

Hugo Alexandre de Lemos Bellucco

Radiografias Brasileiras:
Experiência e Identidade Nacional nas Crônicas de João Antônio

Mestrado em Teoria e História Literária
Instituto de Estudos da Linguagem
Universidade Estadual de Campinas
2006

Radiografias Brasileiras:

Experiência e Identidade Nacional nas Crônicas de João Antônio.

Dissertação apresentada ao Departamento de Teoria e História Literárias do Instituto de Estudos da Linguagem da UNICAMP, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre.

Orientador: Prof. Dr. Leonardo Affonso de Miranda Pereira

Banca Examinadora:

Professora Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira (Faculdade de Letras da Unesp-Assis).

Professora Dra. Vilma Arêas (Iel-Unicamp).

Professor Dr. Leonardo Affonso de Miranda Pereira – orientador (Iel-Unicamp)

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IEL - Unicamp

B417r

Bellucco, Hugo Alexandre de Lemos.

Radiografias brasileiras : experiência e identidade nacional nas crônicas de João Antônio / Hugo Alexandre de Lemos Bellucco. – Campinas, SP : [s.n.], 2006.

Orientador : Leonardo Affonso de Miranda Pereira.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

1. Antonio, João, 1937-1996 - Crítica e interpretação. 2- Crônicas brasileiras - História e crítica. 3- Literatura brasileira. 4- Experiência. 5- Identidade nacional. I. Pereira, Leonardo Affonso de Miranda. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.

Título em inglês: Brazilian radiographies: experience and national identity in João Antônio's chronicles.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Antonio, João, 1937-1996 - Criticism and interpretation; Brazilian chronicles - History and criticism; Brazilian Literature; Experience; National identity.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Titulação: Mestre em Teoria e História Literária.

Banca examinadora: Prof. Dr. Leonardo Affonso de Miranda Pereira, Profa. Dra. Vilma Sant'Anna Arêas e Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira.

Data da defesa: 15/05/2006.

RESUMO

Nos anos 1970, a militância de João Antônio na imprensa “alternativa” resultou em uma série de crônicas onde o autor elaborou uma voz narrativa peculiar, relacionada às suas opções literárias naquele momento. Este trabalho problematiza nas crônicas sua apreensão do “nacional” e do “popular”. As narrativas são localizadas no ambiente ideológico do período e na inserção do autor no jornalismo chamado por ele de “imprensa nanica”. A partir de seu diálogo como cronista da imprensa alternativa dos anos 1970 com os debates da época em torno do projeto nacional-popular, é possível investigar a importância da crônica em sua literatura e o modo como, em sua trajetória, política e estética influenciam-se mutuamente.

ABSTRACT

During the 1970's, João Antônio's militancy in the alternative press produced chronicles in which the author created a peculiar narrative voice. This work problematizes, in the chronicles, his apprehension of “national” and “popular”, through his literary options at that moment. The narratives are localized at period's ideological landscape and connected to the author's insertion in the journalism that he called “imprensa nanica”. By referring the texts at his historical links with the discussion about national identity, it's possible to examine the importance of the chronicles in his literature and how, in this trajectory, esthetic and politic are mutually influenced.

Agradecimentos

À Fapesp, pelo financiamento da pesquisa.

Ao professor Leonardo Affonso de Miranda Pereira, por ter acreditado na proposta deste trabalho e pela orientação atenciosa, possibilitando-me um valioso crescimento intelectual.

Aos professores Vilma Arêas e Francisco Foot Hardman, pelas críticas e sugestões no exame de qualificação.

Às professoras Ana Maria Domingues de Sá e Tânia Macedo, pelo apoio em Assis, guiando-me pelo universo do “Arquivo João Antônio”, na Unesp. Naquela faculdade, pude contar ainda com o calor humano e o interesse pelas coisas do João Antônio de Pedro, Jane, Telma, Neize e Luciane. Ao Pedro, agradeço especialmente pelo abrigo. A Carlos Alberto Azevêdo Filho, pelo diálogo que, espero, também continue.

Aos colegas do Iel: Flávio, Ramon, Gregório, Manoel, João Ribeiro.

Ao Rodrigo e à Viviane, pelo abrigo em Campinas.

Aos amigos que estiveram por perto: Guto, Maurício, Guilherme, Marcelo, Paulo Ignácio, Marco, Pedro Moreira, Johny, Rejane, Axel, Vitor, Ruth, Jamaica, Juliana, Luiza, Ana, Adriana, Roger, Rogério, Aurélio.

À Janis, pela ajuda lá no início e pela perspicácia de sempre, com que me introduziu nos assuntos da Unicamp.

Ao Paulinho, pela solidariedade em São Paulo.

Às crianças.

A Angelo Geraldo Bellucco e Zulma Nelcis de Lemos, meus pais, pelo incentivo e a compreensão de sempre.

A Isabela Zyro, pelo apoio cotidiano, suavizando com a sua presença os acidentes do caminho.

