

LUCIANA CRISTINA CORRÊA

**DO REAL À FICÇÃO: A BUSCA DE UM RETRATO BRASILEIRO NA
CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS DE JOÃO ANTÔNIO**

ASSIS
2006

LUCIANA CRISTINA CORRÊA

**DO REAL À FICÇÃO: A BUSCA DE UM RETRATO BRASILEIRO NA
CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS DE JOÃO ANTÔNIO**

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

Orientador(a): Prof^ª. Dr^ª. Ana Maria Domingues de
Oliveira.

ASSIS
2006

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

C824d	<p>Corrêa, Luciana Cristina</p> <p>Do real à ficção: a busca de um retrato brasileiro na construção de personagens de João Antônio / Luciana Cristina Corrêa. Assis, 2006</p> <p>172 f.</p> <p>Tese de Doutorado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.</p> <p>1. Literatura brasileira – Crítica e interpretação. 2. Antônio, João, 1937 – 1996. 3. Personagens. 4. Mediação cultural. 5. Ficção brasileira. I. Título.</p> <p>CDD 869.909 869.93</p>
-------	---

Para Sempre

*Por que Deus permite
que as mães vão-se embora?
Mãe não tem limite,
é tempo sem hora,
luz que não apaga
quando sopra o vento
e chuva desaba,
veludo escondido
na pele enrugada,
água pura, ar puro,
puro pensamento.
Morrer acontece
com o que é breve e passa
sem deixar vestígio.
Mãe, na sua graça,
é eternidade.*

*Por que Deus se lembra
- mistério profundo –
de tirá-la um dia?
Fosse eu Rei do Mundo,
baixava uma lei:
Mãe não morre nunca,
mãe ficará sempre
junto de seu filho
e ele, velho embora,
será pequenino
feito grão de milho.*

Carlos Drummond de Andrade

*À memória de minha mãe, amor-maior
na minha vida.*

AGRADECIMENTOS

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – FAPESP – pelo financiamento da pesquisa;

À Professora Doutora Ana Maria Domingues de Oliveira, pela atenção, pela confiança e pelas valiosas contribuições, durante o período de orientação e, especialmente, pela amizade que, espero, seja duradoura;

Às Professoras Doutoras Heloísa Costa Milton e Maria Lídia L. Maretti, pela compreensão e pelas preciosas sugestões, durante o Exame de Qualificação;

Ao professor Doutor Luiz Roberto Velloso Cairo, pela atenção, carinho e incentivo;

Às pessoas especiais em minha vida que, de formas também especiais e particulares, me ajudaram nos momentos em que mais necessitei: Adilson, Deise, Iraci, Gumercindo, Clarice, Ana Maria, Eduardo, Fábio, Lu Leal, Jacicarla, Cecília, Paula, Bete, Mariana, Juliana, Helena, Gilberto, Carol e Rosely;

Ao pesquisador Hugo Bellucco, pela contribuição na pesquisa;

À minha amiga Clara pela ajuda, pelo estímulo e pelas palavras de esperança;

Ao Mário, pelo incentivo, pelo alento, pelo carinho... e, pelo amor, um sentimento querido que nos faz almejar novas realizações;

A Deus.

RESUMO

A pesquisa de Doutorado intitulada *Do real à ficção: a busca de um retrato brasileiro na construção de personagens de João Antônio* tem por objetivo estudar os personagens do escritor nas obras posteriores a *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) e *Leão-de-chácara* (1975), tomando como ponto de partida o estudo já realizado no Mestrado *Merdunchos, malandros e bandidos: estudo das personagens de João Antônio*, a fim de apontar uma inovação referente à construção dos personagens que é a da propensão do autor em ficcionalizar uma galeria de tipos criativos da sociedade brasileira, aproximando-os de seus personagens fictícios já que, como eles, também se encontram marginalizados na maioria dos textos. O autor, no exercício do seu projeto literário, procura trazer ao (re)conhecimento dos leitores alguns traços de nossa cultura que julga estarem esquecidos pela população e, ao mesmo tempo em que presta uma homenagem a determinadas figuras do passado cultural brasileiro, deixa evidente uma relação de espelhamento com as mesmas, a fim de se auto-justificar como um intelectual.

Palavras-chave: Literatura Brasileira, João Antônio, personagens, mediação cultural.

ABSTRACT

The PhD. research is called *From real to fiction: the search for a Brazilian portrait in the construction of João Antônio's characters*. We aim at studying some characters in his masterpieces later than *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) and *Leão-de-chácara* (1975). We begin from the results found in our previous research called “Merdunchos, crooks and bandits: a study of João Antônio's characters”. Our goal is to point an innovation concerning the way the author constructs his characters. In other words, he fictionalizes a great amount of marginalized types from the Brazilian society in order to bring them close to his characters. He builds his literary project based on the readers' recognition of certain important aspects of our culture. At the same time, he pays an homage to some important types of our history and reveals his effort to mirror an image that is able to justify his intellectuality.

Keywords: Brazilian Literature, João Antônio, characters, cultural mediation.

Cada palavra escrita é o traço onde o pintor se reconhece por inteiro. Não há o jornalista, não há o poeta; há alguém, alguém que se exprime ou se entrega, porque existe e porque tem a sua palavra a dizer.

François Mauriac.

O passado ajuda a compor as aparências do presente, mas é o presente que escolhe na arca as roupas velhas ou novas.

Alfredo Bosi.

SUMÁRIO

1. Introdução	01
2. O projeto “corpo a corpo com a vida”	08
2.1 O prenúncio do projeto literário em <i>Malagueta, Perus e Bacanaço</i>	27
3. Futebol	43
3.1 O futebol-arte de Almir Pernambuquinho	47
4. Samba	65
4.1 Aracy, o samba em pessoa	70
4.2 Noel, o poeta do samba	81
5. Literatura	101
5.1 O calvário de Lima no <i>Calvário</i> de João Antônio	107
5.2 “O romancista com alma de bandido tímido”	127
6. Conclusão	134
7. Referências Bibliográficas	136
8. Anexos	153
8.1 Entrevista	153
8.2 Outros personagens, outras vidas	167

1. Introdução

Criar não é imaginação; é correr o grande risco de se ter a realidade.

Clarice Lispector

Durante a pesquisa de Mestrado pudemos adentrar o universo ficcional do escritor João Antônio Ferreira Filho (1937-1996) e apontar as principais marcas de sua escrita referentes à construção de seus personagens.

O estudo realizado sobre os dois primeiros livros do autor, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) e *Leão-de-chácara* (1975), ofereceu uma contribuição a outros pesquisadores do autor e demais interessados na sua literatura porque possibilitou um maior conhecimento sobre a diversidade dos tipos encontrados nas páginas das obras iniciais.

Devemos revelar também que esclarecemos algumas generalizações antes feitas por alguns ensaístas sobre os personagens marginalizados de João Antônio. Normalmente, são classificados como figuras desassistidas pelo sistema social ou simplesmente como marginais, quando na realidade, dentro do submundo da malandragem, existem algumas regras (mesmo que, em algumas ocasiões, a malandragem seja marcada pela abolição de normas) que, automaticamente, dividem essas figuras em categorias diferentes conforme os atos praticados.

Muitos dos personagens que transitam em *Malagueta*, como observamos durante a pesquisa, possuem alguns traços que os caracterizam como malandros. O aprendizado dos jovens iniciantes no mundo da malandragem com seus mestres de picardia; a reversibilidade das posições entre os malandros quando estes sentem-se ameaçados por algum policial ou vadio mais talentoso e, sobretudo, a rejeição ao trabalho institucionalizado por parte desses seres são indícios que acentuam a malandragem como marca emblemática da maioria dos personagens da primeira obra.

Também estudamos uma segunda categoria de tipos e potenciais vítimas dos malandros que, mesmo em minoria, contribuíram para a classificação, pois, mesmo transitando no ambiente da malandragem, possuem hábitos diferentes do primeiro grupo. Diversamente dos malandros, agem os “otários”, definidos por Jesus Durigan (1983:215-16) como “os que visam à obtenção de

certos objetivos previamente fixados e definidos: família, casa, dinheiro, felicidade”, que completam a paisagem humana das páginas do primeiro trabalho do escritor.

Feitas as devidas observações sobre a classificação dos personagens de *Malagueta* em dois grupos opostos, fez-se necessário, para o exame de *Leão-de-chácara*, um estudo mais aprofundado do fenômeno da ilegalidade, haja vista que, por exemplo, Paulinho Perna Torta, um dos quatro protagonistas do livro, afasta-se da malandragem “leve”, representada pela figura de Bacanaço, marcada pela malícia, astúcia e pequenos delitos, para se desenhar como uma figura criminosa capaz de atos violentos contra os que ousam cruzar o seu caminho.

A delinqüência do maior representante da terceira categoria de tipos do escritor, a dos bandidos, como a de outras figuras de João Antônio, todavia, adquire uma nova dimensão e um novo sentido graças a uma particularidade de sua literatura presente nos textos: o foco narrativo aderente aos personagens do submundo.

O trabalho desse narrador consiste numa inversão de ponto de vista que, em terceira ou primeira pessoa, apresenta o objeto “politicamente correto” como negativo, afastando-se assim do convencional narrador pertencente à elite, que observa os marginalizados pela ótica da classe dominante.

Ainda durante o exame de *Leão-de-chácara*, identificamos uma quarta categoria que completa a galeria das personagens ficcionais de João Antônio: a dos “merdunchos”. O neologismo criado pelo autor refere-se a uma parcela da população brasileira que não é bem o malandro, nem bem o operário, mas que fica próxima da miséria, ou como nos declara o próprio escritor em outra obra, “não são bem os bandidos, não são bem os marginais, são bem uns pés-de-chinelo” (ANTÔNIO,1976:55).

Uma das conclusões a que chegamos no período de Mestrado é a de que, no estudo das personagens dos dois primeiros livros de João Antônio, há a presença de quatro categorias distintas. Aos malandros e otários de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, adicionamos a figura de um bandido e de um “merduncho” na análise da segunda obra, *Leão-de-chácara*.

Um aspecto que nos chama a atenção é o de que, a partir da terceira obra, temos nitidamente a presença de algumas personalidades do meio artístico brasileiro, transportadas para a condição de personagens. Em alguns de seus trabalhos, o escritor presta uma espécie de homenagem a determinadas figuras de nossa sociedade como cantores, compositores, intelectuais, jogadores de futebol e até representantes da malandragem, a ponto de ficcionalizá-las em

produções consideradas ensaísticas, aproximando-as, de certa forma, das criaturas ficcionais que povoam as páginas de produções literárias, como as das obras iniciais.

Cumpre-nos apontar que, tanto em uma produção quanto em outra, João Antônio transporta artisticamente personagens do real para a literatura. A diferença está, todavia, no fato de que numa ele os cria, ficcionalmente, a partir da realidade que observa e, na outra, transfere o real para as suas narrativas, modificando-o consoante suas intenções, a ponto de considerarmos todos os seres de sua escrita como personagens, como veremos no decorrer do trabalho.

Após um período de dois anos de pesquisas sobre a literatura de João Antônio e, mais especificamente, sobre os seus personagens, e tendo em vista os resultados do trabalho, anunciamos nosso interesse na verificação de como se dá a particularidade narrativa de João Antônio em reconstruir o real na sua literatura, através do trabalho de ficcionalização de determinadas personalidades de nossa cultura popular.

A principal razão para escolhermos como objeto de pesquisa para o Doutorado os personagens de João Antônio nas obras posteriores, desde *Malhação do Judas Carioca* (1975) até a última publicação, *Dama do Encantado* (1996), é o interesse em completar o estudo iniciado no Mestrado sobre os personagens do autor, apontando, para o exame de determinadas narrativas, a transposição de pessoas representativas do plano real ao ficcional e que passam a constituir a galeria de personagens, na maior parte excluídos, na criação do autor.

Na produção literária de João Antônio, a partir de seu terceiro trabalho, *Malhação do Judas Carioca*, observamos que há um ineditismo em relação ao gênero literário adotado pelo escritor e no que se refere à construção de seus personagens. O autor opta por trabalhar o parajornalismo através de ensaios, perfis de cunho jornalístico, crônicas ou textos memorialísticos, porém sem desconsiderar a vertente anterior, ou seja, os seus textos ficcionais, porque, como ele mesmo afirma, a literatura “pode ser tudo isso trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa da outra” (1987:324).

João Antônio passa a abordar algumas tradições nacionais e culturais como o futebol e a música popular brasileira, de maneira que os protagonistas dessas narrativas, entre eles cantores, compositores, intelectuais e jogadores de futebol do passado, mesmo pertencentes ao nosso universo real, assumem a complexidade dos seres fictícios dos dois primeiros livros, transformando-se também em personagens, graças a um rigoroso trabalho artístico.

Com o terceiro trabalho e os posteriores, o autor parte em direção ao universo real dos subúrbios metropolitanos, formados agora por criaturas reais e não criadas a partir de sua inventividade. João Antônio adota uma literatura “corpo a corpo com a vida”, como ele mesmo classifica suas narrativas e, ao focar temas como a música popular brasileira, o futebol, a umbanda, o jogo de sinuca, entre outros, desenha, como personagens de determinadas narrativas, algumas figuras pertencentes à classe média.

Não a classe definida por ele como “mesquinha, incapaz de assumir a sua pobreza com dignidade e eternamente aferrada a valores mornos e decadentes” (ANTÔNIO,1975), mas uma classe média marginalizada e inadaptada às injunções sociais. Um grupo composto pelos chamados “mediadores culturais”, entre eles, boêmios, cantores de boates e cabarés e sambistas; enfim, figuras que, mesmo pertencentes a uma parcela da população mais abastada, circulam por ideologia no submundo das noites das grandes cidades, freqüentando os mesmos lugares ou “muquinhos”, como João Antônio classifica, em que seus personagens enfeitados dos primeiros livros expõem suas carências aos leitores.

A aproximação, ou melhor, a ficcionalização que João Antônio faz de determinadas figuras, transformando-as em porta-vozes dessa tendência em reavivar aspectos de nossa cultura que julga estarem esquecidos no imaginário brasileiro, pode ser observada quando lemos alguns textos e, já pelo título, constatamos que o autor prefere tratá-las como personagens.

É o caso de *Calvários e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*, publicado em 1977, em que João Antônio apresenta uma espécie de roteiro dos bares freqüentados pelo autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), numa mescla de biografia e transcrição temática.

Lima Barreto, acusado muitas vezes de desleixado, alcoólatra, sofrendo preconceitos e privações pela sua cor até na Academia Brasileira de Letras, haja vista a sua entrada na instituição ser negada depois de duas tentativas, aproxima-se da condição de muitos personagens de João Antônio igualmente marginalizados, sendo, por este motivo, destacada a sua peculiar figura, no capítulo cinco deste trabalho.

Ao escolher determinadas celebridades brasileiras como protagonistas de algumas de suas narrativas, fá-lo apontando, justamente, aquelas pessoas cujas condutas e comportamentos, de certa maneira, não as afastam dos personagens ficcionais dos dois primeiros trabalhos e nem dele como um intelectual.

A predileção pela classe média - não aquela submissa ao sistema social esmagador, porém a composta por artistas derrocados, jogadores, cantores de cabarés que, possuindo recursos financeiros, mesmo que limitados, preferem viver à margem, no mesmo patamar de verdadeiros malandros, como inadaptados às imposições, a chamada classe “decadente” pode ser examinada como uma comprovação da importância dos personagens para a construção ideológica do universo literário do escritor.

João Antônio seleciona uma galeria de tipos criativos da sociedade brasileira que admite serem os maiores representantes de nossa cultura popular e os transporta, ao mesmo tempo, recriando-os como protagonistas de narrativas, a partir do terceiro trabalho, *Malhação do Judas Carioca*, no intuito de mostrar a consistência de seus personagens como um retrato do povo brasileiro nas diversas obras publicadas no decorrer de sua carreira literária, como procuramos sintetizar no título da pesquisa.

Torna-se necessário salientar que, através da publicação das duas obras iniciais, focos da pesquisa de Mestrado, João Antônio estabelece prontamente o que seria a marca da sua literatura: a escolha de marginalizados socialmente como personagens em textos ficcionais e, no caso das vertentes posteriores em suas narrativas, como o conto-reportagem, o autobiografismo e a crônica, a procura de precursores através da (re)criação de “pessoas que, sob o toque mágico do escritor, viram personagens, pois são fotografados em seus momentos de esplendor”, como nos revela Fábio Lucas (1975).

Devemos declarar, entretanto, que, desde a publicação de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, em 1963, o autor expõe o prenúncio do seu projeto rememorativo cultural através da construção do perfil do famoso jogador de sinuca Carne Frita que, num determinado momento da narrativa, insere-se no mundo ficcional dos três protagonistas Malagueta, Perus e Bacanaço.

A presença do jogador na narrativa será analisada no decorrer do capítulo inicial, que abrange, além da sua (re)invenção pelo autor, as particularidades da inserção de João Antônio no cenário cultural brasileiro, entre as décadas de 60 e 80.

Semelhante ao que ocorre às figuras de publicações iniciais, que desfilam sua condição de miséria aos leitores e, somado a este fato, à transposição do real jogador Carne Frita para o universo ficcional de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, temos ainda a presença de outras personalidades como Noel Rosa e Aracy de Almeida, referentes ao rico universo musical do

samba brasileiro. A participação dos músicos na obra de João Antônio será discutida no quarto capítulo.

No terceiro capítulo, encontramos, através da exposição das engrenagens que movem o universo do futebol brasileiro, a presença de Almir Pernambuquinho, um jogador atuante no cenário futebolístico durante as décadas de 50 e 60, cuja notoriedade é revelada pelo escritor João Antônio, numa forma de desmistificar a imagem negativa que o esportista manteve durante a carreira no futebol, além de procurar indícios que o situem como um possível precursor.

As referidas celebridades brasileiras aqui expostas são elevadas à condição de personagens por João Antônio justamente por se posicionarem num painel cultural imaginativo construído pelo autor que, ao expor a riqueza de temas como o futebol brasileiro, o samba e a literatura, explora justamente as marcas dessas personalidades que são omitidas pela crítica oficial.

Conforme Wilson Martins, no prefácio à quarta edição de *Casa de Loucos*, em 1994, todos os seus personagens podem ser considerados como “‘figuras malditas’, ignoradas, se não vilipendiadas, não só por uma imprensa que só se interessa pelos vitoriosos do dia, mas ainda pela espantosa insensibilidade moral”.

A partir de um estudo como este pretendemos contribuir no sentido de revelar a complexidade e, ao mesmo tempo, a diversidade no plano de construção dos personagens que povoam as páginas da literatura de João Antônio, demonstrando que eles podem emergir tanto da dicotomia entre a observação e a inventividade, no caso de obras ficcionais, quanto da apreensão da realidade, modificada pela ótica do autor, que vê a marginalização de personalidades de nossa cultura popular, pertencentes a uma classe média decadente. Trazendo-as transmutadas como protagonistas de suas narrativas, João Antônio expõe que estas personalidades são, apesar de postas à margem, pela mídia, durante os anos que atuaram no cenário cultural brasileiro, verdadeiros ícones para a formação de sua carreira literária.

Da mesma forma, expomos que é a partir dessa particularidade das figuras que circulam em suas narrativas, ou seja, através da opção ideológica pelas rebarbas do sistema social que apresentam, o autor estabelece a marca principal do seu projeto literário. João Antônio busca resgatar aspectos nacionais através do (re)descobrimto de algumas personalidades que acredita serem ícones para o seu projeto e que, contraditoriamente, ainda estariam desconhecidas nos anos em que atuou como escritor.

Nosso intento, ao mesmo tempo, traduz-se na tentativa de trazer aos leitores, numa espécie de “efeito dominó”, o pensamento e a ideologia dos personagens através do próprio perfil do escritor, dada a sua importância no cenário cultural e literário brasileiros. Nossa tentativa de descobrir essa faceta ainda inédita de João Antônio contribui para que identifiquemos que, durante o período no qual se manteve ativo nas letras brasileiras, o autor utilizou o recurso da ficcionalização de pessoas para dar sustentação ao seu próprio projeto literário.

O autor procura, através da construção de diversos perfis, entre eles, os que se encontram analisados neste trabalho, um respaldo ideológico para a sua própria construção como um intelectual moderno, ou seja, busca construir precursores a fim de desenhar a sua imagem. Esse recurso pode ser considerado como o eixo condutor da sua carreira como escritor brasileiro contemporâneo.

2. O projeto “Corpo a corpo” com a vida

Nós, os escritores nacionais, se quisermos ser entendidos de nosso povo, havemos de falhar-lhes em sua língua...que lhe traduz os usos e sentimentos.

José de Alencar

Como intelectual, o escritor João Antônio procurou revelar, aos seus leitores, algumas importantes preocupações referentes à formação cultural da população de nosso país. Para este propósito, optou pela construção de um projeto literário voltado para a “língua do povo”, que traduzisse os seus “usos e sentimentos”, conforme as palavras do escritor romântico José de Alencar, em destaque acima.

Numa tentativa de definição deste projeto, João Antônio publica, em 1975, o ensaio “Corpo a corpo com a vida”, texto que intentaria responder aos principais questionamentos da crítica literária naquele momento, como também à mudança do gênero literário utilizado em seus trabalhos a partir do terceiro livro, *Malhação do Judas Carioca* (1975). A referida obra marcaria a alternância de gênero após as publicações dos dois primeiros trabalhos *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) e *Leão-de-chácara* (1975), classificados como ficcionais.

O autor ressalta, no ensaio propositadamente escolhido por nós por se tratar da exposição do seu projeto literário, a autonomia cultural do povo brasileiro e a necessidade de uma literatura que atenda a essa emancipação dos modelos importados europeus. Seria notório para ele e, por conseqüência, preocupante, o distanciamento de alguns escritores frente a essa realidade brasileira fecunda e inspiradora para muitos artistas.

Num país cuja marca é a junção de diferentes culturas, as manifestações artísticas e, neste caso especificamente, a produção literária, seriam as responsáveis pela representação dessa pluralidade temático-cultural ou hibridismo cultural, para evocarmos um termo tão em voga atualmente nas discussões acadêmicas. João Antônio, todavia adverte que,

Nossa severa obediência às modas e aos “ismos”, a gula pelo texto brilhoso, pelos efeitos de estilo, pelo salamaleque e flosô espiritual, ainda vai muito acesa. Como na vida, o escritor brasileiro vai tendo um comportamento típico da classe média – gasta mais do que consome, consome mais do que assimila, assimila menos do que necessita (ANTÔNIO,1987:316).

O autor revela que a aderência a um “ismo” qualquer, ou seja, a preocupação de determinados escritores com a forma estilística de seus trabalhos, resultaria no distanciamento entre a classe intelectual e a população. A tendência belettrista funcionaria como desvio da verdadeira função da literatura e da atenção para com a realidade de nosso país.

Uma de suas maiores preocupações como escritor foi justamente a de aproximar a literatura da realidade brasileira sem, contudo, deixar-se perder na captação pura e simples do espaço real suburbano. João Antônio colhe o real sim, porém o faz através de experiências vivenciadas por ele, ou, como freqüentemente utiliza o termo, um real colhido “de bandido para bandido”, já que ele transfere para a sua escrita fatos e pessoas que fazem parte do seu universo, do seu dia a dia nas andanças pelas ruas e bairros periféricos dos centros urbanos brasileiros. O autor vivencia os temas que apresenta na sua produção literária e “aceita um corpo a corpo a ser travado com a coisa a ser interpretada” (ANTÔNIO,1987:322).

João Antônio procura resgatar o universo dos subúrbios das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo e, ao fazê-lo, cria e, em alguns casos como os selecionados como *corpus* da pesquisa, recria personagens por meio de uma rigorosa elaboração artística de seus textos. O reconhecimento do esmero lingüístico do escritor contemporâneo podemos encontrar nas palavras de diversos críticos, entre eles, Mário da Silva Brito. O mesmo reconhece no autor uma,

Linguagem organizada em termos de sintaxe específica, incorporada à língua geral, e não simples efeito, mero ornamento, espécie de décor lingüístico. Linguagem que funciona, tonifica a sua frase, faz o seu estilo, fundamenta a sua verdade humana e artística (BRITO, 1976)

Ou ainda, nas pertinentes palavras de Antonio Candido,

João Antônio faz para as esferas malditas da sociedade urbana o que Guimarães Rosa fez para o mundo do sertão, isto é, elabora uma linguagem que parece brotar espontaneamente do meio em que é usada, mas na verdade se torna língua geral dos homens, por ser fruto de uma estilização eficiente (CANDIDO, 1982).

João Antônio insiste na observação e no levantamento da realidade, por parte do intelectual, “de dentro para fora”, ou se preferirmos, ele exige como requisito para um bom

escritor a proximidade vivencial com os fatos a serem transportados artisticamente para os livros.

A esse recurso ele classifica de:

Corpo a corpo com a vida. Um bandido falando de bandidos [...]. Admita-se, finalmente, que existe, ao menos, a obra atual, a obra de hoje ou, muito mais precisamente, a obra-hoje: aquilo que se faz que é livro ou, simplesmente, que dá assunto. Será que, de uma hora pra outra, os indivíduos não se estarão debatendo não mais para contar o assunto mas para fazer ou fazer-se assunto? E não será essa a única opção não repetitiva, não coagida pelo chamado estabelecimento? Ainda uma vez, ainda um desdobramento: não estará faltando [...] em todas as épocas críticas o repórter-marginal, o romancista-bandido, o sambista ainda mais? Não será absolutamente necessário, para compreender [...] o marginalismo individual dos que se debatem no futebol ou na polícia, alguém que assuma o mesmo gangsterismo, um semelhante individualismo? [...] Que ao escrever, dê a mesma porrada, como repórter, escritor, etc., que o bandido, o jogador, o traficante, o bicheiro e, especialmente e isso tudo - herói - dão para sobreviver. Assim, uma literatura de murro e porrada. Um corpo a corpo com a vida (ANTÔNIO,1987:320-1).

O escritor estabelece algumas marcas que julga importantes na elaboração da sua literatura e adverte para a necessidade de uma postura mais participativa e, por consequência, mais aderente do intelectual na observação e na própria defesa dos costumes e interesses da classe popular brasileira.

A partir do trecho citado acima, podemos notar a proximidade do autor com a matéria-prima da sua produção artística: o homem simples brasileiro. O operário trabalhador, o marginalizado guardador de carros, a prostituta derrocada, o menino engraxate, o jogador de futebol de origem humilde, mas aclamado pela torcida, o sambista frequentador de cabarés; estes aparecem em seus textos de forma autônoma, dotados de personalidade, anseios, angústias, alegrias e tristezas, o que nos permite adiantar que são recriados por um escritor que os enxerga como heróis.

O seu filtro criador os constrói além de um retrato no qual apenas podemos subtrair o exotismo da condição de marginalizados sociais. Os seus personagens esboçam mais do que a miséria e a carência lhes permitem expressar porque são desenhados por um artista que, mesmo pertencendo à classe intelectualizada de nosso país, compartilha da mesma ambiência social e dos mesmos ideais. José Paulo Paes, referindo-se a *Abraçado ao meu rancor* (1986) nos acrescenta:

João Antônio costuma ir buscar os heróis dos seus contos, aquela fauna de “jogadores de sinuca, gigolôs, prostitutas, viradores, praças, dedos-duros, artistas decadentes, leões-de-chácara, malandros” que os povoa tão caracteristicamente, a ponto de o contista ser hoje considerado o “intérprete do submundo, escritor da marginalidade” por excelência (PAES,1990:108-9).

Nas suas afirmações, João Antônio deixa clara a adesão ao foco inspirador da sua literatura e o seu intento em resgatar literariamente traços e personalidades emblemáticos para a cultura brasileira e que, de certo modo, contribuem para a formação do seu projeto como escritor. Num dado momento do ensaio “Corpo a corpo com a vida” ainda faz menção à necessidade de uma literatura “que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar de radiografias brasileiras” (ANTÔNIO,1987:316).

O autor salienta a carência do levantamento dessas “radiografias brasileiras” por parte de alguns escritores, durante várias passagens do seu texto-manifesto e revela que devido a essa lacuna não teríamos um conteúdo nem uma forma para a atual literatura brasileira. Mesmo diante dessa problemática, João Antônio, porém, aponta a existência de uma seiva remanescente de poucos literatos que mantiveram um compromisso “com a coisa brasileira sem retoques, imposturas e embelecões mentais” (p.316). Nas palavras do autor,

A [literatura] que ficou e que pode servir de exemplo foi sempre produzida por uma atitude de caráter, de análise crítica e crítica realista, de novas propostas, de atitudes modificadoras e renovadoras, de denúncia, revelação e participação. Os escritores que ficaram, entre nós, firmaram um compromisso sério com o fato social, com o povo e a terra – Lima Barreto, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Manuel Antônio de Almeida lá atrás. Compreenderam uma verdade fundamental e descobriram a chave. Não é possível produzir uma literatura de heróis taludos ou de grandiosidade imponente, nem horizontal, nem vertical, na vida de um país cujo homem está, por exemplo, comendo rapadura e mandioca em beira de estrada e esperando carona em algum pau-de-arara para o Sul, já que deve e precisa sobreviver. Logo, tais grandezas quiquiriquis, salve-salves e loas apoloéticas tropeçam nas próprias pernas (ANTÔNIO,1987:316). *Grifos nossos*

A leitura atenta do excerto extraído do ensaio nos permite adiantar que João Antônio, ao citar os escritores acima como capazes de construir uma literatura em que “o universal cabe

dentro do particular” e, ao revelar que nas suas narrativas somos capazes de “descobrir, surpreender, flagrar, compreender a nossa vida brasileira com as suas contradições, sofrimentos, imprevistos, improvisações, malemolências e descaídas” (p.317), exhibe as fontes inspiradoras que o influenciariam na execução do seu projeto literário.

Devemos destacar, entretanto, que não se trata de uma “influência” no sentido pejorativo que comumente utilizamos, o qual poderia resultar numa limitada capacidade artístico-composicional por parte do escritor. A influência aqui, mencionada é a trabalhada por Harold Bloom, em *Cabala e Crítica* (1991). Na obra, o estudioso pontua que a influência que um escritor sofre de outro provém da sua busca por precursores e, segundo ele,

ser influenciado é ser ensinado e, se é certo que todos nós, em qualquer idade, precisamos continuar aprendendo, toleramos cada vez menos que nos ensinem alguma coisa [...], entretanto, ninguém se ofende de verdade se descobre que tem grandes precursores, mantida, claro, uma distância segura (BLOOM,1991:113).

Bloom, referindo-se à poesia, prossegue o seu argumento e elabora um jogo de grandezas diretamente proporcionais no qual podemos notar a importância que a influência assume como resultado das leituras que podem ser feitas de um texto literário. Nas palavras do crítico,

O leitor está para o poema assim como o poeta está para o seu precursor. Por conseguinte, todo leitor é um efebo, todo poema, um precursor, e toda leitura, um ato de “influência”, ou seja, o ato de ser influenciado *pele* poema e de influenciar qualquer outro leitor para quem seja comunicada a sua leitura (BLOOM,1991:106-7) *Grifos do autor*

O estudioso revela que a influência torna-se uma constante nos estudos literários porque tanto na leitura dos gêneros da poesia e da prosa, como do exercício da crítica, ela assume o papel de desleitura ou quebra da tradição. O próprio termo assume uma ambivalência já que poucos literatos admitem a influência que sofrem, embora a mesma, segundo Bloom, seja oriunda do simples exercício de leitura que podemos fazer dos diversos textos que nos são apresentados.

Bloom ainda admite a complexidade do termo “influência”, pois, a cada leitura que fazemos, mesmo que de forma inconsciente, estamos sendo influenciados por outras obras e por outros escritores que comungam do mesmo processo de elaboração artística e da mesma ideologia.

No caso de João Antônio podemos encontrar, nas referências a Lima Barreto, Graciliano Ramos, Manuel Antônio de Almeida, entre outros escritores, a sua busca por precursores que justifiquem e que sustentem o seu projeto, já que também mantiveram, mesmo em momentos distintos de nossa história, o mesmo compromisso com o social e o mesmo olhar crítico em direção às periferias rurais e urbanas brasileiras. A esse respeito revela:

Seria muito necessária a humildade e a dignidade de olhar à nossa volta e compreender, enxergar finalmente que somos já um povo. Encarar, respeitar, conhecer isso e erguer uma literatura à sombra disso, de, sobre e para esses fatos. Direi sempre, por favor, a hora é de reler (ou ler pela primeira vez...) os escritores que brigaram e se consumiram nessa briga, homens que não aceitaram a literatura como um pó de vaidade, um ilustre, involuntário, cósmico bem divino e inútil. Que desemboca numa produção para a indiferença e o escárnio dos leitores. Assim, a literatura não pode ser apenas mola para se ganhar prêmios, empregos, facilidades imediatas e lances pragmáticos. Sendo um compromisso de caráter com a vida, o povo e a terra, ela já teve, entre nós, uma frente de luta, questionamento, discussão, apelo, denúncia, busca de uma verdade brasileira (ANTÔNIO,1987:317).

A inquietação do escritor em mostrar quais princípios utiliza no intuito de balizar a formação do seu projeto literário, além de exposta em “Corpo a corpo com a vida”, pode ser identificada também em vários momentos da sua produção literária, como em algumas entrevistas que compõem o seu Arquivo Pessoal, localizado na UNESP, campus de Assis – SP.

João Antônio, ao ressaltar os nomes de alguns escritores, a atualidade dos temas por eles trabalhados, além de destacar a problematização do público leitor brasileiro – demonstrando a existência dessa preocupação para escritores nacionais já no século XIX – justifica e aponta em si mesmo as qualidades de seus precursores. Ao falar da importância da produção desses autores, na verdade, está falando de características fundamentais de sua própria escrita.

O autor costumeiramente retoma, em seus textos, durante o período em que atuou no cenário literário brasileiro, nomes de intelectuais, compositores musicais, jogadores de futebol e

outras personalidades que, de certa maneira participaram dessa “frente de luta” em prol do povo, da terra e da cultura popular, em nosso país.

João Antônio, através de “um trabalho criador, em que a memória, a observação e a imaginação se combinam em graus variáveis” (CANDIDO,1976:74), consegue captar a essência cultural brasileira e a transporta para a sua escrita de forma fiel, consistente e, sobretudo, revelando que a verdadeira grandeza cultural dá-se no momento em que o enfoque do intelectual se projeta em direção às margens sociais.

Conforme o escritor, é nos subúrbios que estão as raízes de nossa cultura popular e, por conseqüência, é neste espaço geográfico desfavorecido socialmente, embora possuidor de riquezas inspiradoras, onde se localizam os principais precursores que contribuíram para a formação de sua carreira como escritor e como repórter de diversos jornais.

O mesmo Harold Bloom, em *A angústia da influência* (1991), ainda alude à questão da influência e da escolha de precursores por parte de determinados escritores. Na apresentação da obra, de autoria do tradutor Arthur Nestrovski, encontra-se a referência ao famoso ensaio de Jorge Luiz Borges, “Kafka y sus precursores”, inserido em *Otras Inquisiciones* (1951).

No referido estudo, igualmente importante para o nosso entendimento acerca da complexidade do conceito, Borges, além de lembrar a autenticidade e o valor literário do autor alemão, declara que “en el vocabulario critico, la palabra *precursor* es indispensable, pero habría que tratar de purificarla de toda conotación de polémica o de rivalidad” (BORGES,1951:109).

O mesmo ainda acrescenta que “el hecho es que cada escritor *crea* a sus precursores”. Portanto, ao lembrarmos de João Antônio e do seu exercício como escritor atuante no cânone literário brasileiro, podemos ressaltar que a definição do crítico, por certo, pode ser identificada em sua escrita, pois o autor contemporâneo cria os ícones humanos à sua semelhança que irão justificar a sua arte.

João Antônio constrói seus precursores através de textos que se constituem, na maioria, como perfis, recolhendo, justamente, caracteres emblemáticos dessas personalidades que atestam a existência da mediação cultural como opção ideológica predominante em suas vidas. Edvaldo Pereira Lima, em *Páginas Ampliadas* (2004), elabora um conceito para o texto-perfil, classificando-o como um gênero comumente utilizado pelos jornalistas quando se intenta dar destaque a uma personalidade pública ou mesmo a uma personagem anônima que, por algum motivo, inspira interesse. A este respeito argumenta:

No primeiro caso [personalidade], trata-se, em geral, de uma figura olimpiana. No segundo [personagem anônima], a pessoa geralmente representa, por suas características e circunstâncias de vida, um determinado grupo social, passando como que a personificar a realidade do grupo em questão (LIMA,2004:52) *Grifos nossos*.

Edvaldo P. Lima ainda menciona que, no caso da elaboração do perfil de personalidades, o autor, geralmente um jornalista, “centra suas baterias mais em torno da vida, do passado e da carreira da pessoa em foco” (p.52). No caso de João Antônio, o mesmo procura direcionar-se para os aspectos composicionais de cada pessoa homenageada que julga serem importantes para justificar a sua própria composição como escritor que transita entre a classe intelectualizada e a popular brasileira.

O trânsito do autor contemporâneo entre os dois pólos sociais distintos, embora coexistentes na sociedade brasileira, pode ser denominado de “mediação cultural”. Trata-se de um fenômeno social presente em nosso país, oriundo de nossa pluralidade cultural, de nossa miscigenação racial, enfim, das nossas muitas faces que compõem o Brasil e que seriam responsáveis pela permanência e, sobretudo, pela sobrevivência da cultura das ruas nas diversas formas de expressão artística.

Para entendermos como ocorre a mediação, tomemos o termo “mediador” ou sujeito da ação de mediar como a figura que, sendo oriunda de um determinado espaço cultural, transita em outros espaços, participando, ao mesmo tempo, de todos eles. Sob essa luz, aponta Mônica Pimenta Velloso, em seu estudo:

A idéia da cidade como texto inspirador, no qual se inscrevem as identidades dos seus habitantes, do escritor-artista e da própria nacionalidade, configura-se como uma das marcas expressivas da cultura das ruas [...]. João do Rio é um *flâneur*, Orestes Barbosa é um malandro das ruas [...]. Essa variedade de *ethos* e de papéis sociais marca indelevelmente a trajetória dos mediadores culturais, flexibilizando-os no exercício das negociações. O lugar dos espaços intermediários é de fundamental importância para a compreensão da dinâmica social brasileira, considerando que o nosso próprio sistema cultural é marcado por uma dupla lógica de vinculação. Essa duplicidade manifesta-se, de maneira acentuada, quando são acionados recursos destinados a reativar o imaginário de “país moderno” (VELLOSO,2004:97). *Grifos da autora*

A autora ressalta que o fenômeno da mediação ocorre quando a “memória do grupo se entrecruza com a do cronista, permitindo vislumbrar um outro desenho da cidade”, este, “construído pela vivência dos [seus] habitantes, [...] metamorfoseados uns nos outros” (2004:96). Ainda acerca do fenômeno da função mediática presente em alguns intelectuais, Velloso revela:

Na vida cotidiana, cronistas e caricaturistas reforçam o exercício da mediação cultural numa ordem social partilhada. Por intermédio desta, abre-se um novo ângulo para a compreensão da relação estado-sociedade, culturas de elites e culturas populares. É nítida a perspectiva de uma negociação contínua de interesses, propiciando, senão pactos e acordos, ao menos brechas de entendimentos e aproximações entre camadas populares, intelectuais e imprensa (VELLOSO, 2004:99).

Conforme as colocações de Velloso, podemos dizer que o intelectual, na posição de mediador cultural, encontra-se entre a teoria e a prática, ou melhor, ele combina a teoria proveniente de sua formação profissional e a prática, esta, oriunda da sua proximidade vivencial com a cultura popular.

Walter Benjamin, em “O autor como produtor” (1994), alude para a existência do fenômeno da mediação cultural no momento em que “o autor, como produtor, ao mesmo tempo que se sente solidário com o proletariado, sente-se solidário, igualmente, com certos outros produtores, com os quais antes não parecia ter grande coisa em comum” (BENJAMIN,1994:129).

A este respeito, lembremo-nos de João Antônio no instante em que, no intuito de se justificar como intelectual, cita a existência de uma “frente de luta” anterior ao seu momento de atuação, formada por escritores como Lima Barreto, Oswald de Andrade, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, entre outros.

O autor também menciona, em “Corpo a corpo com a vida”, a participação de alguns contemporâneos, entre eles, Antônio Torres, Ignácio de Loyola, Wander Piroli, Oswaldo França Júnior, os quais manteriam as mesmas preocupações e a mesma tendência em captar a cultura popular mediante um olhar próximo ao foco inspirador, a chamada “solidariedade”, citada por Benjamin, ou nas palavras do próprio escritor, um “corpo a corpo com a vida” brasileira.

O nosso entendimento sobre a presença da mediação cultural como uma das balizes para a formação do projeto literário de João Antônio resultou de várias pesquisas sobre a verdadeira denominação para o termo, por ora ainda complexo e ambíguo. Dentre as fontes acima citadas, o

ensaio de Núbia Jacques Hanciau, da Fundação Universidade Federal do Rio Grande – RS, também merece registro.

A autora, no referido estudo intitulado “Entre-lugar” (2005), revela que a posição mediática é resultante da coexistência de dois modelos de referência, habitualmente incompatíveis sendo que tal peculiaridade propiciaria, nos divulgadores culturais, o estabelecimento numa localização fronteiriça, num “entre-lugar”, nas palavras de Silviano Santiago, em *Uma literatura nos trópicos* (2000). Hanciau, partindo de um fenômeno sócio-cultural, esclarece o seu reflexo nos estudos literários brasileiros, já que, segundo a autora, a posição intersticial,

Significa habitar um espaço intermediário, nem um novo horizonte, nem um abandono do passado. Neste início de terceiro milênio nos encontramos exatamente no momento de trânsito em que espaço e tempo, passado e presente, interior e exterior, inclusão e exclusão se cruzam para produzir figuras complexas de diferença e identidade. Residir “no além” é ser parte de um tempo revisionário, que retorna ao presente para redescrever a contemporaneidade cultural, reinscrever a comunidade humana, histórica, “tocar o futuro em seu lado de cá”. Nesse sentido, o espaço intermédio “além” torna-se um espaço de intervenção no aqui e no agora (HANCIAU,2005:136-7). *Grifos da autora*

A estudiosa ainda acrescenta que, na contemporaneidade,

Muitos criadores, artistas e escritores, trazem, das misturas do mundo, novas luzes que nem sempre as ciências sociais oferecem. Os novos fenômenos parecem cada vez mais abrir a esfera do comparatismo da periferia, surgindo múltiplos discursos e perspectivas que utilizam métodos transdisciplinares, impulsionando uma nova dinâmica às relações interamericanas (HANCIAU,2005:139).

Somado à importante observação de Hanciau no instante em que menciona a busca dos intelectuais contemporâneos pelas “misturas do mundo”, o que resultaria em vários discursos e inúmeros enfoques, é que acrescentamos as pertinentes palavras do também escritor contemporâneo Moacir Scliar, que reforçam a nossa proposta de abordagem, pois o mesmo considera João Antônio um “feiticeiro da palavra e da emoção”.

Ao afirmar que o autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* “mapeia a cultura erudita e popular de nosso país”, Scliar, além de reconhecê-lo como um autor que merece destaque pela

inovadora abordagem da representação da cultura popular, resume, de certo modo, as apreciações dos ensaístas até o momento expostas, como também confirma a mediação cultural como um importante recurso para a elaboração da sua escrita. Conforme o escritor,

Seus personagens, de Lima Barreto a Garrincha, de Mário Quintana ao pingente do trem da Central, superpõem-se, unem-se, para formar um único, complexo e glorioso retrato do povo brasileiro. Ler João Antônio é reencontrar-se com nossa gente, é redescobrir o Brasil. Esta descoberta do Brasil é o empreendimento a que o escritor tem se entregue, com admirável coerência desde o seu primeiro livro. E o faz não apenas através de figuras paradigmáticas, mas também por um estilo tão genuinamente brasileiro quanto o samba, a cachaça, o futebol (SCLIAR,1996).

As palavras de Moacir Scliar, acerca do projeto literário de João Antônio nos possibilitam um maior entendimento sobre o fenômeno da mediação cultural na carreira do escritor desde a sua primeira publicação, como veremos oportunamente. O autor, localizando-se na posição intervalar ou mediana e, graças a sua formação profissional, consegue transitar pela cultura popular e retira dela, conscientemente, traços composicionais que considera relevantes para a formação de sua produção artística, assim como da literatura brasileira, no geral.

O olhar de João Antônio em direção aos dois lados opostos da sociedade de nosso país nos remete à figura mitológica do deus Jano que, conforme o *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*, de autoria de Pierre Grimal (s/d), seria representado por um homem com dois rostos que se opõem. O escritor contemporâneo, na posição de mediador entre as duas culturas, se aproximaria da figura do deus romano justamente por enxergar realidades diversas e, sobretudo, por ser capaz de representá-las, mesmo estando inserido nestes dois universos, de forma distanciada e crítica.

A recuperação da figura do deus romano como uma entidade mitológica dotada de duas faces opostas pode ser interpretada como uma capacidade de enfocar e discutir diferentes questões sobre temáticas também diversas. João Antônio pode ser considerado como possuidor dos caracteres de Jano, pois se volta de forma fiel para a cultura popular e a resgata em seus textos, ao mesmo tempo em que se preocupa com o papel do intelectual e a verdadeira função da literatura na sociedade brasileira.

Heloísa Buarque de Hollanda, em “O caso João Antônio”, inserido em *Anos 70: Literatura* (1979), entretanto, não encontra no escritor a referida peculiaridade, não o enxerga como um intelectual que media duas culturas diversas. A estudiosa, no ensaio em questão, ao classificá-lo como neonaturalista ao lado de José Louzeiro, não menciona que o discurso de João Antônio ultrapassa o jornalismo porque as suas narrativas são tensas. Dada a linguagem que mistura o popular e o erudito.

À mediação temática trabalhada pelo escritor, podemos somar o trânsito entre a fala simples, típica dos seus personagens, e o discurso erudito do intelectual onde gírias e outras manifestações de coloquialismos se misturam à complexas construções frasais. A mediação cultural presente na produção literária do autor se manifesta tanto no plano de construção de seus personagens como na linguagem utilizada em seus textos, veículo através do qual nos é apresentado seu universo literário, assim como a complexidade lingüística das cidades.

Mais adiante, Buarque de Hollanda acrescenta que João Antônio possui um discurso “populista” na medida em que se instaura, em seus textos, uma suposta identificação com as classes populares. O populismo na literatura se realiza, de acordo com a autora, quando há uma “naturalização” na complexa relação escritor-povo e João Antônio seria a figura representativa desse neopopulismo na literatura brasileira dos anos 70. Numa oportunidade de resposta a esta acusação, elucida o próprio autor:

Filhotes do estruturalismo, nada mais. Reações de colonizados e nenhum espírito de tolerância diante de fenômenos como Plínio Marcos, Wander Piroli [...]. E, principalmente, o resultado de todo um espírito que é típico do subdesenvolvimento: sentimento de menos valia ou complexo de inferioridade. A chamada alta “crítica” brasileira acha que deveríamos, sem lastro cultural para tanto, fazer obra de tal envergadura que pudesse ser aplaudida lá fora por, por exemplo, intelectuais como James Joyce [...]. Então, cada vez que se tenta navegar nessas altas esferas da arte e do pensamento, começamos a nos afastar de nossas realidades mais prementes. O que me parece que esta fatia de “críticos” está esquecendo é de que precisamos reatar certas raízes brasileiras lá atrás [...]. Outro fator que é necessário questionar no país é a chamada “marginalidade”. Quem realmente não é marginal num país em que 2/3 da população estão marginalizados? Para a ótica dessa “crítica” me parece que sempre que se falar ou escrever sobre povo ou classes lesadas se causará, imediatamente, uma sensação de indecência, de transtorno e de heresia (ANTÔNIO,1979:56-8).

