociedades nômades, uma vez que alguns textos de história ou de antropologia tentam mostrar as sociedades nômades como atrasadas, não dominando certas tecnologias como, por exemplo, o trato com os metais e a fundição. Para ele, “é muito difícil propor uma diferença intrínseca entre armas e ferramentas.” (DELEUZE, 1997b, p.72). Durante várias eras sucessivas, é provável que instrumentos agrícolas e armas de guerra tenham permanecido idênticos. A diferenciação vai aos poucos se operando por conta do próprio avanço das conquistas tecnológicas. Assim, as armas terão caráter projetivo, de movimento, de velocidade. E as ferramentas, terão função introceptiva, introjetiva, de preparar a matéria para a produção de objetos ou alimentos.

As sociedades nômades possuíam e possuem o domínio da metalurgia, mas para o pensador francês, o ferreiro é uma figura ambígua, que não seria nem nômade nem sedentário, mas faria a ligação entre estes dois mundos, tal qual o comerciante. “O ferreiro é ambulante, itinerante”. (DELEUZE, 1997b, p.99) Produtor de objetos sejam eles uma ferramenta ou uma arma, o artesão-metalúrgico, é um ser híbrido, misturado.

### **A humanidade em movimento**

A trajetória do sociólogo polonês Zygmunt Bauman pelo mundo parece ter traçados *nômades*. Após ser banido da Universidade de Varsóvia em 1968, ele reconstruiu sua vida em países como Canadá, Estados Unidos, Austrália e Grã-Bretanha. Em seu mais recente livro, Bauman (2007, p.7) fala sobre a passagem da fase “sólida” da modernidade para a “líquida”, na qual as organizações sociais não podem manter sua forma por muito tempo. No atual contexto, pensar a sociedade se faz a partir da metáfora da rede fluída e não como estrutura “sólida”.

Em 2001, em seu livro *Modernidade líquida*, Bauman (2001, p.8) já concluía que a “fluidez” era a principal metáfora para presente estado da era moderna. Os fluídos seriam difíceis de descrever por conta de não manterem uma forma com facilidade, além de que se movimentam com “extraordinária mobilidade”, associando-os à leveza. A própria modernidade, em seu segundo estágio, seria caracterizada por esse “derretimento dos sólidos”, quebrando várias formas da própria modernidade e instaurando uma fase fluida na qual, segundo Bauman (2001, p15), velhos conceitos (emancipação, individualidade, tempo/espço, trabalho e comunidade) são repensados. Seria uma espécie de modernização dentro da modernidade.

Discutindo os rumos do processo de globalização, o pensador polonês aponta que o terreno da sociedade em si não é mais “sólido”, e sim instável. “Os verdadeiros poderes que modelam as condições sob as quais agimos atualmente fluem num espaço *global*, enquanto nossas instituições de ação política permanecem amplamente presas ao solo- elas são tal como antes, *locais*” (BAUMAN, 2007, p.87). Assim, o Estado-nação fragiliza-se e sofre uma retração de suas funções, se “evaporando” num mundo global no qual as fronteiras são quebradas.

Pensador de tradição humanista, preocupado com as conseqüências de uma globalização negativa, Bauman reforça que o mundo sofre com esses produtos colaterais (migrações, fanatismo religioso, terrorismo, fascismos). Ele foca sua análise sobre o contemporâneo demonstrando também que o capitalismo traz com seu “progresso” os resíduos, as vítimas da globalização, as pessoas desperdiçadas, o lixo da era global. Nesse contexto, adquire importância a figura do refugiado, uma espécie de *nômade* sem Estado, sem os direitos básicos:

(...) refugiados da era da globalização, *hors du nomos*- fora-da-lei, não desta ou daquela lei vigente neste ou naquele país, mas da lei em si. São degredados e foragidos de um novo tipo, produtos da globalização, a mais completa epítome de seu espírito de fronteira. Citando novamente Agier, foram lançados a uma condição de “flutuantes liminares”, e não sabem nem

podem saber se esta é transitória ou permanente. Mesmo que permaneçam estacionários por algum tempo, estão numa jornada que nunca se completa, já que seu destino (seja de chegada ou retorno) continua eternamente incerto, enquanto o lugar que poderiam chamar de “definitivo” permanece para sempre inacessível. Nunca estarão livres de um persistente sendo de transitoriedade e indefinição, assim como da natureza provisória de qualquer assentamento. (BAUMAN, 2007, p. 44)

Para o pensador polonês, também ele uma espécie de refugiado, o refugiado é símbolo de uma época na qual o movimento e a velocidade dos fluxos do capital assistem uma expansão nunca vista. Como subproduto desses “tempos líquidos”, o refugiado é quem desafia as fronteiras e ao mesmo tempo é vítima delas. Um exemplo é o fato de a União Européia usar sofisticados métodos para fortificar as fronteiras, impedindo a migração marítima ilegal e o tráfico de seres humanos. Isolados em partes remotas, os refugiados são a própria encarnação do “lixo humano” sem função útil a desempenhar na terra em que chegam onde permanecerão temporariamente, e sem a intenção ou esperança realista de serem assimilados e incluídos no novo corpo social. A própria condição do refugiado é ambivalente, uma vez que eles são despidos de todas as suas identidades e segregados numa única identidade (de refugiado), além disso, eles “não estão estabelecidos nem em movimento; não são sedentários nem nômades” (BAUMAN, 2007, p.51). Tal como a elite globalizada, eles não têm laços com lugar algum, são mutáveis e imprevisíveis.

A assimetria das fronteiras globais também pode ser representada como membranas assimétricas que “permitem a saída, mas protegem contra o ingresso indesejado de unidades do outro lado” (BAUMAN, 2007, p.56). No entanto, tais fronteiras possuem um grande potencial de instabilidade, dada a permanência de uma não-resolução das contradições existentes no capitalismo global. Pelo contrário, as assimetrias entre as classes, povos e países irão se acentuar com o próprio avanço do processo de exclusão colocado em prática em nível mundial.

Numa obra anterior, Bauman (1999, p.85) já defendia que todos estão em movimento. Mesmo sentados em frente à TV, experimentamos sedentariamente o movimento. E o mundo parece dividido em duas espécies de pessoas: os turistas e os vagabundos. Num mundo moderno final ou pós-moderno como querem alguns, tudo está sob o signo do precário, do incerto. Paradoxalmente numa sociedade de consumo em que a exigência de mão-de-obra industrial é ínfima, há um grande número de pessoas que foram “desperdiçadas”, pois não integram nem o pólo dos consumidores nem dos trabalhadores, sendo condenados a vagar. Por outro lado, o “consumidor é uma pessoa em movimento e fadada a mover sempre” (BAUMAN, 1999, p.93). Movendo-se mesmo que separados em dois mundos, vagabundos, turistas e consumidores experimentam o *nomadismo* nas suas diferentes faces. No entanto, o autor adverte para a saturação do uso da noção de nomadismo de forma descontextualizada:

Todas as pessoas podem agora ser andarilhas de fato ou em sonho- mas há um abismo difícil de transpor entre as experiências que podem ter, respectivamente, os do alto e os de baixo da escala de liberdade. Esse termo na moda, “nômade”, aplicado indiscriminadamente a todos os contemporâneos da era pós-moderna, pode conduzir a erros grosseiros, uma vez que atenua as profundas diferenças que separam os dois tipos de experiência e torna formal, superficial, toda semelhança entre eles (BAUMAN, 1999, p.96)

A reflexão sobre o nomadismo tem de ter portanto um viés de classe, uma vez que, como nos castelos medievais, existe um profundo fosso separando os estabelecidos e os *outsiders*. Para Bauman, os “vagabundos são viajantes aos quais se recusa o direito de serem turistas”. Assim, eles se movem por necessidade, por que são empurrados, tendo “sido primeiro desenraizados do lugar sem perspectivas por uma força sedutora ou propulsora poderosa demais e muitas vezes misteriosa demais para resistir” (1999, p.101)

## Nomadismo joãoantoniano

Ao ser entrevistado por um professor italiano que realizava uma pesquisa sobre escritores brasileiros contemporâneos, João Antônio foi perguntado sobre o motivo pelo qual suas personagens estavam a todo o tempo andando. Ele respondeu assim:

Eu não sei e isto é curioso porque eu tenho um problema de circulação nas pernas seríssimo. Posso andar pouco ultimamente [em 1987], mas eu já andei muito a pé e eu gosto muito de andar e de olhar e de andar de todo o jeito: de bicicleta, a pé, de ônibus, de avião, de barco, de tudo! Eu gosto muito de andar, então o meu personagem também, dificilmente está parado. (ANTÔNIO *apud* RICCIARDI, 1987, p.266)

De fato, tal ânsia de movimento por parte tanto da narrativa quanto das personagens vai ser atestada por estudos de vários críticos. Eles assinalam o significado de tais estratégias, uma vez que todos estão se virando, se mexendo, seja nos textos de ficção ou nas reportagens feitas por João Antônio.

Em “João Antônio e a fala dos excluídos”, Marinheiro (1999, p.49) ao fazer leitura centrada nos livros *Malagueta, Perus e Bacanaço* e *Leão de chácara*, nos informa que existem dois vetores semânticos recorrentes na prosa do autor: a anti-heroicidade das personagens e a repetição de alguns motivos particulares (olhos, sapatos e menino).

Outro móvel da ação são os sapatos. As andanças sem rumo delineiam-se (...) a partir da primeira página de *Malagueta, Perus e Bacanaço*: “- Vai sair já? Espera o sol descer um pouco” (*Busca* p.11)  
Nos quatro contos de *Leão-de-chácara*, o percurso temático é sinalizado por um incessante vaguear de vadiadores. Explica-se, assim, a freqüência dos verbos ir, voltar, chegar, andar, zanzar, correr entre outros similares. (MARINHEIRO, 1999, p.51)

A ênfase nos calçados ou mesmo nos pés evidencia um movimento de sobrevivência, numa realidade urbana que ao mesmo marginaliza, segrega e persegue as personagens. “Os sapatos conotaram fugas da polícia e a velocidade da corrida contra a fome (...) são os passos da coletividade reificada. Centrados na concretude da miséria”.