Heloísa Buarque de Hollanda ainda reafirma que as intenções de intervir no sistema social, como as de João Antônio, não são suficientes para que esta intenção se concretize. O discurso neopopulista do escritor apresentaria contradições na medida em que, pertencendo à classe média, aborda a temática da marginalidade. É inconcebível, para a estudiosa, que o escritor relate fatos que não fazem parte do seu universo social. Seria como falar de experiências não vivenciadas concretamente, ou seja, como abordar a pobreza se não se pertence a ela?

A autora, neste ponto, desconhece que a literatura feita por João Antônio não é dirigida à classe social de seus personagens porque o seu público-leitor é outro:

Eu escrevo sobre o povo, mas sou consumido pela classe média. Ao povo, a meu ver, antes de livros, teríamos de dar proteínas, habitação e condições decentes de vida. Um pobre-diabo que corre um dia inteiro por um prato de arroz-e-feijão não tem tempo sequer para ler jornal (ANTÔNIO,1979:60).

O autor, como exposto anteriormente, mesmo fazendo parte de uma parcela da população considerada privilegiada, mantém um contato direto com os tipos que povoam suas histórias, freqüentando, inclusive, os mesmos ambientes ou “muquinfos”, como ele próprio classifica os lugares por onde circulam seus personagens. Numa quase inadequação à classe a qual está incluso socialmente confessa a sua mediação:

Das faixas sociais, a classe média é a que mais me irrita, pelo medo que tem de qualquer tipo de mudança, pelo imobilismo que a torna mesquinha, pelo seu gosto pela mentira e acomodação. Eu a chamo de classe merda, corruptora de ideais, incapaz de assumir a sua pobreza com dignidade e eternamente aferrada a valores mornos e decadentes. Por isso aprendi, mesmo tendo lido e feito cursos, mesmo convivendo com intelectuais, a respeitar a gente sofrida, usada, tachada e retachada de impostos: os oprimidos, os esquecidos e os humilhados (ANTÔNIO,1975).

Na leitura feita por Heloísa Buarque de Hollanda da produção artística de João Antônio, percebemos que a autora apenas aborda uma das temáticas do escritor: os marginalizados sociais. Talvez seja por isso a difícil separação entre a obra e a tendência populista, o discurso da

aparência, um recurso estilístico tão em voga nos anos de repressão militar, para alguns intelectuais.

Se a temática permanece predominante em textos diferentes do autor, temos que buscar a inovação através da sua linguagem e, sobretudo, nos voltar para a observação de como se dá a recuperação da cultura popular brasileira e dos seus personagens representativos. Como dito anteriormente, a linguagem torna-se um dos aspectos mais discutidos entre os críticos como o diferenciador de João Antônio entre os demais escritores. O próprio autor ressalta a sua importância, numa de suas cartas ao amigo e escritor Caio Porfírio Carneiro:

Sem força de linguagem, o melhor que um escritor faz é não escrever (virar as costas para a literatura também é um ótimo exercício, coisa que escritor brasileiro tem vergonha de fazer, porque gosta mesmo é de vida literária e não de escrever). Se não tem linguagem, o escritor que trate de arrumar uma e urgentemente, porque leitor não é obrigado a aturar prosa sem colorido, sem garra, sem sexo, sem gente [...]. Fora daí, é “ismo”. Literatura tem o buraco mais em baixo (ANTÔNIO,2004:52). *Grifos do autor*

A persistência de João Antônio, em vários momentos da sua atuação como escritor, no abandono dos “ismos”, das escolas literárias e dos modelos importados de literatura, pode ser entendida como uma tendência da classe intelectualizada contemporânea em fazer uma literatura mais livre e condizente com as mudanças nas sociedades modernas.

Conforme o crítico João Alexandre Barbosa, o texto ou autor moderno e não “modernista”, termo que se referiria à vanguarda ou escola literária; mas moderno, no sentido de “fenômeno de bases universais, apontando para tudo que significou problematização de valores literários no amplo movimento das idéias pós-românticas” (BARBOSA,1983:21), estaria livre para a liberdade de criação a ponto de representar o real, exibindo justamente o “descompasso” entre a realidade e sua representação.

Neste momento, torna-se viável distinguirmos as diferenças cognitivas entre o real e a sua representação na literatura, pois, ao nos atentarmos para a atual significação dos termos, podemos notar a presença de variações decorrentes do próprio conceito de moderno que abarca as produções literárias na contemporaneidade.

João Alexandre Barbosa associa ao conceito de modernidade romanesca vocábulos como “insegurança” e “tensão” no que se refere à representação da realidade. Adverte, principalmente, para a necessidade de independência da obra e do escritor em relação aos “ismos” pré-estabelecidos pelas escolas literárias. Nas palavras do crítico,

O autor ou o texto moderno é aquele que, independente de uma estreita camisa-de-força cronológica, leva para o princípio de composição, e não apenas de expressão, um descompasso entre a realidade e a sua representação, exigindo, assim, reformulação e rupturas dos modelos, “realistas”. Neste sentido, o que se põe em xeque é não a realidade como matéria da literatura, mas a maneira de articulá-las no espaço da linguagem que é o espaço/tempo do texto (BARBOSA,1983:22-3).

Diante de tais argumentações podemos perceber que o modo de narrar e, sobretudo, a posição que o escritor moderno ocupa frente aos seus textos, é de uma liberdade composicional que o induz a criar livremente, não representando apenas o real, porém desenhando, em seus trabalhos, a desarticulação da realidade mediante um rigoroso trabalho artístico que acaba por particularizar, ou melhor, recriar o real.

Os escritores e, neste momento, lembremo-nos de João Antônio na construção do seu projeto literário, colocam em “xeque” a articulação mimética do real, através da ruptura dos gêneros, entre outros aspectos. O autor contemporâneo, na tentativa de justificar a sua própria liberdade, busca num determinado momento, argumentos contundentes nas palavras do crítico Antonio Candido, citando-o, propositadamente, no ensaio “Corpo-a-corpo com a vida”:

Esta crise nos gêneros favorece no escritor o gosto de uma liberdade desejada, mas incômoda, pois, não havendo a escora dos gêneros literários fixos, torna-se necessário descobrir até certo ponto o próprio enquadramento. O movimento de 22 instaurou a liberdade na criação literária e originou algo que só agora estamos sentindo plenamente: o escritor está entregue à própria liberdade. Daí, não apenas a possibilidade, mas a necessidade da experimentação (CANDIDO Apud ANTÔNIO,1987:322).

A liberdade na experimentação literária fez com que o autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* construísse a sua literatura de forma autônoma, ou seja, na elaboração de seus textos

constatamos a presença de aspectos como os mencionados por Jean Bessière, em “Literatura e Representação”.

O crítico, comungando com a argumentação de João Alexandre Barbosa, declara que a liberdade de criação do autor moderno gera alguns problemas como o da insegurança; porém, em contrapartida, esta mesma liberdade favorece a autonomia da obra. Conforme Bessière, a partir da independência da literatura e das artes, no geral, em relação à *mimesis*, temos a “auto-representação”, visto que agora não se busca mais uma referência extra-textual. O referente, todavia, pode estar externo, interno ou deslocado, em relação à obra literária, ou como o crítico pontua a problemática:

A teoria da representação é aqui conduzida a uma ambivalência: há uma representação do mundo e a representação de maneira interna à obra ou no modo da ausência. Através desta dualidade, aparentam-se a noção da representação e a da autonomia da obra, objecto em si própria, identificada por caracteres intrínsecos [...]. A autonomia caminha a par da autómia: a obra é asserção sobre si própria e não sobre o mundo (BESSIÈRE,1995:379).

Neste sentido, Bessière acrescenta que a autonomia da literatura em relação à sua representatividade se dá mediante a “representação que uma sociedade dá a si própria, e implica o realismo, que é ao mesmo tempo mostração do real e distância em relação ao real” (BESSIÈRE,1995:391). A independência da obra de arte na modernidade permite que esta represente o próprio “branco da representação como simétrico do branco do sujeito” (p.385), ainda nas palavras do estudioso.

Outra fonte na qual nos apoiamos para um maior esclarecimento sobre o abandono, ou melhor, sobre o questionamento da representação mimética do real na modernidade romanesca é o ensaio de Augusto Santos Silva, cujo cerne é justamente a formação e o papel do intelectual moderno. O autor procura pormenorizar a quebra da oposição entre os elementos composicionais do universo narrativo contemporâneo e expõe:

Como vários autores têm de diferentes maneiras salientado, as sociedades de cultura, comunicação e consumo de massas são sociedades densas, se não saturadas, de signos e significação. Nelas, deixou de ter pertinência opor, à maneira racionalista convencional, a ilusão e a verdade, a ficção e a realidade, o discurso e a ação, a representação e o concreto. O que faz hoje a realidade é a

hiper-realidade que a recria ficcionalmente e a devolve assim recriada como a real realidade das coisas, é a modificação dos termos de relação entre representação e representado, entre simulacro e realidade, entre cópia e original: a cópia, a recriação imaginária, a re-produção pela comunicação e entretenimento, pelas fábricas das imagens, impregnam muito mais a nossa vida do que qualquer realidade “anterior”. Ou, melhor dito, e precisamente: deixa de haver qualquer relação de anterioridade lógica entre o real e a cópia, e a hiper/irrealidade da vida cotidiana quer dizer isso mesmo. Precedência dos modelos sobre os fatos, do imaginário sobre a materialidade, do signo sobre o referente (SILVA,2004:54).

Ainda sobre esta discussão temos a pertinente argumentação de Anatol Rosenfeld, que prefere usar o termo “desrealização”, que significaria justamente a “desarticulação” do real proposta por João Alexandre Barbosa, a “auto-representação”, de Jean Bessière e a “hiper-realidade”, mencionada, acima, por Augusto Santos Silva.

Rosenfeld adianta que, a partir da “quebra dos relógios” ou do reconhecimento da autonomia da obra literária, a realidade representada deixou de ser explicada e passou a ser questionada. Sob essa luz, revela esse processo e a dificuldade do público em adaptar-se a esse novo momento histórico-literário:

A dificuldade que boa parte do público encontra em adaptar-se a este tipo de pintura ou romance decorre da circunstância de a arte moderna negar o compromisso com este mundo empírico das “aparências”, isto é, com o mundo temporal e espacial posto como real e absoluto pelo realismo tradicional e pelo senso comum. Trata-se, antes de tudo, de um processo de desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum [...]. A visão de uma realidade mais profunda, mais real, do que a do senso comum é incorporada à forma total da obra (ROSENFELD,1996:81).

A seguir, e partindo do princípio do “desmascaramento do mundo epidérmico do senso comum”, citado pelo crítico Anatol Rosenfeld, daremos continuidade ao nosso trabalho, revelando como se desenvolve esse processo de desarticulação e, sobremaneira, representação do real na literatura do escritor João Antônio, tomando como ponto de partida as importantes argumentações de Augusto Santos Silva, a respeito da verdadeira função dos intelectuais na atualidade. Conforme o estudioso, nós, leitores:

Precisamos de intelectuais que, sem abdicarem daquilo que os define como intelectuais, e é a perspectiva cultural da acção cívica, estejam imersos no mundo social, nele argumentem, nele articulem as suas às outras vozes sociais, nele proponham perguntas e repostas capazes de estimularem a nossa condição e prática de sujeitos significantes, reflexivos e pragmáticos. Podemos dispensar bem uma qualquer agremiação, corporação ou Internacional, dos intelectuais. Devemos até dispensar essa enésima manifestação, por mais oblíqua, da arrogância racionalista dos intelectuais. O que não devemos nem podemos dispensar são todos quantos, a partir da crítica cultural do mundo e de si próprios, possam “traduzir”, “interpelar”, “problematizar”, “interpretar”, pronunciar-se e pronunciar o mundo (SILVA,2004:61-2).

A função participativa do intelectual na sociedade, traduzindo, problematizando e pronunciando o mundo, ainda nas palavras de Silva, podemos identificar como constituinte do projeto literário do escritor João Antônio e, mais precisamente, na construção dos perfis das personalidades aqui selecionadas para o *corpus* da Tese.

O autor cria, sob diferentes temáticas culturais, entre as quais procuramos ressaltar o futebol, a sinuca, o samba e a literatura, um grande painel figurativo de precursores que constituem, ou melhor, refletem como uma imagem projetada num espelho, desenhado o contorno facial dos verdadeiros ícones que serviriam como formadores para a sua imagem como intelectual brasileiro contemporâneo.

João Antônio intenta “colocar em xeque” a realidade oficial ou o senso comum, representados pela mídia e (re)constrói os perfis das referidas pessoas mediante a escolha de aspectos que julga importantes para o fortalecimento do seu próprio projeto como escritor, principalmente o fato de terem sido, como ele, mediadores culturais.

Ressaltamos que a configuração do trabalho de João Antônio dá-se a partir do direcionamento da representação do real e, nosso intuito é o de esclarecer como se constroem e como resultam as imagens reproduzidas pelo autor em cada capítulo da tese, pois segundo Foucault, “a idéia geral é apenas uma idéia singular servindo de sinais às outras” (1968:95).

João Antônio, na construção de textos cuja idéia geral seria a homenagem para as figuras que mereceram destaque na cultura popular brasileira, na realidade, acaba por explicitar algumas idéias que, mesmo secundárias e, neste caso em especial, implícitas, alternariam para a posição de destaque e se transformariam no grande eixo condutor de nossa pesquisa. Sob essa luz, lembremos ainda do ensaio de M. Foucault, na ocasião da interpretação do quadro “As Meninas” (1656), do pintor espanhol Diego Velásquez:

Uma idéia pode ser sinal de uma outra não só porque entre elas se pode estabelecer um nexó de representação, mas também porque essa representação pode sempre representar-se no interior da idéia que ela representa (FOUCAULT,1968:94)

O crítico ainda ressalta a existência de uma “representação duplicada” na análise da famosa pintura espanhola, mas que poderíamos trazer para o universo literário do escritor contemporâneo João Antônio, mais especificamente, na representação da realidade tentada nos textos selecionados para a pesquisa.

A idéia principal de seu projeto, a de buscar precursores que, como ele, permaneceram em constante trânsito pelas diferentes temáticas que englobam a cultura popular e erudita e, que devido a esta particularidade transformaram-se em mediadores culturais, ou seja, o seu empenho em procurar um respaldo que fortalecesse a sua própria construção como intelectual, permanece escondida por de trás da tentativa de homenagem a algumas personalidades brasileiras.

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

O autor, por trás da tentativa de construir textos em que aparentemente intenta uma desmistificação das imagens construídas pela mídia, busca respaldo para o seu projeto através da seleção desses precursores, supostamente desmistificados, mas que, na realidade, se destacaram nas diversas áreas de nossa cultura e permaneceram fiéis às raízes brasileiras.

João Antônio acredita numa cultura que seja delineada pelos parâmetros das margens, pelo avesso da cultura massificada pelo senso comum. Daí brotar, em suas narrativas, inicialmente, a tentativa de desmistificar as imagens produzidas pela mídia brasileira, porém, ao fazê-lo, o autor inventa uma linhagem de precursores e determina algumas afinidades eletivas que julga relevantes como um critério de aproximação ideológica com os mesmos, todavia não se trata de uma pura e simples simbiose ou uma completa identificação.

O autor (re)constrói e relembra traços que justificam a sua própria atuação no cenário da literatura brasileira contemporânea, além de rememorar alguns aspectos dessa mesma cultura

popular que julga estarem esquecidos no passado, apesar de terem sido os cernes para a formação do que se entende hoje por cultura nacional.

Um das temáticas a ser lembrada pelo escritor é a sinuca brasileira e, em especial, o resgate do exímio jogador Carne Frita, que marcaria presença já na primeira publicação, em 1963, revelando, sobretudo, que o projeto rememorativo do autor já existia desde os originais de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, antes, portanto, da explicitação do projeto no texto-manifesto que encerra a *Malhação do Judas Carioca*.

2.1 O prenúncio do projeto literário em *Malagueta, Perus e Bacanaço*

Correm aqui os que vivem da mesa, os vadios que dormem nos bancos dos salões e curtem fome quietamente, os que jogam mas têm lá uma profissão. Os trouxas em geral, os trouxas em especial, correm patrões, correm sócios, correm também patroados, como correm os que não param o jogo beliscados, como correm aqueles parceirinhos que juram mil vezes que não pegarão mais no taco, não pegarão mais, não pegarão. Mas acabam pegando. Amarelos, amarelos, correm aqui com os olhos lá no fundo das caras. Aqui vão os meninos, coitadinhos. Vão os velhos e os mocinhos. Enfim, desgraçadamente correm os homens atrás das bolas, que correm atrás das caçapas. E a cada uma das pequenas coisas que compõem a vida, maldade, poesia e paixão do joguinho, eu dedico uma história.

João Antônio

Após algumas tentativas de investigação acerca do projeto literário do escritor João Antônio, devemos mencionar que, já nos idos de 60, a sinuca mereceria destaque em seus escritos, sobretudo, como temática que elevaria o seu nome como um autor que, ao se debruçar sobre as precariedades e lacunas sociais brasileiras, retira delas a beleza e a grandiosidade merecidas.

Aparece, ou melhor, reaparece na produção de João Antônio o que Lígia Chiappini classifica como “a exposição irreverente e crítica, sem disfarces, das mazelas nacionais”, mas salvam-se nela, “a beleza no mundo da feiúra e a memória no processo de ‘desmanche’ [...] que as elites deslancham desde sempre” (CHIAPPINI, 2000:17).

A *a priori*, o jogo típico dos malandros brasileiros está presente em várias entrevistas, correspondências e em alguns textos do escritor no intuito de responder ao “desmanche de memória”, citado por Chiappini. Desde o clássico *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), passando por *Malhação do Judas Carioca* (1975) e *Casa de Loucos* (1976), temos a presença dessa prática esportiva, que descende sob a forma de ramificação do “snooker” inglês, numa espécie de retomada ou resgate de um de nossos traços culturais mais autênticos.

A versão oficial e reconhecida somente no ano de 1938 acerca da procedência do “snooker”, atribui-se ao Coronel Sir Neville Chamberlain que, em sua juventude, no ano de 1875, numa colônia militar inglesa em Jubbulpore, fazia algumas experimentações com as regras do bilhar.

No clube dos oficiais, jogavam-se duas modalidades, o *pyramids*, com 15 bolas vermelhas e uma branca e o *life pool*, com bolas de duas cores, cada uma correspondendo a um dos adversários, além da branca. Chamberlain inovou ao acrescentar às bolas 15 existentes, outras de cores e valores diversos, além de apelidar os seus praticantes de “snookers” e, posteriormente, o jogo de “snooker”, sugestão aceita com entusiasmo pelos oficiais que viviam naquela região.

Dessa forma, o mundo passou a considerar a Inglaterra como inventora da nova modalidade esportiva, em 1880 e Chamberlain, o homem que adicionou às regras tradicionais várias bolas coloridas, chegando à forma básica do jogo, hoje, praticado.

O grande responsável, entretanto, pela divulgação e elevação do “snooker” a uma categoria reconhecida mundialmente pela destreza e estratégia, foi Joe Davis, que se tornou jogador profissional de bilhar aos 18 anos e que, desde a juventude se interessou pela modalidade desenvolvida, anteriormente, por Chamberlain.

O talento de Davis pode ser facilmente reconhecido diante dos 15 títulos mundiais que ganhou durante os anos de 1927 a 1946 e das 687 tacadas de mais de cem pontos ao longo de sua próspera carreira, encerrada nos anos 60. A respeito da habilidade de Davis, Sérgio Faraco (2005), em seu arguto estudo, chega a compará-lo a Pelé no futebol, mas com algumas divergências, como veremos:

Davis foi mais importante para o snooker do que Pelé para o futebol. Nosso grande ídolo dos 1.279 gols e três copas mundiais, em sua luminosa trajetória, já encontrou o esporte organizado em todos os gramados do planeta, ao passo que Davis com sua habilidade e suas apresentações no exterior, fez com que um jogo estimado nos países de língua inglesa se popularizasse em todo o mundo (FARACO,2005:40).

O “snooker” de Joe Davis, mundialmente reconhecido, fez com que a prática se tornasse o esporte mais popular na Inglaterra depois do futebol e que se popularizasse por diversos países, dentre eles, o Brasil.

Sérgio Faraco pontua que a chegada do esporte em nosso país, ao contrário da Inglaterra, que registrou, meticulosamente, as primeiras tacadas e campeonatos, ocorreu de forma misteriosa, dada a imprecisão do momento e da maneira como começou a ser praticada aqui.

O autor menciona que, do normatizado “snooker” inglês, descende a sinuca brasileira, esta carregada de peculiaridades, entre elas a existência de uma “regra caótica”. Ou seria mais apropriado questionarmos se a inexistência de uma regra é que marcaria, ou melhor, particularizaria a sinuca brasileira? Faraco esclarece a dúvida:

A regra brasileira, que já sufocava a inglesa, era um apanhado de preceitos que se alteravam de estado para estado, de cidade para cidade, até de clube para clube e, conseqüentemente, de jogador para jogador. Dir-se-ia que se praticava o jogo como o gude das mais recuadas infâncias, quando os moleques, em cada quintal, criavam suas próprias normas (FARACO,2005:47).

Diante da singular manifestação, a sinuca brasileira carecia de órgãos disciplinadores para ser oficialmente reconhecida como um esporte e, por conseqüência, ter a sua imagem livre da representação dos jogadores como assíduos “malandros” e desocupados, que percorriam os salões ou “redutos da malandragem”, no intuito de ganhar dinheiro às custas de apostas, unicamente. Sob essa luz, acrescenta Manoel Tubino, presidente do Conselho Nacional de Desportos, em entrevista à Revista *Snooker*, de 1988:

Realmente, a sinuca também foi vítima desse tipo de preconceito, assim como ocorreu em outros esportes, como o surf e a capoeira, por exemplo. E com a sinuca havia o preconceito de as pessoas jogarem no bar esfumaçado, bebendo,

aquela imagem negativa, talvez uma imagem construída da prática comum da sinuca, não como esporte, mas como lazer (TUBINO,1988:10).

Tubino pontua que a imagem negativa do esporte em nosso país foi parcialmente combatida no momento em que passamos “a encarar [...] não cartesianamente, como era antigamente, mas como um fato social, apoiado nos seus valores éticos, pedagógicos e culturais intrínsecos” (1988:10).

A organização tardia, em 1970 e, posteriormente, em 1978, o primeiro Campeonato Brasileiro de Sinuca, ou seja, em vias de uma efetiva legalização, apesar de alguns dirigentes a considerarem como modalidade pouco movimentada para um esporte, gerou, entretanto, algumas mudanças em sua “essência”.

O jogador profissional e diretor técnico da Confederação Paulista de Bilhar, Salim Kedouk, em entrevista a nós concedida, em 14 de agosto de 2005, posiciona-se de forma desfavorável às normas impostas ao jogo que, segundo ele, possui algumas particularidades quando praticado nos salões brasileiros ou “territórios”.

Em determinados momentos da entrevista, revela a forte ligação da sinuca brasileira com o passado, um passado também brasileiro, permeado de malandros brasileiros e jogadas típicas brasileiras. Uma história bem brasileira e, por conseguinte inspiradora para o escritor João Antônio, mas diversa da gloriosa carreira oficial dos campeões ingleses de “snooker”.

A malandragem brasileira que adotava a prática como fonte de renda e de possibilidade visível de lucros financeiros perdeu, paradoxalmente, com a “oficialização” da sinuca. Apesar do reconhecimento e popularização de um esporte, considerado por muitos anos, “marginal”, e da profissionalização dos seus praticantes, inclusive sendo beneficiados com prêmios em dinheiro, que chegam a milhares de reais, pela vitória em campeonatos, a sinuca, ainda deixa saudosos alguns praticantes que a ela atribuem uma filosofia, entre eles, o próprio diretor técnico entrevistado. Quando questionado a respeito da diferença entre a sinuca praticada ontem e a de hoje reflete:

Existem muitas diferenças, porque a sinuca de ontem era praticada na regra brasileira, uma regra que nós praticamente mudamos porque modificamos a regra inglesa e a adequamos para a brasileira. Uma regra dinâmica, de mais de 30 milhões de praticantes. Hoje, existe uma preferência entre as Federações e Confederações pela regra internacional, a inglesa [...]. Mas na minha opinião particular, a sinuca na regra brasileira nunca vai morrer porque nós temos uma relação muito forte com o passado, com aquela malandragem, malandragem no bom sentido, né (KEDOUK,2005).

O mesmo ainda tece alguns comentários pertinentes acerca do perfil dos jogadores, estes além de jogarem a valer, possuíam qualidades marcantes que os engrandeciam de mistério e encanto aos olhos de qualquer principiante ou freqüentadores dos salões. Vejamos:

Eu considero que o malandro de antigamente era uma pessoa criativa e cheia de imaginação, que procurava ganhar dinheiro com a sinuca sem violência. Ele ganhava conversando, iludindo o parceiro sobre as suas chances de ganhar, enfim, ele usava artifícios que, para mim, têm uma beleza muito grande. Porque sem violência e na inteligência eu acho que a gente tem que valorizar os hábitos. Hoje não existe mais o jogo a valer. E o forte no passado era a malandragem da sinuca viver do jogo a valer. Tem um significado próprio... (KEDOUK,2005).

A preocupação proeminente de Salim Kedouk, durante o período em que responde pelo cargo de diretor técnico da Confederação Paulista de Bilhar, é a de resgatar, nas diversas modalidades da sinuca, a regra brasileira que, segundo o mesmo, “é mais emocionante porque [nela] você nunca está perdido [...], sempre arruma um jeito de dar um golpe, acabar com as bolas e ganhar” (2005).

Kedouk busca, atualmente, a legalização da regra brasileira para os campeonatos porque alega que nós, brasileiros “não sabemos valorizar o que é nosso”, ao contrário da Inglaterra que pratica há duzentos anos o esporte e que não admite mudanças nas tradicionais regras do “snooker” inglês, oriundas das alterações no jogo de bilhar do capitão Chamberlain, vistas anteriormente.

Acresce às suas observações que a preferência pelas regras internacionais prejudica os ingressantes no esporte, que não têm a oportunidade de disputar uma partida na regra de seu próprio país, ou seja, a peculiar regra brasileira não é merecedora de crédito pelos próprios brasileiros. A esse respeito desabafa:

Eu não estou de acordo com esse tipo de coisa porque em vez de divulgar a nossa regra que é bonita para o mundo, como o americano fez com o “pool”, bola 8, bola 9 como o inglês fez com a dele... nós escondemos a nossa regra. Eu tenho certeza que na mão de americano a nossa regra seria um sucesso terrível porque ela é bonita, é muito bem bolada... E nós não sabemos aproveitar isso aí... (KEDOUK,2005).

Na reivindicação do jogador Salim Kedouk pelo resgate da regra brasileira de sinuca através da sua aceitação em campeonatos nacionais e sul-americanos, vemos a sua tentativa em (re)lembrar o passado glorioso da modalidade brasileira e o meio que a gerou.

O mágico universo da sinuca ajuda a compor um traço cultural partícipe na construção de um retrato do Brasil e merece ser trazido ao presente a fim de não permitir o seu total esquecimento ou abandono. Kedouk, de certa maneira, busca, através da permanência de regras do antigo jogo a valer, em competições oficiais, a oficialização do próprio Brasil e da memória do povo brasileiro. Ao passo que o escritor João Antônio intenta o mesmo propósito por intermédio da sua literatura, como veremos.

O resgate cultural proposto por ambos dá-se de duas formas diferentes, mas se comunicam. O entrevistado almeja a permanência oficial da modalidade que julga ser a marca de um Brasil específico e, sobretudo, procura denunciar o descaso das autoridades esportivas em relação à capacidade técnica e imaginativa de pessoas consideradas, *a priori*, como marginais e ociosas.

Já o escritor João Antônio empenha-se, por meio da literatura, em trabalhar a construção de personagens que formam, justamente, esse Brasil específico da sinuca. O trabalho do autor em construir o universo dos salões de bilhar em *Malagueta*, como em outras narrativas, advém da sua própria experiência como jogador e freqüentador de diversos bilhares, como nos relata Kedouk, na ocasião da entrevista, a nós concedida. O jogador, quando questionado a respeito da sua proximidade com o escritor contemporâneo confessa:

Eu o conheci no Rio de Janeiro, numa competição. Agora, não me lembro se foi em 80 ou 82. Ele fazia parte do pessoal. Estava sempre junto com as pessoas, com os grandes jogadores de sinuca. Ele era muito educado, muito amável, comunicativo e muito querido no meio. Se bem que se você tirasse o eixo Rio-São Paulo, ele não era tão conhecido assim, mas no meio da sinuca, daquele

miolo lá, ele era muito conhecido. Gostava muito de sinuca também (KEDOUK,2005).

A partir do livro de estréia *Malagueta, Perus e Bacanaço*, em 1963, o autor marcaria o prenúncio do seu projeto literário que se perpetuaria durante a promissora carreira como escritor, o de fundir o real e a inventividade no propósito de construir o retrato do Brasil por meio da sua própria experiência e da escolha de personalidades que serviriam como paradigmas para a construção do seu universo literário.

Podemos salientar que é através da publicação da obra inicial que o autor estabelece, prontamente, o que seria a marca de sua literatura: a escolha de personagens marginalizadas socialmente como protagonistas em textos considerados ficcionais e a ficcionalização de algumas pessoas “que, sob o toque mágico do escritor, viram personagens, pois são fotografados em seus momentos de esplendor”, como nos revela Fábio Lucas (1994) e, sobremaneira, por se constituírem com precursores para o autor.

João Antônio, em *Malagueta*, além de construir habilmente os protagonistas e jogadores exímios de sinuca Malagueta, Perus e o meticuloso Bacanaço, numa narrativa circular que começa e termina, numa única noite, no bairro da Lapa, em São Paulo, os faz dividir os mesmos espaços territoriais com algumas figuras extra-textuais, entre elas, alguns malandros e jogadores de sinuca.

A referida peculiaridade já mereceu destaque, mesmo que de forma sucinta, em nossa Dissertação de Mestrado intitulada *Merdunchos, Malandros e Bandidos: estudo das personagens de João Antônio*, defendida em 2002.

No mencionado estudo, nos referimos à presença de Carne Frita, o “maior taco do Brasil” (p.130), nas páginas do conto-título do livro. O jogador, ficcionalizado por João Antônio, se transforma num provável, mas temível e, sobremaneira, respeitável adversário para os três jogadores que o encontram e o cumprimentam, numa esquina da rua Santa Efigênia, num determinado momento da narrativa. O trecho merece a sua transcrição, na íntegra, dada a importância do jogador para o universo textual de “*Malagueta, Perus e Bacanaço*”, como para o mundo da sinuca brasileira:

Já de longe o distinguiram, entre dois homens num terno brilhante inglês, naquela pose sua com só metade da mão no bolso. Chegaram-se, humildes cumprimentaram, buscaram conversa tiveram modos. Bacanaço, solícito,

estendeu os cigarros americanos. À esquina da Santa Efigênia toparam **Carne Frita**, valente muito sério, professor de habilidades. Havia na cidade e ainda noutras cidades, bons entendedores e tacos atilados com capacidade para fechar partidas, liquidando as bolas. Havia nomes e famas que corriam. Muitos, muitos. **Praça, Paraná, Detefon**, Estilingue, **Lincoln**, Mãozinha... Eram artistas do pano verde. Mas Frita... quem entendia de sinuca era ele. Em cima dele foram e gramaram muitos e muito esperto perdeu o rebolado, e muito cobra ficou falando sozinho, esfacelado em volta da mesa, como coruja cega. E muito patrão de jogo caro se perdeu em apostas contrárias em lances para mais de vinte contos. O homem ganhara tamanho, celebridade; uma curiosidade que se exibiu até na televisão. Seu nome e fotografia em pose de jogo foram para o jornal numa reportagem que assim dizia: “Sinuca de Carne Frita é falta de adversário!” Era Carne Frita. Botassem respeito, sentido e distância com silêncio e consideração.

Moço, baixinho, com uns olhos de menino, esguio como os malandros do joguinho que andam quilômetros ao redor das mesas, ninguém daria nada àquele, parado, à esquina da Santa Efigênia, dando um gesto de mão a Malagueta, Perus e Bacanaço. Fossem ver... Perguntassem em Goiás, em Curitiba, em Porto Alegre, no Rio, em Fortaleza... Sua história abobalhava, seu jogo desnorteou todos os mestres. Quem entendia de sinuca era Frita (ANTÔNIO, 1987:130).

O sergipano Walfrido Rodrigues dos Santos, alcunhado Carne Frita¹, merece destaque para a sinuca brasileira como o campeão Joe Davis para a Inglaterra, haja vista a notoriedade do esporte em nosso país dever, ao menos parcialmente, à sua marcante presença nos bilhares de vários estados brasileiros, como revela o próprio narrador de João Antônio.

No início da década de quarenta, o jogador começa a prática do esporte, na companhia do irmão Cícero, nas rudes mesas em Penedo (SE), e às escondidas, devido à legalização que proibia a modalidade para menores de 18 anos. Consta, em seus registros biográficos, a sua presença em Capela (SE) e na capital Aracajú em busca de trabalho.

Alguns amigos, porém, o levaram a Salvador (BA) e Itabuna (BA) para disputas consideradas importantes para qualquer iniciante. A sua estréia no Rio de Janeiro foi em 1950, aos 21 anos de idade e, passado este momento, soma muitas vitórias na carreira, incluindo, em algumas delas, a vantagem sobre seus ídolos, Lincoln, Pingüim e Manhães.

¹ Walfrido Rodrigues dos Santos nasceu em 27 de outubro de 1929, em Propriá (SE), mas passou a sua infância no estado de Alagoas. Lá, adquiriu o apelido de forma um tanto quanto cômica, pois um palhaço, chamado Biriba, que brincava com as crianças num espetáculo circense, o chamou, perguntando-lhe o nome. O palhaço, fingindo não ter entendido, exclamou: “o que? Carne Frita?”. E assim ficou conhecido por todos os lugares pelos quais passou a fim e mostrar o seu jogo. Dados estes retirados do estudo de Sérgio Faraco e Paulo Dirceu Dias, publicado em 2005 e citado anteriormente.

O relevo de Carne Frita para a sinuca brasileira é (re)lembrado por João Antônio em alguns momentos da narrativa e, sobretudo, na bela dedicatória, inserida na parte “Sinuca”, uma das três que compõem a obra. Nela, vemos a admiração do escritor por um jogador que fez fama, percorrendo inúmeros salões e destacando-se por meio de uma habilidade notória no universo dos bilhares. Vejamos o belo texto introdutório à temática da sinuca:

À picardia, à lealdade e em especial – à beleza de estilo de jogo do muito considerado mestre CARNE FRITA, professor de encabulação e desacato e cobra de maior taco dos últimos anos, consagro com a devida humildade estas histórias curtas (ANTÔNIO,1987:58). *Grifos do autor*

João Antônio atribui a Carne Frita um valor imensurável para o mundo da sinuca, como para a sua produção literária. O autor, ao descrevê-lo numa de suas correspondências à poetisa Ilka Brunhilde Laurito, expõe a sua admiração por julgá-lo um precursor e um ícone para a rememoração da sinuca brasileira como um dos traços constituintes de nossa cultura popular. Para o autor:

Carne Frita é o maior taco do Brasil. Homem-lenda, bárbaro, atirador, mora com o diabo, não é o diabo que mora com ele – na expressão malandra. Começa e termina a partida sem o adversário pegar no taco para se defender. É praticamente o papa da sinuca. Ou o é totalmente. Tem patrões caríssimos, até donos de cavalos apostam nele e dão-lhe dinheiro para jogar. Seu dinheiro no bolso varia entre vinte e cem contos de réis. Anda com dois guarda-costas. Dois negros patoludos, que sabem tudo sobre jiu-jitsu, boxe, capoeira e que tais. Nunca abotoa o cordão dos sapatos. Magro, pequeno, parece um menino. Fala baixo, fino, firme. Não ri, não canta, fuma bastante. Quietos. Até exibição na televisão já fez. Não tem amiga fixa (mulher alguma lhe daria dinheiro suficiente). Carne Frita, o maior taco do Brasil, quando se morde num jogo, não acredita naquele jogo. Perde o que tem e o que amigos e apostadores têm. Perde tudo, tudo, tudinho. Fica quebrado, feito martelo sem cabo (ANTÔNIO apud LAURITO, 1999:39).

O escritor, além de descrevê-lo em detalhes à poetisa, por considerá-la uma de suas fiéis confidentes, acrescenta que, durante a elaboração dos originais da narrativa “Malagueta, Perus e Bacanaço”, insere também outras personagens que “aparecem e desaparecem à proporção que isto [lhe] interessa” (p.28) e que esse rico trabalho de caracterização dos tipos que circulam no texto,

advém da sua própria vivência nos salões de bilhar que freqüentava e do seu empenho em resgatar traços culturais genuinamente populares como a modalidade esportiva, aqui, discutida.

Existem, na narrativa, alguns locais ou “territórios” da sinuca que são transpostos fielmente do mundo extra-textual para a ambiência dos jogadores-protagonistas, graças à própria observação do escritor João Antônio. A descrição do famoso bilhar Martinelli, do Ideal e do Taco de Ouro enriquece o espaço narrativo textual, pois revela a verossimilhança na elaboração da narrativa. A proximidade entre os “muquinhos” e o leitor torna-se clarividente mediante o recurso utilizado pelo escritor no intuito de dar vida ao espaço e às personagens:

O velho salão do Martinelli com seus grandes espelhos laterais do tamanho de um homem, refletindo as luzes brancas, brancas; as paredes trabalhadas à antiga, o ar úmido o mofo do maior bilhar da cidade. E como o jogo minguasse, o abandono das mesas, dos marcadores e dos tacos alinhados a seus cantos, constringia. Era um silêncio grande de muitas vezes e de giz esquecido (ANTÔNIO,1987:138).

Ao buscarmos os registros da existência do renomado bilhar, Salim Kedouk, na entrevista, confirma a proximidade existente entre o salão textual, uma das esperanças de jogo e bons lucros para os malandros de João Antônio, e o real, “um verdadeiro antro de malandros, situado do subsolo do edifício Martinelli e que possuía vinte mesas de sinuca” (KEDOUK,2005). O bilhar, nas palavras do diretor técnico da Confederação Paulista de Bilhar, “era a essência da sinuca”.

Da mesma forma, nos revela a importância do salão Ideal para os jogadores e atribui respeitabilidade ao tradicional Taco de Ouro, “situado na Barão de Paranapiacaba, na Praça da Sé” e que fechou as suas portas depois de um período de dez anos de funcionamento. Conforme o entrevistado, “o pessoal que trabalhava na redondeza, quando o centro ainda era um lugar que tinha muito comércio e escritórios, saía, na hora do almoço ou depois do trabalho para jogar lá” (KEDOUK,2005).

João Antônio elucida que “zanzando [pelas] ruas, nas noites de frio e de neblina [...], nos trens de subúrbio ou nos velhos bondes rangedores” (p.30), enfim, em alguns lugares de seus giros silenciosos, ele extrai o material primário para construir um livro intenso e marcante.

Ao se referir à elaboração dos originais de “Malagueta, Perus e Bacanaço” para a poetisa e amiga Ilka Brunhilde Laurito, revela um sentimento diferente por estar diante de uma obra

merecedora de uma profunda organização e que tal texto, só pode ser pleno, sendo o resultado de uma proximidade vivencial do escritor com o ambiente em que se passa a narrativa.

A hábil construção do livro que destacaria o autor no cenário literário brasileiro contemporâneo advém dos seus lúcidos registros como um observador ou *flâneur*, para usarmos uma expressão de Walter Benjamin, em seu estudo *Sociologia* (1985).

O crítico atribui a essa modalidade de escritor a qualidade de observador de tipos e ambiências no intuito de captar, mediante um passeio pelas ruas da cidade, o apressado cotidiano dos seus habitantes, exercendo, para isso, “a botânica do asfalto” (1985:66). No momento em que o escritor João Antônio deambula ou “zanza” pelo submundo da sinuca, consegue transformar a rua e os bilhares em espaços perfeitos para a criação ou (re)criação de seus peculiares personagens ou, como bem pontua Laurito, eles são:

Criaturas humanas já fixadas em alguns primeiros contos, outras ainda a fixar e outras, ainda, sem o desenho completo mas já esboçadas na imaginação do escritor. Criaturas marginalizadas, todas elas, e que ele olhava com amor, não como um escritor de gabinete, observador isento e distanciado, mas como companheiro, um cúmplice, um irmão de vivência e convivência (LAURITO,1999:27).

Walter Benjamin, ao analisar, em seu arguto estudo, o fenômeno da *flânerie*, nas literaturas de Baudelaire, Balzac, Alexandre Dumas, Dickens e Edgar Alan Poe e a sua famosa narrativa *O homem da multidão*, atribui algumas causas a essa tendência que, certamente, caberiam ao escritor João Antônio.

O crítico acusa a sua aparição durante o século XIX, como sendo oriunda de um processo estilístico dos escritores citados, no intuito de dar maior verossimilhança à sua produção e, sobretudo, atribuir significância à preocupação em retratar as mazelas sociais, de um momento específico, numa mescla de ficção e documento.

É nesse amálgama entre ficção e história que João Antônio busca como marcas a veracidade e autenticidade na construção de seus personagens, sejam elas ficcionais ou transpostas do mundo extra-textual para a literatura, como o famoso Carne Frita, construindo-o como um dos precursores para a construção do seu universo narrativo.

O jogador torna-se componente da paisagem humana em “Malagueta, Perus e Bacanaço” graças ao trabalho de um autor que procura, ao *flanar*, captar e, segundo Renato Cordeiro Gomes, “compreender a psicologia das ruas [e] ter o espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com o perpétuo desejo incompreensível” (GOMES,2001:186).

O observador João Antônio, ao retratar do real o renomado Carne Frita e transpô-lo artisticamente para o mundo onde os seus protagonistas jogadores desfilam as suas manhas e artimanhas pelo “pano verde” da narrativa, fá-lo na incumbência de relembrá-lo como um grande jogador que fora no passado, além de corroborar a supremacia de um ídolo para muitos adeptos da modalidade, inclusive o próprio escritor.

Carne Frita também merece destaque nas palavras de Salim Kedouk, na ocasião da entrevista, quando indagado sobre quem seria o maior jogador brasileiro de sinuca e, num dado momento, sem titubear, revela:

Para mim, o melhor jogador é o Carne Frita. Ele pegou uma época em que as bolas eram diferentes, as caçapas eram menores. Ao contrário do Rui Chapéu que, na época dele foi o melhor jogador do Brasil. Mas o Rui já pegou bolas belgas, as caçapas um pouquinho maiores, teve mais facilidades. E se tornou conhecido a nível nacional e internacional graças à televisão. O Carne Frita se tornou conhecido, jogando de bilhar em bilhar. Ele jogou em 90% dos salões do Brasil. Qualquer estado. Foi fazendo o nome dele de salão em salão, sem a presença da mídia. Nada...nada [...]. Nessa época, o Carne Frita era imbatível (KEDOUK,2005).

Devemos acrescentar que, somados à presença marcante de Carne Frita nas páginas de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, contamos ainda com outros nomes merecedores de destaque para o escritor João Antônio e que tiveram ou têm relevo no universo da sinuca brasileira.

Perambulam, durante a narrativa, os malandros Sorocabana, Bacalau, Caloi, Paraná, Estilingue, Mãozinha e Robertinho, aos quais, o autor atribui a responsabilidade de dar consistência ao texto, “ainda em ebulição”, no início da década de 60.

Outros importantes nomes do “pano verde” deambulam pelos bilhares do texto e são trazidos à memória dos leitores através de um narrador aderente ao submundo dos salões, por julgar que é justamente nessa ambiência que se concentram as matizes de nossa cultura popular e as fontes inspiradoras para a elaboração da sua literatura.

João Antônio, ao acrescentar à galeria de suas personagens figuras como Praça, Lincoln e Detefon, acredita estar esboçando alguns de seus traços que são partícipes na composição da essência do jogador brasileiro de sinuca e, conseqüentemente, na composição da própria cultura popular e do seu próprio projeto com escritor, haja vista a modalidade constituir um dos traços culturais mais autênticos de nosso país. Nas palavras de Salim Kedouk, em diálogo com o próprio argumento do escritor contemporâneo, podemos vislumbrar o importante papel dos mencionados jogadores e mestres da sinuca brasileira:

O Praça foi um mestre da sinuca e rei dos efeitos. Era uma figura diferente...Difícilmente usava sapatos. Sempre de sandálias, não tinha dentes na frente, não tirava o cigarro da boca e era um jogador fantástico em efeitos. Depois de Carne Frita e Lincoln, sem dúvida, foi o melhor jogador do Brasil. Ele fez partidas memoráveis com o Frita, enfim, sabia armar um jogo [...]. Era o único que jogava fumando na televisão. Uma pessoa sensacional [...]. Detefon também era um sujeito fantástico [...]. O Lincoln também era uma pessoa muito educada, viveu no Rio de Janeiro durante muitos anos e era o único jogador, na época, que conseguia enfrentar o Carne Frita de igual para igual. Era um jogador fantástico (KEDOUK,2005).

A rememoração que João Antônio faz de alguns jogadores e salões pertencentes a um passado memorável da sinuca brasileira requer, além de um rigoroso trabalho de pesquisa às fontes para resultar num fiel registro, uma significativa afinidade com o mundo retratado.

O mesmo, em diversos momentos de sua carreira como escritor e repórter de alguns jornais de grande circulação, como por exemplo, *O Estado de São Paulo*, deixa nítida a sua preferência pelo relato de determinados traços que classifica como contribuintes para a nossa formação como um povo cuja cultura deve ser amplamente divulgada, embora ainda existam obstáculos que impedem a sua realização plena.

Para João Antônio, a sinuca ainda é um fenômeno “que escapa ao intelectual da nossa sociedade”, pois a maioria dos chamados “homens das letras” “está preocupad[a] com outras coisas porque já encontra todo um processo pronto para só pensar nessas outras coisas” (ANTÔNIO,1994:66).

O escritor, em alguns depoimentos, aponta a presença de modismos beletristas importados pelos nossos intelectuais e, por conseqüência, por nossa cultura e os recrimina, pois eles

restringem os caracteres típicos de nossa população que merecem destaque para os próprios brasileiros.

A sinuca brasileira, para o escritor João Antônio, certamente é uma das temáticas merecedoras de um resgate rememorativo através do seu projeto literário, como também, o esporte torna-se digno de rememoração pela própria população brasileira, dadas as suas marcas particulares no contexto sócio-cultural de nosso país.

O esporte, segundo os registros oficiais consultados na ocasião da pesquisa, particulariza-se quando praticado por nossos jogadores, nos tradicionais salões ou “territórios”, além de carregar como marca uma espécie de “filosofia da sinuca”. Sob essa luz, tornam-se pertinentes as reflexões do veterano Salim Kedouk:

Não se vê um jogador morrer cedo, porque, por mais problemas que temos na vida, a sinuca é uma fuga. Quando se chega no salão de bilhar, você esquece, por exemplo, que a sua mãe morreu ontem (desculpe o termo que usei). Você se integra, se desliga de tudo. A sinuca me trouxe muitas alegrias e para a maioria do pessoal que a pratica... e muito pouca tristeza. É uma terapia (KEDOUK,2005).

Somada à definição de “fuga” aos problemas diários, devemos, entretanto, adicionar que a modalidade praticada em nosso país, também carrega a missão de ensinar o brasileiro a viver. Lígia Chiappini atribui à sinuca retratada na literatura de João Antônio, o papel de ser a metonímia do próprio Brasil, ou seja, aos brasileiros, como aos jogadores, compete a sabedoria em driblar as adversidades, estas representadas nos adversários do jogo que, de certa forma, exercem pressão sobre mais fracos, sobre os marginalizados de dentro e de fora do espaço verde da mesa.