(MARINHEIRO, 1999, p.56). Impossível não lembrar os quadros como o das desgastadas botas pintadas por Van Gogh que trazem na própria forma as marcas do caminho ou mesmo dos sapatos furados do vagabundo Carlitos, de Charles Chaplin. Os sapatos relacionam-se com a terra, mas também significam para a crítica uma associação com o desejo de liberdade:

Associados aos campos semânticos dos chinelos e coturnos, calçadas e paralelepípedos, os sapatos trazem a cor da realidade mais crua. Calçam os pés daqueles que vivem na terra, sem nenhum vínculo com os céus... Por isso não brilham... São “sapatos cheios de pó, cheios de pó, vivem sempre empoeirados” (*Visita*, p.77)

Ágeis e impetuosos, cometem a caminhada em todas e nenhuma direção. Alados, voam de esquina em esquina, de cidade em cidade (...) E lá se vão os sapatos na mais legítima identificação com o(s) seu(s) usuário(s)... Neste universo, os deslocamentos começam e terminam pelos pés. Os sapatos são ponto de partida e chegada. Um signo de *liberdade* (ou libertinagem). (MARINHEIRO, 1999, p.51)

Os constantes deslocamentos dos pés em busca de liberdade ou mesmo de sobrevivência configuram movimentos que na opinião de críticos como Durigan (1987, p.217), perfazem um trajeto de aprendizado, de formação num mundo desigual. Ele adverte que a própria condição de sobrevivência do malandro se dá pela aprendizagem e que tal saber se adquire nas ruas, no deambular:

Na própria busca de sobrevivência que o “malandro” realiza, perambulando pela cidade grande, sofrendo e aprendendo com os mais velhos, malandros experientes. Por isso, na sua ficção, os atores andam o tempo todo, procuram por todos os lados, vagueiam por diferentes lugares. Frequentemente, são os textos mesmos que se estruturam a partir da movimentação dos atores, como ocorre, apenas para exemplificar, em “Busca”, “Frio” e *Malagueta, Perus e Bacanaço*, verdadeira ciranda da malandragem em que os três atores – representando as três idades da existência humana- realizam uma trajetória circular que termina no bairro da Lapa. (DURIGAN, 1987, p.217)

Polinésio (1993, p 78) nos mostra também que no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” há um movimento circular, que é fruto de uma “agitação contínua dos personagens, além de ser motivada pela carência, denota uma busca inconsciente de

evasão, de fuga, de mudança”. E em consequência de tal ânsia de fuga, o andamento da ação “é rápido, o ritmo agitado e aflitivo, para que a estrutura narrativa acompanhe a movimentação constante dos personagens. O movimento (...) transfere-se também para o nível formal, conferindo a essas obras a circularidade que as caracteriza. (POLINÉSIO, 1993, p. 81).

Para este capítulo final, faremos uma espécie de passeio nômade por alguns contos que compõem o livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* (“Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas”, “Frio”) e também no conto-título de *Abraçado ao meu rancor*, de 1986, a fim de marcar continuidades. A questão do nomadismo na obra de João Antônio se coloca de várias formas, desde a errância de seus personagens pelo espaço urbano/suburbano das metrópoles até a mobilidade dos textos, que saltam de livro em livro, de revista em revista, de jornal em jornal. Ignorando barreiras, fronteiras e gêneros.

### **Uma busca incerta**

Parece emblemático que num tedioso domingo suburbano o personagem do conto “Busca”, Vicente seja repreendido pela mãe por deixar a galinha fugir. “Vicente, olha a galinha na rua! Abri o portão, a galinha para dentro.” (ANTÔNIO, 1963, p.11). Devir-animal de Vicente, a galinha representa o confinamento nos limites da casa e do portão. Domesticado, o animal destina-se ao abate. Vicente deseja o mesmo que o animal. Deseja fugir em busca de algo que não tem no espaço da casa, eis o argumento do conto. Derrida (2002, p. 61) relata a relação entre os homens e animais mostrando que os filósofos ocidentais colocam a questão da linguagem como diferenciadora entre ambos, criando assim a figura do “animal racional”, que de certa forma, reina sobre a natureza, sobre a animalidade. Ele contesta a categoria “o animal”, essa figura única da

animalidade, na qual ao mesmo tempo se espelha/se opõe o homem. Assim, separados e também unidos pelo destino animal, Vicente e a galinha vão desenhar no conto trajetórias opostas. O primeiro vai ganhar a rua e vai relatar suas andanças, sua busca.

Depois de botar a galinha para dentro do portão e de carregar um balde de água, Vicente, homem solteiro, chefe de solda numa oficina, e em cuja cabeça já começavam a apontar os primeiros cabelos brancos, sai para andar a pé pelas ruas de São Paulo. Perambulando pela cidade, Vicente rememora os episódios vividos e quase toda a história construir-se-á a partir de sua perspectiva memorialista. Nós leitores, ao acompanharmos a deambulação do protagonista – pela Lapa, pelo Piqueri- acompanhamos também os seus pensamentos que resgatam passagens da juventude e da vida adulta. (MARTIN, 2004, p.59)

Vicente vai empreender além de uma caminhada pelas ruas de São Paulo uma busca em si mesmo, de algo impreciso, de algo que nem ele mesmo sabe o que é. Ao sentir uma pulsão para o movimento, Vicente confessa: “eu queria andar” (ANTÔNIO, 1964, p. 12) e que “meu sapato novo estava começando a se empoeirar” (ANTÔNIO, 1964 p. 13). Embalado pela lembrança de sambas tristes, o personagem vai fazer certo percurso melancólico por fatos da sua vida que vão desde a frustração por não ter podido seguir carreira no boxe por conta de doença que o fez desistir do esporte. Nocauteado não só pelas luvas do adversário, Vicente parece ter sido atingido pela própria vida, uma vez que “por dentro estava triste, oco, ânsia de encontrar alguma coisa” (ANTÔNIO, 1964 p. 15).

A caminhada de Vicente parece carregada de sentimentos de inutilidade do trabalho, já que as dificuldades da vida suburbana serão dificilmente superadas. Há no conto certa aversão ao trabalho, uma vez que Vicente repreende a mãe por trabalhar lavando roupa em pleno domingo ou mesmo desdenha de seu próprio posto de chefia como soldador numa oficina. Além de tal aversão, a vida burocrática e sofrida da periferia, ele também esquiva-se do casamento, desviando-se da personagem Lídia que parece ser a escolhida por sua mãe para casar com ele. Ao mesmo tempo há uma atração

pela cidade vazia, pelo espaço urbano quase deserto aos domingos, pelas andanças que parecem terem sido herdadas do pai.

A busca operada por Vicente não vai encontrar precisamente o que lhe faz sofrer, seu objeto perdido, para usar uma expressão psicanalítica. Mas chega-se à conclusão da impossibilidade de torna-se sedentário. Invariavelmente os passeios devem recomeçar, inclusive entrando pela noite. Em quase todos os contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, e também em muitos outros textos como as reportagens da revista *Realidade*, há uma circularidade, uma maneira comum de se lidar com o espaço/tempo. Os personagens saem de um ponto e fazem um caminho até chegarem ao mesmo lugar. Interessante também é a passagem do dia para a noite, num momento de indefinição entre lua e sol, as personagens se abrem para o poético e o texto tem seu fim. É o que atesta Pereira (2006, p. 97), já que “A paisagem muda com a luz e Vicente muda com a paisagem”.

### **Uma afinação ao rés do chão**

Parece haver um fio que costura certa continuidade das buscas de Vicente às lembranças da vida suburbana narradas em “Afinação da arte de chutar tampinhas”, conto subsequente de *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

“[...] é importante estabelecer um paralelo entre as atitudes do narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas” e as de Vicente, o narrador de “Busca”. O “zanzar” de ambos pela cidade, seu desprezo pelos valores dominantes, a sensibilidade de um olhar que valoriza as crianças e a natureza e principalmente a solidão que não parece abandoná-los são traços que os aproximam em que justificam seu lugar lado a lado nos “Contos gerais”. De maneiras muito parecidas, ambos se colocam mais ou menos à margem de uma estrutura social pautada em valores essencialmente burgueses. Sem infringir as normas que regulam nossa sociedade, os dois homens manifestam um profundo mal-estar pelo fato de suas condutas, de certa forma, compactuarem com elas.” (MARTIN, 2004, p.72)

Ambientado em Presidente Altino, “Afinação da arte de chutar tampinhas” também tem um tom memorialístico, no qual o narrador-protagonista descreve as suas

andanças, a predileção pelo futebol, pela vida boêmia e pelos sambas de Noel Rosa. Agora o elemento sedentário do conto é a vida militar. Forçado a servir no Exército como recruta, ele serve como instrutor de Jiu-jitsu para os dois filhos de seu superior, o Coronel. Protegido pelo oficial, ele não executa os trabalhos pesados da vida militar, ficando também responsável pelo almoxarifado. Lá, obedece às ordens do severo sargento Cunha. Cobiçando as cervejas destinadas aos oficiais do dia, ele consegue enganar o seu superior, desviando doze garrafas dentro de um saco de batatas. Deixando o quartel, ele vai prestar serviços num escritório de contabilidade do irmão, com direito a serões na madrugada. Assim, ele desenvolve uma estranha arte: a de chutar tampinhas nas noites de São Paulo. Com o livro *Contraponto* do escritor Audus Huxley debaixo do braço, ele segue a assobiar os sambas de Noel e a chutar suas tampinhas. Até encontrar no ônibus com uma professorinha solteira, desejosa de casamento, que puxa assunto sobre o livro que ele carrega. “Quase respondi...- Olhe: sou um cara que trabalha muito mal. Assobia sambas de Noel com alguma bossa. Agora, minha especialidade, meu gosto, meu jeito mesmo, é chutar tampinhas da rua. Não conheço chutador mais fino” (ANTÔNIO, 1963, p. 26).

No mesmo clima melancólico de “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas” relembra os primeiros contatos com a vida boêmia, que vem através dos sambas de Noel Rosa. “Havia uma tristeza, uma coisa que eu ouvia e não duvidava que fosse verdade, que houvesse acontecido” (ANTÔNIO, 1963, p.19). Alimentado por “restos de memória”, a narração vai hibridizar elementos diferentes como futebol, samba de Noel, a vida militar, a boemia, as artes marciais, a literatura de Huxley, o trabalho assalariado e, finalmente, a arte de chutar tampinhas. A começar pelo título que remete ao ato de afinar os instrumentos na música. No entanto, imediatamente depois à

arte desloca-se para o chute do futebol, só que de maneira não convencional pois não existe bola e sim tampinhas.

Impossível de não se lembrar do texto de Antonio Candido (1992, p.14), “A vida ao rés-do-chão”, que mesmo relacionado às especificidades do gênero crônica no Brasil, nos abre para a percepção de que o conto “Afinação da arte de chutar tampinhas” relaciona interessantemente com signos que remetem ao chão, ao solo, à vida dos mais simples. Candido (1992 p. 14) nos mostra que a crônica “pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas”, chegando até as bordas do poético. Ora, é justamente o que o escritor João Antônio faz com os primeiros contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, relacionando-os com o cotidiano suburbano das pessoas, dando outro olhar ao miúdo, ao sem importância. Os sapatos em errância na madrugada de São Paulo estão fixados ao rés-do-chão e hibridizam-se com ele ao se empoeirarem. E os olhos se fixam na percepção de elementos menores, sem importância, as tampinhas caídas, resíduos da sociedade de consumo. Os ouvidos dividem-se entre a poesia contida nos sambas de Noel e o barulho específico de cada tampinha chutada ao cair no chão.

Ao desenvolver, afinar a sua arte de chutar tampinhas, o protagonista afasta-se do mundo do trabalho, dos valores burgueses, da hierarquia dos escritórios ou do quartel. Sapatos e tampinhas relacionam-se ao movimento, movimento de uma vida suburbana a caminho do boêmio, ao errante encravado na cidade e na memória. Os passos ainda são lentos, cadenciados no samba. Mas eles vão se acelerar no decorrer do livro até chegar à marcha frenética de contos como “Frio” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

## **Cavalo não tem pé**

“Frio”, primeiro conto da série que compõe o terceiro conjunto de textos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, denominado por João Antônio de “Sinuca”, um de seus mais significativos escritos, coloca como protagonista um menino negro de dez anos que tem de transportar de um lado para outro da cidade um pacote branco, de conteúdo ignorado, por ordem de seu protetor branco, jogador de sinuca, que atende por Paraná.

Publicado originalmente no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo* em 1959, narra sob o ponto-de-vista infantil a missão do menino de atravessar a pé boa parte da cidade de São Paulo, saindo do porão na Rua João Teodoro, onde ele mora com o jogador Paraná, passando por diversos lugares (Estação Sorocabana, Alameda Cleveland, Perdizes e largo da Barra Funda). Mais uma vez a ênfase nos movimentos nômades dos pés, que desta vez não caminham vagarosamente:

(...) o menino de “Frio”, em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, pequeno negrinho gigante a empenhar sua lealdade e sua fé no amigo, carregando o misterioso embrulho pela madrugada agressiva da cidade (...) o pé direito que sobe e desce não está lá por acaso. Com a idéia de ritmo cadenciado, de constância, de avanço firme, apesar do frio, ele é que confere ao menino uma dignidade maior do que sua envergadura física. A gente tem a impressão que nada- ninguém- deterá esta cadência. (AGUIAR, 1997, p.90)

O menino que sequer tem nome não vacila em encarar o ambiente frio da rua depois da meia-noite a fim de cumprir as ordens do jogador Paraná. Lealdade, inocência, cumplicidade? O fato é que caminhar é também um aprendizado de sobrevivência na metrópole. “Pequeno, feio, preto, magrelo. Mas Paraná havia-lhe mostrado todas as virações de um moleque” (ANTÔNIO, 1963, p.61).

A cadência do caminhar já não é a mesma dos contos “Busca” ou “Afinação da arte de chutar tampinhas”. O caminhar nervoso do pequeno menino na grande cidade mostra uma desproporção entre o ser humano e a metrópole, esta última parece não ser feita para ele, sendo cheia de perigos e armadilhas.

Morando numa espécie de toca, num porão escuro com seu protetor Paraná, o menino parece apenas confiar em uma rua, a João Teodoro, onde mora. Lá ele tem contato com outros personagens como o padeiro seu Aluísio e a menina Lúcia, uma espécie de contraponto, já que era “branca e muito bonita, sempre limpinha” (ANTÔNIO, 1963, p.68). Isolado num mundo de brancos, o menino encara sua própria condição:

(...) transitando entre o mundo adulto e o mundo infantil, entre a realidade e o sonho, entre a fantasia e o risco, o garoto perfaz sua travessia. Pelas beiradas (“Ele ia pelas beiradas”, p.59), na instabilidade de um percurso cumprido às custas de carências essenciais como o frio, a fome, a sede, a vontade de urinar, a criança vai aprendendo na prática a experiência da marginalidade. (MARTIN, 2004, p.102)

O devir-animal do protagonista de “Frio” é hibridizado com a condição de pequeno e precoce adulto que tem que cumprir uma tarefa penosa, tal qual um cavalo, correr através da cidade, a passadas rápidas, a fim de realizar sua missão. O menino negro sonha com os cavalos da revista de turfe de Paraná, compara-os com o burro moreno pertencente ao padeiro Aloísio, ressalta a superioridade dos de corrida, patoludos. Assim, durante o percurso, como forma de brincar com a linguagem e também de afugentar o medo da cidade, o menino repete seguidamente a frase “Cavalo não tem pé (ANTÔNIO, 1963, p. 61, 66 e 67) e indaga-se sobre quem teria lhe ensinado tal coisa. O paralelismo entre as patas do cavalo e os pés dos humanos, a mistura entre os dois elementos, o menino-cavalo que vara a cidade, a meia-noite, no frio, como um animal de corrida realizando a “aposta” do jogador Paraná, isso demonstra a ênfase do conto no deslocamento, no movimento. Deleuze (1997a p. 43), observando a questão do devir, mostra que o animal que simboliza a potência-cavalo está diretamente ligado às relações de movimento e repouso, com o espaço da rua. Assim, haveria uma grande diferença entre os cavalos patoludos das corridas de turfe com o burro moreno (ligado ao trabalho). Deleuze (2007 p. 42) explica que cada animal tem seu agenciamento, uma

vez que “há mais diferenças entre um cavalo de corrida e um cavalo de lavoura do que entre um cavalo de lavoura e um boi.” A condição do menino, “transformado” ao mesmo tempo em um animal de carga e de corrida, oscilando entre os cavalos patoludos da revista e o burro moreno do padeiro, vai denunciar sua realidade subalterna.

Outro animal também referenciado no texto é o cachorro morto que o menino encontra no seu percurso. Signo de imobilidade, o cão desperta a piedade do menino:

Na segunda travessa, topou um cachorro morto. Longe, já o divisara. Assustou-se com as deformações daquele corpo na beirada do asfalto. Analisou-o de largo, depois marchou.  
- O coitado engraxou alguma roda.  
Ficou com pena do cachorro. Deveria estar duro, a dor no desastre teria sido muito forte. Não o olhou muito, que talvez Paraná estivesse no ferro-velho. Seguiu. A vontade forte ia com ele. (ANTÔNIO, 1963, p.67, grifo nosso)

A simbologia do cachorro, em “Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível” de Deleuze (2007 p.12), coloca o cachorro e o gato como animais domesticados e edipianos, que cumprem a função de “fazer família, meu cachorrinho, meu gatinho (...)” No conto de João Antônio, o animal está morto, “na beirada do asfalto”, numa condição de margem. Ao se ter a impossibilidade de uma família tradicional ou mesmo de uma figura materna, o jogador Paraná é ao mesmo tempo “pai” e professor de malandragens e picardias para o pequeno garoto. Ao ver o cachorro morto e já deformado, o menino apieda-se dele, mas sente a necessidade da lealdade canina ao jogador de sinuca de seguir seu percurso, ressaltando os perigos da cidade e de suas ruas. Caminhar não é uma opção e sim uma exigência das circunstâncias do indivíduo que luta pela sobrevivência.

### **Circulando nas ruas, bares e salões**

O último escrito do livro de estréia de João Antônio, “Malagueta, Perus e Bacanaço”, parece haver uma aceleração em relação ao ritmo do texto e também na

velocidade em que os personagens atravessam a cidade e são atravessados por ela. Se nos contos anteriores havia um caminhante solitário numa busca vaga, imprecisa, imerso no silêncio da cidade, na madrugada, com suas memórias, no conto-título vai haver uma espécie de associação entre jogadores malandros, uma “matilha” livre e andarilha, uma máquina de guerra em busca do dinheiro dos otários, de mesa em mesa, de um lugar para o outro. “As maltas, os bandos são grupos do tipo rizoma, por oposição ao tipo arborescente que se concentra em órgãos de poder.” (DELEUZE, 2007, p.21). Deleuze (2007, p. 21) explica ainda que tais grupos são metamorfoses de uma máquina de guerra que difere do Estado, que é regido por normas e leis próprias.

Fazendo da *viração* das ruas sobrevivência, os três malandros criados por João Antônio vão encarar o movimento constante pela vida, pela sobrevivência, sempre na busca de um joguinho fácil e rentável. Tal aventura tem um roteiro circular. Os malandros partem da Lapa, nas primeiras horas da noite, depois passam pela Água Branca, Barra Funda, Centro, Pinheiros e finalmente retornam à Lapa, nas primeiras horas do dia seguinte. É nesse itinerário que João Antônio vai mostrar as mais variadas situações e também os mais diversos tipos humanos.

DaMatta (1991 p. 66) adverte que a rua pode ser ocupada por categorias sociais diferentes, sendo local de conflitos, desgraças, roubos, local onde as pessoas podem ser confundidas e tomadas pelo que não são. A rua em “Malagueta, Perus e Bacanaço” é muito mais do que um espaço de circulação, ela é percorrida pelas personagens, mas também estrutura a narrativa, pois o ato de narrar confunde-se com o deslocamento de um bairro a outro.

O percurso de “Malagueta, Perus e Bacanaço” parece ser um dos mais percorridos pela crítica universitária, uma vez que muitas vezes o livro é colocado como centro ou núcleo da obra do escritor, já que foi o primeiro a ser publicado, trazendo

novos personagens para a cena dos anos 60. Mas não gostaríamos de encarar nem o conto nem o livro assim, uma vez que a representação literária ou jornalística do oprimido vai ser uma constante nos diversos momentos do escritor. Assim, com menos peso, iremos caminhar com os três malandros, merdunchos e sonados, pelas ruas e bairros de São Paulo. Para tanto, vamos seguir também algumas imagens que são constantes na narrativa, a saber: os sapatos, os relógios e os animais.