O jogo, mais precisamente o “jogo da vida”, descrito pelo narrador num momento da narrativa, transforma-se numa preparação para a luta diária, iniciada muitas vezes na própria infância dos brasileiros. Na competição e, simbolicamente, na vida, os jogadores possuem uma bola numerada que não podem perder na caçapa.

Trata-se de uma luta individual no jogo, mas, metaforicamente, aplicável na vida que, como no passatempo da sinuca, também é repleta de riscos, vitórias e derrotas. Conclui Chiappini a respeito da aproximação entre vida e jogo nas páginas da narrativa:

João Antônio, em certos momentos nos fala no jogo da vida [...]. Em outros, nos mostra que para seus merdunchos a vida é uma batalha cotidiana. Esse jogo é preparação para a luta mesma desde a infância do pingente-menino que pensa que apenas brinca. O jogo é sério, tão sério quanto aquele dos jogadores noturnos que, na mesa de sinuca, disputam o pão nosso de cada dia. O jogo é um mundo de chances e riscos, cujo resultado vai decidir, como para os jogadores de futebol, feito Garrincha, quem vai ser vencedor para fazer parte do Brasil dourado e quem vai cair nos trens da Central do Brasil. Por isso desde cedo carece aprender as regras do jogo para lidar com a sinuca de ter nascido pobre num país que não sabe sair do “atoleiro em que se meteu” (CHIAPPINI,2000:166).

A sinuca retratada na literatura do escritor João Antônio transforma-se num espelho da sociedade brasileira, “ela é a própria síntese do patético da vida, da dramaticidade, da luta” (ANTÔNIO,1994:66). Ela é um “pedacinho dessas coisas todas” que abarcam o significado do país. O jogo ou a vida “continua a correr, misturando tragédias e picardias, engolindo malandros e arruinando padrões, favorecendo noitadas de suor, ódio e tensão, triturando dinheiro e gente, como um calvário de todos, otários ou sabidos” (ANTÔNIO,1975:112)

Diante do exposto até o momento, devemos corroborar que a sinuca para João Antônio é mais que um mero jogo, anteriormente, praticado “a valer” e que revelava vários ídolos para os brasileiros, dentre eles, o mencionado Carne Frita, e é mais que um universo “corrompido e fascinante”, nas palavras de Assis Brasil (1975:113).

A modalidade esportiva carrega, nas páginas da produção literária do escritor, alguns preceitos, dentre eles, o da solidariedade humana. Ou como acrescenta o autor, “o mundo verde dos parceirinhos e sabidos vai dando um espetáculo humano de códigos, éticas, manhas, picardias, marmeladas, dissimulações, tramóias, brilhos e tragédias” (1975:100), contraditoriamente.

No intento de captar toda essa gama de significados que a sinuca possui para transmiti-los ao seu público-leitor, sob a forma de resgate de um dos traços que compõem a cultura brasileira, João Antônio, como um típico *flâneur*, varre as cidades de São Paulo e, posteriormente, o Rio de Janeiro na tentativa de registrar os costumes dos jogadores e as ambiências por onde se desenvolve a prática esportiva.

E como um lúcido e efetivo observador, registra que, além do sentido primário de jogo descendente do snooker inglês, a sinuca brasileira extrapola o pano verde para captar, na sua totalidade, as frustrações, emoções, alegrias, tristezas e necessidades de cada jogador.

Tal fato enobrece a sua literatura porque e, agora façamos nossas as palavras do crítico João Alexandre Barbosa, “a sua arte agarra pela raiz o significado dessas pequenas vidas miseráveis que a organização social põe de lado, em um louco processo de desumanização e morte lenta” (BARBOSA,1963:4).

Assim como a sinuca se particulariza quando praticada no Brasil e, sobremaneira, quando resgatada pelo escritor João Antônio em alguns textos de sua produção, no intuito de validar a própria construção como intelectual, o futebol também toma a forma tipicamente brasileira, como veremos no próximo capítulo, no qual o autor elege, como temática, a modalidade esportiva na qual o Brasil é pentacampeão mundial.

3. Futebol

*Bola na trave não altera o placar
Bola na área sem ninguém pra
cabecear
Bola na rede pra fazer um gol
Quem não sonhou
Em ser jogador de futebol?*

*[...]
A chuteira veste o pé descalço
O tapete da realeza é verde
Olhando para a bola eu vejo o sol
Está rolando agora
É uma partida de futebol*

É uma partida de futebol
(Samuel Rosa / Nando Reis)

A letra da música acima transcrita, interpretada pela banda pop mineira *Skank*, deixa transparecer que, hoje, uma partida de futebol extrapola regulamentos e técnicas específicos para se transformar numa paixão nacional brasileira, divulgada em diversas manifestações artísticas, entre elas, a música e a literatura, como veremos mais detalhadamente ao nos debruçarmos sobre a sua representação na produção do escritor João Antônio.

A modalidade esportiva, apesar de sua origem ser atribuída aos ingleses e de não ser exclusividade de nosso país, carrega fortes significados e está sujeita a inúmeras interpretações de cunho antropológico, sociológico e literário.

Praticado em quase todo o planeta, o esporte desembarca no Brasil, em 1894, através de Charles Miller², que encontrou em São Paulo a prática do “cricket” e tentou difundir as novas técnicas da modalidade inglesa entre os brasileiros, revelando até uma de suas criações que seria, posteriormente, uma das marcas que destacaria o futebol brasileiro entre os demais: o drible ou passe com o calcanhar.

² Charles Miller (1874-1953) nasceu no bairro do Brás, em São Paulo, e, descendente de ingleses, aos nove anos de idade foi para a Inglaterra estudar e lá aprendeu a jogar com perfeição o futebol, transformando-se num artilheiro implacável. Ao desembarcar no Brasil, aos dezenove anos, trouxe consigo duas bolas de futebol e a possibilidade de difundir a modalidade Bretã entre os companheiros de trabalho, o que possibilitou a abrangência do futebol em nosso país.

O crítico Anatol Rosenfeld (1993) revela que o futebol, ao chegar em nosso país, foi praticado pela classe burguesa, entre os estudantes de direito e de medicina, para, posteriormente, ser praticado por funcionários de fábricas de tecido, no Rio de Janeiro em São Paulo, no intento de aumentar a produtividade das empresas através de um estímulo aos funcionários. A partir do envolvimento dos operários no esporte surgiu a necessidade de campeonatos e de filiações às Federações, o que possibilitou o convívio entre membros da classe operária suburbana e os estudantes burgueses.

A inicial elitização do esporte ambicionada pelos ingleses, que não admitiam a miscigenação de classes no seu círculo de relações sociais, tornou-se inútil, pois foi notória a presença de habilidosos praticantes entre os operários e moradores do subúrbio, classificado por Simoni Lahud Guedes (1982) como um “celeiro de craques”.

Muitos habitantes desse “celeiro” viam, na prática esportiva, a única atividade propulsora de uma almejada ascensão social e de uma fuga da condição de pobreza e analfabetismo na qual estavam inseridos e, sobretudo, desencorajados para trilharem outros caminhos que levassem a uma inserção social. Sob essa luz, acrescenta Anatol Rosenfeld:

Jogando, a classe mais baixa subiu para a primeira divisão e nesse jogo extremamente sério e encarniçado espelha-se um processo social de enorme envergadura; um processo que, em muitas sociedades e períodos, efetivamente encontrou no jogo e na competição sua realização decisiva (ROSENFELD,1993:84). Grifos do autor

Nesse processo de “enorme envergadura” mencionado por Rosenfeld, entretanto, ocorreram alguns conflitos psicológicos porque a ação que se adotava no campo, ou seja, a suposta interação entre os jogadores de diferentes classes sociais nas competições, não se podia identificar na vida.

Almejava-se a integração social, pois, apesar de inseridos nos clubes, uniformizados, com os mesmos atributos físicos e morais e participando dos torneios, em suma, apesar da democracia social no campo, os pobres sentiam-se marginalizados quando convidados pelos próprios diretores dos clubes para uma plena participação em suas dependências.

Essa situação ambígua e constrangedora corrobora-se com a profissionalização do esporte, em meados dos anos 30, haja vista os jogadores serem transformados em funcionários e, como

tais, não “precisariam” ter direito a participar da vida social do clube pelo qual estavam contratados.

Somada a essa divisão entre jogadores partícipes e não partícipes do clube, acresce Rosenfeld que, contraditoriamente à profissionalização e transformação do futebol num esporte nacional, a sua reputação social baixou, gerando a popularização da modalidade esportiva. O futebol havia se transformado num “espetáculo que envolvia todos os círculos masculinos, inclusive as elites, as quais, nos grandes encontros futebolísticos, se irmanavam às massas em euforia festiva” (1993:88).

Podemos ainda encontrar traços dessa irmanação de classes sociais na própria organização de algumas torcidas como a do Fluminense, no Rio de Janeiro, e a do Corinthians, em São Paulo, para citar apenas dois exemplos. A primeira, composta e fundada praticamente por burgueses e a imponente sede do clube estruturando-se como um grande investimento financeiro, ao passo que a do Corinthians, de origem claramente popular, “nasceu pobre, continuou pobre e misturou-se com as mais modestas massas trabalhadoras” (1993:91), além das dependências do clube se mostrarem, na ocasião da escrita do texto de Rosenfeld, como modestas se comparadas às do anterior.

A profissionalização do futebol em nosso país fez com que as massas que estavam espalhadas nos bairros dos subúrbios participassem ativamente das torcidas nos estádios. Estes surgiam rapidamente para acolher a grande multidão que via a expansão de um esporte que carregaria amiúde as marcas de um país a caminho do progresso econômico e industrial.

Conforme Ecléa Bosi, o surgimento da indústria do futebol fez com que as cidades se remodelassem para abrigá-lo e que “de um esporte popular passasse à condição de esporte de massa”, afetando para sempre a dimensão da vida urbana (BOSI,1994:449).

O Brasil, a partir dos anos 50, assistiu à oficialização do futebol, pois à medida que se integrava plenamente na vida dos brasileiros, o esporte perdeu aquela postura negativa e paradoxal para consistir numa questão de assimilação de um traço cultural inglês e, sobremaneira, unificador de um país miscigenado.

O esporte passou a reproduzir, mediante a sua democracia sócio-racial em campo, representada pelos jogadores de diversos níveis sociais, unidos no propósito coletivo da vitória, a própria mestiçagem brasileira que, conforme Gilberto Freyre (1933), deve ser considerada como um fator positivo para a construção de uma identidade nacional.

Ao futebol brasileiro atribuiu-se a idéia de “síntese” racial e cultural, ou seja, a mestiçagem em campo representa, metaforicamente, o próprio cruzamento de raças existente em nosso país e, desse amálgama, resultam algumas marcas peculiares. A esse respeito nos esclarece a pesquisadora Fátima Martin R. F. Antunes:

A partir da idéia da *síntese* racial e cultural, chegou-se à definição de uma *identidade nacional*, ou de traços de personalidade que definiam o caráter nacional brasileiro. Atributos como brejeirice, ginga, astúcia simplicidade e outros foram também reconhecidos na maneira ou no *estilo* brasileiro de jogar futebol (ANTUNES,2004:38). *Grifos da autora*

A exposição de alguns traços presentes em nossos jogadores fortalece a teoria de que o esporte em nosso país adquire traços muito fortes e particularizantes que o fazem representar muito mais que um mero jogo esportivo. A modalidade carrega, para a população, uma gama de significados mais complexos do que o de um entretenimento nas tardes de domingo e os jogadores atuam mais como porta-vozes da nação do que como representantes dos clubes pelos quais são contratados.

No Brasil, ao se disputar uma partida de futebol, principalmente em se tratando de finais de Campeonatos, ou mesmo na Copa do Mundo, a população pára numa unidade nacional raras vezes conseguida, no único objetivo da vitória do seu time e, metaforicamente, da sua própria condição. A vitória contra o adversário simboliza o próprio triunfo sobre os inúmeros infortúnios sociais impostos dia a dia para a população, entre eles a perversa desigualdade social. Com base nessas considerações, convém destacarmos as pertinentes observações de Maurício Murad:

As camadas populares se apropriaram do futebol inglês, elitista e de linhas retas [...], transformando-o numa espécie particular de arte, sinuosa, criativa, plástica, de acentuada retórica corporal, o estilo brasileiro de jogar futebol, em última instância. Uma semiologia do corpo, que na sociedade brasileira era tão vilipendiado pelo trabalho e repressão e que encontrava no futebol uma possibilidade política de redenção, de libertação. Em síntese o futebol passou a ser jogado por gente do povo, tornou-se democrático e popular, criou um estilo próprio, enraizado em nossa identidade cultural, passando, deste modo, a ser mais do que um dos fenômenos de nosso ethos, uma eloqüente metáfora de nossa coletividade (MURAD,1999:34).

Diante do fenômeno social em que o futebol se transformou em nosso país e observadas, mesmo que sumariamente, as suas diversas significações, podemos até encará-lo como um verdadeiro espetáculo e, como tal, não se restringe ao gramado nem aos noventa minutos de exibição numa partida.

O esporte, no Brasil, constitui um traço partícipe na construção de nossa identidade cultural, dada a sua identificação e abrangência pelo público que comemora cada drible em campo ou a vitória, como se exorcizasse os próprios demônios do cotidiano. A arte de driblar significa, para Flávio Aguiar, “desequilibrar o adversário, guardando o próprio sentido do movimento [...] e um drible completo, que derruba o adversário, é quase um gol, e assim é festejado” (AGUIAR,1987:157) como uma das manifestações de uma grande paixão.

A sua complexidade, que acarreta a admiração de todos, é revelada atualmente, como dissemos, nas diversas formas de expressões culturais, mas nos deteremos na literatura, mais especificamente, na produção do escritor João Antônio Ferreira Filho, que, em muitos trabalhos deixa clara a sua preferência pelo tema.

3.1 O futebol-arte de Almir Pernambuquinho

O futebol é um reino da liberdade humana exercida ao ar livre.

Antonio Gramsci

O autor, durante a sua carreira, manifesta, como a maioria dos torcedores brasileiros, uma representativa afinidade com o esporte que, segundo ele, é uma manifestação forte da cultura nacional e, por essa razão, rica e merecedora de destaque pelos escritores e cronistas de nosso país. Adverte, porém, que, para a realização plena da atividade como um escritor que retrata fielmente esses traços culturais, o mesmo deve:

Fazer além do trivial, [...] um corpo a corpo com toda aquela vivência, durante o jogo de futebol. Se conseguir refletir uma platéia, uma torcida, dentro de um campo de futebol, suas reações, suas brigas, suas paixões, etc, etc!... estará dando um dado muito mais vivo, e permanente, do que simplesmente uma cobertura do jogo de futebol (ANTÔNIO,1983:14).

João Antônio procurou destacar durante a sua carreira como escritor e repórter a importância do esporte porque é através dele que, simbolicamente, a população brasileira apresenta-se única na sua diversidade racial e social; manifesta-se numa só linguagem, na sua multiplicidade vocabular e revela-se singular, na pluralidade de anseios, medos, prazeres, enfim, permanece unânime diante da vida, no momento de atuação de seu time em campo.

O complexo universo do futebol merece o enfoque do escritor porque, segundo M. Ivoneti B. Ramadan, “essa é a cultura que temos e ignorá-la significa passar por cima da própria história do país, para o qual o futebol pode ser uma espécie de filtro por onde escoam as aspirações das massas” (RAMADAN,1999:273).

O autor empenha-se em diversos trabalhos sobre a modalidade esportiva, porém destacaremos um em especial, justamente por não se resumir ao trivial, ou seja, por não apresentar o esporte apenas nos seus momentos de plenitude ou de forma politicamente correta e mesmo ufanista, como a grande maioria dos comentaristas esportivos o faz.

João Antônio consegue captar na sua arte, além das glórias, o lado oculto e pouco comentado do esporte, cujo traço predominante é justamente o da imprevisibilidade em campo porque, como nos revela Ugo Giorgetti, “a arte se alimenta da exceção e não da regra” (1999:21).

Referimo-nos ao texto “Uma banana para os valentes”, inserido no seu terceiro livro, *Casa de Loucos*, publicado em 1976. A narrativa, além de tratar-se de uma homenagem ao jogador Almir Moraes Albuquerque, o Pernambuquinho, revela-se como a busca de um respaldo ideológico para a justificação do projeto literário do escritor, agora, abrangendo a temática do futebol brasileiro, a modalidade esportiva constituinte da nossa cultura popular que se transfigura em arte, nas páginas da sua escrita.

O referido jogador, durante a atuação em campo, deixou muitas impressões negativas devido a sua postura irreverente e imprevisível. Dada esta particularidade, João Antônio busca reconstruí-lo, partindo da reflexão de Giorgetti, na qual, a exceção de Almir é o fator que contribuiu para o sucesso da sua narrativa, como para fortalecer o seu interesse na busca de

precursores que justifiquem a sua construção como autor, cujas marcas relevantes seriam justamente a da liberdade composicional e a da recusa ao academicismo literário, como veremos no decorrer do capítulo.

A priori, observamos a existência de uma divisão espacial da narrativa em duas partes, sendo que, na primeira, o escritor procura deixar claro o seu inconformismo frente ao “distanciamento” da literatura em relação ao futebol brasileiro. Pontua que um dos aspectos mais “terra-terra” do nosso país, um dos mais autênticos e reveladores da nossa identidade, estaria, mesmo depois de vários troféus e reconhecimentos internacionais, esquecido pelos intelectuais e pela crítica.

Conforme João Antônio, o futebol “e seu mundo íntimo ou paralelo estão longe de haver encontrado entre nós um reflexo na literatura, no teatro, no cinema ou em outros meios de manifestação artística à altura de sua importância como fenômeno nacional” (ANTÔNIO,1994:88).

O futebol brasileiro reconhecido mundialmente pelos dribles e gingas não merece, incoerentemente, destaque nas artes do seu próprio país. Sob essa luz, ainda acrescenta Ugo Giorgetti, em seu ensaio “Arte e Futebol”:

As relações entre futebol e arte no Brasil são raras e poucas [...]. Aparece de maneira imprecisa e vaga, mais como referência do que propriamente como assunto. Surge aqui e ali, num conto de Antônio de Alcântara Machado, depois também nos contos de João Antônio ou numa história exemplar de Plínio Marcos, numa peça de Vianinha, num poema admirável de João Cabral de Melo Neto sobre o grande Ademir da Guia, num filme de Joaquim Pedro de Andrade sobre Garrincha (GIORGETTI,1999:16).

O diretor do filme *Boleiros* (1998), comungando das mesmas observações do escritor João Antônio, revela que ao futebol não era atribuído o nível suficiente para ser objeto da arte brasileira. Ao se referir a “arte”, reporta-se a nomes que constantemente apareciam no *Suplemento Literário*, do jornal *O Estado de São Paulo*, e não a compositores de modas carnavalescas. Refere-se aos grandes intelectuais e detentores da cultura de nosso país que não se dispunham a comentar sobre um dos traços constituintes dessa mesma cultura repleta de temas e personalidades merecedores de destaque.

Ao considerarmos as observações de Ugo Giorgetti, diríamos que o escritor João Antônio estaria caminhando na exceção e na contra-mão do modelo literário vigente, ao desenvolver textos cujas temáticas são pouco trabalhadas, como a do futebol, por exemplo. Posição semelhante adota o próprio protagonista do seu texto, que também encontrou, no aparente desvio das normas futebolísticas, a forma mais clara de revelar a sua integridade humana.

João Antônio, de alguma forma, prepara o seu leitor para o conteúdo a ser exposto, na segunda parte de seu texto, ao afirmar que o jornalismo brasileiro exterioriza o universo esportivo e constrói algumas imagens que atendem a interesses próprios. Declara que a imprensa e a mídia, em geral, enfocam os fatos que lhes convêm, ou seja, direcionam as notícias em favor de benefícios financeiros de patrocinadores e de lucros, pincelando as manchetes de fatos concretos e verdadeiros.

O autor denuncia a imprensa na medida que esta se preocupa com “a crista da onda”, as badalações e frivolidades do meio esportivo e esquece-se de mencionar grandes acontecimentos e figuras emblemáticas desse meio que, por algum motivo, merecem ou mereceram relevo. Neste ponto, o autor claramente antecipa e justifica as levianas avaliações feitas ao jogador Almir Pernambuquinho que, durante a sua carreira, concentrou a atenção da imprensa que o avaliou, porém, de forma desconcertante e imprecisa.

Segundo o escritor, num dado momento da narrativa, o que falta à maioria dos comentaristas esportivos é a proximidade com a massa, é o “corpo a corpo” com os fatos, é recolher as notícias no foco onde surgem, ou seja, é a experiência vivencial que a estudiosa Vera Regina T. Camargo também reclama em seu ensaio acerca dos efeitos da mídia na caracterização e divulgação do futebol brasileiro:

Penso que a imprensa deveria comparecer diariamente aos estádios, acompanhar os treinamentos dos jogadores, para poderem conhecer suas alegrias e tristezas; dos problemas dos clubes e a preparação da equipe. O torcedor deveria ser informado sobre o treinamento de sua equipe. É importante veicular matérias sobre os métodos e técnicas utilizados na construção do atleta (CAMARGO,1999:73).

O distanciamento da imprensa em relação aos acontecimentos e, primordialmente, a espetacularização do esporte pela mídia é o que ocasiona, segundo João Antônio, a negligência na construção de algumas imagens e, neste caso específico, na representação do jogador Almir.

O autor deixa clara a existência de duas línguas distintas que abarcariam o fenômeno futebolístico e seus praticantes: uma particularmente usada dentro dos estádios, típica aos torcedores e que, na sua opinião, carregaria uma carga de veracidade no “repasso” das notícias. Somada a esta, João Antônio identifica uma segunda língua, a dos rádios e emissoras de televisão que, atendendo a interesses mercadológicos de patrocinadores e diretores de alguns clubes, alteram o conteúdo das manchetes jornalísticas.

A respeito da espetacularização do futebol, Vera R. T. Camargo revela que, apesar de propiciar uma maior abrangência pela massa populacional das notícias relativas ao esporte, este fenômeno midiático ocasiona, contraditoriamente, a perda da sua essência como um unificador social, além de propiciar algumas distorções imagéticas.

Através das imagens ufanistas veiculadas pela televisão, rádio e jornais sobre o tema, podemos observar a sua transformação num grande negócio econômico e ideológico que acaba por dificultar e ofuscar o verdadeiro espetáculo em campo: a arte manifestada sob as diversas formas de dribles dos jogadores para com os adversários no intuito da vitória.

Almir Moraes Albuquerque sofreu de perto as conseqüências do direcionamento tendencioso da mídia durante a sua atuação como um importante artilheiro em vários times nacionais e estrangeiros.

João Antônio procura revelar, no decorrer de seu texto, as principais dificuldades e queixas do jogador e, principalmente, a sua postura autêntica e inflexível diante das adversidades que enfrentou, estas sob a forma de regras constituintes de uma engrenagem do esporte e oriundas do próprio crescimento da modalidade.

O autor contemporâneo sustenta que os verdadeiros “entendidos” no futebol são os torcedores, porque são sinceros e não teriam nenhum interesse mercadológico na realização das partidas nem na especulação da imagem de jogadores. Conforme o autor,

As melhores palavras colhidas foram de gente que nada tinha a ver com a crônica esportiva – torcedores simples, dos que vão aos estádios, **olham** e **vêm**. Como a opinião não lhes dá lucro algum e não está aumentando ou diminuindo prestígio, tiveram coragem de me dizer, por exemplo, que o jogador brasileiro de toque mais seco e rápido na bola não é o Pelé: é o Riva, o Rivelino lá do Parque São Jorge. E coisas assim (ANTÔNIO,1994:89). *Grifos nossos*

João Antônio, ao citar acima, propositadamente, os vocábulos “olhar” e “ver” como isolados atribui ao torcedor brasileiro a capacidade de fazer a distinção entre a superficialidade do “olhar” e a significação mais profunda inserida no verbo “ver”.

O primeiro caso, certamente restrito aos meios de comunicação de massa que, conforme o autor, apenas “olham” os fatos e as notícias ou, para usarmos uma expressão do próprio escritor, “ficam na casca”, na superficialidade, distingue-se da significação de “ver” que abarcaria mais a fundo o espetáculo futebolístico e conseguiria “enxergar” as engrenagens do sistema esportivo, resultantes da sua espetacularização midiática.

Somada à distinção vocabular apresentada pelo autor, a afirmação, recolhida de um torcedor de que o jogador mais veloz nos toques seria Rivelino e não o aclamado Pelé já revelam de antemão aos seus leitores, o teor polêmico da sua narrativa. A declaração do torcedor, na ocasião de uma cobertura jornalística, deixa transparecer a intenção do escritor, que é a da desmistificação de imagens estereotipadas pela imprensa e, mesmo de maneira implícita, a da construção do seu precursor. Na primeira intenção, questiona-se algo considerado inquestionável: a supremacia de Pelé em campo, que muitos comentaristas seriam incapazes de discutir.

Para o autor, “um jornalismo que já começa empostado a partir de sua linguagem fica na casca, na camada de verniz” (p.89) e Almir permaneceu durante toda a sua vida sendo avaliado na “casca”, na superficialidade de uma existência digna de outros olhares, de outros vieses, já que protagonizou alguns momentos importantes do nosso futebol, como artilheiro e propulsor de muitos triunfos.

O jogador, entretanto, é lembrado mais pelos incidentes³ nos quais participou do que pelas alegrias que proporcionou às torcidas através das vitórias e, assim, João Antônio busca, de alguma

³ Um dos incidentes mais famosos na carreira do jogador diz respeito ao “Caso Hélio”, de repercussão nacional e que provocou a sua fama de jogador “bandido”, que se perpetuou durante os anos que se seguiram. Numa partida entre o América e o Vasco, então time de Almir, o artilheiro, que vinha sofrendo empurrões e chutes para ser inutilizado no jogo, respondeu aos ataques quebrando involuntariamente a perna do zagueiro Hélio, que saiu de campo com rotura total do ligamento externo do joelho esquerdo, conforme noticiaram alguns jornais da época. A partir desse

forma, resgatar as lembranças felizes de um artilheiro digno até de substituir a camisa 10 de Pelé, em diversas partidas, quando ambos jogavam pelo Santos Futebol Clube.

O repórter João Antônio, no intento de construir o seu personagem Almir e o seu projeto de forma inspiradora, investiga dados biográficos num importante documento publicado sob a forma de depoimentos do próprio jogador. Referimo-nos a sua polêmica biografia intitulada *Eu e o futebol*, que, segundo o comentarista João Saldanha, pode ser considerada como “o gol mais importante da carreira de Almir [...] porque ele conta como são as coisas no futebol, lá nos bastidores, onde os cartolas entram na jogada” (1974:5).

Na obra, também investigada por nós na ocasião da pesquisa, estão dispostos, além da cronologia futebolística do craque, acontecimentos pertencentes, até aquele momento, à obscuridade e ao esquecimento do público, mas que o mesmo traz à tona, de forma às vezes unilateral e passional, mas que se revela merecedora de prestígio, dada a sua sinceridade e descompromisso com as engrenagens do sistema desportivo.

João Antônio busca, durante a sua narrativa, justificar a marginalidade de Almir, ao responder a alguns questionamentos sobre o caráter do jogador, como se procurasse um respaldo que justificasse, da mesma forma, a sua própria condição de escritor, que também adota a sinceridade e o descompromisso com a literatura beletrista, ou seja, encontra-se liberto das estruturas literárias vigentes e ofuscadoras da verdade.

Podemos até inferir que a identificação de João Antônio com o jogador Almir manifesta-se sob a forma de uma relação de “espelhamento”, pois ambos se encontrariam numa posição “marginal”, ou à margem do que se estabeleceu chamar de “convencional”.

A esse respeito, faz-se necessário recorrermos às pertinentes observações de Edward W. Said, que esclarece, em seu livro *Representações do intelectual* (2005), o conceito de marginalidade que poderia ser empregado para o autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço* e refletido, como um espelho, na pessoa de Almir Pernambuquinho. Ao definir o intelectual “marginal”, o crítico elucida:

O exílio significa que vamos estar sempre à margem, e o que fazemos enquanto intelectuais tem de ser inventados porque não podemos seguir um caminho

acontecimento, Almir foi rotulado de “marginal”, apesar de suas tentativas de justificação, sendo uma delas, a visita ao companheiro contundido, na qual foi recebido com hostilidade pela família do zagueiro que, segundo Almir, se deixou impressionar pelo clima adverso criado pela imprensa.

prescrito. Se pudermos tentar esse destino não como uma privação ou algo a ser lastimado, mas como uma forma de liberdade, um processo de descoberta no qual fazemos coisas de acordo com o nosso próprio exemplo, à medida que vários interesses despertarem nossa atenção e segundo o objetivo particular que nós mesmos ditamos, então ele será um prazer único (SAID,2005:69).

Conforme Edward W. Said, o exílio ou condição de marginalizado pode ser encarado pelo intelectual como um prazer, haja vista poder gozar de liberdade para a criação artística e afastar-se “sempre das autoridades centralizadoras em direção às margens, onde se podem ver coisas que normalmente estão perdidas em mentes que nunca viajaram para além do convencional” (2005:70).

Diante dessas considerações, podemos acrescentar que a condição de marginal liberta o intelectual João Antônio e, por conseguinte, a sua personagem-reflexo Almir, da obrigação de agir sempre com cautela e com receio da reação do público. A “marginalidade” de ambos os desobriga de seguir um caminho prescrito imposto por regras e papéis sociais que, supostamente, deveriam ser percorridos.

O jogador encontrando-se, ideologicamente, nas rebarbas do sistema futebolístico, pôde sondar com precisão os bastidores do futebol, o subterrâneo das engrenagens e os delatar em sua biografia, ou seja, Almir viu e vivenciou acontecimentos que muitas mentes nem sequer supunham que existissem, pois permaneceram, ou melhor, não viajaram para além do convencional. Não ultrapassaram a casca, para usarmos uma expressão de João Antônio.

Uma das verdades expostas por Almir e registrada pelo escritor, em seu texto, diz respeito ao uso freqüente do *doping* entre os jogadores contemporâneos de Almir, durante as partidas de importantes campeonatos. O jogador questiona e, ao mesmo tempo, defende-se da acusação de “marginal” ao revelar que não era o único usuário da droga Dexamil. A maioria dos atletas tomava, porém nunca declarava, pois lhe faltava a coragem de se manifestar contra a norma vigente:

Por que que eu fui marginal?

Marginal era eu, um garoto educado num colégio religiosos, ou os caras que me davam bolinha, como deram a muitos outros jogadores e ainda continuam dando? Quando a gente chega no clube, no começo de carreira, vem com aquela vontade de ganhar, ganhar sempre. O clube explora isso, faz tudo para ganhar. Alguém tem dúvida de que existe doping no futebol, que nos jogos mais importantes há muitos jogadores drogados, uns porque o clube lhes dá bolinha,

outros porque tomam por conta própria? Naquele Santos x Milan de 14 de novembro de 1963, aqui no Maracanã, eu entrei muito doido no campo. Antes de começar o jogo, Alfredinho, então assistente do técnico Lula, treinador do Santos, me chamou e falou claro, porque aquilo era normal, tão normal quanto a distribuição de camisas: - Você quer tomar uma bola? Por que eu não ia querer? [...] Depois que ele me deu a bola, fiquei doido, na vontade mesmo. Eu estava substituindo Pelé, que tinha se machucado e precisava dar tudo de mim, porque substituir o Negão é muita responsabilidade (ALBUQUERQUE,1974:19).

Almir discute quem é o verdadeiro marginal em campo. Se ele, assumindo a condição de usuário ou o próprio preparador físico do time, que alimentava o hábito entre os jogadores para aumentar o desempenho físico dentro do gramado e que nunca o declarava publicamente.

João Antônio, ao apresentar em seu texto a polêmica declaração de Almir, também exposta em sua biografia *Eu e o Futebol*, procura demonstrar a sua indignação à hipocrisia do futebol que camufla as reais condições para se chegar às grandes vitórias, sobretudo mascarando o tratamento dos dirigentes para com os craques. A esse respeito, ainda acrescenta Pernambuquinho, em seu depoimento:

Mas a imagem que deixei não foi a de craque, e sim a de marginal. Os que criaram esse conceito de mim não sabem o que um jogador enfrenta no futebol. Não sabem, por exemplo, que há épocas em que o jogador vive apenas do bicho das vitórias, e que cada jogo tem que ser travado como uma guerra, porque dele depende a subsistência da família, o pagamento da prestação de um apartamento, a boa roupa, o automóvel, o conforto. Os caras que conhecem futebol por dentro sabem o que o bicho representa. Lá dentro do campo não tem isso de amigo, companheiro. É a lei do cão: **ou eles ou nós**. Eu queria que esses caras fossem a uma concentração, às vésperas de jogo importante, ou ao vestiário, no começo ou intervalo de uma partida, para ver quanta pressão psicológica é feita sobre os jogadores. Para ver quanto medo e quanta tensão dominam cada um deles (ALBUQUERQUE,1974:16). *Grifos nossos*

A expressão “ou eles ou nós”, utilizada inúmeras vezes pelo jogador ao se referir ao jogo como uma competição na qual valem todas as artimanhas no intuito da vitória e que, para alcançá-la, recorre, costumeiramente, a táticas consideradas ilícitas, entre as quais destacam-se as brigas com os adversários de campo, não se aplica na sua vida pessoal, como procura demonstrar o seu admirador João Antônio.

João Saldanha, considerado como um comentarista “vivo” ou, melhor dizendo, capacitado na opinião do escritor, no prefácio da biografia do jogador, revela que, para entendermos o “fenômeno Almir” na sua totalidade, devemos separar o homem do mito, pois haveria uma diferença marcante entre ambos. Saldanha, ao se referir ao homem Almir Moraes Albuquerque, declara:

Como homem eu não o conhecia assim com muita intimidade, embora ele fizesse ponto na mesma rua, ali na Miguel Lemos. Só que ele parava numa outra esquina, uns trinta metros. Às vezes, ele aparecia na nossa área; para um papo, mas não era de falar muito, não. Ele era de agir e quem o conheceu bem sabe que o Almir era um cara de confiança, um cara que você podia contar como amigo e companheiro (SALDANHA,1974:6).

Conhecido pela sua simplicidade, “não sabia negar uma ajuda a um amigo ou um necessitado, mesmo estranho”, acrescenta o jornalista e amigo de infância Fausto Neto (p.9), que acompanhou o início da carreira de Almir no Sport Club Recife. A sua camaradagem pode ser comprovada também através de um trecho do seu depoimento, no qual ficam evidentes as suas relações com os amigos que freqüentavam a sua casa e, sem falsa modéstia, revela:

Faço sempre essas comidinhas porque minha casa vive cheia de gente. Eu me sinto bem com isso, porque me acostumei assim. Quando era garotinho, lá no Recife, via meu pai ajudar muita gente [...], tinha sobras de carne-seca e distribuía entre aquela gente mais pobre que nós. Aprendi muito com aquele desprendimento de meu pai e minha mãe, que são assim até hoje. Por isso, eu sinto prazer de fazer alguma coisa pelos outros, ajudar, agradar. Muita gente tem má impressão de mim por causa do futebol, pensa que sou um bandidão. Mas não sou nada disso (ALBUQUERQUE,1974:129).

Fausto Neto, ao se referir ao jogador Pernambuquinho, e comungando das mesmas considerações de João Saldanha, esclarece que a sua precoce aclamação como um ídolo o transformou num mito às avessas, porque superava os limites de sua torcida, a do Vasco, para ser o jogador festejado de todas as torcidas, pela valentia e catimba com que se impunha aos adversários mais fortes e mais experientes do que ele.

São justamente esses traços de sua personalidade que o fizeram merecer a atenção do escritor João Antônio, que procurou resgatá-lo, na sua narrativa, como autêntico e possuidor de

qualidades que representariam as do próprio brasileiro que busca a sobrevivência na sociedade por meio da astúcia, coragem e irreverência no espaço social do “campo da vida”.

Devemos acrescentar, entretanto, que a imagem construída pela mídia diante do destaque de Almir nos times pelos quais jogou transcende a do jovem simples que chegou inseguro ao Rio de Janeiro, em 1957, apenas com a roupa do corpo e desconhecendo até se alguém o aguardaria no aeroporto, para se transformar num jogador imbatível.

Almir, durante a atuação no gramado, transformou-se num mediador cultural, pois passou a transitar entre os diversos pólos sociais, ora representando os interesses do torcedor brasileiro, ora atendendo aos anseios comerciais dos times que o contratavam.

A ambigüidade do craque, cuja irreverência tornou-se a marca principal do seu caráter, fez com que o mesmo se aprimorasse como um “ídolo” que, segundo Zartú Giglio Cavalcanti, pode ser definido como um representante dos anseios dos torcedores brasileiros. Sob essa luz, o comentarista revela quais as marcas representativas do ídolo que estariam no inconsciente da torcida:

O ídolo desportivo desperta sobre si uma carga enorme de atenções e cobranças, ao mesmo tempo que se apresenta perante um público que o identifica como representante de suas aspirações naqueles momentos do espetáculo desportivo (desejo de vitória, de *espírito de luta*, de garra, do superar-se, e até mesmo de irreverência, quando se espera dele a criatividade e soluções espetaculares), confronta-se com o adversário – que igualmente pretende vencê-lo – e com seus conflitos internos causados pela carga de stress emocional decorrente do próprio contexto da competição (CAVALCANTI, 1999:249). *Grifos do autor*

Outro importante jogador brasileiro definiu sabiamente as conseqüências da rotulação das imagens de jogadores pela imprensa. Sócrates⁴ revela que a personagem do “boleiro” pode aparecer já na primeira apresentação em campo, provocando uma brutal transformação na vida do profissional que, “pode dormir desconhecido e acordar endeusado”.

O mesmo pontua também que este processo possui algumas vantagens, porém acarreta muitos prejuízos, pois o grau de cobrança é exagerado, o que contribui para o stress de ter que se

⁴ Considerado por vários comentaristas esportivos muito mais um artista da bola que jogava por puro prazer e dotado de grande habilidade do que um atleta, na acepção da palavra, Sócrates ou Dr. Sócrates Magrão, como era conhecido devido a sua graduação em medicina, destacou-se, sobretudo, pela jogada de toque com o calcanhar ou “drible”. Durante a sua carreira, realizou 63 jogos com a camisa da Seleção Brasileira e fez 25 gols para a comemoração dos inúmeros torcedores de nosso país.

apresentar, a todo momento, como capaz de vencer os torneios, ou seja, apresentar-se sempre como um “super-homem”. Diante dessas considerações, o próprio jogador revela o peso que recai sobre os profissionais do futebol:

O personagem do boleiro é uma figura que vive no imaginário dos torcedores e, por isso, assume, às vezes, várias características não-humanas. É impiedosamente massacrado por opiniões, críticas e exigências que, independentemente de serem agradáveis ou não, devem ser analisadas isoladamente, não devendo ser transferidas para o homem que carrega o personagem. Pois, se isso ocorrer, os danos serão muito grandes já que é quase impossível administrar tamanha carga de pressão (SÓCRATES,1999:22).

A preocupação de Sócrates em não analisar o homem pela figura que se apresenta em campo ou ídolo não se mostrou presente na avaliação que a mídia realizou do jogador Almir Pernambuquinho. O escritor João Antônio procura explicitar aos leitores que o jogador se mostra muitas vezes injustiçado pelos rótulos que sustentou durante a brilhante carreira como artilheiro, em diversos times de destaque em nosso país, entre eles, o Vasco da Gama, o Corinthians, o Santos e o Flamengo. Além dos contratos internacionais com o Boca Juniors, na Argentina, e com o Florentina e o Gênova, ambos na Itália.

Almir, durante o recolhimento das suas declarações pelos jornalistas Maurício Azedo e Fausto Neto, questiona-se como um jogador pode ser considerado “marginal” por apresentar um temperamento indisciplinar e irreverente em campo, provocado, muitas vezes, pelo conhecimento das injustiças e a sua conseqüente recusa, ou como nos mostra João Antônio:

Almir viveu uma crise intermitente, que o acompanhou durante toda a sua vida de jogador – a desvalorização do seu machismo, da sua *valentia*, que tinha raízes no seu caráter de *cabra macho*, aquela ânsia pela justiça, dentro e fora dos gramados, aquelas explosões típicas que começavam por levar tudo até as últimas conseqüências. Dava-se, no entanto, que havia uma crise dessa valentia no mundo do futebol e no mundo das ruas por onde Almir passou – **ele foi usado e mantido a injeções no joelho**. Em toda a carreira de Almir nota-se uma frustração, a de ter de esmagar dentro de si e jamais expor, em sua totalidade, os seus anseios de hombridade. Daí talvez a força dos depoimentos crus de *Eu e o futebol*: precisou viver 35 anos para, por exemplo, dizer como um **árbitro pode infernizar a vida do jogador de futebol com as injustiças que comete impunemente** (ANTÔNIO,1994:93). *Grifos nossos*

O escritor João Antônio busca, através do excerto acima selecionado, expor a rebeldia e a crise de Almir como o resultado da sua integridade humana. A frustração e os sofrimentos provocados pelo longo silêncio do jogador durante os anos que praticou profissionalmente o futebol são expostos, agora, de forma sincera e livre de repressões. O craque comprova que a angústia e o grito calado por anos são provas cabais de sua incorruptibilidade e do seu posicionamento crítico diante das engrenagens supostamente irrepreensíveis do esporte, em nosso país.

A consciência do jogador em assumir a autoria de algumas declarações bombásticas, como as injustiças dos dirigentes dos clubes sob a forma de pressões psicológicas ou subornos de médicos, além de declarar que a corrupção de juizes é considerada uma prática comum no universo do futebol, advém, segundo João Antônio, da sua maturidade e independência em relação às normas que o regiam num passado de glórias e inglório, contraditoriamente.

O escritor acrescenta que, outrora, a forma que o jogador possuía de manifestar a sua revolta era a bola, seu único brinquedo e companhia em meio àquele mundo que, por não aceitar, ou melhor dizendo, aceitar e emudecer-se diante dos fatos, o que é mais prejudicial, o aclamava como um mito, mas o expulsava das partidas diante da sua irreverência.

À posição contraditória do jogador Almir e à relação de amor e ódio com o futebol brasileiro, podemos acrescentar, como mais uma preocupação do autor contemporâneo, a postura ambígua da torcida que, ao mesmo tempo em que o via como um representante do Brasil, no gramado, enfrentando adversários metonimicamente sociais, pedia muitas vezes a sua exclusão dos times e partidas decisivas para o futebol, devido ao seu mau comportamento em campo.

O “Pelé Branco”, como era conhecido pela torcida do Corinthians, pôde sentir essa relação inusitada de seus torcedores, que o aclamavam como um símbolo de herói, um depositário de esperanças, um vencedor das batalhas, como se pudesse salvar, em campo, alguma coisa importante para o público ou solucionar problemas ao praticar os atos de coragem que o rotularam, paradoxalmente, de “jogador maldito”.

Anatol Rosenfeld, em estudo citado anteriormente, explica a dubiedade na relação entre os craques e seus torcedores. Conforme o crítico, o futebol brasileiro e toda a aura de significados que o envolvem acarretam emoções muito fortes nas pessoas, pois “de um lado, [encontra-se] a identificação, o *viver com*, de outro, a distância crítica, e, portanto, a contemplação que quer o

impulso primitivo, mas em sua forma purificada, como expressão lúdico-simbólica de controle humano e conformação de energias irracionais” (ROSENFELD,1993:105).

A partir das pertinentes reflexões do estudioso, podemos entender a conflituosa relação entre o jogador Almir e a torcida que, ao mesmo tempo em que o admirava pela garra e força em campo, contraditoriamente, também o reprimia por julgá-lo rebelde e instintivo. Aos jogadores, Rosenfeld também atribui “uma descarga daqueles instintos moldada e cultivada por estrita disciplina e firmes convenções, refinada pelo ‘tratamento’ artístico da bola”. A própria bola e o ato de chutar são para Rosenfeld,

Ato de agressão, por mais terna e flexível que seja a maneira com que o bom jogador saiba “cuidar” da bola, que lhe responde elástica, lhe escapa e pula ao seu encontro: o próprio fato de ele a “tratar” e “manipular” com os pés, como que acordando-a para a vida, na medida em que os pés parecem receber a cultura das mãos, confere ao chute impetuoso um caráter mais violento, o qual, no entanto, está domado pela disciplina. Essa ambivalência deve exercer um apelo extraordinário em culturas que, como as do Ocidente, reverenciam tanto o ideal da masculinidade – um traço que no Brasil particularmente se realça (ROSENFELD,1993:95). *Grifos do autor*

Diante das considerações acima expostas pelo crítico Anatol Rosenfeld e observadas as principais marcas do artilheiro como um jogador que mereceu destaque pelo escritor João Antônio, podemos esclarecer que Pernambuquinho foi a fusão desses sentimentos opostos e confluentes, mas que convivem emaranhados no imaginário do torcedor e contribuem para a formação do universo do futebol brasileiro.

O esporte, ainda acrescenta Rosenfeld, “é uma expressão simbólica de energias primitivas, até destruidoras: é a sua representação organizada”.

O próprio escritor João Antônio procura esclarecer o papel ambíguo dos torcedores brasileiros em uma crônica publicada no jornal *O Estado de São Paulo*, em 21 de junho de 1990. Conforme o escritor,

Todo torcedor é um valente animado, um dono de sua verdade que pretende ditatorialmente metamorfosear em universal e única. Vai nisso uma intensidade de raiva e um feixe de muscularidade e nervos que pode chegar ao ridículo, ao

pitresco, ao grotesco e, mesmo nos momentos de maior categoria, não passa de paixão (ANTÔNIO,1990:6).

Observadas as atitudes instintivas dos torcedores, podemos até justificar a própria irreverência do jogador Almir e avaliar que o futebol, no caso, o brasileiro, é um esporte “misterioso”, para usarmos um conceito do antropólogo Roberto DaMatta que, sabiamente, explica a complexidade que o fenômeno desportivo assume em nosso país:

O futebol tem - como o carnaval, a umbanda, o jogo do bicho e a cachaça, tudo isso que o povo diz que é sério no Brasil – seu poder e seu próprio plano. Se ele é produto de uma civilização que tem no dinheiro, no poder e na mais-valia o seu eixo primordial, ele não pode ser transitivamente reduzido somente a isso. Da mesma forma que o amor não se reduz ao sexo; ou a política ao mero uso e abuso da força; ou a poesia ao uso das palavras. Há na atividade futebolística um “mistério”. E esse “mistério” começa a ser desvendado quando nos damos conta que as coisas decolam e ganham asas. Assim, eu amo, mas o amor fala por mim uma linguagem que é dele. No futebol há também esse espaço próprio: o espaço do jogo, a esfera sustentada e mantida pelas relações complexas e fascinantes que existem entre algo que a sociedade inventou (o jogo) como coisa; e o jogo como expressão dos problemas e preocupações desta mesma sociedade (DAMATTA,1982:16).

A ambivalência do universo do futebol, que engloba desde o posicionamento da torcida, a postura instintiva, porém disciplinada dos jogadores e o próprio jogo que, segundo DaMatta, é a junção do que a sociedade criou e a expressão mais autêntica e íntima que metaforiza essa mesma sociedade brasileira; enfim, a sua complexidade pode ser visível ao analisarmos a construção da figura de Almir Pernambuquinho pelo escritor João Antônio.

O autor busca, mediante o seu projeto literário de resgate cultural de nossos valores mais genuínos e mais brasileiros, mostrar aos leitores essa equivocidade do jogador e do seu universo que comprova a idéia de que, no Brasil, não se estabelece um jogo, mas uma arte, esta possuidora de uma linguagem própria. Daí a definição de futebol-arte que, paradoxalmente não encontra nas artes de nosso país um espaço livre de manifestação e divulgação.