A abertura da narrativa é feita pelo batuque de um menino engraxate na caixa, mostrando que é o fim do seu trabalho. Rapidamente o jogador de sinuca Bacanaço se levanta e “Os olhos dançaram no brilho dos sapatos, foram para as cortinas verdes” (ANTÔNIO, 1963, p.101). Curiosamente, como assinalamos anteriormente, a partir das observações de alguns críticos, as referências a sapatos vão ser uma constante no decorrer do conto. Pretendemos cartografá-las como signos que têm muita importância no conto, uma vez que exercem múltiplas funções, entre elas representar as de hierarquia entre os jogadores, relações de poder entre malandros e polícia, liberdade como sendo a mobilidade dentro da metrópole, entre outras.

Bacanaço como patrão do conluio formado com o jovem Perus e o velho Malagueta tem seus sapatos sempre brilhosos. Ele é uma espécie de mediador entre a inexperiência de Perus e a decadência de Malagueta, no qual “o sapato furado expunha barro. O sapato tinha os saltos comidos de todo.” (ANTÔNIO, 1963, p.126). Ou em outro trecho no qual os sapatos do velho Malagueta “(...) furados estavam desabotoados, à vontade, e neles dançavam os pés sem meias.” (ANTÔNIO, 1963, p.130) Sem falar da difícil mobilidade de Malagueta, que sempre caminha atrás de Bacanaço e Perus, ora reclamando do percurso ou se cansando ao subir as escadas que dão acesso a um salão de sinuca. Os sapatos de Bacanaço vão guiar o percurso, por isso são lustrados no início por um engraxate.

Os sapatos em “Malagueta, Perus e Bacanaço” vão representar sempre a posição social do sujeito num mundo dividido em classes. Um exemplo disto é a passagem do trio de jogadores pela região de fica entre Água Branca e o começo de Perdizes, “lugar de gente bem dormida, bem vestida e tranqüila.” (ANTÔNIO, 1963, p.124), uma vez que os filhos daqueles que tinham a vida ganha “não precisariam engraxar sapatos nas praças (...)” (ANTÔNIO, 1963, p.125). Ou em outro momento, no qual os jogadores cruzam com pessoas no boteco do Jeca, na madrugada, sob a luz elétrica. “Mas o misticismo da luz elétrica (...) só cobria solidões constantes, vergonhas, carga represada de humilhação, homens pálidos se arrastando, pouco interessava se eram sapatos de quatro contos, cada um com seu problema (...)” (ANTÔNIO, 1963, p. 129).

Os personagens vão ser representados pelo movimento dos seus sapatos. Na cena em que os três malandros vão subir as escadarias que dão acesso a um salão de sinuca, no Largo de Santa Efigênia, “Os sapatos fizeram um barulhão na escada cumprida de madeira” (ANTÔNIO, 1963, p. 133). E é neste mesmo lugar, no Salão Paratodos, que os jogadores vão ser massacrados pelo tira negro Silveirinha. O policial vai pisar no sapato do menino Perus exigindo dinheiro. Nesta cena, há certa dança entre os sapatos de Silveirinha e os de Perus, já que “Num lance, o abuso ganhou tamanho. Silveirinha apertava os pés do menino com o tacão do sapato e ria” (ANTÔNIO, 1963, p.135). O jovem malandro fica com um bolo na garganta e intimamente pensa em atingir o tira com a navalha que traz no blusão de couro. Em seguida, golpes seriam aplicados com os pés, “Imaginava correr o pé por baixo, partiria para Silveirinha, já com o taco na mão. Chutaria os rins, o sexo, depois chutaria a cara balofa. Usaria o bico dos sapatos, os chutes valendo” (ANTÔNIO, 1963, p. 138) No entanto, fica apenas no pensamento, uma vez que “Baixou os olhos, um vagabundo era um vagal e só. Aquilo,

aquilo sempre- vadio é o que fica debaixo da sola do sapato da polícia” (ANTÔNIO, 1963. p. 138). O sofrimento de Perus só é contornado com a intervenção do mediador Bacanaço, malandro que tem acesso aos policiais. “O malandro e o tira eram bem semelhantes- dois bem ajambrados, ambos sapatos brilhavam, mesmo rebolado macio na fala e quem visse e não soubesse, saber não saberia quem ali era polícia, quem ali era malandro” (ANTÔNIO, 1963, p.138, grifo nosso). Resolvida a questão, os três jogadores saem do salão e ganham as ruas. Novamente são guiados pelos sapatos de Bacanaço. “Tomaram o viaduto Santa Efigênia maquinalmente, numa batida frouxa e dolorida. Só se ouvia, à frente, o “plac-plac” dos saltos de couro de Bacanaço (...) Seguissem, ofendidos.” (ANTÔNIO, 1963, p.139). Como se vê, as relações entre as personagens são representadas pelos movimentos dos sapatos.

O próprio malandro de sapatos lustrosos Bacanaço vai ser vítima de outros sapatos, nesse caso o jogador Robertinho, com quem encontra num jogo, em Pinheiros. “Foi quando surgiu no Salão um tipo miúdo, lépido, baixinho, vestido à malandra, terno preto, gravata estreita, sapatos pequenos de bicos quadradinhos.” (ANTÔNIO, 1963, p. 154, grifo nosso). Ao ser derrotado por Robertinho, depois de uma partida de três horas e meia, Malagueta não tem alternativa a não ser retornar ao cenário da Lapa. Assim completa-se a história circular criada por João Antônio.

Ainda merecem comentários as imagens de relógios e das figuras de animais no conto. No próprio início da narrativa, na hora em que os malandros estão sendo convocados por Bacanaço para compor o conluio, todos se dizem quebrados, sem dinheiro para começar a jogar. E o próprio Bacanaço se oferece para empenhar seu relógio da marca Movado por quinhentos Cruzeiros junto ao taxista Cornélio. “Foi num átimo, foi num susto. Bacanaço se deu fé do relógio, seu movado com corrente de ouro.” (ANTÔNIO, 1963, P.112). O interessante é que o nome Movado significa

“movimento contínuo” em Esperanto. Outro fato interessante em relação aos relógios Movado é que o designer Natan George Herwitt criou em 1947 um modelo que tinha apenas um ponto de ouro na posição de 12h00, que ficou conhecido na época como o relógio do chefe, do patrão, daquele que não tinha obrigação de chegar na hora. Então não parece sintomático Bacanaço liderar o grupo nas suas andanças pela cidade de São Paulo? Ele era o dono do relógio de ouro que foi empenhado para gerar o capital do conluio de jogadores, para produzir o movimento contínuo, característica não só do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, mas de quase toda a obra de João Antônio.

Em outra passagem, na qual o tira Silveirinha consegue tomar parte do dinheiro do grupo de jogadores, o relógio do Mosteiro de São Bento marca três horas. O ritmo é lento, fruto da revolta por terem sido humilhados pelo policial. “Angústia parada nos passos lerdos. Marchavam, pálidos, meio cansados” (ANTÔNIO, 1963, p. 141).

A própria relação entre Malagueta, Perus e Bacanaço parece ser marcada por um conflito entre espaço e tempo. No conto, os marcadores temporais de certa forma impulsionam as personagens ao movimento. O tempo é medido pelas transformações cromáticas (luz dos postes na madrugada, luz refletida pela lua, luz dos letreiros dos bares) e também por uma marcação objetiva, do início ao fim da narrativa. Mesmo sem o relógio de Bacanaço, os malandros são pressionados a multiplicar o dinheiro rapidamente, de mesa em mesa, até a tacada final de Robertinho lhes tomar tudo, no fim da madrugada e início do dia. O que resta é o pedido de três cafés fiados na Lapa.

### **Vida cachorra**

Quanto às imagens de animais no conto, destacamos a cena na qual o velho

Malagueta encontra um cachorro:

Veio o vira-lata pela rua de terra. Diante do velho parou, empinou o focinho, os olhos tranqüilos esperavam algum movimento de Malagueta. O velho olhava para o chão. O cachorro o olhava. O velho não sacou as mãos dos

bolsos, e então, o cachorro se foi a cheirar coisas do caminho. Virou-se acolá, procurou o velho com os olhos. Nada. Prosseguiu sua busca, na rua, a fuça de coisas que esperava ser alimento e que a luz tão parca abrangia mal. De tanto em tanto, voltava-se, esperava, uma ilusão na cabecinha suja, de novo enviava os olhos suplicantes. O velho olhando o cachorro. Engraçado-também ele era um virador. Um sofredor, um pé-de-chinelo, como o cachorro. Iguaisinhos. Seu dia de viração e de procura. Nenhuma facilidade, ninguém que lhe desse a menor colher de chá. Tentou golpe, tentou furto, esmola tentou, que mendigar era a última das virações em que o velho se defendia. (ANTÔNIO, 1963, p.125, grifo nosso)

O interessante é que em todo o percurso dos malandros Malagueta, Perus e Bacanaço pelas ruas de São Paulo eles encontram animais. “E caminhavam. Topavam cachorros silenciosos, chutavam gatos quizilentos (...) (ANTÔNIO, 1963, p.144). E tais animais, em muitas partes do conto, representam a condição social de cada personagem. O próprio Malagueta também ganhava as ruas em sua viração, em busca de dinheiro para comprar gêneros alimentícios para sua casa. “(...) Malagueta iria ao mercado (...) A preta ganharia uma porção de coisas para a fartura de muitos dias. Chegaria ao barraco, já meio cambaio pela cachaça, o saco às cosas, pesando e uma alegria enorme haveria de encher o coração da preta” (ANTÔNIO, 1963, p.127).

Em outros momentos aos seres humanos são atribuídas qualidades de animais, como por exemplo, Bacanaço ao falar da pobre prostituta Marli a qual explora como “caelinha obediente” (ANTÔNIO, 1963, p.147) ou desejar Dorotéia “uma égua de raça” (ANTÔNIO, 1963, p.148), que atende a fregueses ricos e tem apartamento. Os outros jogadores também são comparados a animais, como o jogador Robertinho que derrota Bacanaço e é considerado um lobo ou um “(...) bárbaro, piranha manhosa e o pior- escondia jogo.” (ANTÔNIO, 1963, p. 155).

### **Caminhando abraçado ao rancor**

“É andar. E andar” diz o protagonista de “Abraçado ao meu rancor”, texto central do livro publicado em meados da década de 80, no qual se procura o sambista

Germano Matias pelas ruas do centro de São Paulo. Busca esta que é na verdade uma retomada nostálgica e rancorosa de uma cidade que não existe mais, um cenário esvaziado percorrido por um jornalista em crise com a própria profissão. Repete, de certa forma, os passos dos três malandros de “Malagueta, Perus e Bacanaço”.

Jornalista que trabalha no Rio de Janeiro e é convocado para cobrir o lançamento de uma campanha publicitária oficial sobre turismo na capital paulista, o protagonista do conto tenta a todo instante desvencilhar-se da tarefa e busca reencontrar velhos parceiros, jogadores e músicos, habitantes de um mundo praticamente em extinção, daí o tom melancólico da narrativa.

Em um estudo sobre escritores jornalistas no Brasil, Costa (2005, p. 149) acredita que João Antônio faz um passeio sentimental por São Paulo em busca do que restou da boemia de vinte anos antes, voltando-se, no entanto, para si mesmo, através de uma profunda crítica da profissão de jornalista. “Na imprensa, ele teria desaprendido a pobreza dos pobres e aprendido a pobreza envergonhada da classe média. O motivo de seu rancor: o verdadeiro Brasil não aparece nas páginas de jornais e revistas” (COSTA, 2005, p.149), uma vez que:

João Antônio percebe que a linguagem ascética dos jornais não serve para descrever a vida das ruas, assim como seu estilo supostamente coloquial despreza a fala do povo. Para ele o texto jornalístico e a própria estrutura industrial da grande imprensa, que a torna solidária com os interesses da classe dominante, impediriam essa aproximação com a realidade brasileira” (COSTA, 2005, p.151)

Ocorre pensar não só a própria mobilidade do narrador, que sai do Rio de Janeiro para São Paulo, mas de um extrato social para o outro, da pobreza do pobre para a pobreza acanhada da classe média. Além disso, a mobilidade do jornalismo para a literatura e vice versa. E também a própria dinâmica do jornalismo que perversamente incorpora o texto da publicidade ou dos *releases* institucionais, uma vez que o jornalista está em São Paulo para cobrir o lançamento de uma campanha publicitária estatal.

A nostalgia repassada de rancor pelo desaparecimento da cidade de seu coração, a São Paulo de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, como atesta Paes (1990, p. 109), vem com um complexo de sentimentos que hibridizam rancor, culpa, desprezo e autodesprezo num texto que foge inicialmente ao conto e esboça outro tipo de narrativa, mais próxima ainda do autobiográfico. Assim, a viagem de volta reveste-se de sentimentalismo, uma vez que o narrador volta à casa dos pais, como se tentasse reatar uma coisa perdida com o tempo, a vida proletária. A inutilidade da andança, segundo Paes (1990, p. 113) se dá porque “o narrador não reencontra mais a cidade proletária ou boêmia de sua infância e juventude porque a ela retorna já pequeno-aburguesado”.

Assim, como nos mostra Bosi (1986, p. 8), é preciso pensar João Antônio através dessa “situação de fronteira” que perpassa toda a sua obra, todo o seu trabalho de jornalista e escritor. Espaços pisados e repisados décadas depois através dessa ânsia deambulatória que vai acompanhar a vida e a obra desse que foi um dos principais escritores surgidos no Brasil contemporâneo.

## PALAVRAS FINAIS

O veículo jornal faz parte da vida literária de João Antônio até mesmo antes da publicação de seu primeiro livro de contos em 1963. Colaborador do “Suplemento Literário”, de *O Estado de São Paulo*, o escritor começa, no final dos anos 50, nas páginas do periódico, uma longa atividade na profissão de jornalista, executando as suas diversas funções (repórter, editor, cronista, articulista, resenhista etc). Espalhados em vários veículos, seja na chamada grande imprensa ou na imprensa nanica, contracultural e alternativa, os textos de João Antônio compõem diversos movimentos e se movimentam rizomaticamente de tal forma que ele funde (e confunde) os mais variados gêneros literários e jornalísticos.

Vinculamos a escrita jornalística do autor ao chamado Novo Jornalismo, movimento originado nos EUA, que no Brasil teve seu desenvolvimento na revista *Realidade*, da editora Abril, nos anos 60 e 70, na qual ele publicou o conto-reportagem “Um dia no cais”. Atravessando mais de 30 anos da história do país, os escritos de João Antônio pensam a realidade brasileira ao longo de suas transformações e múltiplos contextos (Estado autoritário, censura, modernização, redemocratização, retomada da democracia com o poder civil).

Discutindo os processos de interação entre os textos e seus diversos suportes e gêneros, caracterizamos a escrita de João Antônio como uma força híbrida que rompe barreiras, atravessa fronteiras com uma estratégia moderna “impura” e mesclada que caracteriza a escrita contemporânea. Um texto torna-se não apenas um texto, mas sim uma articulação complexa de relações e agenciamentos: republicações, cortes, omissões,

acréscimos, mutilações, fusões, etc. O texto é uma potência de si mesmo, rizoma de si mesmo ao longo da linha do tempo. Assim, a escrita de João Antônio é atravessada por oscilações, linhas de fuga, manifestos literários e contextos, mas parece guardar dentro de si um projeto muito claro, o de ser guiada pelo desejo de representar literariamente da maioria excluída de brasileiros.

Entender a questão do hibridismo na literatura de João Antônio pressupõe reconstruir uma arqueologia do próprio conceito, nos termos de Young (2005), ao pensar a *hybris* a partir da trama da idéia que migra das chamadas ciências da vida (botânica, zoologia, etc.) para as teorias raciais do século XIX e, transpondo-se, mais tarde, para a área de cultura e literatura. Pensando na questão no Brasil, seguimos as veredas abertas por Coser (2005) que elaborou uma cartografia, provisória, como o próprio conceito, da questão, ressaltando que o hibridismo será uma espécie de chave para as relações pós-coloniais, a partir de autores como a de Homi Bhabha, Néstor García Canclini, Stuart Hall e Edward Said. No Brasil, destacamos as contribuições de Zilá Bernd, Rita De Grandis, Tânia Macedo, Rita Chaves e Benjamin Abdala Júnior.

Na obra de João Antônio, discutimos as questões levantadas, na leitura de uma série de textos, nos quais acreditamos estar presente problemática que envolve culturas, mestiçagens e processos de hibridação. O texto “Eguns” de *Abraçado ao meu rancor* (1986), trata justamente da questão do hibridismo cultural ao abordar a festa dos mortos na ilha de Itaparica, na Bahia. Em “Aniversário”, de *Afinação da arte de chutar tampinhas* (1993), o autor retoma as questões das identificações étnicas, religiosas e culturais para pensar o seu próprio processo de envelhecimento. E, por fim, a memória de uma experiência transcultural vivida pelo autor vai ser estabelecida em dois textos: “No pedaço de Berlim” (publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* em 28 de janeiro de 1989 e na revista *Nuestra América*, na edição março/abril de 1989) e “Restos de um

inverno em Berlim” (que saiu no jornal *Tribuna da Imprensa* em 12 de julho de 1993), que narram, respectivamente, a vida na Alemanha no momento final da Guerra Fria e depois da queda do muro de Berlim, que dividia, metaforicamente, o país ao meio. Misto de memória, relato transcultural, crônica e reportagem, “No pedaço de Berlim” revela a visão crítica do escritor em relação às sociedades capitalistas desenvolvidas e a busca da construção de uma identidade híbrida com os turcos que vivem na Alemanha.

Ao entender esta identidade híbrida moldada no jornalismo e na literatura, observamos que os escritos de João Antônio se espalham ao longo do tempo por livros, revistas e jornais formando uma imensa teia que atravessa décadas da história do Brasil. A partir de práticas híbridas, os escritos se assemelham aos rizomas descritos por Deleuze (1995a), como num labirinto vegetal, sendo necessária uma cartografia para tentar decifrar os movimentos da obra que se esquivava, que não quer se revelar por inteiro. Ao se traçar uma cartografia, mesmo que provisória, tentamos mostrar a questão da heterogeneidade do trabalho do escritor-jornalista, marcado pela multiplicidade de situações e motivos. A tentativa de acompanhar os movimentos rizomáticos dos textos, ao longo da vida do escritor, revela situações como o “exílio siberiano” do autor, que passou doze anos sem publicar depois do lançamento de seu primeiro livro em 1963 ou mesmo as estratégias em lançar livros juvenis por grandes editoras, dirigidos à prática da leitura nas escolas brasileiras. A tática de hibridar o novo com o já conhecido em sua produção para o segmento escolar da indústria do livro parece ser uma tentativa de sobrevivência e uma estratégia de auto-reprodução da obra, já que ela cresce, fazendo com que muitos textos tenham mais de uma vida, renascendo para novos públicos e contextos. Assim, a movimentação dos textos, que seguem de livro em livro, de jornal ou revista para o livro, desenha no espaço uma espécie de cartografia com movimentos rizomáticos.

Pensar como funcionam tais práticas textuais híbridas é também pensar nas rupturas e nos artefatos culturais de um autor que faz o diálogo entre o jornalismo e a literatura. Assim, também analisamos alguns escritos que saíram inicialmente na revista *Realidade* e que dialogam frontalmente com a interação entre os dois campos. Esse é o exemplo do conto-reportagem “Um dia no cais” (*Realidade*, setembro de 1968), transposto posteriormente para o livro *Malhação de judas carioca*, de 1975. João Antônio parece inaugurar, pelo menos no Brasil, um novo gênero: o livro-reportagem. Tal ousadia chega a despertar na crítica literária uma reação, como é o caso de Sussekind (1985), que, ao não conseguir estabelecer a rede de relações presente nelas, considera essa prática uma volta ao naturalismo, uma proposta neonaturalista, documental. Da mesma forma, pensa Silverman (2000), que também condena o que chama de “incesto literário”. No entanto, alguns críticos, principalmente Pelegrini (1996), Cosson (1989, 2001) e Biachin (1997), tentarão mostrar que a literatura dos anos 70 foi “impura” porque se transformou também numa forma de protesto, resistência e experimentação.