No ensaio intitulado “O gol fatal”, publicado em 06 de março de 2005, no jornal *Folha de São Paulo*, Píer Paolo Pasolini, referindo-se a Copa de 70, atribui ao futebol “um sistema de

signos, ou seja, uma linguagem” que acaba por comprovar a abrangência do futebol não apenas como uma modalidade esportiva, o que restringiria a sua significação para os brasileiros.

Conforme o escritor italiano, o referido esporte “tem todas as características fundamentais da linguagem por excelência, aquela que imediatamente tomamos como termo de comparação, isto é, a linguagem escrita-falada” (p.4). Da mesma forma, o autor menciona a existência de um subcódigo porque o futebol passaria de instrumental para se transformar em expressivo, cujo momento áureo e poético seria marcado pelo instante do gol. A este respeito revela,

Há no futebol momentos que são exclusivamente poéticos: trata-se dos momentos de gol. Cada gol é sempre uma invenção, uma subversão do código: cada gol é fatalidade, fulguração, espanto, irreversibilidade. Precisamente como a palavra poética. O artilheiro de um campeonato é sempre o melhor poeta do ano [...]. O futebol que exprime mais gols é o mais poético (PASOLINI,2005:5).

João Antônio, ao reconstruir o seu personagem Almir, confirma o valor dado por Pasolini ao futebol como uma verdadeira arte, especialmente no caso do Brasil, assim como também empreende uma luta no intuito de revelar que esta arte está, além das particularidades do esporte, inserida na própria sobrevivência do jogador “maldito”. Almir, apesar de ter dedicado exclusividade ao futebol durante a sua vida, sofreu as conseqüências de algumas rotulações por parte da imprensa que, de certa forma, o prejudicaram socialmente.

As imagens atribuídas ao jogador pela mídia o fizeram um inadaptado social que, no final, reflete sobre a solidão que acompanha um ex-jogador de futebol, pois a própria dedicação dispensada ao esporte impede o aperfeiçoamento em outras áreas, resultando num desajustamento social.

João Antônio busca, através do processo estilístico da ficcionalização de Almir Pernambuquinho, conhecido como um jogador duro, violento, irreverente e “machudo”, a própria desmistificação dessa imagem e, principalmente, o autor procura mostrar “uma banana para os valentes” que se dizem entendedores no assunto, porém desconhecem o subterrâneo do jogo de futebol e, metonimicamente, o inconsciente e as angústias de cada torcedor brasileiro.

O autor procura estabelecer um diálogo com os leitores do seu texto que permite uma abrangência maior do mundo futebolístico, da sua complexidade e dos misteriosos corredores que são omitidos, mas importantes para se chegar ao gramado, ao espetáculo como um todo.

Almir, apesar de ídolo, carregou alegrias e tristezas, glórias e vaias, como todo brasileiro carrega no seu dia-a-dia, na sua batalha com a bola da vida, porque, como afirma o escritor, “a arte do brasileiro está no futebol e nele reside sua principal capacidade de improvisação e criação” (ANTÔNIO,1978:18).

João Antônio, na construção do seu universo literário, procura selecionar temáticas que seriam as formadoras da cultura popular brasileira e, embutidas nessas temáticas, o autor escolhe algumas personalidades representativas dessa cultura que formariam a galeria de precursores ideológicos que o influenciariam na formação como intelectual.

Neste caso, especificamente, o autor escolheu o futebol por ser uma de suas paixões e, nele, a peculiar figura de Almir Pernambuquinho, dadas as marcas constituintes do seu caráter, em especial, a autenticidade e a sinceridade que serviriam como modelo para a sua carreira literária. Conforme o autor, o esporte, quando praticado nos campos brasileiros,

Atua como uma espécie de arroz-e-feijão obrigatório até nas mesas dos ricos e é feito em todo e qualquer imaginável campo para movimento de uma bola, desde campinhos suburbanos, as praias e os estádios [...], passando por corredores apertados de apartamento, entradas de edifícios, calçadas, jardins (ANTÔNIO,1977).

O referido esporte, mais precisamente a sua temática, acompanha a carreira do escritor desde suas publicações em livros, como alguns trabalhos inseridos em *Malhação do Judas Carioca* (1975), *Ô Copacabana!* (1978), *Guardador* (1992) e em *Casa de Loucos* (1976), obra da qual, anteriormente, extraímos a figura do jogador Almir Pernambuquinho, aos textos de cunho jornalístico como uma espécie de obsessão que, segundo ele, é capaz de unir todos os brasileiros ou ainda pode ser considerado, de acordo com Lígia Chiappini, “como ritual iniciatório, exorcismo e rito de renovação no jogo da vida” (2002:168). Sob essa luz, acrescenta a autora:

Resistência para o pobre, readquire, por isso, algo de simbolismo perdido em que na disputa da bola se disputava o globo solar. Mas, aqui, o que se disputa, literalmente com o futebol, é um lugar ao sol (CHIAPPINI,2002:168).

Ao resgatar, literariamente, algumas tradições que, conforme ele mesmo afirma, são imprescindíveis à memória de um povo, neste caso, especificamente, a do futebol brasileiro, o autor recupera nossa cultura popular num “compromisso sério com o fato social, com o povo e a terra” (ANTÔNIO,1975) e, ao mesmo tempo, busca respaldos que justifiquem a própria elaboração do seu projeto literário.

Somada ao futebol, a música popular brasileira também povoa a memória da população de nosso país e, em especial, a literatura do escritor João Antônio. O universo musical do samba constitui-se como mais uma temática formadora da nossa cultura e digna de registro, por nós, no próximo capítulo, pois através do referido ritmo musical, o autor mais uma vez, constrói os ícones humanos que irão balizar a sua produção artística.

4. Samba

*Ai, ai, meu Deus
Tenha pena de mim!
Todos vivem muito bem
Só eu quem vivo assim
Trabalho, não tenho nada
Não saio do misere
Ai, ai, meu Deus
Isto é pra lá de sofrer!*

*Sem nunca ter
Nem conhecer felicidade
Sem um afeto
Um carinho ou amizade
Eu vivo tão tristonha
Fingindo-me contente
Tenho feito força
Pra viver honestamente*

*O dia inteiro
Eu trabalho com afinco
E à noite volto
Pro meu barracão de zinco
E pra matar o tempo
E não falar sozinho
Amarro essa tristeza
Com as cordas do meu pinho.*

Tenha pena de mim
(Babaú e Ciro de Souza)

Araca, como Aracy Teles de Almeida era carinhosamente conhecida pelos amigos, gravou, em 1938, a letra musical acima e contribui com isso para o reconhecimento de um momento áureo de nossa música popular: a chamada Época de Ouro. A sua primeira grande fase encontra-se entre os anos de 1929 a 1945, período no qual a música se profissionaliza e vive uma de suas etapas mais férteis, estabelecendo padrões que vigorariam pelo resto do século XX, apesar da Ditadura Getulista e da esmagadora influência da música norte-americana abrirem um período lacunar da música popular brasileira a partir de meados da década de 40.

O referido momento do apogeu musical brasileiro, entretanto, originou-se da junção de alguns fatores contribuintes, entre eles, a renovação musical iniciada no período anterior com a criação do samba, da marchinha e de outros gêneros; a chegada do rádio no Brasil e,

principalmente, o aparecimento de talentosos cantores, compositores e instrumentistas numa mesma geração.

O surgimento do samba, entretanto, dá-se por volta dos anos 80 do século XIX e, ao contrário da sua posterior imagem de mediador entre as diferenças de gênero, raça e classe da população brasileira, carrega, em suas origens, uma carga de significados pejorativos, haja vista representar um grupo específico, o dos negros escravos ou recém-libertos e, sobretudo, por ser comum aos subúrbios.

Cláudia Matos, em *Acertei no Milhar* (1982), compara as origens do choro e do samba, aproximando-os, e atribui, em particular a este último, uma estrutura rítmica mais simples, o que possibilitaria a maior participação de todos e uma maior abrangência por parte dos adeptos às suas rodas. Ao passo que o choro, apesar de ser praticado também pelos suburbanos mestiços e negros, exigiria alta sofisticação musical na sua execução por constituir-se de flauta, violão e cavaquinho, particularidade do gênero que acarretou a sua menor aceitação por parte da população brasileira.

Matos acrescenta, porém, que uma modalidade musical não exclui a outra. Ao contrário, as duas coexistiram de forma complementar, mas habitaram lugares diversos de nosso meio social. *A priori*, o samba era cantado e dançado por pessoas mais humildes, nos terreiros onde se praticavam rituais religiosos como o candomblé, sendo por este motivo, considerado, infundavelmente, uma prática comum a negros e “desordeiros” ou malandros.

Este fator acarretou a sua perseguição por parte das autoridades militares que consideravam a sua prática como uma ameaça à moral e aos bons costumes de algumas famílias brasileiras, ou, parafraseando o então ministro Rui Barbosa, o samba seria uma terrível causa de vergonha nacional.

A dança era confinada aos “quintais”, conforme Cláudia Matos e, mesmo concentrando-se nesse espaço classificado como inferior ou “menor”, já constituía uma primeira etapa no processo de integração à cultura oficialmente aceita pela sociedade, pois a ela ainda era freqüente o estigma restritivo de “dança do morro”.

A esse respeito, a estudiosa adverte que a sua origem não é atribuída aos morros, como a maioria dos sambistas considera, mas “foi aí que ele se desenvolveu, paralelamente à criação e ao crescimento das favelas, que vieram a ser uma espécie de refúgio dos sambistas e do samba” (MATOS,1982:28).

No espaço social dos morros suburbanos existia uma fronteira que aparentemente separava os limites da cidade “lá-fora” e os do morro “cá-dentro” e impedia a perseguição social e policial aos seus adeptos. Em diálogo ao estudo de Cláudia Matos, acrescenta a pesquisadora Maria Ângela B. Salvadori uma reflexão a respeito do antagonismo existente entre o espaço da cidade e os seus arredores suburbanos evidenciado, inclusive, pelos próprios sambistas:

O compositor declara a separação entre o morro, lugar de sua identidade, e a cidade, um mundo oficial regido por “patentes” e pela demarcação rígida de fronteiras. Além disso, o sentido que ele dá à música no morro é diferente daquele que lhe é dado na cidade; no morro, a música liga-se à alegria enquanto que na cidade ela remete à comercialização [...]. O jogo dos conflitos e antagonismos mostra a lógica interna de funcionamento de dois mundos; a cidade, espaço do trabalho e da desigualdade, e o morro, fruto da exploração na primeira, revertido em alegria (SALVADORI, 1990:84).

Diante das considerações análogas de Cláudia Matos e de Maria Ângela B. Salvadori, podemos acrescentar que, apesar de o samba não ser originário das favelas e morros, cresce paralelamente a estas aglomerações suburbanas e ao desenvolvimento industrial nascente naquele momento. Ainda sob essa luz, devemos somar aos argumentos das duas estudiosas as pertinentes afirmações de Lúcio Rangel, em *Sambistas e Chorões*, de 1962, que antevia com propriedade a polêmica que iria se formar diante da origem do gênero musical:

O samba é um só. Os amantes de classificações mais ou menos arbitrárias falam de samba do morro, como o da primeira fase, samba da cidade, segunda etapa, esquecendo-se de que a subida ao morro, das populações da cidade, por motivos única e exclusivamente econômicos, só se deu depois do aparecimento **oficial** do primeiro samba, com partitura impressa e gravado em disco fonográfico comercial: o famoso **Pelo Telefone**, nascido na residência da famosa Tia Ciata, na Praça Onze, em 1917, samba da cidade (RANGEL, 1962:55). *Grifos do autor*

Ao compartilharmos das posições acima expostas, podemos concluir que, na formação dos subúrbios, o samba encontra um abrigo para a sua perpetuação até a década de 30, quando ocorre a sua oficialização como uma das manifestações culturais representativas da carência econômica da população e ganha atenção da imprensa em geral, ao lado do futebol, exposto anteriormente neste trabalho. Ainda sob este aspecto, finaliza Matos:

A significação político-cultural do samba é sempre, de uma forma ou de outra, mais ou menos conscientemente, percebida pelo sambista e manifestada em seus versos, influenciando em sua visão do mundo em que vive e do mundo que o cerca, seja esta visão crítica ou idealizante. Tanto para o estudioso como para os sambistas em geral, o samba está associado, pelo menos nos primeiros tempos de sua história, ao elemento negro, às classes populares, às favelas. Enquanto expressão das vivências desta comunidade, ganha a importância e o sentido de uma criação coletiva que enseja a união e conseqüente fortalecimento do meio social no qual emerge (MATOS,1982:30).]

Em meados dos anos 30 ocorrem algumas transformações econômicas e tecnológicas no país e isto possibilitou que algumas modificações também se fizessem perceber no universo do samba brasileiro, pois, convivendo entre as comunidades suburbanas e faveladas, o ritmo musical acabou englobando a complexidade social da população como um todo.

O alegre gênero conquista o país e passa a ser compreendido como um signo musical máximo da nacionalidade brasileira, difundindo a cultura popular, antes restrita aos descendentes do período escravocrata que habitavam os bairros subalternos e favelas, aos habitantes da cidade, em geral, imigrantes portugueses, italianos e espanhóis.

A partir do seu reconhecimento como símbolo de nacionalidade e da sua descida do morro para as avenidas da cidade, espaço social anteriormente visto como o de sua própria origem, o samba, paradoxalmente, perde o seu vigor e poder de expressão representativos de um grupo de pessoas específico para se oficializar enquanto cultura nacional turística e exportável para o mundo.

A abertura das fronteiras do samba para a grande massa cidadina possibilita que este se desvincule do inicial caráter marginal que contribuía para resguardar as suas propriedades culturais e, sobretudo, permite que se divulgue o seu caráter lúdico que outrora amenizava, através da dança, as pressões de uma parte da população e que, neste momento, passa a ser emblemática para os brasileiros em geral.

A nostalgia de alguns sambistas e o seu medo de perder a essência do objeto precioso, anteriormente associado à “voz” das comunidades marginalizadas, não impediram que o samba assumisse o caráter de símbolo nacional e que representasse toda uma nação, enfim, que por meio de divertimento e descontração, entretivesse o Brasil na sua trajetória política e social em pleno desenvolvimento econômico, naquele momento histórico.

O samba percorre uma trajetória que vai do desprezo à canonização, da marginalização da sua prática à elitização, ou seja, o rito musical oriundo dos negros e mestiços contribui para uma unificação das diferenças sociais da população brasileira. Florência Garramaño cita, em seu ensaio, algumas versões para a aceitação do samba como símbolo da identidade cultural brasileira.

A estudiosa atribui primeiramente à perpetuação do rito a mobilidade social ocorrida no país nos primeiros decênios do século XX, porém revela que tanto o tango argentino como o samba brasileiro não constituem produtos acabados e definidos das classes populares, mas são considerados “como o contínuo campo de batalhas em que disputam, ainda hoje, identidades culturais: nacionais, em princípio, mas dentro dessa estratégia mais abrangente também outros tipos de identidades culturais, como identidades de classe e gênero” (GARRAMAÑO,2000:72).

Garramaño ainda pontua que danças como o tango e, no caso brasileiro, o samba se convertem em ícones nacionais porque, além de serem considerados como “típicos” das nações que representam, dadas as suas abrangências peculiares, são comprovadores da impossibilidade de um modelo cultural homogêneo.

Podemos perceber que a miscelânea étnica da população e suas diversas manifestações culturais, provenientes da história colonial, estão representadas na própria cristalização do samba como fenômeno nacional brasileiro e, sobremaneira, como um unificador das disparidades sociais existentes em nosso país, ou, como afirma Garramaño, a dança surge “como centro no qual se agrupam identidades diferentes, contraditórias e inclusive antagônicas, diferenças cujas disputas parecem apagar-se no momento mesmo em que os acordes se intensificam” (2000:69).

O papel unificador e mantenedor da identidade sócio-cultural do samba também é reconhecido no estudo de Cláudia Mattos na medida em que a estudiosa, dialogando com as reflexões de Garramaño, revela que a dança adquire, em nosso país, um estatuto de patrimônio coletivo a ser cultivado e preservado.

A preservação através de um resgate desse traço constituinte e resultante de nossa pluralidade cultural pode ser reconhecida em algumas manifestações artísticas e, em especial, nos deteremos na sua representação literária, na produção do escritor João Antônio.

4.1 Aracy, o samba em pessoa

“Samba é como passarinho, é de quem pegar”.

Heitor dos Prazeres

João Antônio, no exercício do seu projeto literário, procura trazer ao (re)conhecimento dos leitores alguns traços de nossa cultura que julga estarem esquecidos pela população e, em alguns textos, além de prestar homenagens a determinadas figuras do passado, procura demonstrar que é justamente nesses espaços sociais periféricos que se encontram as suas fontes de “influência”, para retomarmos, aqui, o termo de Harold Bloom, trabalhado no capítulo inicial de nossa pesquisa.

Em “Dama do Encantado”, texto publicado em livro homônimo, no ano de 1996, por exemplo, ele resgata Aracy de Almeida, uma das principais intérpretes de Noel Rosa, de um passado glorioso do rádio brasileiro, porém esquecido atualmente pelo público.

Aracy de Almeida costuma ser lembrada, conforme João Antônio, apenas como a jurada “de bofes azedos” e ranzinza dos programas de televisão durante as décadas de 70 e 80. O escritor, no entanto, busca, no decorrer de seu texto, evidenciar traços da personalidade da sambista que desmistificam tal imagem negativa e redutora veiculada pela mídia e, sobretudo, que respaldem o seu propósito como escritor.

Nascida no subúrbio carioca de “ares singelos”, ainda nas palavras o autor, mais precisamente no bairro do Encantado, a cantora manteve durante toda a sua vida contato com a cultura popular, com a população “mais carioca do Rio, a Zona Norte – negros, mulataria, mestiçados que, na pobreza, vivem num ambiente de espontaneidade e pouca correria” (ANTÔNIO,1996:107).

Foi justamente no subúrbio que Aracy encontrou as raízes de uma cultura peculiar que contribuiu para construção de seu retrato como uma “mediadora cultural”, a seguir os passos do seu ídolo Noel Rosa. Conforme as anteriores afirmações de Mônica Pimenta Velloso - trabalhadas do capítulo inicial e dignas de serem retomadas por se referirem ao universo musical brasileiro - os mediadores seriam responsáveis pela divulgação da cultura das ruas no meio academicista, ou

seja, simbolizariam a junção do popular com o erudito, resultando na pluralidade cultural brasileira.

No seu estudo, Velloso revela que a música popular, juntamente com os seus famosos compositores e intérpretes, durante a chamada *Época de Ouro*, representaram a tensão entre a escrita erudita e pomposa e a oralidade, esta última expressa pelos traços populares presentes nas letras dos sambas e marchinhas carnavalescas. Sob essa luz, acrescenta:

A meio caminho da oralidade e da escrita, ela [música] se apresenta como poderoso canal de comunicação lingüístico, acionando elementos de ordem afetivo-intelectual, fortemente mobilizadores no tocante às idéias de pertencimento e de identidade (VELLOSO,2004:69).

Mônica Velloso ainda faz menção aos subúrbios, entre eles, o Encantado, bairro habitual da então personagem de João Antônio, Aracy de Almeida, como verdadeira “matriz da nacionalidade brasileira” (p.75) e ratifica sua posição ao expor um artigo publicado, em 1926, na *Revista do Brasil*, de autoria de José Clemente, quando este revela:

O samba, o choro e a modinha cariocas são ainda a única coisa definitiva que o Brasil possui de arte (música, dança e poesia). Por processos naturais, alheios a qualquer preocupação intelectualista, é claro, os autores de suas letras chegaram à fixação duma língua nova, perfeitamente diferenciada da portuguesa de Portugal, com o seu colorido próprio e sobretudo uma riqueza maravilhosa de expressões, língua que está tão longe do tatibitate do caipira quanto do preciosismo do Sr. Laudelino Freire, o clássico que Deus esqueceu. Língua duma maleabilidade e duma elasticidade pasmosa, agridoce, sentimental e irônica, provocativa, gostosa, dizendo bem a bondade e a malandragem do brasileiro da gema (CLEMENTE Apud VELLOSO,2004:75-6). *Grifos do autor*

São justamente as marcas elencadas por José Clemente ao classificar a complexidade da língua utilizada na composição do samba, como de outros gêneros musicais, que podemos igualmente encontrar na construção do perfil de Aracy de Almeida, que carregou explicitamente, em sua personalidade, traços como sentimentalidade, ironia e provocação. Aracy, ao ser resgatada pelo escritor João Antônio, nos exhibe a sua posição “agridoce” diante da vida e da brilhante carreira como sambista.

Agridoce porque conseguiu associar características aparentemente díspares no seu modo de viver e, durante a narrativa, João Antônio expõe algumas impressões sobre a cantora que denotam essa dubiedade ou mediação, para recorrermos ainda ao termo corrente em nosso trabalho. Aracy transita entre o subúrbio e os shows de Copacabana, mas, segundo o escritor, deixa clara a sua preferência pelo Encantado, como podemos observar no excerto da narrativa:

A fala, o som, o sotaque, o gosto com que carregava as palavras, debochada na primeira aparência, era em si mesma um depoimento vivo da alma do subúrbio. Mas subúrbio universal. Sua conversa tinha cor e plástica, além da bossa, obliquidade e ginga. Falava, se quisessem, em diagonal, mas o resultado era em linha reta. Usava e abusava e deliciava o interlocutor com propriedade tão fina e tal franqueza a aparentar até rusticidade. Os adjetivos perderam um tanto o sentido quando se meterem a situar sua personalidade. Autêntica, genuína, irreverente, desconcertante, livre, impulsiva, afetiva, ética e franca... no caso de Aracy são palavras e nada mais. Ela era voz, uma voz da terra e do povo. E uma sambeira nada simples. No fundo, mulher fina e lida, leitora freqüente da Bíblia e ouvinte de Mozart [...]. Lia bastante sobre medicina e desenvolveu um gosto refinado pela pintura e artes plásticas. Captava o sentido trágico, quase grego da vida, mais de se notar ao cantar Noel Rosa (ANTÔNIO,1996:108).

Intérprete de Noel Rosa e de uma linguagem espontânea, como afirma João Antônio, Aracy de Almeida permanece em sintonia com o popular e, é essa harmonia vivencial entre o modo de vida suburbano e o elitizado, este último representado no *glamour* dos palcos pelos quais expôs a sua voz anasalada que a torna uma mediadora cultural capaz de realizar o trânsito entre os distintos espaços sociais.

Ainda numa tentativa maior de explanação do conceito de “mediador cultural”, acrescentamos que Michel Vovelle, em *Ideologias e Mentalidades* (1987), compara o mediador a um “cão de guarda”, capaz de representar e, sobretudo, defender as ideologias dominantes como as da classe dominada. O perfil da intérprete Aracy de Almeida corresponderia à concepção do crítico por estar situada “numa posição excepcional e privilegiada, ambígua também, na medida que pode ser vist[a] no papel de cão de guarda das ideologias dominantes, como porta-voz das revoltas populares” (VOVELLE,1987:214).

Ao cantar músicas do compositor e também mediador Noel Rosa, a sambista carioca transforma-se numa de suas principais intérpretes e torna-se, segundo o escritor, muito próxima do autor de *Feitiço da Vila*. João Antônio procura mostrar a proximidade de ambos como uma

forma de revelar que tanto o compositor como a sua intérprete unificam diferenças sociais e, sobretudo, revelam que a música popular brasileira pode ser considerada como um intercâmbio de influências diferentes e, por conseguinte, favorece o reconhecimento do fenômeno da mediação cultural.

A relação de Aracy de Almeida com Noel Rosa é exposta por João Antônio sob a forma de alguns trechos de depoimentos da própria Aracy que mesclam a sua narrativa de discursos diretos e indiretos. O autor salienta que “como se tem no país a mania das classificações, ela foi considerada uma das maiores, senão a maior, das intérpretes de Noel e a sambista mais respeitada do país” (p.111). A esse respeito expõe a sua admiração pela cantora:

Tinha carisma e conversa sua surpreendia, maravilhava ou arrepiava os pêlos do braço pela autenticidade e franqueza. De memória invejável, quando sua parolagem remontava ao tempo de Noel, então, mais envolvia, devido aos detalhes e rasgos. Quando moça jogou sinuca, falou palavrão, acompanhou Noel em andanças pelos cantos por onde o poeta circulava e até pelo Mangue:

—Apesar da minha pouca idade, achava Noel um fenômeno. Passei a andar atrás dele porque estava interessada em aparecer – quando você tem pouca idade acredita nessas besteiras. Ele pegava da viola e eu cantava, em casas suspeitas, atrás do Mangue, no baixo meretrício. Sua voz era fraca e ele estava a fim daquelas mulatas. Os dias em que convivi com Noel nesta terra foram dias muito engraçados (ANTÔNIO,1996:110).

João Antônio, diante das observações acima expostas sobre o perfil de Aracy de Almeida, procura mostrar a sua estima pela cantora e, ao mesmo tempo, revelar a sua relação de espelhamento com a sambista, por julgá-la autêntica, sincera e possuidora de traços que a confirmam como uma grande artista da música popular brasileira.

O autor usa, para o seu intento, entretanto, a revelação de que o talento da personagem advém de um precursor, o “gênio” Noel Rosa, que, por sua vez, encontra-se também refletido no imaginário espelho da sambista e “acompanhado” por ela durante a sua carreira.

O escritor contemporâneo expõe, aos seus leitores, a admiração de Aracy pelo famoso compositor Noel Rosa e, conseqüentemente, a sua própria afeição por ambos, pois representam a cultura suburbana brasileira, esta possuidora de inúmeras riquezas, apesar de camufladas e não reconhecidas pelo público.

João Antônio mostra que é do Mangue e mesmo de outras regiões taxadas como socialmente “inferiores” que brotam os grandes talentos de nossa cultura musical para se misturarem às outras manifestações artísticas elitizadas. Sob essa luz, convém destacarmos posição semelhante encontrada no estudo de José Miguel Wisnik:

Originária [a música] da cultura popular não-letrada em seu substrato rural, desprende-se dela para entrar no mercado e na cidade; deixando-se penetrar pela poesia culta, não segue a lógica evolutiva da cultura literária, nem filia-se a seus padrões de filtragem, obedecendo ao ritmo da permanente aparição/desaparição do mercado, por um lado, e ao da circularidade envolvente do canto, por outro; reproduzindo-se dentro do contexto da indústria cultural, tensiona muitas vezes as regras da standardização e da redundância mercadológica. Em suma, não funciona dentro dos limites estritos de nenhum dos sistemas culturais existentes no Brasil, embora deixe-se permear por eles (WISNIK, 1987:123). *Grifos nossos*

João Antônio mostra em sua narrativa que a verdadeira arte vem de baixo, ou seja, procura apontar, como um reflexo para si mesmo, haja vista também ser ele um mediador cultural, a relação entre Noel Rosa e sua intérprete, revelando o traço unificador existente no universo do samba carioca, no qual ambos estavam inseridos.

Aqui, cabe-nos recorrer ao estudo de Roberto Moura quando o mesmo reflete sobre o papel do mediador que se torna responsável pela junção entre o popular e o culto, a fim de esclarecermos a representatividade dos dois artistas, naquele momento e, por conseguinte, o perfil do escritor João Antônio nas letras brasileiras contemporâneas. Conforme Moura,

Os artistas populares que se profissionalizaram eram diferentes do boêmio sem a aversão ao trabalho, próximos ao padrão das classes trabalhadoras (no Primeiro Mundo) ou dos ex-escravos (no Terceiro). Eles não faziam parte de um grupo de iniciados em oposição aos “caretas” da burguesia, mas sim ficavam entre os “pobres indignos”, sem cidadania, e o “mundo respeitável” como elementos intersticiais, cujo desconforto tópico os faziam artífices e arautos das transformações (MOURA, 2000:153). *Grifos do autor*

O escritor, na execução do seu projeto literário, também enriqueceu a sua literatura ao utilizar elementos partícipes da cultura popular, principalmente quando nos lembramos da

maioria de suas personagens e do espaço circundante que as envolve, na construção das narrativas.

Prostitutas, malandros, jogadores inveterados da sinuca, engraxates, gigolôs, guardadores de carros, entre outros, constroem a paisagem humana popular que transita em seus textos de forma peculiar, pois conforme João Alexandre Barbosa, no universo narrativo construído pelo escritor nos deparamos com:

Um certo veio de testemunho, em que as lembranças pessoais se misturam aos projetos literários, escritores e obras, a paixão pelo futebol, cantores e boêmios, ruas e cidades, populações marginalizadas pelo desarvorado sistema econômico-social do atraso, esboçando uma mitologia pessoal feita de esperanças e escombros (BARBOSA,1996:11).

A própria ficcionalização de Aracy de Almeida torna-se um exemplo marcante da presença da mediação cultural em sua produção, pois o autor a constrói a partir de traços da sua personalidade que exibem justamente o popular e o singelo, mostrando que é no universo do subúrbio que estão localizadas as matrizes da nossa arte.

João Antônio, numa forma de defender a sua precursora e intérprete de Noel Rosa, ressalta que a posição de mediadora cultural e, sobretudo, o seu perfil excêntrico, todavia, fez com que Aracy de Almeida fosse vítima do olhar restritivo da mídia que freqüentemente a reduzia a uma cantora de rádio ranzinza e mal humorada. João Antônio empenha-se por desmistificar a imagem redutora da “cantora que mais fundamente captou e transmitiu a essência rítmica do samba – a cadência” (p.110) e revela:

Cronistas apressados viram em Aracy apenas irreverência. A gana de reportar o pitoresco e até o picaresco esteve mais preocupada com a fofocagem da suposição de que com a obra, a ponto de confundirem nomes e locais. Até se envolveu o nome de Getúlio Vargas, no Palácio do Catete, Rio de Janeiro, a prestar uma homenagem à cantora e a receber uma de suas respostas irônicas. Na verdade, Araca esclareceu que o caso se deu quando ela recebeu um banquete em homenagem aos “25 ou 30 anos de rádio, eu nem me lembro”. Evidente, no entanto, que a cantora omitia a data exata, para evitar o enfoque direto de um governador paulista [...]. Mas Getúlio Vargas, na época, nem estava em São Paulo (ANTÔNIO,1996:112).

O escritor, além de desmentir algumas deturpações midiáticas a respeito da sambista, também se preocupa, em sua narrativa, em expor alguns casos verídicos, porém silenciados, na carreira da cantora, entre os quais merece registro a briga com Mário Lago, autor do samba *Ai que Saudade da Amélia*.

Conforme Aracy, o compositor se incomodava quando questionado a respeito de a autoria da canção ser atribuída à intérprete, mas, logo em seguida, a própria cantora defende a sua geração de músicos, atribuindo-lhes um sentido de camaradagem e companheirismo que desbancariam qualquer provocação de ambas as partes, supostamente interessadas no reconhecimento resultante do sucesso da gravação do samba.

A verdadeira polêmica, entretanto, é exposta no livro *A Canção no Tempo* (2002), de autoria de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello e deve-se, sobretudo, ao fato de a letra ser atribuída a uma brincadeira do irmão de Aracy de Almeida, Almeidinha, pois, como afirma o próprio Mário Lago, “sempre que se falava em mulher costumava brincar – ‘Qual nada, Amélia é que era mulher de verdade. Lavava, passava, cozinhava...’” (2002:206).

Na opinião dos autores de *A Canção no Tempo*, “Mário achou que aquilo dava samba e fez a letra inicial de ‘Ai que Saudades da Amélia’” a partir dos versos do irmão da sambista e ainda pontuam que “brincadeiras à parte, a verdade é que a Amélia do Almeidinha existiu e, possivelmente, ainda vivia à época da canção. Era uma antiga lavadeira que serviu à sua família. Morava no subúrbio do Encantado e trabalhava para sustentar uma prole de nove ou dez crianças” (2002:206).

Indiferente às polêmicas que sustentou e apesar da rejeição inicial por parte de alguns intérpretes que não queriam gravá-la, a música tomou força, alavancou sucesso e foi conquistando aos poucos a preferência do público a ponto de ser escolhida, ao lado de “Praça Onze”, de Herivelto Martins e Grande Otelo, como o melhor samba de 1942.

Dentre as poucas homenagens póstumas à Aracy de Almeida e não mais à Amélia, a lavadeira da família e tida como símbolo da mulher brasileira para Mário Lago, destacamos a mais recente tentativa de (re)descoberta de sua memória em meio ao esquecimento e distorções que sua imagem sofreu. O amigo pessoal de Aracy, Hermínio Bello de Carvalho, ou “Belo Hermínio”, como era carinhosamente chamado pela “dama do encantado”, publica, em 2004, a biografia *Araca, Arquiduquesa do Encantado*, numa forma de não permitir o seu esquecimento entre os brasileiros.

A sua particular impressão sobre o comportamento da amiga e confidente fortalece a posição de João Antônio, pois também menciona a distorção da imprensa e a conseqüente marginalização da sua imagem, haja vista “a sociedade nem sempre [ser] tolerante para com aqueles que, diante dos seus olhos, são *diferentes*” (p.57). Ao comungar da semelhante posição do escritor contemporâneo e da sua tentativa em resgatar a cantora, Hermínio pontua:

Poderia encaixar aqui uma queixa bem amarga com a televisão brasileira, que só aproveitou de Araca seu lado mais azedo, reduzindo sua importância quase à de uma artista decadente, que se expunha ali em deboche e ridículo, compondo um personagem que lhe rendia um ótimo salário e alguma insatisfação. Revelou-me que Sílvio Santos negou-lhe a demissão pedida porque ela é que dava ibope ao programa. Enquanto isso, a cantora foi sendo apagada pela figura com mau-humor por vezes esquematizado pela produção, mas efeito também das bôlis que a faziam estrondar feito um vendaval, quando os seus bofes azedavam. Respeitava sim quem a respeitasse [...]. Uma profissional anarquicamente maravilhosa, que tinha a capacidade de implantar o caos para ser uma espécie de Hélio Oiticica a trajar seus amigos com aqueles mirabolantes parangolés (CARVALHO,2004:47).

A posição inconformista do amigo Hermínio Bello de Carvalho frente ao esquecimento de uma das maiores sambistas brasileiras já fora antecipada na narrativa de João Antônio, escrita anos antes. Nela, vemos que, mais uma vez, numa temática diversa a outras trabalhadas em sua produção literária, o autor aponta para o caráter “ligeiro” da imprensa, atribuindo-lhe a superficialidade como marca em destaque.

Devemos somar à crítica “ligeira” dos cronistas, em geral, a lacuna vivencial com os assuntos a serem reproduzidos nas manchetes, ou seja, a falta de um “corpo a corpo” com os fatos, ou seja, ainda, a despreocupação dos jornalistas com a proximidade em relação aos focos das notícias, os quais comprometem, segundo o escritor e repórter João Antônio, uma feliz avaliação jornalística.

O autor, em diversas entrevistas, reclama a carência de veracidade nas notícias, em especial no que diz respeito às taxações e classificações que, costumeiramente, deturpam e reduzem o objeto de escrita a resenhas superficiais. Precisaríamos, conforme afirma, “de uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles” e a sua missão seria “a estratificação da vida de um povo” (ANTÔNIO,1975:146).

A partir de uma maior proximidade com o foco da notícia, os repórteres, segundo o autor, impediriam que se construíssem imagens restritivas como a que envolveu a cantora Aracy de Almeida durante os anos que atuou no cenário da música popular brasileira, como também a de grande parte de seus personagens e precursores ideológicos do seu projeto.

A figura desconcertante e polêmica da sambista agravada por alguns costumes, como o de vestir cuecas ou mesmo, o de ter sido vista, despreziosamente, urinando, bêbada, no saguão de um hotel, na Escócia, onde era, em companhia da cantora Maysa, convidada de honra, contribuiu para que se fizesse, do seu perfil, uma caricatura, mesmo que injustamente.

A imagem à qual ficou reduzida a cantora, entretanto, foi remodelada pelo amigo Hermínio B. de Carvalho, em sua biografia, ao revelar, aos seus leitores, que Aracy, como uma precursora, anteciparia muitas tendências posteriormente aceitas e acatadas pela sociedade, mas que no momento em que se apresentaram, conjuntamente, no caráter da personalidade aqui exposta, causaram incompreensão e injustas apreciações, como veremos nas palavras do saudoso amigo:

Convém explicar que Araca era uma espécie de precursora natural dos grandes transgressores que ditavam mudanças comportamentais que alteravam a simetria do universo. Foi existencialista antes de Sartre e Simone de Beauvoir, foi *hippie* bem antes dos abalos provocados por Woodstock. Ela já se encapsulara numa trincheira particular – quando Caetano, ao inaugurar o Tropicalismo, delirantemente a homenageou – e a Paulinho da Viola – com o “Samba do Morto” réplica obtusa ao “A Voz do Morro”, de Zé Kéti. Se não foi seduzida pelo movimento, provocou a entrada de Caetano em seu rol de preferências, como atestam as anotações que fiz na época: “Se você fosse Jesus, quais apóstolos da MPB que você convidaria para sentar-se à mesa?”. Responde: “Denner, Caetano, Noel, Wilson Batista, Carlos Imperial e José Fernandes” (CARVALHO,2004:15).

João Antônio, em seu texto-homenagem ao “samba em pessoa”, como era popularmente conhecida pelos fãs, também propõe, antecipando as confissões de Hermínio B. de Carvalho, em sua biografia, desmistificar a construção da cantora pela mídia, além de elevá-la como uma precursora ideológica para o seu projeto como escritor contemporâneo. O autor procurou resgatar Aracy de Almeida de um passado glorioso de nossa música popular, apesar de ficar nos últimos anos de sua vida conhecida pelas suas atuações ranzinzas como jurada do programa de calouros de Silvio Santos.

Pedro Alexandre Sanches retoma as mesmas preocupações do escritor contemporâneo em *Tropicalismo: a decadência bonita do samba* (2000), ao acrescentar a inútil tentativa de (re)descoberta da sambista “ancestral”, por parte de alguns integrantes do movimento da Bossa Nova, em 1968. Aracy de Almeida, nas palavras de Sanches, interpreta o samba de Caetano Veloso “A voz do morto” como se o próprio “morto” fosse o samba e, por consequência, a esquecida intérprete, haja vista ser notória a paródia à outra letra chamada “A voz do morro”, de Zé Kéti, composta em 1956, sob a forma de “samba-exaltação” e repleta de elogios ao gênero musical do samba.

Conforme declara o estudioso, Caetano, ao compor “A voz do morto”, anuncia a “mudança de ventos, que vários cadáveres insepultos estavam fazendo tranqueira no grande palco que ele queria ocupar centralmente” e os versos “eu sou valente, eu sou o samba/ a voz do morto/ atrás do muro que fazia Aracy, cândida e velhusca concluir” (2000:21) era o seu sepultamento em vida e em superfície, era a confirmação de que o samba era um “marginal assassinado” pelas novas correntes da música popular brasileira. A referida letra, pontua Sanches,

Era a transição de Aracy rumo ao léu. Em atividade desde os anos 1930 – quando se fez cantora predileta de Noel Rosa (1910-1937), lançando muitas das não tantas canções que ele deixou em quase 27 anos de vida - pouco antes da explosão tropicalista ela havia sido adotada por certa classe de bossa-novistas, chegando a lançar em 1966 o LP *Samba É Aracy de Almeida*, sob as asas do selo Elenco [...]. Dando seqüência à querela implícita da voz da morta, em 1969, ela sofreu tentativa de resgate no show *Que Maravilha!*, em que os jovens ascendentes Jorge Ben e Paulinho da Viola faziam papel de coadjuvantes para a velha estrela – foi um fracasso de público, bastante reportado à época. Daí, a trilha penosa foi para a constituição da personagem velhota irascível que gongava Deus e o mundo no avacalhado programa de calouros de Silvio Santos (SANCHES, 2000:19).

O escritor João Antônio, em seu projeto literário, no entanto, intentou mostrar o outro lado, os bastidores dos shows e da vida de Aracy em “Dama do Encantado” e expô-la como uma das mais completas intérpretes e uma das mais brilhantes cantoras de samba e modas carnavalescas de todos os tempos, pois, conforme o amigo Hermínio B. de Carvalho, “nenhuma foto ou retrato de Aracy de Almeida conseguiu flagrar o sentimento de sua cidade particular,

aquele em que, devastadoramente angustiada, cantou em *Triste Cuíca*, ela mesma curtida na pele do instrumento, ela mesma mugindo como um boi” (2004:65).

Devemos entender o fenômeno Aracy de Almeida e a sua polêmica trajetória artística como uma mediadora cultural e, por consequência, marginalizada pela imprensa, como um espelho que reflete as imagens para o escritor João Antônio que, durante a sua carreira, também procurou mostrar os bastidores da sociedade, utilizando no seu intento, a junção entre a cultura popular das ruas e um rigoroso trabalho estilístico, resultando em textos artisticamente harmônicos.

Podemos até nos referir, metaforicamente, a um “efeito dominó” existente na relação entre a intérprete Aracy, o compositor Noel Rosa, o escritor João Antônio e o objetivo de nosso trabalho. Aracy de Almeida grava Noel Rosa para que o mesmo não caia no esquecimento do público, dada a sua breve, porém rica carreira como autor de letras de músicas.

João Antônio, por sua vez, recorta a intérprete do passado e a traz para a sua literatura a fim de que possamos lembrar e reviver a sua imagem, evitando o seu apagamento da história da música popular brasileira e, por consequência, do próprio compositor Noel Rosa.

Nosso objetivo é o de descobrir uma vertente ainda inédita na produção do escritor contemporâneo: buscar determinados precursores para a sua ideologia, ou seja, o autor procura respaldos na trajetória de Aracy de Almeida e de Noel Rosa, como veremos a seguir, que justifiquem o teor valorativo do seu papel como intelectual e mediador que pode ser comprovado diante da sua tentativa de resgate cultural através da (re)invenção destas pessoas que compuseram a camada popular brasileira.

João Antônio, ao resgatar a sambista Aracy de Almeida de um passado pouco lembrado, transformando-a num ícone através do recurso da ficcionalização, o faz porque acreditava ser o Brasil, um país de grandes talentos, mas sobremaneira revelou, em seus trabalhos, que o verdadeiro país, os verdadeiros traços culturais de nossa população estão nas margens ou interstícios do sistema social e, neste caso específico, no bairro do Encantado, subúrbio do Rio de Janeiro.

À homenagem e admiração do escritor João Antônio certamente Aracy responderia:

“__ Ora, deixe isso pra lá. Isso são lantejoulas de sua parte”.

4.2 Noel, o poeta do samba

*O mundo me condena
E ninguém tem pena
Falando sempre mal do meu nome
Deixando de saber
Se eu morrer de frio
Ou se eu morrer de fome
Mas, a filosofia
Hoje me auxilia
A viver indiferente assim
Nesta prontidão sem fim
Vou fingindo que sou rico
Pra ninguém zombar de mim
Não me incomoda que você diga
Que a sociedade é minha inimiga
Pois cantando neste mundo
Vivo escravo do Meu Samba
Muito embora vagabundo
Quanto a você, da aristocracia
Que tem dinheiro
Mas não compra alegria
Há de viver eternamente
Sendo escrava desta gente
Que cultiva a hipocrisia.*

(Filosofia, Noel Rosa)

Aracy de Almeida, como expusemos anteriormente, manteve durante um período de sua vida uma estreita relação pessoal com o compositor Noel de Medeiros Rosa (1910-1937), fator que contribuiu para que se tornasse uma de suas principais intérpretes e fiel companheira nas inúmeras visitas aos redutos do samba carioca, entre eles a lendária Taberna da Glória e alguns bordéis do Mangue.

O escritor João Antônio, além de resgatar a sambista do passado musical brasileiro para trazê-la ao conhecimento de seus leitores de forma clara e, sobretudo, desmistificadora, respondendo às tentativas superficiais de exploração da sua imagem pela mídia, também se compromete em (re)construir o perfil do famoso compositor de Vila Isabel.

Em “Noel Rosa, poeta do povo”, narrativa constante do livro *Casa de Loucos*, de 1976, o autor contemporâneo procura, em poucas páginas, abarcar o rico, complexo e polêmico mundo artístico e pessoal do compositor que melhor representou, através da música, a cultura popular carioca das primeiras décadas do século XX.

Noel Rosa encabeça a trilha rememorativa musical iniciada por João Antônio e (re)descoberta por nós, neste capítulo, através do levantamento de seu projeto literário que corresponde à exposição de figuras emblemáticas de nossa cultura popular, que foram, todavia, apagadas pela massificação da própria cultura brasileira.

Mediante as intervenções midiáticas, vemos constantemente a rotatividade de estrelas que brilham num átimo, mas que também são obscurecidas por outras que respondem aos anseios imediatos dos ouvintes e telespectadores em geral. A substituição é feita de forma rápida e, em muitos casos, imperceptível aos olhos do brasileiro, que acaba adotando a nova moda e, neste caso específico, um novo ritmo, como atual e contagiante.

O escritor, neste texto especificamente, procura expor a sua preocupação em revelar, mais uma vez, a superficialidade do povo brasileiro, que permanece alheio às raízes da cultura de seu país. Agora, de forma mais explícita, revela, mesmo que resumidamente, o seu projeto como um intelectual apreensivo com os rumos que a literatura e as artes em geral percorrem e, sobremaneira, com a deturpação de imagens pelos meios de comunicação brasileiros.

João Antônio divide o texto-homenagem a Noel Rosa em duas partes, sendo a primeira uma introdução, ou melhor, uma justificativa de seu intento como escritor obstinado em trazer à tona os meandros da classe artística e intelectualizada brasileira.

Antes de iniciar a construção de sua personagem Noel, e numa forma de corroborar o seu propósito na segunda parte da narrativa, o autor cita como exemplo claro de desconhecimento outro escritor que, mesmo tendo sido um dos ícones da Semana de Arte Moderna, em 1922, continua sendo alvo da superficialidade da crítica literária, em boa parte dos textos.

Mário de Andrade, conforme o autor, costuma ser pintado com superficialidade nas telas da maioria dos críticos e literatos de nosso país que o lembram apenas como um dos mentores da Semana de 22 e como o autor de *Macunaíma* (1928), esquecendo-se do papel importante que exerceu como folclorista brasileiro. Sob essa luz declara:

Todos nós dizemos Mestre Mário de Andrade, como uma espécie de direito de propriedade apatriotada, pelo corriqueiro fato de havermos lido em alguma revista ou suplemento de literatura, na comemoração de algum dos aniversários do criador de *Macunaíma*, o conto *O peru de Natal*, por exemplo. Entretanto, em grande maioria, quase total, pouco se leu realmente do outro e mais vasto Mário dos estudos folclóricos, musicais e críticos. Quem sabe, por exemplo, que Mário de Andrade foi um excelente cronista com obrigações intelectuais diárias

e outras decorrências? Não haverá exagero, e até entre universitários, aqueles que ainda não sabem que Mário de Andrade já morreu, havendo vivido na cidade de São Paulo, e faz anos que desaparecia com uma terrível consciência de obra inconcluída etc (ANTÔNIO,1976:44).

O importante papel que o autor modernista exerceu para a literatura brasileira das primeiras décadas do século XX, além de recordado por João Antônio, que cita as inúmeras pesquisas folclóricas e musicais que realizou por ocasião da escrita de *Macunaíma*, também é lembrado por alguns estudiosos que atinaram para além do senso comum.

Anatol Rosenfeld declara que “a dimensão mais humana [do] nacionalismo iria levá-lo às suas pesquisas folclóricas e ao exame das ‘dinamogenias rítmicas’ nas demonstrações populares” (ROSENFELD,1996:187). Em outro ensaio, o mesmo deixa clara a preocupação de Mário de Andrade com a abordagem social que a arte devia ter para não se restringir a simples representação do belo. A esse respeito, ainda acrescenta:

Graças a suas pesquisas, Mário tornou-se um importante folclorista, sobretudo no terreno da música. O problema do traslado do material popular para a esfera da poesia de arte, da palavra falada para a escrita, ocupou-o apaixonadamente e ele tentou resolvê-lo de todas as maneiras, ora pelo uso de palavras e locuções isoladas ou de canções populares inteiras, ora por assimilação das formas e processos do povo, e principalmente pela estilização artística (ROSENFELD,1994:109).