Na mesma direção, a leitura de outra reportagem, “Quem é o dedo duro?”, que não foi apenas transposta, mas sim reescrita anos depois a fim de integrar o livro *Dedo-duro* (1982), demonstra tal migração de formas e conceitos. Interessa aí, particularmente o movimento de reescrita, no qual o autor faz um trabalho de reelaboração a fim de retirar os elementos jornalísticos, mudando foco narrativo e fazendo cortes na estrutura, a fim de transformar a reportagem em “conto”. Assim, podemos acompanhar a prática de uma escritura híbrida, na qual a reportagem publicada na revista *Realidade* em fins da década de 60 pode ser reescrita e irrigar um livro do escritor nos anos 80. Finalmente, chamamos a atenção para um livro pouco estudado, publicado em 1977, *Lambões de caçarola (trabalhadores do Brasil!)*, cujo tecido narrativo o faz circular

entre memória pessoal e histórica. Em *Lambões de caçarola* João Antônio constrói um processo de hibridização no qual se alinhavam o discurso político getulista veiculado pelos meios de comunicação (rádio e jornal), fatos cotidianos de um lugar periférico dentro da metrópole e o trabalho de juntar restos da memória do menino que ele foi, cruzando todos os fios atados pelo senso crítico do escritor como homem já formado.

Por fim, nos interessa também a questão da relação entre fronteiras e nomadismo na obra de João Antônio. Partindo das idéias de Maffesoli (2001), que vê no contemporâneo um resgate das idéias dionisíacas, o nomadismo se define como uma pulsão que inicialmente se encontra nos viajantes e nos exploradores, mas se estende por todo o corpo social, chegando até se inscrever na própria natureza humana. Para ele, o fechamento feito na modernidade pelo Estado-nação ao nomadismo e a errância tende a apresentar sinais de fraqueza na pós-modernidade uma vez que os valores que se instalam na nossa época tendem mais à circulação que ao aprisionamento. Assim a arte seria esse território flutuante no qual o impulso de sobrevivência faz explodir todas as fronteiras e contestar todos os limites.

A contribuição de Deleuze na questão do nomadismo segundo Shöpke (2004) está justamente em encarar a escrita como devir, ato sempre inacabado, permanente fluxo, conexão e movimento. Deleuze (1997b) discutindo em tal análise sobre nomadologia trata o nômade como um sujeito que confunde e embaralha conceitos e normas do mundo fechado e sedentário do Estado. Forjando suas próprias armas e deslizando no espaço liso, o guerreiro nômade cria sua própria territorialidade. Perturbando a ordem das coisas, a escrita nômade quebra os limites, tende ao infinito.

O sociólogo Bauman (2001) traz a preocupação com as fronteiras já que ele encara o Estado como limitado territorialmente e o capital como global. Assim, a metáfora do mundo contemporâneo seria a fluidez que atinge praticamente todas as

áreas, uma vez que os fluídos seriam difíceis de descrever já que se movimentam com grande velocidade. Tal comparação pode ser entendida também em nível epistemológico, já que a todo o momento se criam novas conexões entre as disciplinas antes isoladas, ante os conhecimentos estandardizados em departamentos fixos.

Pensar a questão do nomadismo e das fronteiras parece ser essencial para se entender a obra de João Antônio. Tendo o movimento de busca como característica, personagens de alguns textos do escritor, presentes em contos como “Busca”, “Malagueta, Perus e Bacanaço” ou mesmo “Frio”, têm nos pés o impulso da sobrevivência, a errância como pulsão que não tem controle. Além disso, o trânsito dos escritos, desde fins da década de 50 até a morte do escritor, configura uma organização rizomática da obra, que tende a romper a unidade das obras configurando vários arranjos em outros livros, conquistando novos leitores em outros contextos e épocas diferentes. Outro aspecto a ser levantado é a presença do jornalismo na escrita do autor como fator de hibridação com a literatura, tendendo a uma síntese que caminha para o jornalismo literário, para um contato com as idéias do Novo Jornalismo no qual as técnicas literárias são bem vindas na captação de realidades.

## REFERÊNCIAS

A REVISTA NO BRASIL. São Paulo: Editora Abril, 2000.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Fronteiras múltiplas, identidades plurais*- um ensaio sobre mestiçagem e hibridismo cultural. São Paulo: SENAC, 2002

ABDALA JÚNIOR, Benjamin (org). *Margens da cultura*- mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin e CAMPEDELLI, Samira Youssef. *Tempos da literatura brasileira*. São Paulo: Ática, 1986.

ABREU, Alzira Alves de *A Modernização da Imprensa (1970-2000)*. Rio de Janeiro: Jorne Zahar, 2002

ADORNO, Theodor W.. *Notas de literatura*. Tradução de Celeste Aída Galeão e Idalina Azevedo da Silva. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1991.

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório*- Literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo, 1997.

ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. "Ferrovias, nômades e exilados". *Risco-Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo*. Programa de Pós-graduação do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), 2003. Ano 1, volume 2, p.16-20.

ALVES, Antônio. *Síntese geográfica da Ilha de Itaparica*. Salvador: Edição do Autor, 1957

ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço & Malhação do Judas Carioca*. São Paulo: Clube do Livro, 1987.

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

ANTÔNIO, João. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

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

ANTÔNIO, João. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

ANTÔNIO, João. *Ô Copacabana!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

- ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982.
- ANTÔNIO, João. *Noel Rosa*. São Paulo: Abril, 1982. (Literatura comentada, 9)
- ANTÔNIO, João. *Meninão do caixote*. Rio de Janeiro: Record, 1983.
- ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- ANTÔNIO, João. “Cruzeiros cruzados” Rio de Janeiro: *Jornal O País*, suplemento Nas Bancas, 1986b (Falta data)
- ANTÔNIO, João. *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!* São Paulo: Scipione, 1991.
- ANTÔNIO, João. *Guardador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.
- ANTÔNIO, João. *Paulinho perna torta*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1993
- ANTÔNIO, João. *Afinação da arte de chutar tampinhas*. Belo Horizonte: Formato, 1993
- ANTÔNIO, João. *Um herói sem paradeiro*. Vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento. São Paulo: Atual, 1993.
- ANTÔNIO, João. Cultura & Mídia. *Piracema-Revista de Artes e Cultura*, número 3, ano 2, 1994.
- ANTÔNIO, João. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- ANTÔNIO, João. *Patuléia*. Gentes da rua. São Paulo: Ática, 1996.
- ANTÔNIO, João. *Sete vezes rua*. São Paulo: Scipione, 1996.
- ARRIGUCCI, Davi. “Jornal, realismo e alegoria: o romance brasileiro recente”. *Achados e perdidos*. São Paulo: Polis, 1979.
- ARRIGUCCI JR.. *Enigma e comentário- ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987
- AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. “Malagueta, Perus e Bacanaço: estudo sobre a representação do malandro num conto de João Antônio”. *Revista Principia*. João Pessoa: CEFET PB, setembro de 1999. Ano III, número 7.
- AZEVEDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. *João Antônio, repórter de Realidade*. João Pessoa: Idéia, 2002
- BAHIA, Juarez. *Jornal, História e Técnica- vol 1- História da imprensa brasileira*. São Paulo: Ática, 1990.

- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da Criação Verbal*. Tradução de Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Franteschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1995
- BARBOSA, João Alexandre. *Opus 60- ensaios de crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 1980.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz (Orgs). *Dialogismo, Polifonia, intertextualidade- em torno de Bakhtin*. São Paulo: Edusp, 1999.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1961.
- BAUMAN, Zygmunt *Globalização: as conseqüências humanas*. Tradução Marcos Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*; Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade* Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005
- BAUMAN, Zygmunt. *Tempos líquidos*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.
- BELLUCCO, Hugo Alexandre de Lemos. *Radiografias Brasileiras: Experiência e Identidade Nacional nas Crônicas de João Antônio*. Mestrado em Teoria e História Literária. Instituto de Estudos da Linguagem Universidade Estadual de Campinas, 2006. (dissertação de mestrado)
- BERNAL, Sebastià, CHILLÓN, Lluís Albert. *Periodismo informativo de creación*. Barcelona: Mitre, 1985.
- BERND, Zilá. *Escrituras híbridas- estudos em literatura comparada interamericana*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1998.
- BERND, Zilá (org). *Americanidade e transferências culturais*. Porto Alegre: Movimento, 2003.
- BERND, Zilá & LOPES, Cícero Galeno (Orgs.). *Identidades e estéticas compósitas*. Porto Alegre: Centro universitário La Salle/Programa de Pós-graduação em Letras da UFRGS, 1999
- BERND, Zilá & GRANDIS, Rita de. *Imprevisíveis Américas- questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra Luzzato/ ABECAN, 1995.
- BHABHA, Homi K.. *O local da cultura*. Tradução de Mirian Ávila et alii. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1998.

BIANCHIN, Neila. *Romance-reportagem- onde a semelhança não é mera coincidência*. Florianópolis: Ed. da UFSC,1997.

BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix,1985

BOSI, Alfredo. “Um boêmio entre duas cidades” In: ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Guanabara, 1986.

BOYNTON, Robert S. (Org). *The new new journalism*. New York: Vintage Books, 2005.

BRASIL, Assis. *A nova literatura- III conto*. Brasília: INL; Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana,1975.

BRUNO, Haroldo. *Novos estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL/MEC, 1980.

BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo, literatura e violência: a escrita de João Antônio*. Bauru: Unesp/Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação,2005.

BULHÕES, Marcelo. *Jornalismo e Literatura em Convergência*. São Paulo: Ática, 2007.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Ed. da UNISINOS, 2003.

CABELLO, Ana Rosa Gomes. *A gíria como linguagem literária em contos de João Antônio*. Bauru: Ed.Universidade Sagrado Coração,1987.

CADERNOS DA COMUNICAÇÃO- *New Journalism-* a reportagem como criação literária. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação, 2003.

CADERNOS DA COMUNICAÇÃO- *Imprensa Alternativa-* apogeu, queda e novos caminhos. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação, 2005.

CALABRE, Lia. *A era do rádio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

CANCLINI, Nestor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos- conflitos multiculturais da globalização*. Tradução Maurício Santana Dias. 4ª ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 1999.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas*. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão. São Paulo: Edusp, 2003.

CANDIDO, Antonio. “A vida ao rés-do-chão” IN: CANDIDO, Antônio. (org.). *A crônica no Brasil*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa; Campinas: Unicamp,1992.

- CANDIDO, Antonio. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993
- CANEVACCI, Massimo. *Sincretismos- uma exploração das hibridações culturais*. São Paulo: Studio Nobel; Instituto Cultural Ítalo-brasileiro, Instituto Italiano di Cultura, 1996.
- CAPELATO, Maria Helena. *Imprensa e história do Brasil*. São Paulo: Contexto/USP, 1988.
- CAPELATO, Maria Helena; PRADO, Maria Lígia. *O Bravo Matutino- imprensa e ideologia: o jornal O Estado de S. Paulo*. São Paulo: Alfa-ômega, 1980.
- CAPOTE, Truman. *Os cães ladram- pessoas públicas e lugares privados*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- CHAUÍ, Marilena. *Seminários- o nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- CHAVES, Rita & MACÊDO, Tânia (orgs). *Literaturas em movimento*. Hibridismo cultural e exercício crítico. São Paulo: Arte e Ciência; Via Atlântica, 2003.
- CHIAPPINI, Lígia (org). *Brasil- país do passado?* São Paulo: Edusp; Boitempo, 2006.
- CHINEM, Rivaldo. *Jornalismo de guerrilha- a imprensa alternativa brasileira da ditadura à internet*. São Paulo: Disal, 2004
- CLARK, Katerina & HOLQUIST, Michel. *Mikhail Bakhtin* Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- COELHO, Nelly Novaes. *Dicionário crítico da literatura infantil juvenil brasileira*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 2007.
- COIMBRA, Oswaldo. *O texto da reportagem impressa: um curso sobre sua estrutura*. São Paulo: Ática, 1993.
- CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues. *Narrativa de repórter: o jornalismo literário de João Antônio em Ô, Copacabana!* Bauru: Unesp, FAAC, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2006 (Projeto Experimental monográfico de final de curso/graduação)
- CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues. “João Antônio: Corpo-a-corpo”. Observatório da Imprensa (Ano 12, nº 433), 15/5/2007  
<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos.asp?cod=433AZL003>  
Acessado em 24/07/2007.
- CORDOVIL, Cláudio. “Entrevista: João Antônio. A arte tem dívida com a realidade”. Rio de Janeiro: *Jornal do Brasil* (Caderno Idéias, número 506), 08 jun. 1996.
- CORRÊA, Luciana Cristina. *Merdunchos, Malandros e Bandidos: Estudo das Personagens de João Antônio*. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, 2002. (Dissertação de mestrado)

COSER, Stelamaris. “Híbrido, hibridismo e hibridação”. IN: FIGUEIREDO, Eurídice (org.). *Conceitos de Literatura e Cultura*. Niterói: EdUFFJuiz de Fora: UFJF,2005.

COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. Brasília: UnB/ São Paulo:Imprensa Oficial,2001

COSTA, Cristiane. *Pena de Aluguel- escritores jornalistas no Brasil (1904-2004)*. São Paulo: Companhia das Letras,2005.

COSTA, Rogério Haesbaert da. *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multiterritorialidade*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Bertrand Brasil,2006.

CUNHA, Fausto. “Os meninos de João Antônio” In: ANTÔNIO, João. *Meninão do caixote*. São Paulo: Atual, 1991.

DAMATTA,Roberto. *A casa & a rua*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1991.

DAMATO, Diva. *Edouard Glissant: poética e política*. São Paulo: Anablume;FFLCH,1995.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs- capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995a (volume 1)

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix *Mil Platôs- capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira e Lúcia Cláudia Leão. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995b (volume 2)

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix.*Mil Platôs- capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996 (volume 3)

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix *Mil Platôs- capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997a (volume 4)

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil Platôs- capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997b (volume 5)

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34,1997.

DELEUZE, Gilles & PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Escuta, 1998

DELEUZE, Gilles. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart.Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

DINES, Alberto. *O papel do jornal*. São Paulo: Summus, 1986.

DERRIDA, Jacques. *Animal que logo sou*. Tradução de Fábio Landa. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

DURINGAN, Jesus Antônio. “João Antônio e a ciranda da malandragem” In: SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ELIAS, Norbert. *Mozart Sociologia de um gênio*. Tradução de Sérgio Góes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FARO, José Salvador. *Revista Realidade-1966-1968- tempo da reportagem na imprensa brasileira*. Canoas: Ulbra;Age, 1999.

FERNANDES, Millôr. *Millôr no Pasquim*. Rio de Janeiro: Nórdica, 1977.

FERRARI, Maria Helena & SODRÉ, Muniz. *Técnica de reportagem*. São Paulo: Summus, 1986.

FERREIRA, Carlos Rogé. *Literatura e jornalismo- práticas políticas*. São Paulo: Edusp, 2003.

FRANÇA, Vera. “Entrevista com Ênio Silveira”. *Revista Leia Livros*, São Paulo, 1990

FREITAS, Helena de Sousa. *Jornalismo e literatura: inimigos ou amantes? Contribuições para o estudo de uma relação controversa*. Porto: Peregrinação Publications, 2002.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *As musas sob assédio- literatura e indústria cultural no Brasil*. São Paulo: Senac São Paulo, 2005.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Tradução de Vera Ribeiro. Brasília: Editora da UnB, 2006

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos- a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras, 2006.

GETÚLIO VARGAS E A IMPRENSA. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação Social da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2004.

GLISSANT, Édouard. *Introdução a uma poética da diversidade*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2005

GOMES, Mayra Rodrigues. *Jornalismo e Ciências da Linguagem*. São Paulo: Edusp;Hacker, 2000.

GUATTARI, Félix. & ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 2005.

*GRANDES ENTREVISTAS DO PASQUIM*. Rio de Janeiro, Codecri, 1975.

GRUZINSKI, Serge. *O pensamento mestiço*. Tradução de Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 5ª ed. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

HALL, Stuart. *Da diáspora- identidades e mediações culturais*. Organização Liv Sovik; Tradução Adelaide La Guardiã Resende...[et all]. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.

HESS, Remi. *Produzir sua obra- o momento da tese*. Tradução de Sérgio Costa Borba e Davi Gonçalves. Brasília: Líber Livro, 2005.

HOLANDA, Heloísa B de. & GONÇALVES, Marcos A.. *Cultura e Participação nos Anos 60*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HOHLFELDT, Antônio. "Pra lá de Bagdá" In: HOHLFELDT, Antônio (org.). *João Antônio- os melhores contos*. 2ª edição. São Paulo: Global, 1997.

JESUS, Cleide Durante Assis de. *A Crítica de João Antônio na Tribuna da Imprensa*. Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, 2001. (Dissertação de mestrado)

JOBIM, José Luis (org). *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro, Imago, 1992

JORNALISMO E LITERATURA- *Actas do II encontro Afro-luso-brasileiro*. Portugal: Vega, 1986.

KOTSCHO, Ricardo. *A prática da reportagem*. São Paulo: Ática, 1986.

KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e revolucionários- nos tempos da imprensa alternativa*. São Paulo: Scritta, 1991.

LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: uma biografia literária*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Teoria Literária e Comparada. Universidade de São Paulo(USP), 2006. (Tese de doutorado)

LAGE, Nilson. *A reportagem- teoria e técnica de entrevista e pesquisa jornalística*. Rio de Janeiro: Record, 2001

- LIMA, Edvaldo Pereira. *O que é livro-reportagem*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas ampliadas- o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Campinas; Ed. Unicamp,1995.
- LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. *Do artístico ao jornalístico: vida e morte de um suplemento*. Suplemento Literário de O Estado de S. Paulo(1956-1974). São Paulo: Universidade de São Paulo/Escola de Comunicação e Artes(ECA),2002. (Dissertação de mestrado)
- LORENZOTTI, Elizabeth de Souza. *Suplemento literário Que falta ele faz!* São Paulo: Imprensa Oficial, 2007.
- LUCAS, Fábio. “Jacarandá e sua constelação de máscaras”. IN: ANTÔNIO, João. *Um herói sem paradeiro*. São Paulo: Atual, 1993.
- LUCAS, Fábio. *Literatura e comunicação na era da eletrônica*. São Paulo: Cortez,2001.
- LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia- Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Senac,2003.
- MACÊDO, Tânia. “Malandros e merdunchos” IN: ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac & Naify,2002.
- MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70- fragmentação social e estética*. Florianópolis, Ed.UFSC,1981.
- MACHADO, Roberto. *Deleuze e a filosofia*. Rio de Janeiro: Graal,1990
- MACRAE, Donald G.. *As idéias de Weber*. São Paulo: Cultrix;Edusp, 1975.
- MAFFESOLI, Michel. *Sobre o nomadismo- vagabundagens pós-modernas*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- MAGNONI, Maria Salete. *João Antônio*. São Paulo: Casa da Palavra, s/d.
- MARINHEIRO, Elisabeth. *O vaivém dos discursos ou de nobres e plebeus*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1999.
- MARTIN, Vima Lia de Rossi. *A evocação da marginalidade: um estudo sobre Malagueta, Perus e Bacanaço, de João Antônio e Luuanda, de Luandino Vieira*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo(USP),2004. (Tese de doutorado)
- MARTINS, Ana Luiza;LUCA,Tânia Regina. *Imprensa e cidade*. São Paulo: Ed. Unesp, 2006.
- MEDINA, Cremilda. *Povo e personagem*. Canoas: Ulbra, 1996.