A busca de um denominador comum brasileiro pelo escritor Mário de Andrade, mediante suas pesquisas folclóricas pelo país e, décadas depois, retomada por João Antônio em seu projeto literário, também mereceram destaque para Pascale Casanova, que revela:

A partir de 1928, de fato, ano da primeira edição de sua narrativa lendária, Mário de Andrade consagra-se a coligir dados musicais, folclóricos, capazes de fundamentar e enriquecer a cultura nacional brasileira. Musicólogo, começa a pesquisar cantos e danças populares para um “dicionário musical brasileiro” e publica regularmente obras de etnomusicologia, organiza o primeiro congresso da língua nacional cantada e participa da criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Será também, em 1938, ao lado de Claude Lévi-Strauss, fundador da Sociedade de Etnografia e Folclore do Rio de Janeiro (CASANOVA, 2002:350).

Ao citar o escritor e crítico modernista Mário de Andrade na parte introdutória à homenagem ao compositor Noel Rosa, João Antônio justifica e fortalece o próprio desejo de investigar alguns costumes típicos de nossa população, entre os quais merece registro, neste caso especificamente, o samba carioca representado na figura do poeta de Vila Isabel.

Podemos até justificar a leitura que o escritor faz da importância do autor de *Macunaíma* como uma tentativa de aproximação, haja vista ambos buscarem uma identidade nacional por meio das especificidades da nossa língua e, sobretudo, da nossa cultura. Para este intento, João Antônio utiliza, em comum ao predecessor Mário de Andrade, o resultado de pesquisas às fontes e recolhimento de dados como elementos cruciais na elaboração da sua literatura.

Nesse empenho rememorativo, sabiamente justificado na primeira parte de sua narrativa, João Antônio resgata Noel Rosa do passado musical brasileiro e mostra a sua peculiar figura como “o poeta do povo”, ou seja, como um artista que, por meio de suas composições musicais, revela os interesses, os anseios e as angústias das camadas populares do início do século XX.

Na segunda parte da narrativa João Antônio introduz a figura do compositor declarando aos seus leitores que, apesar de ser um dos mais festejados e de se constituir como um fenômeno típico da nossa tentativa de mitificação, através do imediatismo, do ufanismo e da pressa, Noel Rosa ainda permanece superficialmente conhecido e sua vida, ligeiramente discutida.

O autor destaca que, tanto o seu calvário como a sua grandeza e originalidade são mostrados, pela maioria dos divulgadores culturais, com superficialidade, o que ocasiona a observação do pitoresco em sua existência, apenas. Ou, como revela:

Noel Rosa, cuja obra, depois de cinquenta anos, continua divulgada, cantada e representada por intérpretes de peso, vai simultaneamente se esfacelando e se reduzindo a um número bastante limitado e equívoco do que é a sua totalidade e, principalmente, a essência de sua natureza. Aparentemente justificado pela glória em vida e *post mortem*, Noel não escapa também à nossa gula eufórica pelo grandioso e pelo “diferente”, e já está virando mito (ANTÔNIO,1976:45).

O escritor mostra que, contraditoriamente, Noel Rosa passa por um processo de mitificação, mas uma mitificação redutora e, de certa forma, grotesca, pois sua personalidade seria exposta de forma parcial e ligada à sua aparência física que, “estranhamente indefinida [exibe], a metade superior harmoniosa, bonita até, e a inferior deformada, de uma fealdade que pode ir do

grotesco ao patético conforme esteja quieto, falando ou, sempre com sacrifício, mastigando”, conforme os autores de sua famosa biografia *Noel Rosa: uma biografia*, João Máximo e Carlos Didier (1990).

O compositor, apesar de amplamente divulgado pela mídia e de conhecer “a gíria saborosa e o espírito do povo carioca como ninguém” (ANTÔNIO,1976:46), passa a ser mitificado com base em sua excentricidade, restringindo-se a um compositor “diferente”, dada a sua trágica história de vida, desde o complicado nascimento a fórceps, as infelicidades amorosas, até a morte prematura, aos 26 anos. João Antônio registra para os seus leitores partes da vida sofrida de Noel Rosa:

Mirrado, feio, franzino. Seu nascimento foi um parto dramático, a fórceps; o momento difícil, inadiável, precipitou-se antes do tempo e o obstetra não pôde evitar a contingência do afundamento do maxilar. Correram os anos, o defeito em seu rosto se acentuou. O maxilar inferior afundado deixava-lhe o rosto quase sem queixo. Tinha horror de comer em público e se alimentava somente de líquidos e ovos quentes. Às vezes, com esforço, engolia geléias de mocotó. Entretanto, os dentes estragavam-se, apodreciam e o tratamento era doloroso e ineficaz. Consumia muito álcool, era um boêmio impenitente, infeliz nos seus amores [...]. Seu gênio ataçava invejas e mais de uma vez bateu-se em polêmicas musicais que marcaram época, transformaram-se em lenda. Seu fio de voz era fraco-fraco; ainda assim, com voz fraquinha, foi o maior intérprete de suas composições, embora seus sambas tenham sido interpretados por cantores de peso (ANTÔNIO,1976:46).

O escritor, porém, não deixa de mencionar que, apesar das suas inúmeras dificuldades psico-fisiológicas, o compositor carioca ainda era vítima da inveja de outros artistas devido ao seu talento notório, representado na originalidade das letras de suas canções, compostas, na maioria, em mesas de cabarés e de botequins.

João Antônio exhibe essa particularidade em Noel, a de confirmar que do espaço popular socialmente “proibido” e freqüentado por ele é que brotava a sua fonte inspiradora de estética refinada e profícua, para se respaldar, pois também freqüentou, como um mediador cultural, o mesmo espaço social dos marginalizados paulistas e, posteriormente, dos cariocas.

A polêmica mais conhecida que o letrista sustentou em vida foi a briga musical com o igualmente compositor Wilson Batista que, numa disputa amorosa com Noel Rosa por causa de uma linda morena da Lapa, saiu vitorioso, deixando o compositor de Vila Isabel desatinado. O

verdadeiro motivo da desavença entre os dois é exposto no estudo biográfico de João Máximo e Carlos Didier, citado anteriormente. Segundo os próprios autores,

Uma leitura atenta da letra de *Rapaz Folgado* deixa claro que a estocada de Noel tem um alvo pessoal e não geral, é de um malandro específico que ele fala e não da malandragem. Isto é, do malandro Wilson Batista, que os verdadeiros bambas preferem chamar de malandreco. Mas um malandreco que tempos atrás levou a melhor sobre Noel na disputa por uma morena da Lapa. Noel com todos os seus sambas e sua fama perdendo uma batalha amorosa para o mulato cheio de manha que é Wilson. Não se esqueceu disso. E agora, na primeira oportunidade, no primeiro sucesso do outro, tenta ir à forra. Uma forra que Wilson Batista não poderá deixar sem resposta. Porque os versos foram claramente dirigidos ao seu samba, à sua pessoa. E porque uma briguinha musical com Noel Rosa é uma forma de ganhar evidência (MÁXIMO & DIDIER,1990:292).

Wilson Batista acaba por responder à provocação de Noel em *Rapaz Folgado* com a letra *Mocinho da Vila*, uma música pouco conhecida entre os sambistas daquele momento. O escritor João Antônio expõe a polêmica de ambos os compositores em seu texto sem mencionar, todavia, o real motivo das “alfinetadas” composicionais. Para o autor, Noel Rosa

Não recusava brigas musicais, em geral, motivadas pelo próprio ardor e paixão de suas letras. Amando, era um exaltado. E anterior a isso, era um poeta no sentido total dessa palavra. O mais que famoso *Feitiço da Vila*, onde Noel acentua que “o sol da Vila é triste” e cujo feitiço “que faz dançar os galhos do arvoredo e faz a lua nascer mais cedo” levantou dúvidas e invejas. Wilson Batista atalhou o caminho de Noel, tentando colocar certas coisas no lugar e propondo que a Vila não era tanto. A polêmica ganhou nome e tamanho e enquanto os dois sambistas batiam-se em sambas desiguais (evidentemente a força de Noel Rosa era maior e muito mais concentrado o seu fôlego, embora Wilson Batista fosse um sambista de talento), quem ganhava era o público (ANTÔNIO,1976:50). *Grifos do autor*

Outros estudos consultados na ocasião da pesquisa registram um período de quatro anos (1932-1936) para a duração da polêmica Wilson *versus* Noel, mas o famoso “deixa pra lá” evidenciado por João Antônio em seu texto, como a expressão que mais “representa

indubitavelmente uma solução de filosofia diante da maledicência, da mediocridade, da inveja, da calúnia e suas decorrências” (p.50), pôs fim à contenda dos artistas.

Em determinado momento da sua narrativa João Antônio retoma a importância de Aracy de Almeida como uma das melhores intérpretes do compositor Noel Rosa e revela o seu mérito por “não cantar bonito, e sim cantar como o homem do povo” (p.46), haja vista a essência do samba ser a expressão musical mais popular e de maior abrangência pela população brasileira, pelo “povo-povo”, para usarmos uma expressão de João Antônio.

A intérprete, como ainda revelam os autores da famosa biografia de Noel, possuía a voz “anasalada, mas consistente, com certo acento triste que lhe da[va] cor muito própria”, já que “não aprendera nada: nasceu sabendo, [era] artista intuitiva” (MÁXIMO & DIDIER,1990:322). O valor da sambista brasileira para o escritor contemporâneo pode ser confirmado através de um excerto extraído de uma correspondência enviada ao amigo Mylton Severiano que, anos depois, a publica em livro, numa forma de homenagear o autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. João Antônio, numa de suas cartas, desabafa ao confidente Mylton:

Em 55, eu tocava pra Rádio Record pra ouvir, no auditório, nossa Aracy de Almeida, a Araca, a Arquiduquesa do Encantado. Ela nem soube jamais o quanto me passou, o quanto me ensinou sentimentalmente revelando o grande Noel de Medeiros Rosa – suburbano, carioca, nacional, universal. Um fenômeno brasileiro de talento e sensibilidade extremados. Nunca muito louvado Noel (ANTÔNIO Apud SEVERIANO,2005:272).

Conforme João Antônio, Aracy de Almeida seria a intérprete que mais teria condições de abarcar o rico e complexo universo musical de Noel Rosa e transportá-lo para a sua música, porque seria a que melhor interpretaria a sensibilidade extremada do compositor e a universalidade de seus temas.

Acrescentamos que a identificação que João Antônio faz do compositor e de sua principal intérprete dá-se justamente por ambos possuírem, como fortes precursores, as suas próprias intenções, o seu projeto literário. Para ele, Noel seria o “poeta do universal” porque estariam contidos em seus sambas traços aparentemente díspares, mas que se complementariam na formação de um todo harmônico musical sendo, por este motivo, merecedor de sua admiração:

Lírico e sentimental, satírico e irônico, trágico e amargo, seu estilo era de inspiração genuinamente brasileira e marcado por uma dimensão poderosa do humano. As letras de seus sambas evidenciam alto uma personalidade de autor que seria grande mesmo fora das limitações da música popular. Noel foi também um artista do universal, cujas dimensões transcendem as medidas de uma simples letra de samba-canção [...], foi um captador de essências da vida do povo e da terra do Rio de Janeiro, e um extraordinário recriador e transmissor desses valores (ANTÔNIO,1976:46).

Ao discorrer sobre o importante papel do compositor como um nome cuja grandeza é notória para o cenário da música popular brasileira, João Antônio realiza uma auto-identificação com a sua peculiar personagem Noel, haja vista possuir, também ele, “um estilo de inspiração genuinamente brasileira” na construção de suas figuras e espaço nas narrativas.

O autor utiliza um número considerável de adjetivos que engrandecem o compositor carioca como uma importante figura artística em nosso país; porém o que deixa transparecer é um recorte com vistas à iluminação e, sobretudo, alimentação do seu próprio projeto como escritor.

O autor revela a mediação cultural em Noel Rosa e suas principais marcas como um homem simples, freqüentador de “botecos” e botequins e, ao mesmo tempo, estudante de Medicina, como se quisesse expor a sua própria condição, pois também ele consegue apreender a essência popular das ruas e subúrbios através do constante trânsito entre pólos sociais diversos. Noel Rosa,

Quase médico formado, nunca deu importância ao fato. Poucas vezes possuiu dinheiro. Amigo de homens e mulheres do povo, de cantores da noite e de prostitutas, de tipos das favelas e dos subúrbios, foi uma autêntica voz do povo e da terra do Rio de Janeiro (ANTÔNIO,1976:46).

O compositor carioca, entretanto, não concluiu a faculdade de Medicina porque julgava ter uma aptidão nata para o samba, como nos revela num depoimento recolhido e publicado por Lúcio Rangel:

Houve uma fase na minha vida em que vi, abrirem-se os meus olhos, uma interrogação desconcertante. O samba bastaria para encher minha vida? Ou era preciso seguir uma carreira austera, fazendo melodias só nas horas vagas, como um simples e inconseqüente recreio? Eu me havia bacharelado pelo Mosteiro de S. Bento. Sabia alguma coisa. Entrei para a Faculdade de Medicina, no firme

propósito de ser médico. Mas não tardou que me convencesse de que a Medicina era uma carreira absorvente. Estudos incessantes, profundos, que não poderiam ser, jamais abandonados, que exigiam todas as atenções. Eu devia continuar com o samba, deixando a Medicina? Ou devia renunciar ao samba? Era uma alternativa dramática. Outra questão se apresentou aos meus olhos: qual era o destino mais coerente com a minha natureza, com as minhas aptidões natas? O de criador de ritmos ou o de médico? Colocado na contingência de optar, uma vez que as duas atividades não podiam ser conciliadas, escolhi o samba (ROSA Apud RANGEL,1962:89).

Solange R. Oliveira chama a atenção para o processo de mediação cultural ou, “intermediação cultural”, como a mesma prefere classificar a interpenetração entre o erudito e o popular nas artes e, em especial no samba, como um processo ocorrido primordialmente nos anos 30 do século XX.

A estudiosa afirma ainda que a música popular exerceu papel decisivo nessa intermediação, pois “temos longa tradição de relações entre os vários segmentos da elite brasileira com as diversas manifestações da musicalidade afro-brasileira” (1999:109). Conforme Oliveira, nesse processo, e facilitando ainda mais o reconhecimento de nossa heterogeneidade cultural, sempre existiram, evidentemente, agentes mediadores – fazendeiros, políticos, aristocratas, escritores e artistas que, ao transportarem a cultura popular para as classes mais abastadas, contribuíram para a divulgação e posterior oficialização do samba como um importante gênero musical brasileiro.

Noel Rosa certamente contribuiu para a perpetuação do samba como um dos importantes traços culturais do Brasil e o escritor João Antônio declara, em correspondência ao amigo Myltainho, o seu mérito como um mediador cultural:

A bestice e a ingratidão conluiaram-se com a ignorância e resolveram desconhecer que Noel Rosa, além de um fenômeno de talento criador, foi uma ponte entre duas culturas – a dos morros, favelados e negros, e a do asfalto, da cidade, das rádios e das gravadoras – e as uniu harmoniosamente, com picardia carioca, e foi mais longe. Com universalidade (ANTÔNIO Apud SEVERIANO,2005:275).

A mediação ou o trânsito de Noel Rosa entre as duas culturas pretensamente homogêneas, ou melhor, entre os dois “brasis” existentes mesmo que ainda de forma sutil nas primeiras décadas

do século XX, fez com que o real dessas vivências antagônicas fosse convertido em tema para as composições musicais noelinas. Sob essa luz, declara João Antônio:

Uma dramática, comovente paixão pela vida o acompanha, uma intermitente presença de calor humano segue todos os personagens e situações das melodias e das letras de seus sambas. Para Noel, a música é paixão, o espetáculo humano é paixão. As luzes da noite, o apito das fábricas, o canto dos pássaros, o condutor do bonde, o passeio ressonado do guarda-noturno, o açougueiro, o vigarista, a batucada, a lua, o violão, a mulher... Para Noel, tudo é paixão (ANTÔNIO,1976:48).

O escritor descreve a atmosfera humana inspiradora das composições musicais de Noel Rosa como se narrasse, todavia, o seu próprio mundo ficcional. Ao descrever a fonte primária da qual o compositor carioca retira a sua inspiração, ou seja, o espetáculo humano, manifestado no peculiar movimento rotineiro dos habitantes da cidade do Rio de Janeiro, vemos, leitores de sua produção literária, semelhantes aspectos composicionais manifestados nas páginas de muitos de seus trabalhos, em especial no clássico “Malagueta, Perus e Bacanaço”, publicado em 1963:

A Chinesa [pastelaria] fervia, dia e noite sem parar, que ônibus expressos vindos de longe, ou caminhões de romeiros de São Bom Jesus de Pirapora e de Aparecida do Norte ali faziam escala para reabastecimento, paradas, baldeações... Ali se promiscuíam tipos vadios, viradores, viajantes, esmoleiros, operários, negociantes, romeiros, condutores, surrupiadores de carteira, estudantes, mulheres da vida, bêbados, tipos sonolentos e vindos da gafeira famosa do bairro, o Tangará; apostadores chegados do hipódromo de Cidade Jardim... A Chinesa, um ponto central, dia e noite. Movimentos vibravam, vozerio, retinir de xícaras, buzinas. Corriam ali muitas modalidades de negócio miúdo e graúdo. Tabacaria, prateria de frutas, engraxates, banca de jornais e livros e revistas e folhetos de modinhas e histórias de Lampião [...]. E aproveitadores proliferavam na confusão, desde o homem triste que vendia maçã de brinquedo até o virador loquaz que aplicava engodos, contos aos caipiras, aos pacatos, aos basbaques, vendendo-lhes terrenos imaginários ou penduricalhos milagrosos [...] o dinheiro ali corria (ANTÔNIO,1987:145-6). *Grifos nossos*

Diante de trechos da narrativa de João Antônio podemos observar que também ele nutre especial admiração pelo “espetáculo humano”. A paixão por personagens populares e humildes se torna intensa neste texto, como na maioria dos outros que formam o seu acervo literário.

O escritor, ao indicar essa marca no compositor carioca, certamente confirma a sua auto-justificação e a relação de espelhamento com o mesmo, além de expor o seu mérito como um autor capaz de explorar o espaço urbano periférico como um ambiente onde a fauna humana se mostra na sua essência, na sua riqueza e, ainda, como fonte inspiradora para as diversas manifestações artísticas.

O engenho inventivo do escritor, e por reflexo e consequência do compositor de Vila Isabel, é exposto por meio da apresentação de personagens e espaços populares. Dessa maneira é notório que a arte para João Antônio brota do espaço urbano dos subúrbios brasileiros e, como um respaldo para o seu projeto literário, exhibe semelhante marca na construção de sua então personagem Noel Rosa.

Gilberto Vasconcellos e Matinas Suzuki Jr., em arguto estudo sobre a formação da música popular brasileira, fortalecem as considerações de João Antônio acerca da representatividade que o espaço suburbano adquire para os compositores musicais dos anos 30, assim como para a sua posterior produção literária, dadas as similitudes temáticas e espaciais existentes entre o compositor e seu admirador contemporâneo. Conforme os críticos,

No universo da canção popular, as idéias são testadas no corpo a corpo da experiência vivida; o universo poético corre no dia-a-dia, nas esquinas e nos botecos, no beijo partido, na morena maldita, no palco, na praça, no circo, no banco do jardim, nas alcovas, na vida mais comezinha (VASCONCELLOS & SUZUKI,1984:521).

Em sua narrativa, João Antônio declara que a originalidade de Noel na retratação de tipos populares em suas músicas advém da sua simplicidade ou “diferença” em relação aos demais compositores da sua época, marcados pela suntuosidade em grande parte dos arranjos musicais.

A diferença entre Noel Rosa e alguns artistas atuantes no mesmo período estaria na maneira como ele representava o popular carioca em suas músicas. Ao se referir ao homem comum brasileiro utilizava a própria marca do singelo em seus arranjos musicais, transformando, portanto, esse mesmo homem popular em universal, como nos esclarece João Antônio:

Era dotado de um admirável poder de síntese e – o que mais impressiona – compunha improvisando, nas ruas, nos botequins, nas esquinas. Era um intuitivo e não um livresco. Um artista popular integralmente identificado com as coisas do povo e atento para o espírito com o que povo e coisa se acasalavam formando um fascinante complexo: dores, lutas, alegrias, esperanças, suas histórias aparentemente sem grandeza. Um artista dos tipos vivos e dos grandes ou miúdos flagrantes do dia-a-dia; um homem do povo a refletir de maneira inteiramente pessoal os tipos e as cenas de rua, com grande senso de humor e ao mesmo tempo de ternura pelo humano, pelo trágico e até pelo ridículo (ANTÔNIO,1976:49).

Os tipos “aparentemente sem grandeza” aos quais se refere o escritor, e facilmente identificáveis em nosso meio social quando filtrados pelo olhar do compositor, adquirem importância e relevo por ele ser capaz de captar o complexo espírito do povo, em especial, o carioca. O trágico e, contraditoriamente, o irônico de suas vivências, assim como a profundidade dos seus sentimentos íntimos seriam registrados na sua totalidade por Noel Rosa, conforme as considerações de João Antônio em seu texto.

O autor, entretanto, ao revelar a fonte da qual a sua então personagem retiraria a matéria-prima para as letras de seus sambas e, sobremaneira, ao apontar a total despreensão de Noel às tendências usuais daquele momento, ou seja, a sua inadequação aos “ismos” que atingiam as diversas manifestações artísticas das primeiras décadas do século XX, acaba alicerçando, mediante consideráveis argumentos, a sua própria literatura, como notamos no excerto extraído da sua narrativa:

Um biógrafo tentou classificar o Poeta da Vila como músico de tendências socialistas ou algo equivalente. Noel, entretanto, não era um homem que coubesse dentro de “ismos”. Era um empírico e, quando muito, um reflexivo diante da vida e do espetáculo humano, um boêmio no bom e amplo sentido da palavra, um homem enternecido diante daquilo que via (ANTÔNIO,1976:56).

João Antônio claramente se espelha no compositor carioca quando observamos a semelhança na construção dos tipos humanos aparentemente sem grandezas e miúdos aos olhos da sociedade capitalista.

Da mesma forma, o análogo enfoque em direção às margens se faz presente em suas respectivas manifestações artísticas, pois, mesmo atuantes em momentos diversos de nossa arte,

voltam-se para as questões políticas, sociais e suas produções mostram-se povoadas por prostitutas, malandros, boêmios e operários, na maioria, marginalizados e oprimidos pelo sistema social.

João Antônio revela ainda um traço importante na construção do perfil de Noel Rosa que, certamente, se aplicaria à sua própria figura como um intelectual. Ao descrever a postura do compositor diante de seus temas, avalia-o como isento de engajamento político, pois o mesmo “amava o seu povo e isto era tudo. Não havia, contudo, em Noel, uma conscientização política deste fato, porque ele era um intuitivo” (ANTÔNIO,1976:56).

Semelhante postura adota o intelectual João Antônio, já que ele também não intenta, durante os anos que atuou no cenário literário brasileiro, nenhuma intervenção no sistema social e, ademais, a sua literatura não se mostra dirigida para a classe social da maioria de suas personagens, mas consumida pela classe média, como procuramos ressaltar no capítulo inicial sobre a elaboração do seu projeto “Corpo a corpo com a vida”.

A fim de dar maior consistência ao seu texto, João Antônio ainda revela que as letras do compositor tornam-se difíceis de serem interpretadas porque nelas estaria contida a retratação de tipos sem esperança e sem grandezas.

O autor aponta a resignação como marca emblemática das figuras noelinas como se justificasse a sua própria escolha na elaboração de suas personagens, igualmente construídas sem esperança e desprovidas de anseios por melhorias na carência social na qual se encontram submersas em seus textos. Para o escritor, nas composições de Noel transparece uma mensagem marcadamente amarga e dramática diante do irremediável:

Em todas as peças há uma característica comum, a retratação dos tipos sem grandeza, que se situam entre o lírico e o grotesco do homem do povo-povo do Rio de Janeiro. É um engano o pressuposto ilusório de que sejam tipos chaplinianos, unicamente porque vagabundos ou deslocados no todo social ou porque carreguem uma irônica revolta e picaresca figura. Falta-lhes a tônica chapliniana da esperança final e do horizonte aberto como pano de fundo a funcionar como infinitos da recuperação e do recomeço das aventuras falidas. São os personagens noelinos, homens, mulheres e situações sem remédio, nascendo, vivendo e continuando dentro de suas características negativas. Aí reside uma das maiores dificuldades para a exata interpretação de Noel (ANTÔNIO,1976:52).

João Antônio declara que Aracy de Almeida, com as suas “interpretações tristes”, seria a intérprete que mais conseguiria abarcar esse complexo universo das músicas de Noel Rosa. Ela se tornaria a mais completa porque teve a percepção e o equilíbrio na interpretação das letras, principalmente por ter percebido o que o compositor trazia nas entrelinhas de suas composições: a amargura de suas personagens e a posição dramática destas diante do irremediável. O escritor ainda cita alguns temas que seriam presentes na construção do peculiar universo musical de Noel Rosa e que seriam semelhantes aos seus próprios motivos em trabalhos posteriores:

A saudade do barracão, o último pedido à criatura amada, o ciúme do “gerente impertinente”, a compreensão diante do esquecimento amoroso e da ingratidão, os mercenários que se aproveitam do mercado nacional, o ingresso do revólver como arma dos covardes, a eterna vigarista que engana o açougueiro e fornece assuntos aos diários matutinos, e o típico anti-herói de *João Ninguém* refletem com grande força o sentimento da inexorável falência que Noel via na criatura humana, presa às suas repetidas precariedades e mesquinhas e, à visão desse todo, Noel impregnava um aparente tom peralta, ainda de acordo com o espírito carioca (ANTÔNIO,1976:52). *Grifos do autor*

Noel Rosa, conforme declara João Antônio, era um artista muito atento à realidade do meio social em que vivia e revela que existe em suas letras uma inovação para o samba da época: a marca realista. Um realismo todavia marcado pela liberdade composicional, representada na sátira comumente utilizada para evidenciar a falência que via na criatura humana.

O escritor ainda cita o anti-herói de *João Ninguém* (1935) como exemplo clássico dessa falência humana e incredulidade do compositor; todavia, ao observarmos a letra da música temos a impressão de estarmos diante de algumas personagens do escritor contemporâneo:

João Ninguém,
Que não é velho nem moço,
Come bastante no almoço
Pra se esquecer do jantar...
Num vão de escada
Fez a sua moradia
Sem pensar na gritaria
Que vem do primeiro andar.

João Ninguém
Não trabalha um só minuto

Mas joga sem ter vintém
E vive a fumar charuto.
Esse João
Nunca se expôs ao perigo,
Nunca teve um inimigo,
Nunca teve opinião.

João Ninguém
Não tem ideal na vida
Além de casa e comida,
Tem seus amores também...
E muita gente
Que ostenta luxo e vaidade
Não goza a felicidade
Que goza João Ninguém!
(ROSA Apud ANTÔNIO,1982:45-6).

A transição da música na íntegra nos remete, por exemplo, aos protagonistas de algumas narrativas do autor, entre elas, os jogadores de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, que ostentavam uma aparência, mas nem sequer possuíam dinheiro para as apostas. Da mesma forma, João Ninguém nos traz à memória o personagem Jacarandá, protagonista do texto “Guardador” e limpador de automóveis, cuja moradia se resumia a um “tronco de árvore, uma figueira velha, das poucas ancestrais, resistentes às devastações” (ANTÔNIO,1992:49).

Podemos notar a semelhança temática existente entre o compositor carioca e João Antônio mediante um olhar mais apurado em direção às precariedades as quais são submetidas a maioria de suas criaturas, envoltas num meio social adverso e propiciador dessas posturas conformadas.

O escritor, num determinado momento de sua narrativa, chama a atenção para a existência de três fases nas composições noelinas. À primeira, marcada pelo bom-humor e ironia sutil, somaríamos uma segunda, que usaria a sátira como um veículo de crítica social para, posteriormente, desenrolar-se num terceiro e último momento de produção, cujo fulcro central seria a sua amargura vivencial resultante de uma vida restrita e problemática. Sob essa luz, expõe João Antônio:

Noel iniciou-se como humorista e tornou-se satírico à medida que a presença do sofrimento físico e moral, aliado às dificuldades criadas pela morte do pai, o tornaram um homem necessitado de dinheiro e carinho. É absurda a afirmação de que Noel Rosa, o homem, foi apenas o boêmio, e são perfeitamente claros os

motivos de uma mudança da obra de Noel de uma fase para outra. Sua última etapa de compositor é, como as duas anteriores, uma resultante direta das próprias mudanças de sua vida e de seu amadurecimento como homem. Crescendo progressivamente o sofrimento físico dos dentes, que com rapidez se estragavam [...] e, em particular, a perspectiva de se ausentar do Rio de Janeiro e de suas rodas de samba, ou para Friburgo, ou para Minas Gerais, com o objetivo de mudar para ares melhores [...], além de sua imutável infelicidade nos casos amorosos, acordaram-lhe o espírito amargo (ANTÔNIO,1976:53-4).

O autor ainda faz alusão à inspiração circunstancial de Noel Rosa, o que explicaria a sua afirmação de que uma fase composicional não exclui a outra, ou seja, a sua divisão por momentos “não responde como verdade exata e total andamento cronológico de sua produção” (p.54).

João Antônio explora com maior propriedade os três estágios da produção noelina em *Noel Rosa*, um dos volumes da coleção Literatura Comentada, publicada em 1982. Nela, além do estudo biográfico sobre o compositor, encontramos alguns de seus sambas selecionados e o panorama histórico-político da sua época de produção.

Diante dessa publicação sobre o “Poeta da Vila”, vemos que a admiração de João Antônio ultrapassa resenhas críticas que descrevem pormenores vivenciais e situacionais de uma personalidade, para se mostrar como uma forma de homenagem e admiração ao compositor que segundo ele mesmo afirma, possui “o maior e mais firme acervo trágico que a música popular do Brasil já possuiu”(p.59).

O que fica claro após a leitura dos textos “Noel, o poeta do povo” e *Noel Rosa*, da coleção Literatura Comentada, é que a gradação composicional do letrista brasileiro, que da fase inicial provocadora e peralta passa para o olhar crítico, até resultar no trágico e filosófico diante da vida, expõe o seu amadurecimento psico-social.

Um exame mais atento dos seus sambas nos permite identificar a adesão aos costumes e tipos populares conforme a maturidade vivencial e estética do poeta ia se fazendo notar. Na medida em que o sofrimento físico e psicológico se intensificava, paralelamente, o “poeta do povo” crescia e aguçava o olhar em direção a outros sofrendores, os marginalizados sociais que, a essa altura, ultrapassavam os limites da sua querida Vila Isabel para se transformarem em nacionais. Sobre esse aspecto, elucida João Antônio:

Inequívoco e grande, também, o seu amor à terra, aos costumes genuínos brasileiros. Noel tinha um sentimento do nacional que transcende a simples área de Vila Isabel, do barracão da Penha ou da palmeira do Mangue. E nos seus ataques à imitação e aos estrangeirismos, não atacava exatamente o estrangeiro e sim a sua imitação. Um artista criador como ele, não poderia admitir decalques, já que possuía um sentido muito aceso para a denúncia de contrafações. E corajosa foi a sua posição de defesa contra a conspurcação e adulteração de elementos nacionais. Noel, em sambas de admirável beleza, fustiga com autoridade e talento a inclusão de tais corpos estranhos no cenário carioca. Não admitia estrangeirismos e, no profundo de sua personalidade, Noel Rosa era um homem tímido, pacato. O exibicionismo o indignava (ANTÔNIO,1976:57).

A exposição de partes do texto do escritor nos permite verificar que o sofrimento pessoal de Noel Rosa fez com que o mesmo conseguisse captar por inteiro a alma do brasileiro suburbano na sua coletividade. João Antônio ainda acrescenta que o seu “estilo continuou igualmente espontâneo, rico e pessoal, mas as melodias e as letras cresceram em alto e profundo, surgindo com um vigor amargo até então desconhecido no samba brasileiro” (ANTÔNIO,1976:59).

Torna-se imprescindível ressaltar que foi justamente por este mérito, ou seja, pela essência brasileira saltar das letras dos seus sambas, fazendo transbordar todas as dores e angústias da população marginalizada, que o “poeta do samba” mereceu ser destacado e, sobretudo, apreciado pelo autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

A sua predileção por Noel Rosa também pode ser confirmada se atentarmos para a quantidade de citações musicais e epígrafes do compositor em outros trabalhos de João Antônio. O sambista se faz presente nas narrativas “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”, inserida em seu primeiro livro, citado acima, “Leão-de-Chácara” e “Paulinho Perna Torta”, em *Leão-de-Chácara* (1975), “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, em *Dedo-Duro* (1982), “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)” e “Amsterdã, ai”, publicadas em *Abraçado ao meu rancor* (1986).

Numa passagem de seu estudo sobre Noel, publicado em 1982 como parte da coleção Literatura Comentada, o escritor ainda faz uma ressalva em relação à preferência temática do compositor que certamente observaríamos, anos mais tarde, na sua produção literária.

João Antônio, ao discorrer sobre as especificidades da segunda fase dos sambas noelinos, nos exhibe as suas próprias marcas como escritor cujas preocupações seriam semelhantes às de sua então personagem-sambista. Numa forma de se auto-justificar e dar consistência a sua própria literatura, o autor exhibe a predileção temática do compositor:

Faz desfilarem em seus sambas e marchas os tipos das ruas e coloca nas rádios e nos discos as gentes marginalizadas, os esquecidos e inconvenientes: pedintes, bêbados, expedienteiros, malandros, caloteiros, vigaristas, judeus prestamistas corridos da polícia, e avaros, ao lado de mulatas sensuais, doces e mentirosas cabrochas e sambistas sestrosos. Mesmo nas paródias, é brilhante. Noel agride sempre, com causticidade, a hipocrisia e a iniquidade; denuncia rasgadamente a invasão dos costumes estrangeiros e tem momentos de grandeza quase épica diante das personagens mais miúdas e aparentemente insignificantes: marias-fumaça, joões-ninguém. Nessas letras também fotografa uma caricatura da sociedade: a falsa riqueza, a suposta valentia e a bravataria nacional (ANTÔNIO,1982:39).

A coragem de Noel Rosa em dizer o indizível, o que perturbava a suposta “ordem” social e o que a maioria dos artistas daquele momento preferia ocultar, ou seja, a sua capacidade de andar na contramão das ideologias dominantes, é exposta pelo escritor João Antônio como um espelho, refletindo luzes e tendências em direção ao seu projeto literário.

Noel Rosa, segundo o escritor no momento de publicação do seu texto em 1976, apesar do rico material que deixou, aproximadamente 250 composições musicais de sua autoria, sendo grande parte destas regravadas por intérpretes de peso, entre as quais destacam-se Aracy de Almeida e Marília Batista, para citar apenas duas, padeceria, ainda de considerável desconhecimento por parte do público-ouvinte e demais admiradores da música brasileira. A antagônica posição noelina é assim referida pelo admirador João Antônio:

Artista popular extravagantemente fecundo, abrangendo diversas áreas e sentidos, Noel Rosa continua resistindo, após mais de cinquenta anos de sua morte, como um dos compositores mais festejados e cantados pelo povo, e também como uma das personalidades mais difíceis – porque rica e profusa – de toda a música popular do Brasil. E, na realidade, atualmente, apenas menos de um quarto da contribuição noelina transita pelos veículos de divulgação (ANTÔNIO,1976:59).

Ao final de sua narrativa, e após expor as principais marcas do compositor que, por certo, o inspiraram na realização do seu projeto literário, João Antônio eleva sobretudo a capacidade de Noel Rosa de, artisticamente, vasculhar o “profundo e desalentado conhecimento das criaturas

amadas [para] transmiti-lo através de um talento genuíno em momentos dolorosamente grandiosos da música popular do Brasil” (ANTÔNIO,1976:60).

O compositor de Vila Isabel, sob o enfoque de João Antônio, destaca-se como um importante músico popular brasileiro, primordialmente porque o escritor o exhibe como ele foi, na realidade, ou seja, de forma desmistificadora. O autor, ao apresentar determinadas marcas de sua personalidade, permite aos seus leitores o (re)descobrimento da figura de Noel na sua totalidade existencial, nos seus sucessos e percalços, nos seus amores e desamores, nas suas alegrias e tristezas, mas, sobremaneira, na sua característica de precursor de tendências desconhecidas por grande parte dos meios de divulgação culturais.

Para João Antônio, temos uma enorme gana pelo mítico, “pelo sacrossanto, pelo grandioso, pelo heróico”, mas também pela mentira de certas rotulações midiáticas que seriam as responsáveis pelo ofuscamento de determinadas personalidades de nosso país, entre elas o próprio compositor Noel Rosa. O autor alerta que a maioria de nossos heróis transformam-se em lendas, mas ficam “na casca”, restringidos a poucas homenagens e títulos, “nas praças viram estátuas e nas ruas transformam-se em placas” (p.45).

A admiração de João Antônio por Noel Rosa ultrapassa a superficialidade de muitas avaliações para se constituir numa tentativa de exposição de alguns traços comportamentais do compositor que, de certo modo, serviram como alicerce para a sua carreira como escritor.

A sinceridade, a espontaneidade, a ironia, a paixão pelo humano e a poesia de seus versos o transformaram num poeta, um artista popular que ao abarcar a complexidade humana nas suas miudezas consegue transformar-se em universal.

Noel, conforme Fábio Lucas, “é retratado [por João Antônio] contra a corrente de lendas, mistificações e inverdades produzidas sob o prisma de ‘interpretação inconseqüente’. É visto como um captador da essência do Rio e de seu povo, em golpes intuitivos de síntese, espontaneidade e irreverência” (1999:102).

João Antônio, além de buscar precursores na temática do samba brasileiro através da rememoração das figuras de Noel Rosa e de sua intérprete Aracy de Almeida, também procura, como destacaremos no próximo capítulo, justificar-se por meio da literatura. Na construção do perfil do escritor Lima Barreto e do seu processo de criação militante podemos identificar os principais traços que foram retomados, ou melhor, reproduzidos pelo admirador João Antônio durante a sua carreira literária.

5. Literatura

“A arte e a literatura são coisas sérias, pelas quais podemos enlouquecer – não há dúvida; mas em primeiro lugar, precisamos fazê-la com todo o ardor e sinceridade.”

Lima Barreto

O escritor Lima Barreto, ao evocar palavras como “ardor” e “sinceridade” na epígrafe acima destacada, indica quais seriam as matrizes para a sua literatura em meio ao conturbado momento político-social no qual estava inserido e que seriam, posteriormente, elevadas por João Antônio como fundamentais para o seu propósito como escritor.

A seriedade com que o autor pré-modernista encarava a arte literária e, sobretudo, a característica combativa de sua escrita, o colocavam numa situação à margem se comparado aos demais escritores e intelectuais que atuaram durante a *Belle Époque* brasileira.

O referido momento foi marcado por uma tentativa de transformação ou “civilização” da cidade do Rio de Janeiro, conforme os moldes europeus de civilidade e comportamento; mais precisamente, passou-se a seguir o modelo francês. Numa forma de negação de tudo que lembrasse o atraso econômico e cultural brasileiro gerado pelo período colonial, a sociedade carioca passou a negar a influência portuguesa para se espelhar em outro modelo administrativo e cultural supostamente assimilável, *a priori*, pela população.

A arquitetura e a cultura francesas se alastram pelas ruas, bairros e mentes dos moradores da cidade numa proporção muito rápida, durante a administração do prefeito Francisco Pereira Passos, iniciada em dezembro de 1902. A sua reforma urbanística ficou conhecida pelo nome de “Bota-Abaixo” por consistir na derrubada de tudo o que era considerado obsoleto para os moldes franceses. Antigos casarões portugueses foram substituídos por luxuosos prédios ornamentados com mármore, as ruas estreitas do centro foram alargadas e transformadas em avenidas, a circulação de animais pelas ruas, como o comércio ambulante e a deambulação de mendigos, foram vedados.

O projeto administrativo do prefeito Passos iria mais longe e alcançaria consideráveis proporções, pois, além da reforma urbanística que transformaria o Rio de Janeiro numa filial de

Paris, ocasionaria a formação das primeiras favelas cariocas, pois a população, até então residente nas pensões populares do centro da cidade, se viu despejada pelo progresso à francesa, transferindo-se para a periferia ou para os distantes subúrbios, ainda em formação naquele momento.

A Capital da República se mostra como cartão postal para o exterior e exhibe claramente a certeza de que o país venceria a fase de imobilidade e atraso em que se encontrava desde o período colonial. As conseqüências, porém, desse avanço urbanístico foram dramáticas, principalmente para a grande massa populacional remanescente do período escravocrata. O cartão postal aprazível para quem o observava de frente possuía, entretanto, o seu reverso, o seu avesso.

Transferida do centro para os subúrbios e morros que circundam a cidade, a população carrega consigo todas as manifestações culturais populares, entre elas o jogo-do-bicho, cultos religiosos, como o candomblé, danças, modinhas e serenatas, cujo instrumento típico, o violão, era símbolo de uma suposta vadiagem entre os estudantes e boêmios. Estes últimos foram perseguidos pela polícia, que julgava estar limpando a cidade da “ignorância”, do “atraso”, da “preguiça”, das “doenças” e das “trevas” que o antigo regime imperial havia deixado.

Era o momento de “limpeza”, de uma exacerbada limpeza, devemos lembrar, que impunha aos moradores severas leis punitivas nesse processo de aburguesamento da paisagem carioca e, paralelamente, de empobrecimento e marginalização da população menos abastada. “Limpava-se” o centro, mas jogava-se a “sujeira debaixo do tapete” ou, neste caso, nos arredores da cidade.

Nicolau Sevcenko revela que o referido momento, conhecido também como “Regeneração”, manifesta-se numa oposição ao período anterior, pois, conforme o crítico,

Ao contrário do período da Independência, em que as elites buscavam uma identificação com os grupos nativos, particularmente índios e mamelucos – era esse o tema do indianismo -, e manifestavam “um desejo de ser brasileiros”, no período estudado, essa relação se torna de oposição, e o que é manifestado podemos dizer que é “um desejo de ser estrangeiros” (SEVCENKO,1985:36).

O mesmo ainda pontua que o advento da República proclama a vitória do cosmopolitismo sobre o nacionalismo no Rio de Janeiro: “o importante, na área central da cidade, era estar em dia com os menores detalhes do cotidiano do Velho Mundo” (IDEM), era andar conforme as leis, a

estética e o comportamento de uma sociedade altamente urbanizada e cujo prestígio era notório. A moda era ser uma réplica de Paris e a tendência era ser *chic* ou *smart*.

A tentativa de ruptura ou “demolição” com o passado colonial se manifestava, segundo o arguto estudo de Sevcenko, através de quatro princípios básicos do processo de Regeneração, supostamente originais e dificilmente contestáveis. Sobre este aspecto, declara o autor:

Quatro princípios fundamentais regeram o transcurso dessa metamorfose, conforme veremos adiante: a condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense (SEVCENKO,1985:30).

A transformação “agressiva” a que se refere o autor, cujo objetivo era tornar o Rio de Janeiro mais atraente através da limpeza, do arejamento, da amplidão de suas novas avenidas e da claridade, proveniente da instalação da luz elétrica nas principais ruas, enfim, a modernização da cidade conforme a tudo o que acontecia na capital francesa, fez com que esta se tornasse um espelho a refletir, ou melhor, ditar modas, tendências e comportamentos para os brasileiros.

A Paris tropical, entretanto, não se moldava completamente ao *glamour* francês. Apesar da remodelação e do embelezamento do espaço central da cidade, a ideologia proposta durante o processo de Regeneração causou profundas mudanças sócio-econômicas na população e que se fizeram sentir com maior ardor na pele dos marginalizados suburbanos que habitavam modestas acomodações em casas de cômodos e cortiços, sem a suntuosidade à qual se adaptava a classe burguesa.

É como se coexistissem duas cidades totalmente díspares num mesmo espaço urbano, duas culturas que se debatiam mutuamente no intuito de fixar suas raízes. Sidney Chalhoub revela, entretanto, que a nascente classe burguesa carioca, adepta do modismo comportamental europeu, não pôde desmerecer o importante papel que exerceram os populares como mão-de-obra, durante esse momento de transformações e de desenvolvimento industrial. Sob essa luz, revela o autor:

A hipótese mais geral que se quer lançar aqui sobre a cultura popular na cidade do Rio de Janeiro nestes anos de formação da classe trabalhadora carioca é de que esta cultura é resultado da dialética – antagonismos e reconciliações – entre as normas e os valores burgueses que se desejam impor às classes populares “de fora para dentro e de cima para baixo” e as normas e os valores criados pela própria classe trabalhadora na sua prática real de vida. Mais do que isto, pretende-se mostrar que havia uma cultura popular relativamente autônoma, vigorosa e criativa na cidade na época e que, apesar de o projeto de sociedade das classes dominantes cariocas querer se implantar de cima para baixo independentemente da natureza da resposta social a este projeto, o fato é que na prática política real estas classes dominantes não puderam escapar às contingências impostas por uma classe trabalhadora que resistiu tenazmente à tentativa de destruição de seus valores tradicionais. Deve-se meditar, aliás, se a existência na cidade desta cultura popular vigorosa e largamente insubmissa no momento crucial da formação do mercado capitalista de trabalho assalariado explica, em alguma medida, o fato óbvio de que vivemos, hoje em dia, numa sociedade capitalista que não deu certo (CHALHOUB, 1986:171-172).

Na população suburbana do *fin du siècle* podemos encontrar embutidos sentimentos antagônicos “de resignação e revolta, aquiescência e insubordinação, solidariedade e lutas intestinas” (CHALHOUB, 1986:171) que traduziam a insatisfação coletiva. Em determinado momento, o autor ainda aponta as verdadeiras razões para a contraditória posição com que os populares encaravam o novo momento pelo qual passava a sociedade brasileira:

Tratava-se, na verdade, de um projeto político de reforma social veiculado de forma consciente e agressiva por uma classe dominante diretamente comprometida com a penetração de capital e bens industrializados provenientes das metrópoles capitalistas avançadas. Tratava-se, portanto, de um projeto social “totalizante” – no sentido de que visava a impor não só mudanças materiais, mas todo um modo de vida – e profundamente autoritário – no sentido de que visava a realizar essas mudanças à força e sem nenhuma consideração maior para com aqueles setores sociais que sofreriam as conseqüências diretas de tais transformações (CHALHOUB, 1986:169).

Justamente por ser considerado um processo totalizante que impunha não apenas mudanças materiais, mas também comportamentais, é que a adesão à “civilidade” européia por parte da elite carioca passa a ser foco de discussões para determinados escritores pré-modernistas, entre eles Afonso Henriques de Lima Barreto (1881-1922). O autor ajuda a compor um quadro

formado por outros intelectuais contrários às limitações resultantes da cópia do modelo francês de arte e, por conseguinte, de vida.

A produção limabarretiana enquadra-se no que Sevcenko caracteriza, em seu estudo, como uma das divisões existentes entre os escritores atuantes no referido momento, o chamado “grupo derrotado” ou à margem da tendência “beletrista” importada. O crítico ainda subdivide os escritores em “resignados” e “combativos”; estes, ao contrário dos primeiros, cuja resistência se dava de forma surda e ainda permeada por uma certa rigidez moral, faziam de suas obras instrumentos de ação pública e de mudança histórica. Sob esse aspecto, Sevcenko exibe o destaque dado a este conjunto de intelectuais:

Apenas [...] o conjunto dos escritores inconformados e reformistas iria se ajustar adequadamente às potencialidades de nova realidade, dedicados que estavam a dispor do manancial científico e cultural europeu a fim de conhecer a fundo a realidade nacional e poder dirigir conscientemente o curso da sua transformação a partir do interior mesmo do seu mister. Espécie de “escritores-cidadãos”, exerciam suas funções com os olhos postos nos centros de decisão e nos rumos da sociedade numa atitude pervicaz de “nacionalismo intelectual” (SEVCENKO,1986:106).