- MEDINA, Cremilda. *A arte de tecer o presente- narrativa e cotidiano*. São Paulo: Summus,2003
- MINÉ, Elza. *Páginas flutuantes- Eça de Queiroz e o jornalismo no século XIX*. Cotia, SP: Ateliê;Instituto Camões,2000.
- MORAES, Renata Ribeiro de. *João Antônio de pés vermelhos: a atuação do escritor-jornalista em Panorama*.Universidade Estadual de Londrina, 2005. (Dissertação de mestrado)
- MORAES, Renata Ribeiro de (orientanda) e OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de(Orientadora). *Estudo e sistematização das dedicatórias recebidas pelo escritor João Antônio*. Relatório final referente à bolsa de Iniciação Científica apresentado à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo.Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, 2001.
- MORETTI, Franco. *Signos e estilos da modernidade- ensaios sobre a sociologia das formas literárias*. Tradução Maria Beatriz de Medina. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007
- NASCIMENTO, Edônio Alves do. *As ligações perigosas: relações entre literatura e jornalismo na década de 70 no Brasil*. João Pessoa: Editora da UFPB, 2006
- NUNES, Cassiano. “Releitura de João Antônio”. IN: ANTÔNIO, João. *10 Contos Escolhidos* .Brasília: Horizonte;/INL,1983.
- NUNES, Benedito. “Narrativa histórica e narrativa ficcional” IN: RIEDEL, Dirce Côrtes (Org.). *Narrativa Ficção & História*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.
- NINA, Cláudia. *A literatura nos jornais*. São Paulo: Summus,2007.
- NORONHA, Luiz. *Malandros- notícias de um submundo distante*. Rio de Janeiro: Relume Dumará/ Prefeitura do Rio,2003.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues. “Acervos literários: o caso João Antônio”. Encontro Regional da ABRALIC. São Paulo: USP, 23 a 25 de julho de 2007.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de, ESTEVES, Antônio R. & CAIRO, Luiz Roberto.(orgs.). *Estudos comparados de literatura*. Assis: FCL-Assis-Unesp, 2005.
- OLIVEIRA, Marina. *Produção gráfica para designers*. Rio de Janeiro, 2AB, 2002.
- ORNELLAS, Clara Ávila. *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão*. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.Universidade de São Paulo(USP),2004. (Tese de doutorado).
- ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense,1994.

- ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira*. Cultura brasileira e indústria cultural São Paulo: Brasiliense,1994.
- PAES, José Paulo. *A aventura literária- ensaios sobre ficção e ficções*. São Paulo: Companhia das Letras,1990
- PELEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias- ficção e política nos anos 70*. São Carlos: Mercado das Letras/Editora da UFSCAR,1996.
- PENA, Felipe. *Jornalismo- 1000 perguntas*. Rio de Janeiro: Rio Editora,2005.
- PEREIRA, Jane Christina. *Estudo Crítico da Bibliografia Sobre João Antônio (1963-1976)* Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, 2001. (Dissertação de mestrado)
- PEREIRA, Jane Christina. *A Poesia de Malagueta, Perus e Bacanaço*.Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis,2006. (Tese de doutorado)
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Martins Fontes,2005.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Vira e mexe nacionalismo* São Paulo: Companhia das Letras, 2007
- POLINESIO, Júlia Marchetti. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Anablume, 1994.
- POUTIGNAT, Philippe & STREIFF-FENART, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade*. Tradução Elcio Fernandes. São Paulo: Ed.Unesp,1998
- RAGO, Margareth et ali. *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzscheanas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002
- RAMOS, Ricardo. “Prefácio” In: ANTÔNIO, João. *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno*. São Paulo, Scipione, 1991.
- REY, Marcos. “Marcos Rey vive infinitamente em todas suas Obras”. Em: <http://www.marcosrey.com.br/home.htm> acessado em 04/09/2007.
- RESENDE, Fernando. *Textuações- ficção e fato no novo jornalismo de Tom Wolfe*. São Paulo: Anablume;Fapesp, 2002
- RICCIARDI, Giovanni. *Escrever- origem, manutenção e ideologia*. Bari, Itália: Libreria Universitária, 1987.
- RIBEIRO, Joana Darc. *Vozes em ruínas- experiência urbana e narrativa curta em João Antônio e Rubem Fonseca*. Assis: Unesp/Faculdade de Ciências e Letras, 2007 (Tese de Doutorado)

- RIBEIRO NETO, João da Silva. *João Antônio- literatura comentada*. São Paulo: Abril Educação, 1981.
- ROCHA, Tereza Raquel Arraes Alves. *A voz dos guetos: jornalismo e literatura na obra jornalística de João Antônio*. Campina Grande: Universidade Estadual da Paraíba (Monografia de conclusão de curso de graduação)
- RODRIGUES, Raimundo Nina. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Ed.UFRJ, 2007.
- ROUANET, Sérgio Paulo. *A razão nômade- Walter Benjamin e outros viajantes*. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1993
- SAID, Edward S.. *Representações do intelectual- as conferências de Reith de 1993*. Tradução de Milton Hatoum.São Paulo: Companhia das Letras,2005
- SANTIAGO, Silviano. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- SANTOS, Maria do Carmo de Oliveira Moreira dos. *Imagens urbanas: uma leitura dos signos da cidade contemporânea no espaço narrativo de João Antônio e Luiz Ruffato*. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais Belo Horizonte,2003(Dissertação de mestrado)
- SARLO,Beatriz. *Paisagens imaginárias- intelectuais, arte e meios de comunicação*. Tradução de Rúbia Prates Goldoni e Sérgio Molina. São Paulo: Edusp,2005
- SARLO,Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna- intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Tradução de Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Ed. da UFRJ, 1997.
- SCALZO, Marília. *Jornalismo de Revista*. São Paulo: Contexto, 2003
- SCHIDLOWSKY, David. “João Antônio em Berlim”. In: CHIAPPINI, Lígia (org). *Brasil país do passado?* São Paulo: Edusp; Boitempo, 2000.
- SHÖPKE, Regina. *Por uma filosofia da diferença: Gilles Deleuze, o pensador nômade*. São Paulo: Edusp; Contraponto,2004
- SHÜLER, Donald. “Do homem dicotômico ao homem híbrido” IN: BERND, Zilá & GRANDIS, Rita de. *Imprevisíveis Américas- questões de hibridação cultural nas Américas*. Porto Alegre: Sagra Luzzato/ ABECAN, 1995.
- SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Casa Amarela, 2005.
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *O adiantado da hora- a influência americana sobre o jornalismo brasileiro*. São Paulo: Summus,1991.
- SILVA, Neize Ribeiro da. *João Antônio no Pasquim: Levantamento e estudo*. Relatório final referente à bolsa de Iniciação Científica apresentado à Fundação de Amparo à

Pesquisa do Estado de São Paulo . . Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, 2005

SILVA, Pedro Mendes Reis da. *A presença de Lima Barreto no Acervo João Antônio*. Relatório final referente à bolsa de Iniciação Científica apresentado à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, 2005

SILVA, Telma Maciel da. *Um panorama da vida e da obra a partir da coleção Jacommo Mandatto*. Relatório final referente à bolsa de Iniciação Científica apresentado à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, 2005

SILVA NETO, José Pereira da. *O Espaço Urbano de São Paulo no Realismo Ficcional de João Antônio*. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, 2002. (Dissertação de mestrado)

SILVEIRA, Ênio. “Por quê e para quê”. *Revista Encontros com a civilização brasileira*. Ano I, número 1, Rio de Janeiro, 1978.

SILVEIRA JÚNIOR, Clóvis. *Diálogos com João Antônio, na restauração de uma arte de povos urbanos*. Assis: Unesp/Assis, 2007. (Dissertação de mestrado)

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira 2: ensaios*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL/MEC, 1981.

SIMMEL, Georg. “O estrangeiro” IN: MORAES FILHO, Evaristo de. *Georg Simmel: sociologia* Tradução de Carlos Alberto Pavanelli. São Paulo: Ática, 1983.

SIMS, Norman & KRAMER, Mark. *Literary Journalism- A new collection of the best american nonfiction*. New York: Ballantine Books, 1995.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Ofício de escritor- dialética da literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

SODRÉ, Nelson Werneck. *O naturalismo no Brasil*. 2ª ed. Belo Horizonte: Oficina de Livros, 1992,

SOUZA, Tárík de. “Em constante busca de simplicidade”. IN: *História da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Abril Cultural, 1983

SOUZA, Cassia Cristina Vieira de. (orientanda) e OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de (Orientadora). *Presença da Música Popular Brasileira na Obra de João Antônio*. Relatório final referente à bolsa de Iniciação Científica apresentado à Fundação de

Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Faculdade de, Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, 2001

STEEN, Edla van. *Escrever & viver*. Porto Alegre: L&PM, 1981 (volume 1)

SPIELMANN, Ellen. “João Antônio em Berlim”. *Remate de Males*, 19. Campinas, SP: Instituto de Estudos da Linguagem/Unicamp, 1999.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária- polêmicas, diários e retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SUSSEKIND, Flora. *Cinematografo de letras*. Literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SUZUKI JR., Matinas. “Jornalismo com H”. IN: HERSEY, John. *Hiroshima*. Tradução de Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

TASCHNER, Gisela. *Folhas ao vento- análise de um conglomerado jornalístico no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992

ÚLTIMA HORA Uma revolução na imprensa brasileira. Rio de Janeiro: Secretaria Especial de Comunicação, 2003 (Série Memória, Cadernos da Comunicação, v.7)

VERDINASSE, Selma (bolsista) e OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de. (orientadora) *Estudo da fortuna crítica de João Antônio em sua biblioteca pessoal*. Relatório Final (julho a dezembro de 2001) Iniciação científica. Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, 2001.

VERGER, Pierre. *Orixás*. Salvador: Currupio, 1998.

VILAS BOAS, Sérgio. *Perfis e como escrevê-los*. São Paulo: Summus, 2003.

WALTY, Ivete. *Corpus rasurado- exclusão e resistência na narrativa urbana*. Belo Horizonte: Puc Minas; Autêntica, 2005.

WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave* (um vocabulário de cultura e sociedade). Tradução Sandra Gardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e Sociedade- 1870-1950*. Tradução de Leônidas H. B. Hegenberg et alii. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1969.

WAACK, Willian. “Prefácio” IN: WALLRAFF, Günter. *Cabeça de turco- uma viagem nos porões da sociedade alemã*. Tradução de Nicolino Simone Neto. 7ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

WALLRAFF, Günter. *Cabeça de turco*- uma viagem nos porões da sociedade alemã. Tradução de Nicolino Simone Neto. 7ª ed. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. Tradução de Leônidas Hagenberg e Octany Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 2002.

WOLFE, Tom. *Radical chique e o Novo Jornalismo*. Tradução de José Rubens Siqueira; posfácio de Joaquim Ferreira dos Santos. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ZANCHETTA JÚNIOR, Juvenal. *Imprensa escrita e telejornal*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004.

ZOLA, Emile. *O romance experimental e o Naturalismo no teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

ZUMTHOR, Paul. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Sônia Queiroz. Cotia: Ateliê, 2005.

YOUNG, Robert J. C. *Desejo colonial- hibridismo em teoria, cultura e raça*. Tradução de Sérgio Medeiros. São Paulo: Perspectiva, 2005.

## **ANEXO**