Devemos acrescentar que o grupo intelectual dos “marginalizados” atuava dentro de suas subdivisões de maneiras diversas, apesar de se mostrarem unânimes no que diz respeito à negação dos modismos oriundos da *Belle Époque*.

Enquanto os “resignados”, representados pelos simbolistas, nefelibatas, decadentistas e ainda alguns remanescentes do romantismo, assistiam a tudo como um mal consumado e inexorável, os “combativos” reagem à nova moda, “buscando permanentemente na pregação reformista obstinada, um desagravo contra o seu abandono” (SEVCENKO,1986:105).

A oposição ideológica aos “derrotados” de Sevcenko se faria notar em outro grupo de intelectuais representados pelos escritores Coelho Neto e Olegário Mariano. Com eles,

Surge a camada dos “vencedores”, o filão letrado que se solda aos grupos arrivistas da sociedade e da política, desfrutando a partir de então de enorme sucesso e prestígio pessoal, elevados a posições de proeminência no regime e de guias incondicionais do público urbano. Essa nova camada seria a dos plenamente assimilados à nova sociedade, os favorecidos com as pequenas e grandes sinecuras, os *habitués* das conferências elegantes e dos salões

burgueses, de produção copiosa e bem remunerada. Autores da moda porque assumem o estilo impessoal e anódino da *Belle Époque* (SEVCENKO,1986:103-104).

Da mesma forma, tornar-se-ia patente e explícita a objeção entre os grupos intelectuais que freqüentavam a consagrada Livraria Garnier e os que preferiam a Confeitaria Colombo, local dos iniciantes nas letras brasileiras. “A hostilidade não demorou a romper, e com vigor, [...] ou por falta de condições de adaptação ou por um apego obstinado às suas raízes de grupo” (SEVCENKO,1986:104).

A *Belle Époque* carioca, segundo Jeffrey D. Needell, traria consigo algumas marcas, entre elas “o gosto pelos modelos franceses, a atração pelo decadente e pelo oculto, o consumo ostentatório e refinado, e a ironia desiludida” (1993:241), que certamente geraram vários conflitos ideológicos entre os escritores “vencedores” e os “sem casaca” ou marginais. Os maiores representantes destas distintas categorias seriam Coelho Neto e Lima Barreto, respectivamente.

A produção limabarretiana foge da “efervescência gramatical”, para utilizarmos um termo de M. Cavalcanti Proença (1959) e, sobretudo, dos rigores estilísticos tão em voga na época de sua apresentação no cenário literário brasileiro. Por este motivo, o autor e, por conseguinte, a sua literatura, sofrem diversas interpretações levianas da crítica por não se enquadrarem aos padrões da época, aos moldes que se resumiam na aproximação entre vida e obra dos escritores, ou seja, fugiam dos olhares que restringiam a capacidade artística do autor pela simples observação de sua vivência.

Além disso, a obra de arte brasileira só gozaria de prestígios e aclamações se o seu produtor, contraditoriamente, participasse do grupo cuja marca era a esterilidade em termos nacionais e uma literatura “articulada com a experiência comum às elites urbanas no mundo europeizado como um todo” (NEEDEL,1993:268).

O autor de *Recordações do Escrivão Isaias Caminha* (1909) certamente não se moldou a esta forma importada de arte e recusou-se a empregar uma linguagem purista em franca oposição ao comportamento lingüístico de outros escritores porque estava mais preocupado em se fazer entender através de uma linguagem mais próxima da realidade cotidiana do Brasil.

A liberdade gramatical defendida por ele, além da atenção despendida à exposição de fatos e temas ligados à realidade circundante da classe marginalizada brasileira, fizeram dele um

representante de uma literatura de função social, levando-o a aliar sua narrativa ao contexto brasileiro.

O autor, por certo, escrevia e transpunha para os seus livros o oposto da tendência beletrista porque dava vida e destaque a personagens que não mereciam relevo naquele momento, trazia à tona o feio e o grotesco dos subúrbios, o disforme e o anômalo do Brasil, além da superficialidade que a aristocracia apresentava através da leviandade das titulações e demais honrarias.

A preferência por determinados temas em sua produção fez dele também um marginalizado das letras, um escritor esquecido e, sobretudo, mal interpretado pela crítica ao longo de anos; porém, o mesmo foi lembrado no projeto literário rememorativo do escritor João Antônio, estudado por nós neste trabalho.

5.1 O calvário de Lima no *Calvário...* de João Antônio

“O ato de escrever, como o de amar ou viver, será bom se tiver honestidade, coragem, integridade”.

João Antônio

A principal razão para escolhermos como objeto deste trabalho o escritor Lima Barreto (1881-1922) é a sua aproximação, ou melhor, a sua condição de personagem de João Antônio, em *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Publicada em 1977, a obra apresenta uma espécie de roteiro dos bares freqüentados pelo autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), numa mescla de biografia e transcrição temática.

A junção de excertos de textos do próprio autor que é considerado pré-modernista e de relatos biográficos se dá mediante um suposto depoimento de um professor que afirma ter conhecido em vida Lima Barreto, Carlos Alberto Nóbrega da Cunha⁵, considerado louco, interno e companheiro de quarto de João Antônio, no ano de 1970, no sanatório da Muda, no Rio de Janeiro.

Durante o período de três meses em que ficou hospitalizado por motivo de “stress”, João Antônio acreditou que as histórias do professor, que recolhia como depoimento, não passavam de delírios, porém resolveu dar crédito ao companheiro e começou a redigir, de forma organizada, o fluxo de informações que recebia sobre Lima Barreto.

O depoimento, assim, tomou forma depois de decorridos aproximadamente sete anos e, numa montagem peculiar, João Antônio aglutinou trechos revistos do relato e de algumas obras de Lima Barreto, propositadamente escolhidos. Surge, dessa forma, a obra que mais prestaria homenagens ao precursor de uma literatura que tem a cara do Brasil, ou como ele afirma numa entrevista para a revista *Quem*, em 1984, sua qualidade foi a de “ser profundamente brasileiro e até profundamente carioca, mas ao mesmo tempo profundamente universal”. Numa outra entrevista, agora ao jornal *Correio do Povo*, em 1978, explica o processo de elaboração e construção do livro:

Esse depoimento me surpreendeu muito. Durante anos estudei a obra de Lima Barreto, mas li pouca coisa sobre o Lima Barreto, porque é um autor que tem pouca bibliografia sobre sua obra. Aí misturei esse depoimento com trechos da obra do Lima que contradizem e concordam, que protestam e que se chocam com o próprio depoimento. O livro acaba virando uma discussão sobre o escritor que, durante 50 anos após a sua morte, teve seu nome no index de vários jornais (ANTÔNIO,1978:18).

João Antônio, fiel admirador da produção barretiana, possui em seu Acervo Pessoal várias obras do autor, notas extraídas de vários jornais referentes ao escritor, além do famoso estudo biográfico de Francisco de Assis Barbosa, intitulado *A vida de Lima Barreto* (1952).

⁵ O professor de português Carlos Alberto Nóbrega da Cunha foi editor político de *O jornal* e repórter internacional, chegando a cobrir o primeiro concurso de Miss Universo, em Miami. Conviveu com diversos escritores e intelectuais, entre eles, Monteiro Lobato e Emílio de Menezes, durante as primeiras décadas do século XX. (Dados retirados de um texto que compõe o Acervo João Antônio, intitulado “Vida e morte do quixote A. H. de Lima Barreto”, de autoria do jornalista Marcelo Beraba).

A simpatia de João Antônio também pode ser comprovada por ter dedicado a maioria de seus livros à sua memória, aclamando-o como “mestre”, “pioneiro”, “sempre vivo” e “pouco lembrado”. A esse respeito, ressalta que através das dedicatórias os leitores possam “acorda[r] para um dos maiores valores dessa cultura e que vive até hoje em ilustre ostracismo”. E ainda acrescenta que sempre fez “questão de dedicar [os] livros a Lima Barreto como uma forma de deboche, de provocação, para lembrar que mesmo sendo ele um dos maiores escritores brasileiros ainda é um autor marginalizado” (ANTÔNIO,1982:20).

Durante a sua narrativa, procura, “como um montador de cinema e tesoura em punho” (p.17), entrelaçar vida e obra de Lima Barreto através de trechos do suposto depoimento de Nóbrega e de parte de suas produções, entre as quais destacamos do livro: *Bruzundangas* (1923), *Diário Íntimo* (1953), *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* (1909), *O Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915), *Clara dos Anjos* (1948), *Vida Urbana* (1953), *Histórias e Sonhos* (1920), *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* (1919), *Feiras e Mafuás* (1953), *Numa e a ninfa* (1915), *O Cemitério dos Vivos* (1953), *O homem que sabia javanês* (1911).

O livro compõe-se de um amálgama de vários textos de diferentes gêneros, como correspondências, ilustrações, caricaturas, ensaios, e até uma observação médica extraída do livro de observações clínicas do Instituto de Psiquiatria do Brasil. Nota-se, entretanto, na estrutura da obra, a coexistência de duas narrativas predominantes. A primeira refere-se ao provável relato biográfico do professor Carlos Alberto e a segunda que, paralelamente, se desenvolve, compõe-se dos trechos das principais publicações de Lima Barreto.

Diante dessa particularidade que o engrandece estilisticamente, já que as duas narrativas dialogam no intuito de formarem um todo homogêneo e único, Eduardo Francisco Alves, na orelha do livro, acentua o produto final como resultado do “caráter extremamente inventivo” do autor.

Através desse recurso, João Antônio disponibiliza aos leitores a verificação de uma aparente identificação entre a pessoa de Afonso Henriques de Lima Barreto e os seus personagens-protagonistas Isaías Caminha, Policarpo Quaresma e Gonzaga de Sá, transformando-se ele próprio numa personagem de João Antônio no referido texto.

O entrecruzamento entre a vida e a obra de Lima Barreto em narrativas consideradas autobiográficas, selecionadas propositadamente pelo escritor paulista na composição do livro e na construção dessa personagem, proporciona a elucidação de sua temática, ou seja, verificamos a

veracidade de sua produção ao olharmos em direção às mazelas sociais, ao preconceito racial e para a artificialidade da burguesia que retrata.

Como ele mesmo corrobora em várias passagens, “a arte, por sua natureza mesma, é uma criação humana dependente estreitamente do meio, da raça e do momento – todas essas condições concorrendo concomitantemente” (BARRETO Apud BARBOSA, 1952:239).

O destaque dado por João Antônio a Lima Barreto em diversas entrevistas, textos e nas dedicatórias dos seus livros, lembrando-o sempre como o “pioneiro”, justifica-se por este apresentar um projeto literário inovador no conteúdo, e por produzir uma literatura lado a lado com a realidade e propulsora de idéias modernistas, haja vista romper com o Parnasianismo e o Simbolismo vigentes naquele momento. Sob essa luz, pronuncia-se o crítico Anatol Rosenfeld:

A obra de Lima Barreto ocupa uma posição importante no desenvolvimento intelectual do Brasil. Ele foi dos preparadores do caminho e um dos precursores da Semana de Arte Moderna, que, no ano de sua morte (1922), deu, em São Paulo, um empurrão decisivo para a independência intelectual do Brasil. Isto foi desde logo reconhecido pelos representantes do movimento modernista. Eles lhe dedicaram entusiástica admiração, embora o lado mais antigo, estetizante “futurístico” e esnobe da corrente, desfavorável, não compreendesse seu significado total (ROSENFELD,1994:126).

Ao trazer o subúrbio e seus habitantes ao conhecimento dos leitores acostumados ao beletrismo formal e, por este motivo, vítima de comentários injuriosos, o autor reivindica e, ao mesmo tempo, antecipa uma aproximação entre o intelectual e o povo em prol de mudanças sociais.

João Antônio, posteriormente, classifica essa proximidade do escritor à realidade brasileira como uma literatura “corpo a corpo com a vida”. Uma de suas dedicatórias, inserida em *Ô Copacabana!* (1978), merece relevo, pois nela João Antônio descreve Lima Barreto como um “captador de bandalheiras e denunciador desconcertante”. Ou ainda, faz alusão “à limpeza de caráter, à coragem, ao talento do pioneiro”, em *Lambões de Caçarola* (1977).

Em *Calvário de porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* já podemos observar uma homenagem ao escritor no título, por sinal extenso e abarcando algumas significações peculiares. Este se compõe de uma antítese, ou seja, dois opostos que se confrontam,

ou melhor, se igualam, pois o vocábulo “calvário” nos remete ao sofrimento físico de Jesus Cristo até a sua morte na cruz. Já a palavra “porres” nos lembra o hábito dos bêbados, o da embriaguez.

Lima Barreto, portanto, já no título, seria caracterizado como um “santo”, um homem que foi vítima de diversos infortúnios, inclusive o da responsabilidade de cuidar do pai insano e dos irmãos mais novos, abstando-se de vários prazeres e, concomitantemente a essa dura realidade, estaria o homem que via na bebida a fuga de suas desventuras. O santo do calvário transforma-se em pecador ao embriagar-se, freqüentar bordéis e caminhar para o pensamento anárquico contra as injustiças sociais e a favor das rebeliões.

O apreciador João Antônio introduz o seu texto abordando o esquecimento dos leitores em relação ao precursor e pingente Lima Barreto e revela os temas que constroem seus textos. Um escritor “pingente” porque, já no século XIX, propunha a solução de alguns problemas sociais, entre eles a escravidão, o conseqüente preconceito racial (do qual ele próprio foi vítima), a exploração dos mais fracos pelo sistema capitalista, a ânsia brasileira por dinheiro e títulos, entre outros assuntos.

Ao tocar nessas “feridas” brasileiras, o autor manteve-se “pendurado” ou à margem das badalações literárias daquele momento. Como afirma João Antônio, “escrever como escrevia significava restrições e nome no índice dos jornais”. Significava marginalização acadêmica, já que ainda vivíamos à francesa, num país rico culturalmente e que reclamava uma literatura tipicamente nacional.

Lima Barreto merece destaque na produção literária de João Antônio, especialmente por ser elevado à condição de protagonista em *Calvário e Porres...* Um texto marcado pela aparente desordem estilística, mas em que, ao aceitarmos o pacto narrativo proposto pelo autor implícito e adentrarmos no seu universo textual como leitores também implícitos, ou seja, capazes de observar a organização estética do texto, percebemos a existência de uma linearidade de sentido e nos deparamos com fragmentos ordenados pela temática predominante: a vida e a obra de Lima Barreto estão diretamente ligados num projeto literário voltado para a denúncia das injustiças sociais cometidas contra a população brasileira do início do século XX.

Ou, como revela o próprio Lima Barreto em *Impressões de Leitura* (1956:59), “a importância da obra literária que se quer bela [...] deve residir na exteriorização de um certo e determinado pensamento de interesse humano, que fale do problema angustioso do nosso destino em face do Infinito e do Mistério que nos cerca, e aluda às questões de nossa conduta na vida”.

O resgate desse projeto realizado por João Antônio, através da reinvenção do personagem Lima Barreto, advém da atualidade de seus temas e, contraditoriamente, do esquecimento dos brasileiros em relação à figura do escritor de *Bruzundangas*. A sua obra continua “tão viva e doendo” porque toca nas feridas e no que é desagradável recordar, como na representação dos subúrbios cariocas selecionados para o livro:

O subúrbio é o refúgio dos infelizes. Os que perderam o emprego, as fortunas; os que faliram nos negócios, enfim, todos os que perderam a sua situação normal vão se aninhar lá; e todos os dias, bem cedo, lá descem à procura de amigos fiéis que os amparem, que lhes dêem algumas coisa, para o sustento seu e dos filhos (*Clara dos Anjos* Apud ANTÔNIO,1977:30).

Nada mais irregular, mais caprichoso, mais sem plano qualquer, pode ser imaginado. As casas surgiram como se fossem semeadas ao vento e, conforme as casas, as ruas se fizeram [...]. Os cuidados municipais também são variáveis e caprichosos. Às vezes nas ruas há passeios, em certas partes e outras não; algumas vias de comunicação são calçadas e outras da mesma importância estão ainda em estado de natureza [...]. Há, pelas ruas damas elegantes, com sedas e brocados [...]; há operários de tamancos; há peralvilhos à última moda; há mulheres de chita (*Triste Fim de Policarpo Quaresma* Apud ANTÔNIO,1977:32).

No beco do Rosário havia uma série de pequenos bares de duas portas, às vezes, duas mesinhas sós, com duas cadeiras [...]. Aí, já Lima Barreto encontrava alguns companheiros *habitués* desse roteiro [...]. A gente que o esperava no Beco do Rosário era suburbana. Modestos, alguns funcionários públicos, que vegetavam nas frisas mais baixas das carreiras burocráticas por insuficiência de instrução embora não de inteligência (Trecho do depoimento de Carlos Alberto Nóbrega da Cunha,1977:35).

A preferência de Lima Barreto pelos espaços urbanos, geralmente representados pelos subúrbios do Rio de Janeiro do início do século XX e, corroborada por João Antônio nos fragmentos acima selecionados, resulta de sua própria vivência, dos contatos que manteve durante a sua vida por ser, também ele, um suburbano. O escritor, no entanto, ao mencionar esta particularidade em Lima Barreto, procura justificar e dar consistência ao seu semelhante projeto literário, pois é notório o apego que nutria pelo espaço urbano marginalizado, como podemos observar na maioria dos seus trabalhos.

Sob essa luz, convém destacarmos que “ao subúrbio [Lima Barreto] dedica ternura e a sátira pouco o atinge, limitando-se a uma ironia amena voltada para alguns tipos e comportamentos domésticos”, conforme nos esclarece Sônia Brayner, no ensaio “Lima Barreto: mostrar ou significar?”, publicado em *Labirinto do espaço romanesco*, no ano de 1979.

A “solidariedade”, uma das palavras-chave de Lima Barreto na construção de seu universo literário, abrange também os tipos que habitam nesses subúrbios e que seleciona como personagens. Podemos observar essa singularidade do escritor pré-modernista através do olhar de João Antônio, um admirador da produção barretiana por julgá-la precursora e “fundamental para quem se meta a conhecer literatura brasileira”. O escritor paulista, quando questionado a respeito de sua admiração por Lima, numa de suas entrevistas ressalta:

Poucos escritores brasileiros chegavam ao nível de importância desse mulato de Todos os Santos, subúrbio carioca, em que nasceu no ano de 1881. É impossível se escrever uma história do pensamento brasileiro sem se considerar os livros e as idéias de Lima Barreto. De origem pobre, assumindo totalmente a sua condição de negro, ele é um desses escritores raros que refletem a vida de um povo, sem falsas óticas e sem paternalismo [...]. No caso de Lima o que se vê é um povo com suas caras, lutas, dores, dramas, sonhos, costumes, vida, enfim. Lima foi o responsável pela entrada do povo urbano enquanto massa, volume e alma no território da literatura brasileira (ANTÔNIO, *O Liberal*, Belém: 14/03/1992:8).

Em *Calvário e Porres...* João Antônio mostra, através da seleção de obras do seu então personagem Lima Barreto, os personagens deste último, revelando, ao mesmo tempo, uma aproximação com a sua própria escolha em construir os desvalidos e malandros de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* (1963) e em muitos outros trabalhos.

Atribui à vivência de Lima e, conseqüentemente, à sua própria, a hábil e eficaz caracterização dos tipos. Para João Antônio, “a literatura pode vir de uma vivência ou de uma observação das coisas”, como veremos a seguir em algumas páginas de seu livro:

Nasci pobre, nasci mulato... Parei sempre no ideal; e se este me rebaixou aos olhos dos homens, por não compreenderem certos atos desarticulados da minha existência, entretanto elevou-me aos meus próprios, perante a minha consciência, porque cumpri o meu dever, executei a minha missão, fui poeta! Para isso fiz todo o sacrifício. A arte só ama a quem a ama inteiramente, só e unicamente; e eu precisava amá-la, porque ela representava não só a minha

redenção, mas toda a dos meus irmãos, na mesma dor (Leonardo Flores em *Clara dos Anjos* Apud ANTÔNIO,1977:29).

Eu sou Afonso Henriques de Lima Barreto. Tenho vinte e dois anos. Sou filho legítimo de João Henriques de Lima Barreto. Fui aluno da Escola Politécnica. No futuro escreverei a *História da Escravidão Negra no Brasil* e sua influência em nossa nacionalidade (*Diário Íntimo* Apud ANTÔNIO, 1977:29).

A minha definição de Lima: [...] Era mesmo, à primeira vista, o tipo do mulato comum brasileiro, de situação modesta e, deveria presumir-se senão um inculto, um indivíduo de instrução elementar. A única nota marcante de sua identidade era o olhar: olhos alongados, de um verde sujo com fundo amarelo e embaciados, digo, baços. Eram olhos tristes (Trecho do depoimento de Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, 1977:70).

A descrição física de Lima Barreto, dada pelo professor Carlos Alberto, persiste nas páginas posteriores da obra de João Antônio, após um trecho que seria a cópia da sua observação clínica do Instituto de Psiquiatria do Brasil. No referido documento médico, Lima é descrito como “um indivíduo que tem algum conhecimento e inteligente para o meio em que vive”(p.71), ou seja, a sua imagem não condiz com a sua capacidade intelectual.

Na tentativa de revelar essa particularidade do escritor, João Antônio seleciona alguns momentos do depoimento que julga serem importantes como justificativa dessa preferência de Lima pelos modos de vida dos marginalizados sociais e seu universo peculiar. Prossegue em páginas posteriores à observação clínica da internação:

Mortiços [olhos], apesar de haver neles uma vaga luz mística. Em qualquer hora do dia ou da noite, esse aspecto atraía a atenção do observador. Nenhum outro traço, nem na fisionomia, nem no corpo havia em Lima algo diferente da massa comum dos cruzamentos afro-brasileiros [...]. Nas rodas que o conheci, sempre foi tratado como irmão. Mas ele se ressentia do preconceito, a prova é que jamais frequentou os salões da sociedade [...]. Visto na rua ou num salão, quem não o conhecesse pessoalmente não o perceberia como grande intelectual que era. Sob esse aspecto era uma pálida figura. Sua conversa, entretanto, era fácil, natural, desataviada e atraente [...]. Podia-se dizer que a sua explanação se mantinha ou ia ao alcance da capacidade do ouvinte, pois, a cultura bastante ampla, variada e muito bem assimilada estava nele apta a ser a qualquer instante debitada. Ainda que não fosse um cientista [...], era um erudito bem informado a respeito das grandes doutrinas [...]. Quem com essa facilidade transmitia aos outros na simplicidade de uma linguagem agradável os conhecimentos mais profundos era também o mais atento ouvinte para os circunstantes fossem ignaros ou cultos [...]. Suas roupas eram modestas, casimiras comuns geralmente cinzentas [...]. Camisas de chita ou tricoline comuns, brancas e algumas riscadas. Nunca o vi de jaquetão. Muito menos de fraque. Eram paletó e calça,

sempre desajeitadas (Trecho do depoimento de Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, 1977:72,73,74,75 e 76).

A persistência na longa descrição do escritor Lima Barreto, intercalada por outros trechos de suas obras, continua durante várias páginas de *Calvário de Porres...* no intuito certamente de revelar que o autor é, apesar da imagem de boêmio, a própria antítese deste.

João Antônio, ao selecionar fragmentos descritivos de Lima, o faz procurando divulgar que o meio no qual estava inserido o autor em nada coibiu a sua formação intelectual. Pelo contrário, diante da sua proximidade com as mazelas sociais e de seu espírito crítico, aguçado por meio de leituras políticas e filosóficas, é que resultam narrativas carregadas de veracidade e honestidade com o objetivo de denúncia social. A respeito da paradoxal imagem do mediador cultural Lima Barreto, faz-se necessário transcrever as pertinentes observações do biógrafo Francisco de Assis Barbosa:

Boêmio é sinônimo de despreocupado [...]. Mas Lima Barreto não foi nada disso. O vício da embriaguez, que o levaria a mais de uma internação forçada no hospício nas crises mais agudas de delírio alcoólico, nada tem a ver com a figura do boêmio que alguns cronistas seus contemporâneos nos tentaram impingir. O retrato não é verdadeiro. Um escritor, que morre aos quarenta e um anos deixando uma obra de dezessete volumes, entre romances, contos, crônicas, ensaios de crítica literária, artigos políticos, sem falar um só momento a uma diretriz firmemente traçada, desde a adolescência não pode ser considerado, de modo algum, boêmio. É, como disse o Senhor Wilson Martins numa observação feliz, a antítese do boêmio (BARBOSA, 1997:17).

A construção de alguns personagens de Lima Barreto e a sua própria descrição dada pelo professor Carlos Alberto N. da Cunha e, exposta acima, nos permitem identificar a existência de uma proximidade entre ele e seus protagonistas, comprovada através do tom confessional de algumas narrativas.

No trecho de *Clara dos Anjos* escolhido por João Antônio, nos é permitida a identificação do poeta Leonardo Flores com o próprio Lima Barreto, numa espécie de definição de arte como um reparo, ou seja, uma forma de equilibrar as desigualdades sociais, usando como veículo a sua literatura. A esse respeito, acrescentamos as pertinentes observações do crítico Sérgio Buarque de Holanda, no prefácio de uma das edições da obra:

É desnecessária uma excessiva argúcia para sentir que essa noção de arte, da Arte, como forma de compensação e de redenção, era própria de Lima Barreto, e que a ênfase convencional com que a exprime neste caso é talvez uma tênue caricatura, não é um disfarce. Sua suscetibilidade às pequeninas, mas reiteradas humilhações constitui motivo de revolta contra os outros, mas sobretudo contra a própria condição (BUARQUE DE HOLANDA, 1997:15).

A aproximação entre o escritor e sua personagem, ou melhor, a sua própria ficcionalização na construção de Leonardo Flores é exposta no texto de João Antônio e legitima a sua afirmação acerca da atualidade e valor do projeto literário de Lima que, anos depois, faria parte da sua realidade como escritor que retrata a vida dos subúrbios brasileiros e que usa, nesse intuito, o mesmo recurso de seu precursor e modelo: a transposição artística do real para a ficção.

Tanto Lima Barreto como os personagens que ele constrói merecem a atenção de João Antônio nesta homenagem sob a forma de livro, justamente por serem atuais e típicos brasileiros, ficcionalizados em sua maioria.

O recurso através do qual Lima Barreto ficcionaliza-se a si próprio ou transforma outras pessoas em personagens nos seus livros, como os citados neste estudo, classifica-se como *roman à clef*, ou “romance de chave”. Conforme o ensaio de Augusto Meyer, intitulado “A chave e a máscara”, inserido em livro homônimo, a definição para essa tendência não se encontraria em dicionários, dada a sua imprecisão, porém poderia ser conceituada como “um tipo de ficção, em que os modelos de personagens são conhecidos, ou mais ou menos identificados”. Uma tendência da literatura em que a obra fica “com um pé na biografia e outro na ficção, jungindo a um nome fictício, um nome verdadeiro ou mais de um nome, conforme o poder de sugestão dos modelos” (MEYER, 1964:130-131).

O recurso da ficcionalização de pessoas na literatura limabarretiana também é evidenciado por Zélia Ramona Nolasco dos Santos Freire, em sua Dissertação de Mestrado, intitulada *Lima Barreto: imagem e linguagem* (2003). A pesquisadora revela que, além do próprio Lima Barreto, podemos detectar a presença de outras pessoas transfiguradas em personagens nos textos do autor, entre elas, B. Quadros, pseudônimo de Antônio Noronha Santos e Gondim da Fonseca, ambos funcionários do *Correio da Manhã*.

Processo similar aplica-se aos romances, conforme o destaque dado pela pesquisadora ao diretor-geral da Diretoria da Justiça, Pelino Guedes. O mesmo, responsável pela demora na liberação da aposentadoria do pai de Lima, apareceria, em *Numa e a Ninfa*, representado na figura

do secretário do ministro Brochado, como “[...] múmia peruana, untada de pinturas e a enxergar por uns óculos negros” (BARRETO Apud BARBOSA,1952:111).

Guedes também marcaria presença em *Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá* embutido na personagem Augusto Machado, um biógrafo de ministros e “encarnado” na figura de Xisto Beldroegas, empregado da Secretaria dos Cultos. Sob essa luz, ressalta a autora:

Para quem conheceu Pelino Guedes, acredita que nas obras de Lima encontra-se o próprio. Supõe-se que, ao transpor essas pessoas para a obra, estaria o intelectual Lima Barreto vingando-se pelo sofrimento que causaram a ele. Pois não tinha outra forma de fazê-lo. Por mais que o escritor se defendesse deste tipo de crítica, sentia-se impotente. E em resposta à crítica de Medeiros e Albuquerque, em 1909, assim se posiciona: “Caso o livro consiga viver, dentro de curto prazo ninguém mais se lembrará de apontar tal ou qual pessoa conhecida como sendo tal ou qual personagem” (FREIRE, 2003:42).

Diante dessa particularidade literária barretiana, podemos identificar a sua proximidade com o autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, uma vez que ambos transpõem o real artisticamente para a literatura. Devemos destacar, no entanto, que o admirador João Antônio o faz no propósito de resgatar valores e pessoas que julga estarem esquecidos do imaginário cultural brasileiro, como o próprio Lima Barreto e, ao mesmo tempo, também recupera esse recurso estilístico do seu precursor. Já o escritor pré-modernista busca revelar uma crítica, uma vingança ao sistema social que o exclui do meio acadêmico.

Os dois escritores, habilmente, realizam um resgate social, porém o que em Lima Barreto aparece com valor de militância, em João Antônio manifesta-se como valorização social de nossa cultura. A ficcionalização-denúncia de Lima Barreto transfigura-se em ficcionalização-resgate na produção do escritor João Antônio, especialmente na obra em questão, *Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*.

A admiração de João Antônio por Lima Barreto também recai na retomada de alguns temas trabalhados pelo escritor carioca em sua produção artística, como a rotina dos trabalhadores que, “empoleirados” nos trens suburbanos, enfrentam diversos perigos diários. Os “pingentes” são retratados por ambos os escritores que, mesmo em realidades históricas diversas, permanecem fiéis à realidade reconstituída nos seus trabalhos, como veremos:

Há gente por toda a parte. O interior dos carros está apinhado e os vãos entre eles como que trazem quase a metade da lotação de um deles. Muitos viajam com um pé no carro e o outro no imediato, agarrando-se com as mãos às grades das plataformas. Outros descem para a cidade sentados na escada de acesso para o interior do vagão; e alguns, mais ousados, dependurados no corrimão de ferro com um único pé no estribo do veículo (*Clara dos Anjos* Apud ANTÔNIO,1977:31)

Pingentes. Os dependurados do Rio vêm de longe. Em dezembro de 1921 já não eram novidade nenhuma nos trens da Central do Brasil. E, embora naquela época nossos escritores estivessem preocupados com beletismos e parnasianismos, um mulato pobre que não passou de funcionário miúdo do Ministério da Guerra chamado Lima Barreto, morador de Inhaúma, denunciava num de seus romances, o sempre por nós esquecido *Clara dos Anjos* (ANTÔNIO,1975:24).

No texto intitulado “Pingentes”, publicado em dois de seus livros, João Antônio retoma a atualidade da temática barretiana ao tocar na ferida social dos suburbanos que se submetem aos riscos que uma viagem de trem pode oferecer. A superlotação dos vagões é provocada pelo preço acessível das passagens e pelo descaso dos órgãos públicos que, conforme o próprio Lima Barreto já detectava, estavam preocupados com o desenvolvimento da Zona Sul carioca, ao invés de sanarem os problemas de uma região onde habita a maior parte da população, a Zona Norte.

O desleixo por parte das autoridades municipais, destacado pelo escritor Lima Barreto em sua literatura, persiste atualmente e confirma a atualidade e veracidade de sua produção. Beth Brait acrescenta que “Lima Barreto consegue retratar o seu tempo com profundo espírito crítico, fazendo-o a partir de um texto moderno, agudo e tão saboroso que, mesmo falando do Brasil da última década do século passado [XIX], parece estar vasculhando, com muita propriedade, o Brasil de hoje” (BRAIT,1995:6). Somada à posição da professora, o próprio João Antônio, nos idos de 70, reclama o (re)descobrimento da produção barretiana ao afirmar:

O mais importante de Lima Barreto é sua atualidade. Parece que seus livros foram escritos ontem. Acho-o um autor fundamental, um autor que fatalmente deverá ser reconhecido num processo de revisão histórica brasileira e que ainda deverá ser um dos grandes inspiradores da cultura desse País (ANTÔNIO,1978:18).

A vivência de Lima Barreto pelos subúrbios cariocas no início do século XX, a sua perambulação por diversos bares, cafés, livrarias e o seu cargo de funcionário do então Ministério da Guerra, revelam que o escritor transita entre os diferentes círculos sociais, ou seja, também se apresenta como um mediador cultural.

Este deslocamento espacial do escritor entre a cultura popular e a culta enriquece a sua literatura de autenticidade e valor, porque é como se ele observasse o real vivido nos diversos pólos sociais e o transpusesse artisticamente para a sua literatura. Qualidade esta que merece ser (re)conhecida pelos leitores, na concepção do escritor João Antônio, haja vista também ele deslocar-se como um observador:

Quando conheci Lima, ele já estava branquejando. Não me lembro de pessoa mais descuidada e só o vejo com os sapatos cambetas, palheta suja, roupa azul-marinho muito manchada e duas placas de suor e poeira nas costas. Vinha do Ministério da Guerra à tarde e parava em nossa roda, formada num barzinho da *Casa Heim*, na Rua da Assembléia. Bebericávamos e palestrávamos. Nunca o vi bêbado, mas sempre tomado. Não perdia o propósito [...]. Conhecia todo o mundo e aquela gente toda que ia passando o cumprimentava. Às vezes, ia embora com [...] malandros e capadócios; outras, com gente humilde, mas correta e boa – guardas, carteiros, mata-mosquitos, pequenos funcionários. Este pessoal está todo de personagem nos seus livros (artigo de José Nava Apud ANTÔNIO, 1977:56-7).

Também no Engenho Novo se realizavam rodas no *Restaurante e Café Canalejas* [...]. A princípio, o pequeno grupo se formava nesse salão reunindo duas ou três mesas defronte a um espelho que se elevava como fundo de um pequeno tablado sobre o qual estava o piano sempre ocupado por um pianista, a postos de sete até meia-noite e executando, a pedido, as músicas da moda – sambas, tangos dobrados, valsas, polcas, raramente árias de óperas que davam um ar mais refinado ao *Canalejas* [...]. Pouco a pouco, crescia o número de membros da roda (Trecho do depoimento de Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, 1977:60).

A literatura como resultado de uma experiência vivida por Lima enobrece a sua produção porque provoca uma maior reflexão por parte do intelectual acerca da realidade brasileira. Não se restringe a moldes literários importados, mas resulta de uma proximidade vivencial entre o escritor e o mundo que constrói em seus livros. Como confirma João Antônio a respeito da realidade trazida para os textos de Lima Barreto:

Já pelos primeiros vinte anos deste século [XX], Lima Barreto escrevia sobre coisas como: a necessidade de se levantar uma verdadeira História da Escravidão Negra no Brasil; [...] a falta de grandeza, de solenidade e de misticismo da nossa arquitetura urbana contrastando com a paisagem brasileira tão grandiosa [...]; os nossos grandes impostadores e picaretas que em sua obra chegaram a Secretários de Estado e até Ministros; o absurdo de nossa cultura colonizada na sua época à francesa [...], nenhuma originalidade e golpes de estilo; a nossa exploração cínica e demagógica dos mais fracos, que lá vivem naquilo que ele chamou de “refúgio dos infelizes”, o eterno subúrbio carioca (ANTÔNIO, *O Liberal*, Belém, 14/03/1992.)

A “sinceridade” (a outra palavra-chave que engloba o universo literário de Lima, segundo Sonia Brayner, em artigo anteriormente citado) na captação da realidade brasileira propicia o surgimento de algumas posições críticas que, no entanto, acusam a presença de um descompromisso na linguagem barretiana. João Antônio elege um trecho de *Isaías Caminha* no qual a própria personagem, um jornalista, justifica a sua exclusão das badalações literárias daquele momento, acusando o próprio sistema de não lhe permitir a participação em eventos culturais e divulgações, importantes para todo escritor:

Não é meu propósito também fazer uma obra de ódio; de revolta enfim; mas uma defesa a acusações deduzidas superficialmente de aparências cuja essência explicadora, as mais das vezes, está na sociedade e não no indivíduo desprovido de tudo, de família, de afetos, de simpatia, de fortuna, isolado contra inimigos que o rodeiam, armados da velocidade da bala e da insídia do veneno. Perdoem-me os leitores a pobreza da minha narração. Não sou propriamente um literato, não me inscrevi nos registros da *Livraria Garnier*, nunca vesti casaca e os grandes jornais da Capital ainda não me aclamaram como tal – o que de sobra, me parece, são motivos bastante sérios, para desculparem a minha falta de estilo e capacidade literária (“Breve Notícia” in *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* Apud ANTÔNIO, 1977:39).

Lima Barreto certamente estava voltado para uma produção de cunho social, de denúncia das mazelas brasileiras, porque, na sua concepção, a literatura “tinha que ser militante, visando a um objetivo certo e definido e não uma ‘literatura contemplativa’... ‘cheia de ênfase e arrebiques’... falsa e sem finalidade”, como nos mostra o estudo biográfico de Francisco de Assis Barbosa (1952:180).

O biógrafo acrescenta que “*Isaías Caminha* marcará a obra de Lima Barreto como um gilvaz a testa de um esgrimista do século XVII” e que “há de ser sempre o autor de um romance de escândalo”, pois “os senhores da literatura, os que vestem casaca e freqüentam a Livraria Garnier, jamais lhe perdoarão a ousadia” (p.181). Barbosa ainda ressalta o compromisso de Lima Barreto com o real, sinceramente transposto aos seus livros:

Nada de artifícios verbais. Literatura, sim, mas com objetivo certo e definido, estabelecendo entre o escritor e o público um compromisso, para ajudá-lo a conhecer não apenas o drama íntimo de cada um, como também as competições, erros e misérias da sociedade em que vivemos. Literatura militante, como a que sempre praticaram Lima Barreto no Brasil e Eça de Queirós em Portugal, seguindo a lição de Taine e Brunetière, tratando de tudo o que pertence ao destino de todos nós, uma vez que – justificaria o próprio escritor – “a solidariedade humana, mais do que nenhuma outra coisa, interessa o destino da humanidade” (BARBOSA, 1997:12)

O escritor, acusado pelo crítico José Veríssimo (1910) de exceder de “personalismo” em *Isaías Caminha*, justifica-se atribuindo ao trabalho o caráter de “combate” e de ser “propositadamente mal feito”, pois trata-se de uma crítica ao “beletrismo” dos jornalistas daquele instante, preocupados com a forma e não com o conteúdo e a função dos trabalhos.

Além da avaliação de cunho estético de José Veríssimo, Lima Barreto também foi foco dos olhares de estudiosos como Medeiros e Albuquerque e Alcides Maia, cuja marca maior se restringia à “impressão” acerca da obra analisada, avaliação típica dos beletistas daquele momento. Os referidos críticos analisaram *Recordações do Escrivão Isaías Caminha* sob o prisma do impressionismo e biografismo por considerarem a obra como reflexo do homem.

Tal enfoque acarretou uma avaliação “ligeira” e superficial do livro de Lima Barreto, como memorialístico e autobiográfico apenas, características que o classificaram como literatura menor. Os críticos não percebiam que estavam diante de uma produção de vanguarda, ou seja, não atinaram para a ruptura dos moldes estilísticos pré-estabelecidos da *Belle Époque* brasileira, ou seja, não viam em Lima Barreto uma inovação, porém restringiam-no a um escritor cujas qualidades artísticas eram discutíveis.

Grandes nomes da crítica literária brasileira desconheciam que Lima Barreto, andando na contramão dos aspectos formais então vigentes, “defini[a]-se pelo caminho do compromisso com

uma concepção artística de caráter sociológico, em que a arte [era] concebida como forma de aproximar e solidarizar os homens na busca da felicidade comum” (BRAYNER, 1979:148).

Sob essa luz, o crítico Antonio Candido confirma que Lima Barreto tem a sua produção literária voltada para questões de cunho social, como a pobreza humana que o incomoda profundamente em vários de seus relatos. Esse aspecto, o da ênfase em sua temática, porém o levaria a incorrer num descuido, porque:

Se de um lado favoreceu nele a expressão escrita da personalidade, de outro pode ter contribuído para atrapalhar a realização plena do ficcionista. Lima Barreto é um autor vivo e penetrante, uma inteligência voltada com lucidez para o desmascaramento da sociedade [...]. Mas é um narrador menos bem realizado, sacudido entre altos e baixos, freqüentemente incapaz de transformar o sentimento e a idéia em algo propriamente criativo (CANDIDO,2003:39-40).

A existência à margem de Lima Barreto e sua observação da realidade suburbana como um típico “flâneur” auxiliam a construção de sua temática, cuja função militante o impede, de certo modo, de elaborar estilisticamente seus textos. No nosso ponto de vista, ao fazê-lo, o escritor estaria caminhando nos ditames literários que tanto criticava nos intelectuais pré-modernistas e, desse modo, o caráter combativo de sua escrita perderia o seu propósito. Comungando das reflexões acima expostas, nos acrescenta o crítico Alfredo Bosi:

Em Lima Barreto [...], as cenas de rua ou os encontros e desencontros domésticos acham-se narrados com uma animação tão simples e discreta, que as frases jamais brilham por si mesmas, isoladas e insólitas (como resultava da linguagem parnasiana), mas deixam transparecer naturalmente a paisagem, os objetos e as figuras humanas (BOSI, 1994:318).

Da mesma maneira, o mencionado “descompromisso” da linguagem limabarretiana inova porque contribui para uma aproximação entre o escritor e o seu público-leitor. Além de trazer ao conhecimento deste uma cultura até então não exposta pelos “beletristas”, a cultura popular que seria, décadas depois, retomada pelo escritor João Antônio na construção do seu universo literário. A esse respeito, elucida Beatriz Resende:

O academicismo recusado é também a recusa do distanciamento escritor-público, é a busca do elemento popular no autenticamente nacional [...]. A opção ao nível do uso da língua liga-se à valorização desta cultura popular que encontra expressão não apenas na linguagem, mas também na música, nas danças, nas formas de reunião social. Abre-se espaço para os ditos do bom-senso popular sem medo do despotismo da gramática, para as polcas e modinhas dengosas, a flauta do carteiro e o violão do capadócio, para as conversas entre cafezinhos e parati (RESENDE, 1983:75).

A novidade não é observada pelos críticos mencionados, adeptos da perfeição gramatical, e, por consequência, a autenticidade estilística de Lima Barreto não se constitui em valor ou forma de ascensão social. Ao contrário, torna-se uma ameaça à tradicional avaliação crítica favorável à forma textual erudita dos parnasianos, estes inábeis ao novo movimento que surgia e cegos diante de um grande processo de ruptura com os modelos vigentes.

Ao adotar uma linguagem popular, acrescenta Freire, “deixa de lado toda a pompa, os floreios de uma linguagem rebuscada, acadêmica, fortemente em uso e defendida como critério para uma literatura de valor”(2003:53).

Do mesmo modo, o texto de Beatriz Resende ainda revela que o conflito estilístico entre Lima Barreto e os escritores conservadores, incapazes de compreender que, muito mais do que um erro existe, nas páginas do escritor, uma inovação, reproduz o próprio antagonismo social presente entre os bairros burgueses e os subúrbios, estes possuidores de sua própria cultura. Como o próprio escritor antecipa, “é chegada, no mundo, a hora de reformarmos a sociedade, a humanidade, não politicamente que nada adianta; mas socialmente que é tudo” (BARRETO,1956:165).

O próprio admirador João Antônio responde às avaliações críticas ligeiras e revela a linguagem de Lima Barreto como mal interpretada, num texto publicado na *Tribuna da Imprensa*, em 1993. Para ele,

Do ponto de vista estético, Lima Barreto durante longo tempo foi considerado autor de texto de acabamento desleixado, um estilista de segunda classe. Francamente, quem observou isso não leu um conto, entre outros, como “Dentes negros e cabelos azuis”. Ou não teve um instrumental crítico para interpretar Lima Barreto. Afinal, os modelos inspiradores de nossa crítica nada têm a ver com as melhores tentativas brasileiras de literatura. É uma visão colonizada e colonizadora, sem lastro nacional, para entender a produção barretiana. Uma visão estrangeira dentro do próprio país (ANTÔNIO,1993).

A preocupação em retratar a realidade brasileira que une o “pioneiro” Lima Barreto e seu admirador João Antônio, todavia, é construída de forma diversa, conforme nos elucidou o professor e especialista na produção barretiana, Antonio Arnoni Prado. Em Lima Barreto, revela, “o artifício da criação literária é em si mesmo um acerto de contas para recompor a própria dignidade”. Daí o seu caráter combativo concretizar-se “através de uma grotesca intensificação das proporções”, pois em *Policarpo Quaresma*, a memória da personagem mistura desordenadamente cenários e motivos vivenciais, desarticulando assim, a sua coesão estrutural.

Já em João Antônio, esse “desvio”, conforme Arnoni Prado “se converte numa questão de estilo” e, até então, o que este classificava, em seu ensaio, como aspectos convergentes entre ambos os escritores, na linguagem, aponta uma divergência, um “divisor de águas”:

O que em Lima Barreto parece sugerir, não a reflexão da análise, mas a arremetida pura e simples do herói contra a totalidade, em João Antônio se esgota no limite da forma, no detalhe que recusa a passagem para a elucidação do mundo a desvendar [...]. Em João Antônio reaparecem de fato, transfundidos sob uma outra forma, alguns dos processos e dos temas centrais da crônica jornalística de Lima Barreto, em especial o tom ficcional até então inusitado, as vozes e mesmo certos figurantes que depois emigram para os contos mas que em geral aparecem em livros como *Marginália, Vida Urbana* [...], em cujos episódios é impossível não reconhecer as marcas do repórter no cotidiano miserável dos subúrbios, entremeados ao sarcasmo e à revolta inspirados na solidariedade dos despossuídos (ARNONI PRADO,1999:151-152).

Devemos mencionar que para a construção do seu projeto literário João Antônio certamente descobre nos contos e romances de Lima um roteiro temático. O escritor contemporâneo, porém, lapida por meio de seu estilo peculiar os ideais do seu precursor. Fato este que podemos comprovar na estrutura de *Calvários e Porres...*, em que detectamos, mediante uma seleção proposital de trechos do depoimento do professor Carlos Alberto, realizada por João Antônio, uma conformidade temática, ou como afirma Arnoni Prado, a obra representa “uma espécie de itinerário de suas afinidades eletivas com o autor de *Clara dos Anjos*” (p.152).

Unidos pela aproximação temática ao abordarem “o homem humilde, injustiçado, a fome, a repulsa da miséria”, os escritores, porém, afastam-se diante da postura do intelectual em relação ao mundo. João Antônio, conforme Arnoni Prado, numa entrevista, “é amigo do personagem malandro [...]”, e “entrou muito por essa realidade do pobre, de buscar a sobrevivência, do

engraxate, do menino que come os restos na calçada do hotel”. Lima Barreto, em contrapartida, “tem uma outra posição em relação a esses fatos, eles são mediados por uma consciência política mais ligada à chave do Anarquismo, do Socialismo”.

Diversas resenhas jornalísticas, publicadas no ano de 1977, foram consultadas no “Acervo João Antônio” por ocasião da pesquisa e, a maioria ressalta que em *Calvário e Porres...* não existe nenhuma palavra do escritor. Isso não impede, contudo, que identifiquemos o seu estilo peculiar na recriação do universo literário de Lima, através da junção entre depoimentos, ilustrações, correspondências e texto.

A própria fragmentação, ou melhor, a inovação da narrativa fortalece o valor de João Antônio como um escritor liberto das amarras dos “ismos” literários e, tão competente quanto em outras narrativas consideradas tradicionais ou lineares. O “livro é extremamente João Antônio, no caráter, no estilo, na convulsa realidade suburbana brasileira”, nos acresce uma das resenhas lidas de autoria de Hamilton Braga (s/d). Além de resultar “numa grande discussão, sem teorias literárias e sem palavras finais, sem verdades definitivas”, justifica-se o próprio autor.

A respeito da necessidade da liberdade de criação artística, identificamos, numa reflexão de Lima Barreto sobre o papel do escritor, repetida propositadamente na página 89, a fonte na qual, posteriormente, João Antônio iria extrair as matizes de seu projeto literário:

Parece que o nosso dever de escritores sinceros e honestos é deixar de lado todas as velhas regras, toda a disciplina exterior dos gêneros e aproveitar de cada um deles o que puder e procurar, conforme a inspiração própria, para tentar reformar certas usanças, sugerir dúvidas, levantar julgamentos adormecidos, difundir as nossas grandes e altas emoções em face do mundo e do sofrimento dos homens (BARRETO Apud ANTÔNIO,1977:46).

Podemos observar, ao ler *Calvário e Porres...*, um rigoroso trabalho estilístico que engloba desde o recolhimento do material no sanatório, a sua seleção, a redação final e, sobretudo na organização interna que dá vida à obra. Estrutura que nos remete a um caos harmonioso, pois, ao lado do relato biográfico, fornecido pelo professor Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, estão dispostos textos de Lima, encaixando-se com seus representativos personagens e a época de sua vivência, o Brasil das primeiras décadas do século XX.

Ao examinarmos detalhadamente esta peculiar estrutura narrativa, deparamo-nos com as maiores preocupações de Lima Barreto transpostas sutilmente por meio de repetições de fragmentos textuais, em páginas diferentes da obra. Além da repetição acerca do papel do escritor mostrada acima, são também pertinentes os excertos que trazem como foco a descrição dos subúrbios com as suas minúsculas casas de cômodos que mal dariam para acomodar uma família, mas que suportam, na maioria das vezes, várias divisões e subdivisões. Tal detalhamento encontra-se nas páginas 33 e 40, respectivamente:

Casas que mal dariam para uma pequena família são divididas, subdivididas, e os minúsculos aposentos assim obtidos, alugados à população miserável da cidade. Aí, nesses caixotins humanos, é que se encontra a fauna menos observada da nossa vida, sobre a qual a miséria paira com um rigor londrino (*Triste fim de Policarpo Quaresma* Apud ANTÔNIO, 1977:33 e 40).

De igual importância para João Antônio é o trecho no qual podemos notar a artificialidade da sociedade brasileira das primeiras décadas do século XX. Na repetição encontrada nas páginas 38 e 82, explicitam-se costumes que denotam a busca de títulos aristocráticos por meio de casamentos “arranjados” entre famílias que sofriam falência, mas que ainda gozavam de prestígio perante a sociedade:

A mais estúpida mania dos brasileiros a mais estulta e lorpa, é a da aristocracia. Abre aí um jornaleco, desses de bonecos, e logo dás com uns clichês muitos negros [...]: Enlace Souza e Fernandes, ou Enlace Costa e Alves. Julgas que se trata de grandes famílias nobres? Nada disso. São doutores arrivistas, que se casam muito naturalmente com filhas de portugueses enriquecidos (*Vida e Morte de J. M. Gonzaga de Sá* Apud ANTÔNIO, 1977:38 e 82).

João Antônio procura, por meio das repetições acima expostas, enfatizar que as principais preocupações de Lima Barreto também são as suas. O escritor contemporâneo, ao revelar que os autores devem libertar-se de regras e deixar-se levar pela imaginação, enfatiza, em comum acordo com o seu precursor, que somente esta é responsável pela capacidade de julgamento e reflexão acerca do mundo e do sofrimento dos homens.

A liberdade de criação humaniza a todos e deve ser transposta para a literatura numa linguagem inteligível a qualquer cidadão, ou seja, numa linguagem próxima ao “povo-povo”, para usarmos uma expressão do próprio João Antônio. Ambos os escritores procuram elaborar, em momentos diversos de nossa história, uma literatura que fale dos problemas do Brasil e dos suburbanos brasileiros, numa escrita sem modelos importados, sem superficialidades, nem belezas formais. Um Brasil retratado por brasileiros numa linguagem típica brasileira.

Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto constitui-se de uma aparente desorganização estrutural que se harmoniza através do resgate realizado por João Antônio, na tentativa de buscar, na memória dos leitores, o pensamento vivo de Lima Barreto, suas preocupações e o seu importante papel na literatura brasileira, o de fundir artisticamente o real e a inventividade no propósito de construir o retrato do típico homem brasileiro nas suas vivências e sofreres.

5.2 “O romancista com alma de bandido tímido”

“A glória das letras só a tem quem a elas se dá inteiramente; nelas, como no amor, só é amado quem se esquece de si inteiramente e se entrega com fé cega”

Lima Barreto

No dia 16 de março de 1996, João Antônio publica, no jornal *O Estado de São Paulo*, o ensaio intitulado acima. Ainda no mesmo ano, o texto é reeditado, compondo um dos treze ensaios do livro que mais renderia homenagens a algumas pessoas de nosso meio artístico: *Dama do Encantado*.

O autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, mais uma vez, transporta, já no título do ensaio, Lima Barreto para a galeria de suas personagens, retomando a expressão que o próprio Lima se auto-classificou em *Marginália*. A sua alma seria a de um “bandido tímido”, mas, segundo João

Antônio, o encanto estaria justamente na sua paradoxal figura: estaria na capacidade de comover e convencer, até hoje, os seus admiradores por meio de seus ideais revolucionários e, ao mesmo tempo, acha-se na candura manifesta por parte de alguns de seus personagens, entre eles, Manoel Joaquim Gonzaga de Sá que “recomendava a doçura como a maior força do mundo”.

João Antônio revela, no decorrer do seu texto, que a importante fonte na qual Lima Barreto iria buscar as suas bases ideológicas seria a literatura russa. Nomes como os de Gogol, Máximo Gorki, Tolstoi, Dostoiévski, entre outros, aparecem como pertencentes à mesma família de escritores, na qual o autor de *Triste Fim de Policarpo Quaresma* estaria inserido.

Todos os autores comungariam dos mesmos propósitos literários, o de fazer uma literatura cuja marca é o “humanismo que se agita por um permanente espírito de luta”. João Antônio, ao revelar a proximidade entre Lima e os escritores mencionados, justifica a sua própria predileção pelos clássicos, haja vista o grande número de obras russas presentes em seu “Acervo pessoal”, anteriormente citado. Sob essa luz, a pesquisadora Clara Ávila Ornellas pontua em sua tese de Doutorado:

De uma maneira geral, percebemos que os principais escritores citados nas entrevistas de João Antônio são considerados de qualidade e de importância para o seu pensamento sobre literatura também pela identificação com a sua própria produção. Em grande parte são autores que se preocuparam com a representação dos problemas e angústias do homem, o que coincide com a premissa básica de João Antônio para o fazer artístico (ORNELLAS, 2004:60).

A presença da literatura russa como referência para o escritor Lima Barreto e, posteriormente, para João Antônio advém da complexidade dos temas abordados. Fiódor Dostoiévski, por exemplo, em *Memórias do subsolo* (1864), apresenta como temática a vivência da subjetividade humana, a radicalização da mente do personagem, ou seja, o interior do ser ou “essência”. O narrador anônimo, de aproximadamente 40 anos, vive uma crise existencial, um caos como ele se apresenta na própria consciência, esta totalmente caótica e tensa.

A complexidade do universo narrativo está presente até mesmo no título da obra, pois “subsolo” seria a metáfora da própria consciência do narrador. O subsolo está escondido por baixo da aparência. Desta forma, o escritor russo traz para as letras um “eu” que não é íntegro, o caos da

essência humana e seus conflitos na sua mais fiel representação, sendo por este motivo considerado o pai da modernidade romanesca.

No que diz respeito, especificamente, à admiração de Lima pelo autor de *Crime e Castigo*, Sonia Brayner acrescenta que “não é em especial a estrutura polifônica de Dostoiévski que o impressiona, mas duas invariantes temáticas: a questão do sofrimento, decorrência da impossibilidade de comunicação com um mundo hostil e a potência humana do homem de idéia, auto-consciente e, sobretudo, para ele, Lima Barreto, crítico das instituições e preconceitos sociais” (BRAYNER, 1979:154).

Além das inquietações, das opiniões políticas e filosóficas de Dostoiévski, a forma resumida e diluída do enredo de Anton Tchekhov, com seus personagens pobres e frágeis, inseridos em conflitos sociais ou individuais ou, ainda, a postura realista de Gorki e seus marginalizados socialmente, confirmam a influência russa na produção literária de Lima Barreto e de seu admirador, João Antônio.

Em determinado momento do texto, o autor cita a existência de dois tipos de escritores. Os de *sapientia* que, imersos numa “aflição estética”, gozam de sabedoria e sofisticação intelectual provenientes de uma biblioteca e determinados escritores em que, se observada a temática de suas obras, logo veríamos um “povo – com as suas caras, roupas, cheiros, as maneiras todas de ser” (ANTÔNIO,1996:86).

Lima Barreto, conforme João Antônio, se enquadraria nesta segunda categoria e ainda acrescenta, dialogando com o título de seu livro, anteriormente revisto como a mais completa homenagem à produção limabarretiana, *Calvário e Porres...*:

Foram seus sofrimentos 41 anos de solidão preenchidos pela produção, em vertigem, de 17 livros e mais atribulação, calvário e porres?

Sim e não. Sim-não. Que foi grande, jogou alto e largo, enquanto outros jogaram as regras apenas vigentes e Lima tinha consciência disso (ANTÔNIO,1996:86).

João Antônio enfatiza que Lima Barreto, ao não adotar as “regras vigentes”, foi classificado como um escritor à frente do seu tempo e,

A serviço de seu sonho como o próprio Isaiás Caminha ou o Major Policarpo. E nessa coisa mesquinharia não podia entrar. Era especial, insisto: não admitia “o

silêncio é ouro”. Era raro e bem topado, o mulato. Tinha amor e ódio pelos seus personagens e, para ele, obra superior exigia uma condição: “a mais cega e absoluta sinceridade”. Era, assim, homem de gostar ou não (ANTÔNIO,1996:86-87).

A sinceridade de Lima Barreto, elevada por João Antônio como um atributo de valorização de sua escrita, acabou fazendo, porém, com que a sua produção caísse no esquecimento e marginalização por muitos anos. Carlos Néelson Coutinho revela as conseqüências do olhar barretiano para os pobres e trabalhadores de nosso país:

O estado [e] a sociedade civil [...] primitiva e gelatinosa – conden[aram] os intelectuais que se recusavam à cooptação pelo sistema dominante à marginalidade no plano cultural e, para nos expressarmos com certa vulgaridade, a seríssimos problemas no plano da subsistência econômica (COUTINHO, 2000: 25). *Grifos nossos*

Ainda no que concerne às diversas tentativas de divulgação, ou melhor, de interpretação da literatura do autor de *Isaiás Caminha*, João Antônio aponta o caráter contraditório dos veículos de comunicação cultural de nosso país. Preocupado com a insistência das lacunas referentes a Lima Barreto, desabafa,

Tudo isso é bem pouco na medida em que Lima é pouco conhecido fora do pequeno círculo de iniciados, essa ridícula espécie de gueto cultural em que vivemos. Cinema, televisão, universidade, teatro, já se abriram para Lima Barreto, mas a sua presença incômoda, ardida, parece estar sujeita a um ir e vir permanente. A glória e o reconhecimento se abrem para Lima. Logo depois, se fecham. Sua obra é forte e volta (ANTÔNIO,1996:91-92).

O ir e vir da literatura de Lima Barreto no mercado cultural através das reedições de algumas obras, o abrir e fechar de olhos da crítica a seu respeito, inclusive ao abordá-lo de forma superficial na maioria das vezes, apontam para o seu caráter conflituoso e, ao mesmo tempo, instiga os leitores para alguns questionamentos sobre a nossa sociedade.

O escritor, mesmo tendo sofrido marginalização intelectual e diversas privações, como a sua recusa como membro na ABL (Academia Brasileira de Letras), por duas vezes “prossegue com muitos livros esgotados e fora das livrarias” (p.92).

No decorrer de “O romancista com alma de bandido tímido”, o admirador João Antônio toma como marcas valorativas alguns pontos que julga essenciais para quem quer conhecer verdadeiramente a riqueza temática do escritor Lima Barreto. Principia por revelar que, por meio de sua instigante escrita, a população urbana de nosso país entra, pela primeira vez, na literatura brasileira.

João Antônio também responde às diversas acusações de desleixo gramatical de seu precursor, revelando que, na realidade, o autor antecipa construções gramaticais modernas e intrigantes para a época. Lima seria o pioneiro de um estilo no qual ao escritor compete “escrever mais com idéias do que com palavras” e, no seu caso, declara o escritor paulista justificando-se também, “jornalista e escritor se confundiam num todo de cumplicidade e garra” (p.89).

Com a publicação, em 1911, de *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto precipita a grande discussão sobre a necessidade de uma Reforma Agrária em nosso país. Tal empenho ideológico, podemos observar na atitude do major Quaresma em dividir as suas terras entre os pobres e desabrigados. A distribuição e o promissor resultado, entretanto, não foram possíveis devido ao embaraço com as simples, mas simbólicas formigas que destruíram o sítio e, metaforicamente, a causa.

Além de profetizar a questão da má distribuição de terras no Brasil, o autor, conforme João Antônio, constrói alguns de seus personagens por meio de caricaturas da antiga República, mas ainda plenos de atualidade. A essa questão acrescenta:

Os políticos como os de *Numa e Ninfa* ou o Ministro Financeiro Felixhimino bem Karpatoso, de *Bruzundangas*, estão aí vivos e vivaços mandando e desmandando no Brasil de hoje, patrioteiros, parlapatões e sem dar conta de que a linguagem – e não só estilo... – pode ser o homem (ANTÔNIO,1996:88).

O escritor pré-modernista, ao tocar em questões delicadas como as acima mencionadas, mas, parcialmente expostas, tornou-se “um dos casos de perseguição e brutalidade da censura e da arbitrariedade na literatura brasileira: teve o seu nome interdito e colocado no *index* de nossos principais jornais [...]”, além de ter sido “proibido de ser escrito durante mais de 50 anos após a

sua morte” (p.88), revela o admirador, ressaltando o silêncio em torno da produção barretiana nas primeiras décadas do século XX.

Diante da avaliação do texto do escritor João Antônio e extraídas as suas principais inquietações acerca do pensamento do autor que, segundo ele, foi o menos dissimulado de seu tempo, no Brasil, podemos comprovar, em comum acordo com o mais fiel apreciador da produção limabarretiana que, “quem hoje conhece literatura brasileira sabe que não se pode falar nela sem ler a obra de Lima” e considerá-lo como o romancista por excelência da Primeira República.

João Antônio, num certo fragmento de seu texto, nos revela que “a vergonha, o pudor e a memória são curtas neste país de nome com seis letras inteiramente diferentes” (p.87). Ou seja, num país cuja cultura é resultado de uma miscigenação, de uma junção de várias tradições de povos diversos, a tentativa de resgate através da aproximação, ou melhor, a ficcionalização que ele faz de Lima Barreto em “Romancista com alma de bandido tímido”, transformando-o em personagem, confirma a sua tendência em reavivar aspectos de nossa singular cultura que julga estarem esquecidos no imaginário brasileiro. Ou, como nos declara Antônio Arnoni Prado:

Lima Barreto, nas mãos de João Antônio, se convert[e] numa espécie de arquétipo de seus anti-heróis e a perspectiva de sua ficção [é] sempre a perspectiva dos excluídos. Aqui, mais do que propriamente uma afinidade eletiva, Lima Barreto acaba se transformando em personagem de João Antônio (ARNONI PRADO,1999:163). *Grifos nossos*

A análise dos dois textos que de certo modo (re)descobrem o escritor Afonso Henriques de Lima Barreto no cenário das letras brasileiras torna-se oportuna para entendermos que, além de ser considerado “precursor do Modernismo, fazendo uma autêntica literatura brasileira, isto é, voltada para os problemas existenciais do indivíduo em face da sociedade” (MILLIET Apud ANTÔNIO,1996:90), o autor possui traços que o engrandecem e o transformam num ícone para João Antônio.

No intento de resgatá-lo do passado histórico e literário brasileiro, num projeto arrojado e, sobretudo, criativo, o escritor comunga, certamente, das reflexões de T. Adorno quando este revela que “o que foi pensado, pode ser abafado, esquecido, dissipado, mas não se pode esconder que algo sempre sobrevive; pois o pensamento possui um momento de universalidade” (ADORNO Apud FREIRE,2003:43).

Lima Barreto e seu projeto literário sobrevivem para João Antônio porque são sinceros, questionadores, autênticos, atuais e, acima de tudo, brasileiros e, por tabela, legitimadores da sua própria produção literária.

6. Conclusão

“Uma lata existe para conter algo, mas quando o poeta diz lata pode estar querendo dizer o incontível”

Gilberto Gil

Procuramos revelar, no decorrer do trabalho, a proximidade entre as pessoas ficcionalizadas pelo escritor João Antônio e os seus personagens dos dois primeiros livros e focos da pesquisa de Mestrado, por ser notório que toda a galeria de tipos do autor se encontra, por uma questão de atitude ou ideologia, no espaço da exclusão social.

Da mesma forma, se torna importante mencionar que o projeto literário do escritor já vinha se delineando desde a primeira obra, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) com a (re)invenção do famoso jogador extra-textual de sinuca Walfrido Rodrigues dos Santos, o Carne Frita, para se perpetuar no decorrer de sua carreira.

Diante do descobrimento dessa rica faceta do escritor contemporâneo, que se confirma através da sua tentativa de (re)descobrimto de determinadas personalidades do meio artístico brasileiro, revelamos que o autor procura um respaldo ideológico para fortalecer a sua própria construção como um intelectual contemporâneo.

João Antônio, ao focar determinadas pessoas que circularam em diferentes universos sociais, entre eles, o futebol, o samba e a própria literatura, no caso de Lima Barreto, registra para os seus leitores e demais admiradores da sua produção a relação de espelhamento com os mesmos, haja vista serem personagens peculiares e que resistiram ao sistema social ditador de normas e condutas.

O autor, ao resgatá-los do passado como mediadores culturais, dada a sua transitoriedade entre pólos sociais distintos, legitima-se a si próprio como um intelectual pertencente à classe média, mas que freqüentava os mesmos lugares em que seus diversos personagens se mostravam aos leitores nas narrativas.

João Antônio, a fim de procurar revelar alguns traços de nossa cultura que julgava estarem esquecidos pelo leitor brasileiro e que, segundo ele, deveriam ser a base para uma literatura que se dizia nacional, resgatou determinadas personalidades que, de certa forma, fugiram do enquadramento socialmente aprovado pelo senso comum.

O escritor, ao (re)construí-los literariamente, opta por revelar traços de suas personalidades omitidos, na maioria das vezes pela mídia, mas que se tornam importantes para um esclarecimento dos papéis que desempenharam na sociedade brasileira no seu momento de atuação.

Somado a este fato, diríamos que foram justamente esses traços singulares das pessoas ficcionalizadas, entre as quais destacamos, na pesquisa, o jogador de sinuca Carne Frita, o escritor Lima Barreto, o jogador de futebol Almir Pernambuquinho, a cantora Aracy de Almeida e o compositor Noel Rosa, entre outros, que o autor procurou mostrar como constituintes do caráter social brasileiro e, por consequência, dignos de serem lembrados como representantes da cultura popular nas diversas temáticas que a compõem.

Revelamos também que determinados aspectos componentes do caráter de cada um dos seus personagens acima citados, como a autenticidade, a sinceridade e a irreverência, ressaltados positivamente no decorrer da construção dos perfis aqui analisados, o instigaram a ponto de selecionar as referidas figuras como precursores ideológicos para a sua escrita.

João Antônio revela que a grandeza de um artista, de um intelectual, de um músico ou mesmo de um esportista, está associada à sua liberdade de criação, além da necessidade de, mesmo atuantes em áreas diversas da nossa cultura, estarem próximos ao foco de seus trabalhos, ou seja, num embate “corpo a corpo com a vida”, para recorrermos a um termo frequentemente usado pelo próprio autor.

Assim, o escritor busca precursores nas diferentes áreas de nossa cultura para dar consistência ao seu projeto como um intelectual contemporâneo, cuja marca em destaque seria uma escrita marcada pela experiência de um escritor “mediador cultural” que transita pelos diferentes pólos sociais no intuito recolher as fontes inspiradoras que constituirão a sua literatura.

João Antônio (re)cria determinadas personalidades de nossa cultura porque acredita ser importante o resgate desses precursores para a formação do seu projeto memorativo. Da mesma forma, o autor foi resgatado por nós, na tentativa de construirmos um quadro representativo composto pelos divulgadores da cultura popular brasileira do qual ele agora é parte constituinte, já que participa do “retrato” intentado em seu projeto.

O autor insere-se no próprio plano de construção do seu projeto e completa a galeria de personagens porque, “no retrato, dizem, não só o modelo é modelo, mas também o artista, pois a qualidade da pincelada pode revelar quem a faz” (ARÊAS,1999:124).

7. Referências Bibliográficas

a) bibliografia de João Antônio

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. *Calvários 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 educação, 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. *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!* São Paulo: Scipione, 1991.

ANTÔNIO, João. *Guardador*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1992.

ANTÔNIO, João. *Um herói sem paradeiro*. Vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento. São Paulo: Atual, 1993.

ANTÔNIO, João. *Sete vezes rua*. São Paulo: Scipione, 1996.

ANTÔNIO, João. *Patuléia*. Gentes da rua. São Paulo: Ática, 1996.

ANTÔNIO, João. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

b) bibliografia sobre João Antônio

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório*. São Paulo: Boitempo, 1997.

AGUIAR, Flávio. De árvores cortadas. In: *Revista Leia livros*. São Paulo: Ano V, no.49, 1982.

AGUIAR, Flávio. *Um escritor na República das Bruzundangas*. São Paulo: Movimento, 14 jul. 1975.

AMÂNCIO, Moacir (org.). Meus tempos de menino. In: *Cronistas do Estadão*. São Paulo: O Estado de São Paulo, 1991, p.153-7.

ANTÔNIO, João. Falta uma literatura que aborde com seriedade a vida do homem brasileiro. *Correio do Povo*. Porto Alegre. 28 set. 1978, p.18.

ANTÔNIO, João. *Cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. Cotia – SP: Ateliê, 2004.

ARÊAS, Vilma. Chorinhos de um retratista (improvisado). In: VÁRIOS. *Remate de males*. João Antônio (número especial). Campinas: Ed. Unicamp., Campinas, 1999. (número 19).

ASSIS BRASIL, L.A. A nova literatura – João Antônio. In: *O conto*. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1973.

ASSIS BRASIL, L.A. Romancista na Véspera. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 jun. 1963.

AZEVEDO, Carlos. Copacabana: cinco da tarde, 39 graus. In: CHIAPPINI, Lígia et al (Org.). *Brasil: país do passado?*. São Paulo: Editora Boitempo, 2000.

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

BARBOSA, João Alexandre. A prosa de uma consciência. In: ANTÔNIO, João. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

BERABA, Marcelo. Vida e morte do Quixote A. H. de Lima Barreto. *O Globo*. Rio de Janeiro. 19 jun. 1977.

BONASSI, Fernando. João Antônio está morto. In: CHIAPPINI, Lígia et al (Org.). *Brasil: país do passado?*. São Paulo: Editora Boitempo, 2000.

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

BRITO, Mário da Silva. Um corpo-a-corpo com a vida. In: ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976.

BRITO, Mário da Silva. A sofrida arraia miúda de João Antônio. In: ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

BRITO, Mário da Silva. Os malandros paulistas entram na literatura. In: ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

BRITO, Mário da Silva. João Antônio: em três tempos. *O Estado*. Teresina, p. 8, 23/24 nov., 1975.

BRUNO, Haroldo. João Antônio e sua “estética da porrada”. In: *Novos estudos de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília INL, 1980.

CABELO, Ana Rosa G. *A gíria como linguagem literária em contos de João Antônio*. Assis: Instituto de Letras, História e Psicologia de Assis – UNESP, 1984. Dissertação Mestrado em Letras. Texto policopiado.

CABELO, Ana Rosa G. *Gíria: vulgarização de um signo de grupo? - Estudo a partir de contos de João Antônio*. Assis: UNESP, 1989. Tese de doutorado em Filologia e Linguística Portuguesa.

CANDIDO, Antonio. Ele descreve as franjas escuras da vida. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 01 nov. 96, p. 3-6.

CANDIDO, Antonio. Ficcionalista é “um verdadeiro descobridor”. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 08 nov. 1996.

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

CASTELLO, J. João Antônio, personagem de El Greco. In: *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 jul. 1998.

CESAR, Ana Cristina. Malditos, marginais, hereges. *Beijo*. Rio de Janeiro, n.1, nov. 1977.

CHIAPPINI, Lígia. O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes. In: CHIAPPINI, Lígia et al (Org.). *Brasil: país do passado?*. São Paulo: Editora Boitempo, 2000.

CORRÊA, Luciana Cristina. *Merdunchos, malandros e bandidos: estudo das personagens de João Antônio*. Assis: UNESP, 2002, 139f. Dissertação de Mestrado em Letras.

CUNHA, Fausto. Os meninos de João Antônio. In: ANTÔNIO, João. *Meninão do Caixote*. São Paulo: Atual, 1991.

CUNHA, Fausto. Da corda bamba nasce a arte dos pingentes. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 14 out. 1984.

DURIGAN, Jesus Antônio. João Antônio e a ciranda da malandragem. In: SCHWARZ, Roberto. (Org). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

DURIGAN, Jesus Antônio. Otários & otários & otários. *Suplemento Literário Minas Gerais*. Belo Horizonte, n. 1024, p. 6-7, 24 mai., 1986.

FERREIRA, Cássia Alves. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio:1977-1989*. Assis – UNESP, 2003, 177f. Dissertação de Mestrado em Letras.

GIORDANO, C. *João Antônio: cartas aos amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. Cotia, SP: Ateliê, 2004.

GOLDSTEIN, N. S. A sedução ficcional dos malandros de João Antônio. *Proleitura n.17*, Assis, dez. 1997, p. 5-7.

GONÇALVES, Adelto. João Antônio passa a limpo diferenças. *A Tribuna*. Rio de Janeiro, 01 out. 1975, p. 10.

GONZAGA, Sergius. O conceito de marginalidade. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 5 nov. 1977.

HOHLFELDT, Antônio. Pra lá de Bagdá. In: ANTÔNIO, João. *Os melhores contos*. Rio de Janeiro: Global Editora, 1986.

HOHLFELDT, Antônio. Para João Antônio, escritor ainda é um marginalizado a lutar sozinho. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 09 set., 1975, p.15.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de & GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. *ANOS 70*. Rio de Janeiro: Europa, 1980. Vol. 2

JESUS, Cleide Durante de Assis. *A crítica de João Antônio n'A Tribuna da imprensa*. Assis: Faculdade de Ciências Humanas – UNESP, 2001. Dissertação de Mestrado em Letras. Texto policopiado.

LAFETÁ, João Luiz. João Antônio e sua estética do rancor. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 5 out. 1986.

LEÃO, Lídice et al. A língua viva do João. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 13 jun. 1991.

LOMBARDO, Edison Luiz. *O malandro em textos de João Antônio*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, 1993, 209 f. Dissertação de Mestrado em Letras (Estudos Literários).

LOSNAK, Marcos. O brilho da sarjeta. *Folha de Londrina*. Londrina, 24 jun. 2001.

LUCAS, Fábio. Casa de Loucos. In: ANTÔNIO, João. *Casa de Loucos*. 4ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

- LUCAS, Fábio. Jacarandá e sua constelação de máscaras. In: ANTÔNIO, João. *Um herói sem paradeiro: vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento*. São Paulo: Atual, 1993.
- LUCAS, Fábio. Abraçado ao Meu Rancor. *Colóquio Letras*. Lisboa, p. 137-8, (s/d.).
- MACÊDO, Tania. C. João Antônio, esse (des)conhecido. *Proleitura n.17*, Assis, dez. 1997, p.4.
- MACÊDO, Tânia. João Antônio, cronista dos pesadelos de São Paulo. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. v. 57, jan./dez. 1999, p. 41-46.
- MACÊDO, Tânia. Malandros e merdunchos. In: ANTÔNIO, J. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MAIA, Adinoel Motta. Meninos bons e obedientes. *Jornal da Bahia*. Salvador, 14 jan. 1984.
- MARINS, Sonia Sebastiana de. *Leituras da obra de João Antônio*. Araraquara: Faculdade de Ciências e Letras da UNESP, 1999, 193 p. Dissertação de Mestrado em Letras (Estudos Literários).
- MARTINS, Wilson. *A crítica literária no Brasil*. São Paulo: Departamento de Cultura, 1952.
- MATRICIANO, Carmem Lúcia. Excluídos e escolhidos. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 dez. 1977.
- MEDEIROS, Benício. Um clássico velhaco. *Veja*. São Paulo, 16 jul. 1975, p. 107.
- MEDINA, Cremilda de Araújo. *A posse da terra: escritor brasileiro hoje*. São Paulo: Imprensa Nacional-Casa da Moeda; Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo, 1985.
- MONTEIRO, Nilson. João. O das Quebradas. *Folha de Londrina*. Londrina, 15 set. 1993.
- MORAES, Renata Ribeiro de. *João Antônio de pés vermelhos: a atuação do escritor-jornalista em Panorama*. Londrina: UEL, 2005, 220f. Dissertação de Mestrado em Letras.
- NUNES, B. João Antônio: sabedoria malandra. In: *Jornal de Brasília*. Brasília, 20 jul. 1984.
- NUNES, Cassiano. Releitura de João Antônio. In: ANTÔNIO, João. *10 contos escolhidos*. Brasília: Horizonte; INL, 1983.
- ORNELLAS, Clara Ávila. *O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão*. São Paulo: USP, 2004, 230f. Tese de Doutorado em Letras
- ORICCHIO, L. Picardia de João Antônio ganha novo volume. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 24 mai. 1996.
- ORICCHIO, L. “O Jogo da Vida” retrata noite paulistana. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 18 out. 1996.

PAIXÃO, Fernando. As coisas simples de João Antônio. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 10 nov. 1996. MAIS! p. 5-12.

PEREIRA, Jane Christina. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio: 1963-1976*. Assis – UNESP, 2001, 167f. Dissertação de Mestrado em Letras.

PEREIRA, Jane Christina. *A poesia de Malagueta, Perus e Bacanaço*. Assis – UNESP, 2001, 220f. Tese de Doutorado em Letras.

PLOEGMAKERS, Ruud. Frescuras do Coração: a melancolia nos contos do submundo de João Antônio. *Suplemento Literário Minas Gerais*. Belo Horizonte, 11 mai. 1985.

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

PROENÇA FILHO, Domicio. João Antônio: a narrativa articulada. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 7 set. 1985.

QUINTELA, Ary. Em casa de malandro, vagabundo não pede emprego. *Jornal de Brasília*. Brasília, 16 ago. 1977.

QUINTELA, Ary. Abraçado ao Meu Rancor. *Zero Hora*. Porto Alegre, 13 jan. 1991.

REBELLO, Gilson. João Antônio, retratos da realidade. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 22 set. 1982, p.20.

RESENDE, Vânia Maria. *O menino na literatura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

RIBEIRO, Leo Gilson. O submundo de volta. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 4 dez. 1975.

RIBEIRO, Leo Gilson. Acrobacias Boêmias. *Isto é Senhor*. São Paulo, 4 dez. 1989, p. 118-20.

RIBEIRO, Teresa. Com a alma do brasileiro na bagagem. *Jornal da Tarde*. São Paulo, 21 ago. 1987.

RIBEIRO NETO, J.da Silva. *João Antônio*. Seleção de textos, notas, estudos biográficos, histórico e crítico e exercícios. São Paulo: Abril educação, 1981.

RICCIARDI, Giovanni. *Escrever: origem, manutenção, ideologia*. Bari: Libreria Universitária, 1988.

RICCIARDI, Giovanni. A literatura é um ato de humildade. *Proleitura*, Assis, n. 17, p.1-3, dez., 1997.

RÓNAI, P. Duas palavras. In: ANTÔNIO, J. *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

SANTOS, Rubens Pereira dos. São Paulo operária sob a ótica de três cronistas da cidade: Mário de Andrade, Alcântara Machado e João Antônio. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. São

Paulo: Secretaria Municipal de Cultura. v. 57, jan./dez. 1999, p. 31-40.

SCHIDLOWSKY, David. João Antônio em Berlim. In: CHIAPPINI, Lígia et al (Org.). *Brasil: país do passado?*. São Paulo: Editora Boitempo, 2000.

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

TEIXEIRA, Maria Célia. Histórias sob a ótica do malandro. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 11 fev. 1992.

TRAJANO, José. Nem João Capote, nem Truman Antonio. *Aqui*. São Paulo, p. 24-25, 16 a 22 set. 1976.

VÁRIOS. *Remate de males*. João Antônio (número especial). Campinas: Ed. Unicamp., Campinas, 1999. (número 19).

VEIGA, José J. O escritor João Antônio. In: ANTÔNIO, J. *O guardador*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

ZAGURY, Eliane. João Antônio: corpo a corpo com a vida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 07 fev. 1976.

ZILLY Berthold. João Antônio e a desconstrução da malandragem. In: CHIAPPINI, Lígia et al (Org.). *Brasil: país do passado?*. São Paulo: Editora Boitempo, 2000.

c) bibliografia geral

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura*. Trad. A. Galeão e I. A. Silva. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1973.

ABDALA JÚNIOR, Benjamin. *Literatura, história e política*. São Paulo: Ática, 1989.

AGUIAR, F. *Especial Contos*. In: Revista do Livro. São Paulo: Círculo do Livro: Jan/Fev/Março de 1987, nº 64.

AGUIAR, Flávio. Notas sobre futebol como situação dramática. In: BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manoel de. *Teoria da literatura*. 2 ed. Coimbra: Livraria Almedina, 1969. cap. 3 e 4.

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

ANTÔNIO, João. Lima Barreto, o porta-voz dos oprimidos. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro, 11 e 12 jan. 1993.

ANTUNES, Fátima M. R. Ferreira. “*Com brasileiro não há quem possa!*”: futebol e identidade nacional em José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

ARNONI PRADO, Antonio. Entrevista com Arnoni Prado. Disponível em <<http://www.mec.gov.br/seed/tvescola/mestres/PDF/revis%A3-T.Lima-Arnoni.pdf>>.

ARNONI PRADO, Antônio. *Trincheira, Palco e Letras*. São Paulo: Cosacnaify, 2004.

ARRIGUCCI JR., Davi. Jornal, realismo, alegoria: o romance brasileiro recente. *Achados e perdidos: ensaios de crítica*. São Paulo: Polis, 1979, p. 79-115.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

ASSIS BRASIL, L.A. *O conto*. Rio de Janeiro: INL-MEC, 1973.

ASSIS, Machado de. Instinto de nacionalidade. In: COUTINHO, Afrânio (Org.). *Caminhos do Pensamento Crítico*. Rio de Janeiro: Ed. Americana, 1974.

ATAÍDE, Vicente de Paula. *A Narrativa de Ficção*. 2ed. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1973.

BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto: 1881-1922*. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1952.

BARBOSA, Francisco de Assis. Prefácio. In: BARRETO, L. *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997, p. 7-27.

BARBOSA, João Alexandre. *Entrelivros*. São Paulo: Ateliê, 1999.

BARBOSA, João Alexandre. A modernidade no romance. *A leitura do intervalo: ensaios de crítica*. São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura/Iluminuras, 1990.

BARBOSA, Maria Lúcia Victor. *O voto da pobreza e a pobreza do voto: a ética da malandragem*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

BARRETO, Lima. *Impressões de leitura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1956.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: *Obras escolhidas. Magia e técnica, arte e política*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

- BENJAMIN, Walter et al. *Os pensadores: textos escolhidos*. 2ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.
- BENJAMIN, Walter. A Paris do segundo império em Baudelaire. In: *Sociologia*. (Org.) Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1985.
- BENJAMIN, Walter. O autor como produtor. In: *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERLINCK, Manoel T. *Marginalidade Social e Relações de Classe em São Paulo*. Rio de Janeiro: Vozes, 1975.
- BESSIÈRE, Jean. Literatura e representação. In: ANGENOT, Marc et al (Org.). *Teoria literária: problemas e perspectivas*. Lisboa: Dom Quixote, 1995, p.379-396.
- BLOOM, Harold. *Cabala e Crítica*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- BLOOM, Harold. *A angústia da influência: uma teoria da poesia*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.
- BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. In: *Otras Inquisiciones*. Buenos Aires: 1960, p.107-109.
- BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1989.
- BOSI, Alfredo. *Cultura Brasileira: Temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987.
- BOSI, Alfredo. Colônia, culto e cultura. In: *Dialética da Colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p.11-63.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 35 ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular*. Rio de Janeiro: Vozes, 1972.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*. 3ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURNEUF, Roland & OULLET, Rial. *O universo do romance*. Coimbra: Almedina, 1976.
- BRAIT, Beth. Policarpo Quaresma: um visionário na república do Brasil. In: BARRETO, L. *Triste Fim de Policarpo Quaresma*. 3ed. São Paulo: FTD, 1995, p.6-10.
- BRAYNER, Sônia. Lima Barreto: mostrar ou significar? In: *Labirinto do espaço romanesco*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, INL, 1979, p.145-179.
- BRITO, Mário da Silva. *Conversa vai, conversa vem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- CAMARGO, Vera R. Toledo. Elementos para uma concepção da cultura de massa. In: *Futebol:*

espetáculo do século. São Paulo: Musa Editora, 1999.

CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, A.; PRADO, Décio de A.; GOMES, Paulo E. S. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

CANDIDO, A. et al. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas: Ed. Unicamp; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 2 ed. São Paulo: Ática, 1989.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 5 ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1976.

CANDIDO, Antonio. Dialética da Malandragem. In: *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993. p. 19-54.

CANDIDO, Antonio. A literatura brasileira em 1972. *Arte em Revista*, 1-Anos 60. São Paulo: Kairós, 1981.

CARVALHO, Alfredo Leme Coelho de. *Foco narrativo e fluxo de consciência: questões de teoria literária*. São Paulo: Pioneira, 1981.

CARVALHO, Hermínio Bello de. *Araca, Arquiduquesa do Encantado: um perfil de Aracy de Almeida*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2004.

CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTELO, José Aderaldo. *A literatura brasileira: origens e unidades (1500-1960)*. São Paulo: EDUSP, 1999. 2 v.

CAVALHEIRO, E. *Evolução do conto brasileiro*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1954.

CAVALCANTI, Zartú Giglio. O mito do “herói” e o Futebol. In: *Futebol: espetáculo do século*. São Paulo: Musa Editora, 1999, p. 240-258.

CHALHOUB, Sidney. *Trabalho, lar e botequim: o cotidiano dos trabalhadores no Rio e Janeiro da Belle Époque*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

CHAUÍ, Marilena. *O nacional e o popular na cultura brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.

CHIAPPINI, Lúcia & BRESCIANI, Maria Stella (Orgs.). *Literatura e Cultura no Brasil: identidades e fronteiras*. São Paulo: Cortez, 2002.

CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boêmia na cidade de São Paulo*. São Paulo: Annablume, 2000.

CLEMENTE, José. O Brasil e o Morro da Mangueira. *Revista do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 nov. 1926.

COSSON, Rildo. *Romance-reportagem: o gênero*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2001.

COUTINHO, Afrânio. *Da crítica e da nova crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1957.

COUTINHO, Afrânio. *A Literatura no Brasil*. 4 ed. São Paulo: Global Editora, 1997. v. 64.

COUTINHO, Carlos Nélon. *Cultura e sociedade no Brasil: ensaios sobre idéias e formas*. 2ed. Rio de Janeiro: DP7A, 2000.

DA MATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

DA MATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?*. 12ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DA MATTA, Roberto. Roberto. *Universo do Futebol: esporte e sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1982.

DAL FARRA, Maria Lúcia. *O narrador ensimesmado: o foco narrativo em Virgílio Ferreira*. São Paulo: Ática, 1978.

DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Trad. Luiz Dagobert de Aguirra Roncari. Bauru: EDUSC, 2002.

DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Editora Boitempo, 2000.

DOMENICO, Guca. *O jovem Noel Rosa*. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

DOMINGOS, Adenil Affeu. *O discurso do romance aquém do discurso – literário: além do discurso jornalístico*. 256f. UNESP – Assis. Tese de Doutorado em Letras, 2005.

EAGLETON, T. *A função da crítica*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

EAGLETON, T. *Teoria da Literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. Trad. Ana M. R. Filipouski e outros. 2 ed. Porto Alegre: Globo, 1976.

- FAVARETTO, Celso. *Tropicália – Alegoria, Alegria*. 2 ed. São Paulo: Ateliê, 1996.
- FARACO, Sérgio & DIAS, Paulo Dirceu. *Snooker: tudo sobre a sinuca*. Porto Alegre: L&PM, 2005.
- FERNANDES, Eduardo. Getúlio Vargas e a manipulação do samba. *Desvendando a História*. Ano 2, n.8. São Paulo: Escala Educacional, s/d.
- FERREIRA, Edda Arzúa. *Integração de perspectivas: contribuição para uma análise das personagens de ficção*. São Paulo: USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1972.
- FERREIRA, João Francisco. (Coord.) *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1981.
- FIORIN, José Luiz. *O Regime de 64*. São Paulo: Atual, 1988.
- FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Porto Alegre: Globo, 1969.
- FRANCO, Renato Bueno. *Ficção e política no Brasil: os anos 70*. Campinas: UNICAMP, 1992. Dissertação de Mestrado em Teoria Literária.
- FREIRE, Zélia Ramona Nolasco dos Santos. *Lima Barreto: imagem e linguagem*. 140f. Dissertação de mestrado em Letras. UNESP – Assis, 2003.
- FRYE, N. Crítica retórica: teoria dos gêneros. In: *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos: ensaios críticos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.
- GAMA, Lúcia Helena. *Nos Bares da Vida: produção cultural e sociabilidade em São Paulo (1940-1950)*. 2ed. São Paulo: Editora SENAC, 1998.
- GARRAMAÑO, Florência. Nação e contaminação: tango, samba e diferenças culturais. In: BRANDÃO SANTOS, Luiz Alberto et al. *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: UFMG, 2000, p.69-83.
- GENETTE, G. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, s/d.
- CAVALCANTI, Zartú Giglio. O mito do “herói” e o Futebol. In: *Futebol: espetáculo do século*. São Paulo: Musa Editora, 1999, p. 240-258.
- DACANAL, José Hildebrando. *Dependência, Cultura e Literatura*. São Paulo: Ática, 1978.
- GIORGETTI, Ugo. Arte e futebol. In: *Futebol: o espetáculo do século*. São Paulo: Musa Editora, 1999, p.15-21.

GOMES, Renato Cordeiro. A literatura e os estudos urbanos. *Fronteiras Imaginadas: Cultura Nacional/Teoria Internacional* (Org. Eduardo Faria Coutinho). Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p. 155-168.

GOMES, Renato Cordeiro. Espécies de espaço: democracia e exclusão em crônicas de João do Rio. In: *Semear: revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses*. Rio de Janeiro: NAU, 2001.

GOTO, Roberto. *Malandragem revisitada*. Campinas: Pontes, 1988.

GRIMAL, Pierre. *Dicionário da Mitologia Grega e Romana*. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, s/d.

HAAG, Carlos. Libertário itinerante. In: *Pesquisa FAPESP*. São Paulo, mar.2005, p.86-89.

HANCIAU, Núbia Jacques. Entre-lugar. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). *Conceitos de Literatura e de Cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2005, p.125-141.

HARDMAN, Francisco Foot (Org.). *Morte e progresso*. Cultura brasileira como apagamento de rastros. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

HOBSBAWM, E. J. *Bandidos*. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. Rio de Janeiro: Ed. Forense – Universitária, 1975.

HOHLFELDT, Antônio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1981.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem*. São Paulo: Brasiliense, 1980.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Cultura e participação nos anos 60*. 2 ed. São Paulo: Brasiliense, 1982.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. et al. *Anos 70: Literatura*. Rio de Janeiro: Europa Empr. Graf. E Edit., 1979.

HOWE, Irving. *A política e o romance*. Trad. Margarida Goldsztajn. São Paulo: Perspectiva, 1998.

JEANS, Walter. Literatura e política: possibilidades e limites. In: *Colóquio Letras*, n.33, set. 1976.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. Porto Alegre: Editora Movimento, 1976.

KOTHE, Flávio R. (Org.). *Walter Benjamin: Sociologia*. São Paulo: Ática, 1985.

LAFETÁ, João Luiz et al. Ficção em debate e outros temas. *Remate de Males*. n.1. São Paulo: Duas Cidades, 1979.

- LAFETÁ, João Luiz. Traduzir-se: ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar. In: *O nacional e o popular na cultura brasileira: literatura*. 2ed. São Paulo: Ed. Brasiliense, s/d.
- LILLA, Márcia de Oliveira. *O tratamento dado à temática política em romances brasileiros da década de 70*. São Paulo: PUC, 1998. Dissertação de Mestrado.
- LIMA, Alceu Amoroso. *O jornalismo como gênero literário*. Rio de Janeiro: Agir Editora, 1960.
- LIMA, Edvaldo Pereira. *Páginas Ampliadas: o livro-reportagem como extensão do jornalismo e da literatura*. Barueri – SP: Manole, 2004.
- LIMA, Herman. *O conto*. Salvador: Livraria Progresso, 1958.
- LIMA, Herman. *Variações sobre conto*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Saúde, 1952.
- LIMA, Luiz Costa. *Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- LUBBOCK, P. *A técnica da ficção*. Trad. Otávio Mendes Cajado. São Paulo: Cultrix, 1976.
- LUKÁCS, G. *Ensaio sobre literatura*. Coord. e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, G. *Teoria do romance*. Trad. Alfredo Margarido. Lisboa: Presença, s/d.
- MACHADO DE ASSIS. Instinto de Nacionalidade. *Obras Completas*. V.3. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986, p.801-809.
- MACHADO, Janete Gaspar. *Os romances brasileiros nos anos 70: fragmentação social e estética*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1981.
- MARTHA, Alice Áurea Penteado. *E o Boêmio, quem diria, acabou na academia...* 407f. Tese de Doutorado em Letras. UNESP – Assis, 1995.
- MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar: malandragem e samba no tempo de Getúlio*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- MÁXIMO, João. & DIDIER, Carlos. *Noel Rosa – uma biografia*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Linha Gráfica Editora, 1980.
- MEYER, Augusto. A chave e a máscara. In: *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964.
- MOURA, Roberto. A indústria cultural e o espetáculo-negócio no Rio de Janeiro. In: LOPES, Antônio (Org). *Entre Europa e África: a invenção do carioca*. Rio de Janeiro: Topbooks/Casa de Rui Barbosa, 2000, p.113-153.
- MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira*. 2ed. São Paulo: Ática, 1977.

- MUIR, Edwin. *A estrutura do romance*. Trad. Maria da Glória Bordini. Porto Alegre: Globo, s.d.
- NEEDELL, Jeffrey. *Belle Époque Tropical: sociedade e cultura de elite no Rio de Janeiro na virada do século*. (Trad.) Celso Nogueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- NETO, Fausto et al (Org.). *Eu e o futebol: Almir Pernambuquinho*. São Paulo: Biblioteca Esportiva Placar, 1974.
- NUNES, Benedito. Reflexões sobre o moderno romance brasileiro. *O livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1983.
- OLIVEIRA, Solange Ribeiro. *De mendigos e malandros: Chico Buarque, Bertolt Brecht e John Gay: uma leitura transcultural*. Ouro Preto: Ed. UFOP, 1999.
- PAES, José Paulo. *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- PELLEGRINI, Tânia. *Gavetas vazias: ficção e política nos anos 70*. São Carlos: EDUFSCar/Mercado de Letras, 1996.
- PELLEGRINI, Tânia. *A imagem e a letra: Aspectos da ficção brasileira contemporânea*. Campinas: Mercado das Letras; São Paulo: FAPESP, 1999.
- PELLEGRINO, Hélio. Psicanálise da criminalidade brasileira: ricos e pobres. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 7 out. 1985.
- POUILLON, J. *O tempo no romance*. Trad. Helena de Lima Martins. São Paulo: Cultrix, 1974.
- RAMADAN, M. Ivoneti Busnardo. Mito, crônica, futebol. In: *Futebol: espetáculo do século*. São Paulo: Musa Editora, 1999.
- RANGEL, Lúcio. *Sambistas e Chorões: aspectos e figuras da música popular brasileira*. São Paulo: Livraria Brasiliense, 1962.
- RESENDE, Beatriz. Lima Barreto: a opção pela *Marginália*. In: SCHWARZ, Roberto (Org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.
- ROCHA, Gilmar. *Honra e valentia no mundo da malandragem*. Belo Horizonte: UFMG, 1993, 297 p. Dissertação de Mestrado em Sociologia.
- ROSENFELD, Anatol. A obra romanesca de Lima Barreto. In: *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.117-135.
- ROSENFELD, Anatol. Mário de Andrade. In: *Letras e Leituras*. São Paulo: Perspectiva, 1994, p.95-116.
- ROSENFELD, Anatol. Reflexões sobre o romance moderno. In: *Texto/Contexto I*. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 75-97.

ROSENFELD, Anatol. Mário e o Cabotinismo. In: *Texto/Contexto I*. 5ed. São Paulo: Perspectiva, 1996, p.185-200.

ROSENFELD, Anatol. *Negro, macumba e futebol*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

SALVADORI, Maria Ângela Borges. *Capoeiras e Malandros: pedaços de uma sonora tradição popular (1890-1950)*. 350f. Dissertação de Mestrado. UNICAMP – Campinas, 1990. v.1.

SAID, Edward W. *Representações do intelectual: as conferências Reith de 1993*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Tropicalismo: a decadência bonita do samba*. São Paulo: Boitempo, 2000.

SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SCHÜLER, Donaldo. A escrita amordaçada. *Organon*. V.17: Literatura Brasileira de 70 a 90. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, 1991.

SCHWARZ, Roberto. Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: *Que horas são?* São Paulo: Companhia das letras, 1987, p. 129-156.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e Política, 1964-1969. In: *O pai de família e outros estudos*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, p. 61-92.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. In: *Que horas são?*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SEGOLIN, Fernando. *Personagem e Anti-Personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na Primeira República*. 2ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

SEVERIANO, Jairo & HOMEM DE MELLO, Zuza. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras: 1901-1957*. 5ed. v. 1. São Paulo: Editora 34, 2002.

SILVA, Augusto Santos. Podemos dispensar os intelectuais? In: MARGATO, Izabel & GOMES, Renato Corderio (Org.). *O papel do intelectual hoje*. Belo Horizonte: UFMG, 2004, p.39-67.

SILVA, Marcos Antônio Martiliano. *Malandragem e Identidade Nacional: o caso Memórias de um sargento de milícias*. Assis – UNESP, 2000, 200f. Dissertação de Mestrado em Letras.

SILVERMAN, M. *Moderna ficção brasileira 2: ensaios*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1981.

SILVERMAN, M. *Moderna sátira brasileira*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1987.

SÓCRATES. O dilema entre o personagem e o homem. In: *Futebol: o espetáculo do século*. São

Paulo: Musa Editora, 1999, p. 22-25.

SOUZA, Célia Ferraz de. & PESAVENTO, Sandra Jatahy. *Imagens Urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano*. Porto Alegre: UFRGS, 1997.

SUSSEKIND, Flora. *Literatura e vida literária*. Polêmicas, diários & retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

SUSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance?* Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TACCA, Oscar. *As vozes do romance*. Trad. Margarida Coutinho Gouveia. Coimbra: Livraria Almedina, 1983.

TADIÉ, Jean-Yves. *A crítica literária do século XX*. Trad. Wilma Freitas e Ronald de Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1992.

TUBINO, Manoel. Tubino estimula prática da sinuca pelo menor. *Snooker*, set. 1988, p.10-11.

VÁRIOS. *Língua, discurso, sociedade*. São Paulo: Global, 1983.

VASCONCELLOS, Gilberto & SUZUKI, Matinas Jr. A malandragem e a formação da música popular brasileira. In: FAUSTO, Boris (Dir). *História geral da civilização brasileira*. São Paulo: Difel, 1984. Vol. 11, p. 501-523.

VELHO, Gilberto (Org.). *Desvio e Divergência*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

VELOSO, Mônica Pimenta. *A cultura das ruas no Rio de Janeiro (1900-1930): mediações, linguagens e espaço*. Rio de Janeiro: Edições Casa de Rui Barbosa, 2004.

VIANNA, Luiz Fernando. Reedição de obra de Lima tropeça. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 22 jan. 2005.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

WISNIK, José Miguel. Algumas questões de música e política no Brasil. In: BOSI, Alfredo (Org). *Cultura Brasileira: temas e situações*. São Paulo: Ática, 1987, p.114-123.

VOGT, Carlos. *Crítica Ligeira*. Campinas: Pontes, 1989.

ZILBERMAN, Regina. Brasil, cultura e literatura nos anos 80. *Organon*. V.17: Literatura Brasileira de 70 a 90. Porto Alegre: Instituto de Letras da UFRGS, 1991.

8. Anexos

Como partes anexas à tese, encaminhamos, na íntegra, a entrevista realizada em 14 de agosto de 2005, com o jogador de sinuca profissional, Salim Kedouk. Além da entrevista, anexamos outras biografias de personalidades de nossa cultura que contribuíram, de certa forma, para a formação do retrato brasileiro e do resgate da memória almejado pelo escritor João Antônio durante a sua produção literária de, aproximadamente, quatro décadas.

8.1 Entrevista

“A Sinuca brasileira nunca vai morrer porque nós temos uma relação muito forte com o passado”, afirma Salim Kedouk

Qual o seu nome completo?

Salim Kedouk.

Qual a sua idade?

Sessenta e nove anos.

Sempre morou em São Paulo?

Desde os três anos de idade.

Desde quando joga sinuca?

Jogo sinuca desde 1953, há 52 anos.

O que aconteceu com a sinuca? Existem diferenças entre a sinuca de ontem e a de hoje?

Existem muitas diferenças, porque a sinuca de ontem era praticada na regra brasileira, uma regra que nós praticamente mudamos porque modificamos a regra inglesa e a adequamos para a brasileira. Uma regra dinâmica, de mais de 30 milhões de praticantes. Hoje, existe uma preferência entre as Federações e Confederações pela regra internacional, a inglesa. São disputados campeonatos como o Panamericano, o Brasileiro e o Mundial. Recentemente, nós

tivemos o Miguelzinho, na Alemanha, disputando o Mundial, mas infelizmente não foi bem sucedido porque nós adotamos uma regra internacional parcialmente. Não temos a mesa que eles jogam, de 3,56m, além de não termos o pano, o que faz uma diferença muito grande. Nós estamos caminhando para que a regra internacional seja adotada no Brasil, que os nossos jogadores tenham as mesmas condições que os lá de fora. Mas a minha opinião particular, a sinuca na regra brasileira nunca vai morrer porque nós temos uma relação muito forte com o passado, com aquela malandragem, malandragem no bom sentido, né. Eu considero que o malandro de antigamente era uma pessoa criativa e cheia de imaginação, que procurava ganhar dinheiro com a sinuca sem violência. Ele ganhava conversando, iludindo o parceiro sobre as suas chances de ganhar, enfim, ele usava inúmeros artifícios que, para mim, isso tem uma beleza muito grande. Porque sem violência e na inteligência eu acho que a gente tem que valorizar os hábitos. Têm um significado próprio...

O senhor acredita que hoje não existem mais aqueles malandros?

Os malandros continuam, só que eles tiveram que direcionar a vida para um outro lado. Eles participam de campeonato e vivem de premiações. Hoje não existe mais o jogo a valer. E o forte no passado, a malandragem da sinuca, vivia do jogo a valer. Hoje eles têm que se dedicar, treinar, participar de competições. A Ponte Preta, agora, vai inaugurar um salão de snooker. Eles vão fazer um torneio com os 32 melhores jogadores do Brasil, com um prêmio de 18 mil reais. Mas parte das competições é na regra brasileira e parte na regra internacional porque o pessoal não conhece muito bem a internacional. Quem não é federado, quem não participa de campeonatos da Federação não conhece a regra internacional. Então o pessoal da região, aproximadamente uns 64 jogadores, vai disputar na regra brasileira. Teremos um total 96 jogadores, de 1 a 4 de setembro, em Campinas, patrocinados pela Ponte Preta. Vai ser uma coisa bonita...

Qual regra o senhor prefere?

Pessoalmente, eu não gosto da regra inglesa porque é uma regra muito técnica, foi feita para poucos. Porque não adianta se iludir e praticar a regra inglesa, pensando que vai ter um futuro, que vai disputar campeonatos mundiais, que vai se destacar no cenário internacional... Isso é utopia. A regra brasileira, mais ou menos, nivela, por que, nela, nós temos, de primeira linha, 6 jogadores, de milhões que a praticam. E na regra inglesa, em comparação aos que jogam lá fora,

nós não chegamos nem a um milésimo. Nós somos milésimo e alguma coisa... Então é muito difícil. E é uma regra que visa as Olimpíadas, mas dificilmente vai se tornar um esporte olímpico, porque um esporte olímpico, eu acredito que vai ser o “pool”, porque é mais dinâmico e rápido. Tem partida que se decide em trinta segundos e, na regra inglesa, tem partida que demora 2 horas. Então, fica inviável para uma Olimpíada criar competições e incluir a sinuca na regra internacional. É muito difícil. Eu acho que o futuro em cima dessa regra é muito pequeno, principalmente para o Brasil. Para a Inglaterra está bom, eles jogam isso há duzentos anos, eles valorizam o que é deles e nós não sabemos valorizar o que é nosso, que é a regra brasileira. Que é a que deveria estar em primeiro plano e disputar a inglesa, internacional, como uma opção, mas em primeiro lugar, na minha opinião, a regra brasileira.

O senhor joga nas duas formas?

Eu jogo nas duas maneiras. Tenho troféus e medalhas nas duas regras, mas meu nível técnico para a brasileira é muito maior. Na regra internacional é 40% do meu jogo.

O que o senhor acha da regra brasileira?

É mais emocionante. Porque na regra brasileira, por exemplo, se eu tiver 45 pontos na bola 5, eu tenho chance de ganhar. E na inglesa, se eu tiver 45 pontos, na bola 2, praticamente eu perdi a partida. Dificilmente eu vou conseguir uma recuperação... Na regra brasileira você nunca está perdido. Se você tiver habilidade, sempre arruma um jeito de dar um golpe, acabar com as bolas e ganhar.

...“jeitinho brasileiro” está até na sinuca...

Até na sinuca tem o “jeitinho brasileiro”, dependendo da habilidade e capacidade do jogador...

E o escritor João Antônio? Em qual circunstância se conheceram?

Eu o conheci no Rio de Janeiro, numa competição. Agora, não me lembro se foi em 80 ou 82... Ele fazia parte do pessoal. Estava sempre junto com as pessoas, com os grandes jogadores de sinuca. Ele era muito educado, muito amável, comunicativo e muito querido no meio. Se bem que se você tirasse o eixo Rio-São Paulo, ele não era tão conhecido assim, mas no meio da sinuca, daquele miolo lá, ele era muito conhecido. Gostava muito de sinuca também.

João Antônio era bom jogador?

Bom, bom jogador... não era tão bom assim (risos). Gostava e jogava. Mas dificilmente uma pessoa que tem uma profissão e que se dedica à profissão é um grande jogador. Ele é um jogador esforçado, dedicado, mas ele tem outras preocupações... Na Inglaterra, o jogador tem que treinar dez horas por dia. Se ele vai jogar um campeonato daqui a dois meses, tem que treinar todos os dias, dez horas. Ora, se ele tiver uma outra profissão, ele não vai conseguir a dedicação. E aqui, os jogadores de primeira linha, não trabalham, eles treinam todos os dias. Dedicação exclusiva. Eles treinam na regra inglesa e, de vez em quando, jogam a brasileira porque a Federação e a Confederação (por um erro, e eu venho combatendo isso e, agora eu estou conseguindo quase chegar lá), praticamente, proibiram que se jogue a regra brasileira. Eu sou o diretor técnico da Confederação e estou conseguindo mudar isso. Porque o menor que pratica sinuca não tem o direito de jogar a regra brasileira. É terminantemente proibido. As Federações e Confederações não fazem campeonatos nessa regra. Tem campeonato brasileiro infanto-juvenil, mirim, mas tudo na regra internacional. Eu acho que tem que ter, mas abre para o outro também, para o brasileiro. Esses garotos aí não conhecem a regra brasileira. Só conhecem a inglesa... Eu não estou de acordo com esse tipo de coisa porque em vez de divulgar a nossa regra, que é bonita para o mundo, como o americano fez com o “pool”, bola 8, bola 9, o inglês fez com a dele, não... nós escondemos a nossa regra. Eu tenho certeza que na mão de americano a nossa regra seria um sucesso terrível... Porque ela é bonita, é muito bem bolada... E nós não sabemos aproveitar isso aí... Nunca fizemos um campeonato sul-americano na regra brasileira. Vamos ensinar esse pessoal da América do Sul a jogar, porque teve campeonato Panamericano, na regra inglesa, e eles não conheciam. Eu tive que mandar a regra que recebi do antigo presidente da Confederação em espanhol. Assim como eles não conheciam a regra internacional, não conhecem a brasileira. Então... vamos fazer alguma coisa com a regra brasileira, uma divulgação, um campeonato para tentar espalhar a nossa regra na América do Sul, começando por aqui.

Por que a preferência pela inglesa? Por que começou lá?

Porque quando a sinuca veio para o Brasil, ela veio na regra internacional. Era obrigatória a jogada com quinze vermelhas, só que as nossas mesas mediam 2,54m. Com o tempo, o pessoal

diminuiu a quantidade de bolas vermelhas porque congestionavam a mesa. Foi...foi... até que se chegou a uma vermelha. E quando começaram a jogar a valer, começavam pela bola três e não tinha nem vermelha para ir rápido e definir quem ficava com o dinheiro.

Os jogadores têm algum incentivo financeiro?

Não. Nós temos o Noel, no Paraná, que é um grande jogador. Ele tem um salão de sinuca muito bonito. Nós temos o Tim, de Minas Gerais, que também tem um salão de sinuca. O Rui Chapéu que não joga mais, mas tem um estabelecimento comercial. O Ratinho, que sempre foi malandro da sinuca, hoje toma conta de uma casa de sinuca. O Jesus, que teve um salão de bilhar por muito tempo, hoje, teve derrame e não joga mais sinuca. Mas durante muitos anos o que ele conseguiu foi através da sinuca. O Fantoche, que hoje mora nos Estados Unidos, tem seis casas no Brasil, tem outras coisas... Vem todo ano para o Brasil pegar os aluguéis e o que ele tem para receber e volta. Tudo o que ele tem, ganhou na sinuca, no tempo da malandragem. O Jesus também...

O senhor já leu a obra do escritor João Antônio?

Além do *Jogo da Vida*, não.

No texto “Malagueta, Perus e Bacanaço” são mencionados alguns nomes de malandros que contracenam com os protagonistas, entre os quais destacamos: Sorocabana, Bacalau, Inspetor Lima, Caloi, Marinho, Teleco, Carne Frita, Praça, Paraná, Detefon, Estilingue, Lincoln, Mãozinha, Silveirinha, as prostitutas Marli e Dorotéia e, Robertinho. Algum nome lhe parece familiar?

O Praça foi um mestre da sinuca, rei dos efeitos... Era uma figura diferente...Dificilmente usava sapatos, sempre de sandálias, não tinha dentes na frente, não tirava o cigarro da boca. E era um jogador fantástico em efeitos. Depois do Carne Frita e Lincoln, sem dúvida, foi o melhor jogador do Brasil. Ele fez partidas memoráveis com o Frita, enfim, sabia armar um jogo. Jogava muito no Maravilhoso, no Papai... Nós o levamos para a televisão, em 85, no Show do Esporte. Tudo montado. Faltava um minuto para entrar no ar, ele, com um cigarro na boca...foi advertido que não podia fumar. Ele falou, “então eu vou embora”, pegou o taco. Imagine, um programa ao vivo... Então disseram “fica aí”. Arrumaram uma equipe de bombeiro para permanecer no local. Ele jogou fumando. Era o único que fumava jogando na televisão... Uma pessoa sensacional.

Paraná, eu conhecia, mas não tinha muita amizade com ele. Era um grande jogador de sinuca também. Detefon também era um sujeito fantástico. Não tenho nada para falar dele porque, naquela época, existiam territórios. Se eu fosse onde o Detefon jogava, eu teria que arrumar um joguinho...Dificilmente eu conseguiria fazer algum tipo de relacionamento com ele. O Lincoln também era uma pessoa muito educada, viveu no Rio de Janeiro durante muitos anos e era o único jogador, na época, que conseguia enfrentar o Carne Frita de igual para igual. Era um jogador fantástico. Inclusive, no prefácio que eu fiz, nesse livro que vai ser lançado, eu conto uma história do Lincoln. Quando ele chegou no Rio de Janeiro, ele já teve a informação que, num bilhar do subúrbio, se jogava a valer. E o dono do bilhar era um português que também gostava de jogar a valer. O jogo lá começava oito horas da noite, na sexta-feira. Ele chegou lá, na sexta-feira, às 5 da tarde, não tinha ninguém, só o dono do bar. Pediu uma média, um pão com manteiga, e na hora de pagar, ele tinha pouco dinheiro, mas ele fez um monte de papel com o dinheiro em cima. O português, quando viu aquilo falou: “pô, esse cara é cheio do dinheiro”. Ele falou para o português: “eu vim aqui para jogar sinuca, falaram que tinha jogo a valer, mas não estou vendo ninguém”. O português falou: “o pessoal chega mais tarde, mas se quiser, eu jogo com você”. Jogaram e, em pouco tempo, o Lincoln deixou o português sem nada... Depois de um ano, o Lincoln voltou. Bem barbeado, de terno e com a mesma conversa... e ganhou de novo. O português falou: “parei, para ganhar de você só o barbudinho que esteve aqui há um ano atrás”. Moral da história: quem foi mais desonesto? O Lincoln que foi lá para ganhar o dinheiro ou o comerciante honesto, mas cheio de cobiça, que também queria ganhar? Então, nessa questão de malandragem, os dois quiseram ser malandros. Só que o Lincoln foi mais malandro. O português virou “otário”. Conheci um Robertinho de Pinheiros que morava num prédio que tinha mesa de sinuca. Não sei se é esse...

Os “territórios” seriam os salões de bilhar?

Sim, os jogadores já tinham os lugares certos, porque se acostumavam com a mesa, sabiam todos os truques da mesa. Onde eles jogavam, cresciam de força. Eram mais habilidosos e sabiam exatamente a caída da mesa... se podiam jogar devagar ou com força... Era a vantagem que eles tinham, além da habilidade e de serem grandes jogadores. Na época, existiam 200 salões de bilhar e, cada um, tinha o seu “silveirinha”, o seu ‘pracinha”, seu “fulaninho” que freqüentavam e eram tradicionais da casa. Naquele bairro, ou naquela área lá, eles eram muito conhecidos.

Acredito até que todo esse pessoal aí existiu realmente, mas são pessoas localizadas. Não eram pessoas que saiam para jogar em outros bairros, em outros estados. Eram pessoas que já tinham o seu bilhar, só. Cada um tinha o seu território.

Na narrativa “Meninão do Caixote” também encontramos alguns nomes: Tiririca, Vitorino, Taquara, Narciso, Zé da Lua, Piauí, Toniquinho, Quaresmão, Manecão e Bola Livre. Quais o senhor conhece de nome, ou melhor, de fama?

Eu não posso falar muito do Tiririca porque não tive convivência nenhuma. Têm certos jogadores que você conhece de nome, de fama. Nunca chega a cruzar... A preocupação é consigo mesmo, com o jogo e não em conhecer um jogador de outro território. Esse pessoal que tinha nome de estado (Piauí) a gente conhecia...

Também aparecem, no livro, alguns bilhares ou “territórios”, como o senhor acabou de esclarecer. Os “muquinfos”, para usar uma expressão de João Antônio, mais citados são, o Celestino, o Joana D’arc, o Jeca, o Americano, o Paratodos, o Martinelli, o Ideal, o Taco de Ouro, a Pastelaria Chinesa e o Paulistinha. Eles são reais?

Todo jogador de sinuca conheceu o Martinelli. Era um salão no subsolo do prédio do Martinelli, tinha vinte mesas de sinuca e era um antro de malandros. Era a essência da sinuca. O Ideal também... O Taco de Ouro era um bilhar na rua Barão de Paranapiacaba, na Praça da Sé. Um salão muito tradicional que fechou depois de 10 anos. Mas era um salão não tanto de malandros, mas respeitável. O pessoal que trabalhava na redondeza, quando o centro ainda era um lugar que tinha muito comércio e escritórios, saía, na hora do almoço ou depois do trabalho, para jogar lá, no Taco de Ouro. Era um local respeitável.

Disse que assistiu ao filme O jogo da vida, do Maurice Capovilla?

Faz tanto tempo que eu assisti. Na época eu adorei. Eu era bem mais novo, vivia e respirava sinuca. Pra mim foi um negócio do outro mundo. Fui com dois amigos que gostavam muito de sinuca também. Devo ter assistido duas ou três vezes. Lá na Avenida Ipiranga, eu não lembro o nome do cinema, mas ele ficava entre a Rio Branco e a Ipiranga, um cinema do lado direito.

É verdade que a sinuca possui uma linguagem própria repleta de gírias e gestos característicos? Por exemplo, no livro, o narrador cita o tango “Garufa” que, assobiado, significa que existe um “otário na área”. Esse código é real?

Na realidade, na época, você conhecia o “pato” pelo tipo. Se eu observar um jogador na mesa, eu vou te falar muito da personalidade dele. Se ele é seguro, se é afoito, enfim, eu te dou boa parte da personalidade, inclusive eu falo isso no meu prefácio, porque quando você joga sinuca, não tem jeito de esconder a sua verdadeira personalidade. Então, se você é um cara que tem medo de arriscar num jogo de sinuca, na vida real você é assim também. Você não vai fazer um negócio se tiver riscos. Se existem pessoas olhando o seu jogo e você se inibe, na vida real você também é tímido. Você não consegue superar isso. Têm uma série de coisas que determinam como é a pessoa. E com o “pato”, o “otário” era a mesma coisa. Pela maneira de falar, de segurar o taco, não precisava sinal, gesto... Não precisava nada. Só pela forma como se dava a primeira tacada, já se sabia quantos pontos se podiam dar. Até descobrir quanto o cara tinha no bolso... Se eles [malandros] não tivessem informação sobre o jogador, se aparecesse uma pessoa nova no salão, eles mandavam um “taco” (jogador menor), de menor força do que eles, para jogar com o cara. Se ele perdesse, eles tinham uma avaliação do potencial daquele parceiro e armavam um esquema... e não escapava.

E quais os gestos mais típicos?

A sinuca nunca foi de efeito imediato... Eu conheço jogadores que iam para o interior, chegavam numa cidade e perdiam de todo mundo. Eles queriam descobrir quem era o homem do dinheiro na cidade para jogar com eles... Não tinha gestos para conhecer. Existiam os riscos. Tinha que assumir o risco e jogar, porque não adianta eu fazer um gesto para você que o cara não sabia jogar, se, na realidade eu tinha um conhecimento profundo do cara. Aí ele ia jogar com você e ganhava. O que existia era: se eu fosse jogar contra você, eu arrumava um jogador que te admirava e ia colocar um dinheiro para você porque eu sabia que você jogava melhor do que eu. Só que antes de chegarmos no bilhar, já combinávamos que a quantia ganha seria dividida entre os dois. Então, eu ia ganhar de você, mas, na realidade, você não ia perder nada porque o fulano que estava casando o dinheiro para você (patrão do jogo) pagava e ia embora meio chateado, mas dividia o dinheiro. Era um jogo seguro. Não tinha jeito de perder. Existia a estia também. A estia quando você perde 500 reais e para não ficar sem dinheiro, eu que ganhei os 500, te dou 100 reais.

Você não pode, porém, usar esse dinheiro para jogar de novo comigo. Você tem que jogar com outros parceiros. A divisão era somente com o adversário.

Existiam os conluios?

Existiam. Muitos... muitos... muitos. Porque era a única forma de garantir que os dois iriam ficar com o dinheiro era fazer o conluio. Se o patrão perdesse 1000 e eu ganhasse, o outro não ia ficar sem dinheiro e nem receber a estia. Ele ia receber a metade. Mas isso tinha sido pré-determinado.

Esse tipo de conluio existia num jogo chamado “jogo de vida”?

Jogo de vida era um outro tipo de jogo. Cada jogador tem uma bola. Existem oito jogadores, por exemplo, cada um tem uma cor de bola. A tua bola é a sua vida. Você tem duas vidas. Eu tenho que defender minha bola e matar a dos outros. E no final, a bola que sobrar na mesa é a do vencedor. Aí, dificilmente, dava para fazer (malandragens)... Se bem que dava... mas era um jogo mais honesto. O jogo da vida. Cada um por si e Deus por todos. Eu poderia jogar salvando casada... se eu ganhar, eu te dou a sua casada e mais alguma coisa. Isso tinha. Mas era um jogo diferente.

Fale mais sobre a sinuca...Algum fato em especial?

Tenho algumas histórias de outros jogadores. Por exemplo, o Praça era um jogador espetacular. Dificilmente ele perdia. E os malandros que jogavam com ele e não conseguiam ganhar resolveram aprontar uma com ele. Tinha um tal de Baianinho que jogava muito bem sinuca, mas o Praça não conhecia ele. Eles combinaram com o Baianinho para ir jogar com o Praça e pegaram todo o dinheiro que eles tinham e deram para ele. Baianinho chegou no bilhar, ficou lá olhando... O Praça falou: “ô parceirinho, você está a jogo?” E ele falou que não sabia jogar, que não jogava direito, mas jogava muito bem. O Praça falou: “vamos fazer um “vinte e um”, você faz doze e eu faço vinte e um.... O Praça insistiu tanto que falou assim para ele: “vamos fazer o seguinte, se você matar uma bola, você ganha. Eu preciso fazer vinte e um. Você mata qualquer bola”. Pô... a malandragem esfregou as mãos: “vou deixar o Praça duro hoje”. O Praça saiu de 5, matou o 5, matou o 6, 11 e 2, 5, 21. E fez trinta e tantos 21 seguidos. Baianinho não pegou no taco, e os malandros, desesperados. Porque se desse chance, o Baianinho ia ganhar... e o Praça não deu a menor chance. Acabou o dinheiro da malandragem, acabou o jogo. O Praça chegou para os

malandros e falou: “pô, vocês tinham razão, esse cara não joga nada”. O coitado não teve chance de jogar.

O senhor se considerava um malandro?

Meu pai tinha um bar na época, mas ele não me sustentava. Eu tinha quatro ou cinco amigos... eu não trabalhava, eles não trabalhavam também...Eu arrumava um jogo, ganhava dinheiro, a gente ia ao cinema, ia comer uma pizza, esses negócios todos.... Não que eu vivesse disso, mas eu não precisava pedir dinheiro ao meu pai para um fim de semana. Procurava ganhar esse dinheiro na sinuca. Eu não me considero um malandro, mas eu me considero uma pessoa que convivia com os malandros sem ser um deles. E tenho paixão pela sinuca, pela sinuca brasileira.

Diante da sua vasta experiência na sinuca, qual o melhor jogador?

Para mim o melhor jogador é o Carne Frita. Ele pegou uma época em que as bolas eram diferentes, as caçapas eram menores... ao contrário do Rui Chapéu... Na época dele foi o melhor jogador do Brasil. Mas o Rui já pegou bolas belgas, as caçapas um pouquinho maiores, teve mais facilidade. E se tornou conhecido a nível nacional e internacional graças à televisão. O Carne Frita se tornou conhecido, jogando de bilhar em bilhar. Ele jogou em 90% dos salões do Brasil. Qualquer Estado... Foi fazendo o nome dele de salão em salão, sem a presença da mídia. Nada... nada. E o Praça também... Nessa época, o Carne Frita era imbatível. Se pudesse transportar o Rui Chapéu para aquela época, ele não ganharia do Carne Frita. Como o Carne Frita, na época do Rui, com circunstâncias mais favoráveis para jogo, não ganharia do Rui Chapéu. São épocas distintas. Mas para mim, o melhor jogador de todos os tempos é o Carne Frita.

O que era considerada uma aposta cara e uma aposta barata?

Normalmente, a aposta de sobrevivência, na nossa moeda atual, seria de 20 ou 30 reais. E as apostas caras eram aquelas em que alguém, um empresário ou industrial que tinha simpatia por um determinado jogador, fazia com que ele jogasse, “apadroado”, a valer, bastante grana.

...e nessas partidas costumava-se dar dinheiro para o dono da casa de bilhar?

Não. Ficava só entre os jogadores. Tinha uma “curriola”, no Palácio dos Bilhares, e um médico, que era apaixonado por sinuca, mas não tinha habilidade nenhuma. Ele chegava no salão e já

havia meia dúzia de malandros que jogavam com ele, costumeiramente, e alternando-se. O médico chegou a perder, numa única noite, 150 mil reais. Ele deu um cheque... e quando o malandro foi ao banco, o gerente estranhou o valor, ligou para a esposa do médico e ela mandou sustar o cheque. Mas o médico foi ao salão conversar e pediu que o malandro ficasse tranquilo porque ele iria pagar. E, na realidade, pagou.

E a relação dos malandros jogadores com a polícia?

Era péssima. O dono do bilhar, normalmente, tinha que fazer algum acerto. Porque se não tivesse acerto, era todo mundo encostado na parede e quem não tivesse carteira de trabalho, identidade, assinava a famosa “57”, que era “vadiagem”. Tinha um prazo de trinta dias para achar um emprego e confirmar o trabalho. Caso contrário, da próxima vez, eles levariam mesmo. A vadiagem era crime... e crime grave. O medo era a polícia mesmo. Tinha polícia que jogava, mas suborno era difícil, porque quando vinha uma batida policial, vinham muitos e não havia como subornar. Mas o Praça e o Joaquinzinho, por exemplo, na charutaria do Maravilhoso, paravam de jogar algumas partidas para vender giz, sola, aos policiais, alegando que eram os proprietários do lugar. Mas quando eles estavam jogando e alguém quisesse comprar alguma coisa, eles achavam ruim. Aquilo era uma forma de fugir da polícia. A polícia sabia que não eram os proprietários, mas ia fazer o que? Tinha que relevar...

...ainda sobre o conluio...

Tinha muito disso. Se o jogador chegasse no bilhar e ele conhecesse algumas pessoas, os malandros davam a dica de quem jogava a valer e de quem não jogava nada. O bom jogador só ia num outro território, quando ele conhecia alguém. Existiam os comissionados que ganhavam uma parte do lucro das partidas. Eles corriam bairros e territórios para saber quem jogava a valer e, sobretudo, interessados no nível do jogo. Quando o jogador chegava no salão, já sabia, mesmo não conhecendo o adversário, que tipo de jogo ele iria arrumar porque o outro malandro dava um sinal e fazia de conta que não o conhecia. Eu mesmo joguei com o Cantínflas, no salão que eu estava acostumado a jogar... eu jogava bem e ele era profissional. Ele chegou achando que iria ganhar fácil de mim, mas naquele salão eu conhecia bem a mesa, então engrossou o jogo... eu não ganhei e ele também não ganhou. Ele me falou que jogava na vila Ema; “vai lá que nós vamos ganhar dinheiro porque eu tenho muito patrão lá”. Fui lá uma noite, comecei a jogar com ele

“apadroado” e eu não tinha chance de ganhar, apesar de jogar bem. Mas ganhei. Fui embora com o dinheiro e, no dia seguinte, ele foi ao bilhar no qual eu jogava e dividi com ele.

E os famosos “joguinhos de vila Alpina”, citados pelos personagens de João Antônio?

A vila Alpina é do lado da vila Ema. São os territórios... Todos os bairros tinham, em média, de 6 a 8 salões de bilhar, com 7 mesas aproximadamente. Onde eu jogava, por exemplo, tinha 2 mesas. O Camaroni, onde o Praça tomava conta, era uma exceção, tinha 12 ou 13 mesas, mas era difícil. Eu até fico admirado dele [João Antônio] não falar do Bandeirantes, um salão famoso também... o Papai... o Maravilhoso. Estes, foram salões onde viveu a nata da malandragem. O pessoal fazia um “tour” por esses salões. E o Carne Frita jogava em todos eles, ele se dava bem em qualquer um deles. Um era perto do outro. Tinha cinco ou seis, ali. Aquilo lotava. Se bem que o pessoal que trabalhava tinha medo de ser visto entrando numa sinuca, porque não se podia entrar sem paletó e gravata. Lá no Ipiranga, tinha um salão que se chamava Pingüim. Era costume quando um malandro chegasse para jogar e não fosse daquele território, pendurar o paletó no cabide. Quando ele saía para ir embora, o paletó já não estava mais lá. Quando eu era moleque e alguém me dava dinheiro para segurar durante as partidas e eu via que o meu “amigo” estava perdendo, ia embora com o dinheiro. Ele ficava sem o dinheiro e não adiantava ele ganhar porque não iria receber a grana. Existiam certos riscos, né (risos).

E o acerto de contas era na navalha?

Difícilmente saía briga num salão. Existia um respeito, uma aprendizagem dos malandros menores com os maiores. Adversários num dia, numa partida, se transformavam em parceiros em outra ocasião. A única briga que existia era dos bêbados que iam ao bar para beber, para discutir, mas não jogavam nada. As brigas eram assim. Pessoas que não eram do meio achavam que salão de bilhar era para beber e brigar.

A seriedade da sinuca era ameaçada pela presença de alguns delatores ou “cagiuetas”?

Num salão de bilhar, a lei era não delatar. Se um jogador de fora armasse um jogo com alguém do local, o malandro tinha que se calar, por mais que ficasse chateado em ver algum companheiro

perder. O máximo que podia fazer era dizer que o conhecia, mas que não podia avisá-lo naquele momento. Porque se o malandro ficasse com a fama de “cagüeta”, era rejeitado em todo lugar. Era uma realidade que existe até hoje. Quem é do meio não abre a boca, deixa correr...

A sinuca, para muitos, era questão de sobrevivência?

Boa parte daqueles malandros ou morava em pensão ou dormia no próprio bilhar. Tinha muita gente que dormia no bilhar. Dormia lá, porque o bilhar não fechava.

As prostitutas freqüentavam os salões?

Freqüentavam. Era uma mistura... não havia rejeição. Ladrões também. O Bandeirantes, na praça João Mendes, por exemplo, era freqüentado por trombadinhas que roubavam e corriam lá para cima. Ficavam lá no bilhar... Se escondiam no fundo e nunca ninguém cagüetou para a polícia. Cada um na sua...cada um na sua.

...mas existiam jogadores como o senhor, com um padrão de vida estabelecido...

Sim, tinha muita gente com padrão de vida estabelecido, mas que se enquadrava na filosofia da sinuca. Para fazer parte daquele universo, para assistir e conviver, tinha que ser daquele jeito. Não fingir que era. Tinha que aceitar aquilo como era e acreditar que era normal... do meio. Eu andei com maconheiro, com cara que cheirava cocaína, ladrão e nunca cheirei ou fumei, maconha... nunca roubei. Eu tinha meus padrões, eu não condenava o que eles faziam, eu sempre respeitei a cada um e, normalmente, na sinuca, se respeita os hábitos de cada um. Hoje, nós temos jogadores que cheiram e fumam, mas não são discriminados... É problema deles, se a polícia pegar, se eles morrerem a vida é deles. Na hora do jogo existe um padrão de comportamento, um código disciplinar, existe bafômetro, *anti-doping*. Ou seja, se ele passar por tudo isso, o que fazem, na vida particular, não tem problema nenhum. A sinuca convive com tudo, desde que você respeite o direito do parceiro.

Esta particularidade é do Brasil?

Do mundo. O jogador de sinuca tem uma cumplicidade muito grande em tudo que faz. Se alguém extrapola, é eliminado do meio, excluído.

A sinuca é uma filosofia?

Lógico. Não se vê nenhum jogador morrer cedo porque, por mais problemas que temos na vida, a sinuca é uma fuga. Quando se chega no salão de bilhar, você esquece, por exemplo, que a sua mãe morreu ontem (desculpe o termo que usei). Você se integra, se desliga de tudo. A sinuca me trouxe muitas alegrias e para a maioria do pessoal que a pratica... e muito pouca tristeza. É uma terapia. Você anda 1.600m por hora, faz todos os movimentos possíveis, desde flexão, alongamento. É um esporte completo e só perde para a natação. Você faz todos os movimentos e os médicos aconselham aos enfartados a jogarem sinuca. Não há deficiente que não possa jogar sinuca. Nos Jogos Mundiais, promovidos pela ONU, no próximo mês, no Rio de Janeiro, haverá uma competição de “cadeirantes”, um cara na cadeira de rodas. São 4 mil atletas e terá sinuca de cadeiras de rodas. Mas é o “poll”, na regra americana.

Como um jogador pode competir num campeonato?

Ele tem que ser federado, ou seja, tem se filiar a uma Federação, através de um clube para poder participar em torneios de acesso, como o “paulistinha” e o “inter-salão”. Classificado entre os 8 finalistas, passa para o “bronze” e classificado neste também, passa “prata” e, depois, para a categoria “ouro”. Nesta última, desde que o competidor tenha “ranking”, ele pode jogar campeonatos inter-estaduais, brasileiros, etc. O único caminho para a disputa de torneios nacionais ou internacionais de grande vulto é através das Federações.

...sobre a existência da “solidariedade e ética na malandragem”...

Existe sim, mas é uma ética “da” malandragem e não “na malandragem”, que pode ser cumprida ou não. Ninguém escreveu nada, ninguém impôs nada... Isso é natural. Você tem que se integrar ao meio e aceitar as regras, naturalmente. Agir de uma forma normal. Diante do que eu vivi, eu jamais vou “entregar” alguém, porque eu vou me sentir mal. O Praça, por exemplo, numa partida, ganhou todo o dinheiro do seu parceiro, inclusive a própria aliança de casamento, mas o Praça acabou devolvendo a aliança para ele. Ela era um item valioso na aposta, mas pelo valor simbólico foi devolvida. Aí entra a solidariedade. O pacto entre os jogadores é o da solidariedade. Existiam os maus elementos, sempre existiu. Pessoas que não tinham escrúpulos, isso em todas as profissões, em todo meio existe esse tipo de pessoa. Na sinuca também existiram e existem

peças que para ganharem alguma coisa, não queriam saber da sua amizade... da sua lealdade. Não tinham nada desses valores. Existiu e vai existir sempre. Não viam o lado humano, mas eu te garanto que a maioria vê.

8.2 Outros personagens, outras vidas...

Adoniran Barbosa

João Rubinato, conhecido popularmente por Adoniran Barbosa, nasceu em 06 de agosto de 1910, em Valinhos, interior de São Paulo. O compositor retirava do seu cotidiano a inspiração para a elaboração dos personagens de suas músicas e mereceu destaque do escritor João Antônio em *Zicartola*, publicado em 1991.

Carlinhos

Quem tem mais de quarenta anos guarda as lembranças do caso Carlos Ramires, o menino Carlinhos, desaparecido em 1973, em um conturbado seqüestro na rua Alice, no Rio de Janeiro, nos anos da repressão política e militar. João Antônio o destaca no conto-reportagem “Carlinhos, o inconveniente”, em *Malhação do Judas Carioca*, publicado em 1975.

Cartola

Angenor de Oliveira (1908-1980), o mestre Cartola, é considerado por músicos como Nelson Cavaquinho e Paulinho da Viola como o maior sambista de todos os tempos. Fundou a escola de samba Estação Primeira de Mangueira. Muito gravado pelos grandes cantores da década de 30, ele também foi lembrado por João Antônio em *Zicartola*, publicado em 1991.

Dalton Trevisan

Nascido em 14 de junho de 1925, o curitibano Dalton Jérson Trevisan sempre foi enigmático. Dedicando-se exclusivamente ao conto, acabou se tornando o maior mestre brasileiro no gênero e personagem de João Antônio em *Dama do Encantado*, publicado em 1996.

Darcy Ribeiro

Darcy Ribeiro nasceu em Minas Gerais, mais precisamente em Montes Claros, no dia 26 de outubro de 1922. Formou-se em Antropologia em São Paulo, em 1946. Escreveu uma vasta obra etnográfica e de defesa da causa indígena e da educação primária e superior. Surgiu como personagem na literatura de João Antônio, na obra *Casa de Loucos*, publicado em 1977.

Esdras Passaes

Jornalista à moda antiga, boêmio e lírico, Esdras fez parte do universo literário de João Antônio em *O Guardador*, publicado em 1992. Funcionário de manutenção das prensas, conseguiu espaço nas redações dos principais jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro graças ao seu estilo espontâneo de escrita. Morreu em 1974, aos 37 anos, vítima de complicações causadas pela bebida.

Francesco Rosalba (Leão de Juba Grande)

O alfaiate Francesco Rosalba é o responsável pela confecção do uniforme de gala ou “fardão”, usado pelos imortais da Academia Brasileira de Letras, em ocasiões formais. Ele aparece no livro *Dama do Encantado*, de 1996.

Francisco Alves

Francisco de Moraes Alves nasceu em 19 de agosto de 1898, na cidade do Rio de Janeiro. Teve infância humilde e, decidido a ser cantor, faz seu primeiro teste perante o maestro Antônio Lago, pai de Mário Lago. O músico gravou composições de Lamartine Babo, Noel Rosa, Ismael Silva, Custódio, Bide e Marçal, João de Barro, Alberto Ribeiro, Assis Valente, Heitor dos Prazeres,

Herivelto, Caymmi, entre outros compositores. Destaca-se como um importante personagem da Música Brasileira e de João Antônio, em *Zicartola* (1991).

Garrincha

Manuel dos Santos, o Mané Garrincha, nasceu em Magé (RJ), no dia 28 de outubro de 1933. Foi um futebolista brasileiro que se notabilizou por seus dribles desconcertantes, sendo, por este motivo, considerado um dos maiores jogadores da história do futebol, apesar da vida desregrada. Foi foco do olhar de João Antônio em *Dama do Encantado*, de 1996.

Getúlio Vargas

Getúlio Dornelles Vargas nasceu em São Borja (RS), em 19 de abril de 1883. Foi chefe do governo provisório depois da Revolução de 30, presidente eleito pela constituinte em 17 de julho de 1934, até a implantação da ditadura do Estado Novo, em 10 de novembro de 1937. Foi deposto em 29 de outubro de 1945, voltou à Presidência da República, em 31 de janeiro de 1951, através do voto popular. Em 1954, pressionado por interesses econômicos estrangeiros, é levado ao suicídio em 24 de agosto. O mesmo transforma-se em protagonista da obra *Lambões de Caçarola*, publicado em 1977.

Jamelão

José Bispo, nascido em 12 de maio de 1913, no bairro de São Cristóvão, no Rio de Janeiro, era mais conhecido por Jamelão, uma árvore de fruto escuro e dulcíssimo. Famoso intérprete de samba, aparece como personagem de João Antônio em *Zicartola*, publicado em 1991.

João do Rio

João Paulo Emílio Coelho Barreto, escritor e jornalista carioca, nasceu no Rio de Janeiro em 05 de agosto de 1881, e faleceu repentinamente na mesma cidade, em 23 de junho de 1921. Também mereceu destaque de João Antônio em *Dama do Encantado*, de 1996.

Joubert de Carvalho

Nascido no Triângulo Mineiro, em 6 de março de 1900, Joubert de Carvalho nunca bebeu e nunca foi boêmio. Homem culto e refinado, o compositor também era um médico muito habilidoso. Joubert de Carvalho faleceu no dia 20 de setembro de 1977, vítima de pneumonia, deixando importante legado para a Música Popular Brasileira. O mesmo mereceu destaque por João Antônio em *O Guardador*, livro de 1992.

Mário Quintana

Mário de Miranda Quintana nasceu na cidade de Alegrete (RS), no dia 30 de julho de 1906. Preso à sua querida Porto Alegre, Quintana fez excelentes amigos entre os grandes intelectuais da época, como Carlos Drummond de Andrade, Vinícius de Moraes, Cecília Meireles e João Cabral de Melo Neto, além de Manuel Bandeira. Detentor de um humor e um sarcasmo peculiares, foi lembrado no livro *Dama do Encantado*, de 1996.

Nelson Cavaquinho

Nelson Cavaquinho, possuidor de uma voz de aço e de uma rouquidão curtida em madrugadas boêmias pelo Rio de Janeiro, caracteriza-se pela simplicidade composicional das letras das músicas. O músico é o protagonista de diversas histórias da noite carioca e personagem de João Antônio em *Casa de Loucos*, de 1977, e em *Zicartola*, de 1991.

Nelson Rodrigues

Nelson Rodrigues, dramaturgo e escritor, tratou de temas como paixões efervescentes, dramas em família e futebol. Paixões estas que povoaram nossa cultura com textos que ainda hoje mexem com as emoções de todos que se deparam com suas obras. Aparece na narrativa “Fera”, inserida em *Dama do Encantado*, de 1996.

Paulo Gracindo

Natural da cidade do Rio de Janeiro, Pelópidas Guimarães Brandão Gracindo (1911-1995) ou “Paulo Gracindo”, como era popularmente conhecido, também merece uma homenagem do escritor João Antônio em “Quarenta anos de profissão – Paulo Gracindo”, publicado em *Malhação do Judas Carioca* (1975).

Pixinguinha

Alfredo da Rocha Vianna Filho nasceu em 23 de abril de 1897 e o peculiar apelido de “Pixinguinha” surgiu após ter contraído Bexiga, na época da epidemia. Apresentou seu samba “Carinhoso” a diversos intérpretes, os quais não se interessaram em gravá-lo. Foi então que Orlando Silva gravou a música e o elevou à categoria de exímio músico popular. Pixinguinha merece destaque por João Antônio nas páginas de *Zicartola*, de 1991.

Raul Plazmamm

Um dos maiores goleiros da história do Flamengo e do Cruzeiro, também conhecido pela alcunha de Wanderleia, no auge da carreira, por causa da cor loura dos seus cabelos, Raul Plazmamm encerrou a carreira no futebol e tornou-se comentarista da imprensa esportiva. O jogador merece destaque de João Antônio em “Raul, meu amor”, narrativa contida em *Casa de Loucos* (1977).

Sérgio Milliet

Sérgio Milliet desenvolveu muitas atividades no campo cultural brasileiro. Foi crítico de literatura e artes plásticas, tornando-se um dos mais importantes críticos de arte do século XX. Também aparece no rol dos personagens de João Antônio, em “A morte e as vidas de Sérgio Milliet”, em *Casa de Loucos* (1977).