Sumário

Introdução	09
Capítulo 1: Um cronista da imprensa nanica	17
1.1: A imprensa nanica de dentro para fora	17
1.2: A experiência em <i>Realidade</i>	23
1.3: Os jornais nanicos em perspectiva	28
1.4: A série do <i>Pasquim</i>	38
Capítulo 2: O país interior: experiência e identidade Nacional 51	
2.1: A noite de João Antônio	
2.2: O “nacional-popular” e as imagens de João Antônio	57
2.3: Um narrador e seus pingentes	67
2.4: nacional - popular?	
Capítulo 3: ‘A Cidade Escapa Outra Vez’: a brasilidade nas imagens urbanas de João Antônio	92
3.1: Um projeto urbano	92
3.2: A cidade representada	101
3.3: Uma nação de pingentes	115
Considerações finais	123
Referências Bibliográficas	126

Introdução

Este trabalho dedica-se à atividade de João Antônio como cronista, durante a segunda metade da década de 1970, no âmbito dos jornais chamados por ele de “nanicos”¹.

Ao investigarmos a atuação do autor nesse conjunto de periódicos que seriam reconhecidos depois como a imprensa “alternativa”², percebemos que a colaboração mais sistemática foi no *Pasquim*, com trinta e nove crônicas publicadas no período de 1974 a 1979. Mas no andamento da pesquisa em outros jornais nanicos foram encontrados alguns textos esparsos, especialmente “Um Alcebíades”, “Pequeno Flagrante da MiniGuerra do Metrô” e “Policarpo Quaresma na Copa de 74”, que foram incorporados a este estudo. Sem que, pela maior regularidade e quantidade de textos no semanário carioca, a série deste último deixe de constituir o eixo principal.

Nos jornais *Crítica*, *Versus*, *Ex-*, *CooJornal*, *Movimento e Opinião*, João Antônio não chegou a constituir um conjunto numeroso e coerente de textos, fato observado somente no *Pasquim*. Mesmo assim, encontramos nesses periódicos algumas narrativas que, ao lado da série principal, refletem a intensa atividade de João Antônio, naquele período. Essas narrativas não somente testemunham o horizonte político da imprensa alternativa, mas indicam o modo como se movimenta no interior de sua linguagem a tentativa de criar uma zona de contato entre o discurso literário e a intervenção pública, permitindo um questionamento original sobre a importância da imprensa nanica e da crônica em suas motivações literárias.

Nos comentários consagrados à prosa de João Antônio é comum a ênfase em sua proximidade com os códigos do jornalismo, mesmo nas ficções³. Sublinha-se também a dedicação voluntária e programática do autor à crítica social, aliada ao compromisso – confessional e biográfico – em narrar a experiência cotidiana da pobreza a partir de um cruzamento original entre os gêneros literários⁴. Em geral, a fortuna crítica de sua obra costuma ressaltar esses traços, destacando o aproveitamento do registro coloquial e a marca da denúncia, com uma apropriação particular de Lima Barreto⁵, a quem dedicou todos os seus livros.

É conhecido o fato de que, insistindo nesse aspecto social e militante da literatura, João Antônio muitas vezes atraiu para sua prosa a visão de um certo “populismo” ou de

¹ A expressão “nanico” foi cunhada por João Antônio nas páginas do *Pasquim* para designar os jornais de oposição como *Opinião*, *Movimento*, *Versus* e outros.

² Para a contextualização da imprensa alternativa em relação ao momento autoritário, ver KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários. Nos Tempos da Imprensa Alternativa*. São Paulo: Edusp, 2003. MOREIRA, Sônia Virgínia. “Retratos Brasileiros: 20 Anos de Imprensa Alternativa”. In: *Antologia Prêmio Torquato Neto. O Poder da Imprensa Alternativa pós-64*. Rio de Janeiro: Centro de Imprensa Alternativa e Cultura Popular da RIOARTE, 1985.

³ Não se pretende fazer aqui um balanço de todas as abordagens sobre o autor estudado, mas somente apresentar aquelas que de algum modo relacionam-se com a nossa problemática, como será visto ao longo do texto.

⁴ LUCAS, Fábio. “Reflexões sobre a prosa de João Antonio”. In *Remate de Males*, Campinas, 1999, pp. 89-105.

⁵ ARNONI PRADO, Antonio. “Lima Barreto personagem de João Antônio”. Idem, pp. 147-165. Sobre a identificação de João Antônio com Lima Barreto, ver SILVA, Pedro Mendes da. *João Antônio e Lima Barreto*. Relatório Final de Iniciação Científica – FAPESP, Assis, 2005.

uma valorização excessiva da função referencial, do lado documentário e denunciador. Essa é uma das clivagens, a mais restritiva, observada nas imagens da crítica literária sobre João Antônio. No jornal *Versus*, em 1976, Boris Schnaiderman assinalava a frequência desigual dos textos reunidos em *Malhação de Judas Carioca*, “entre a explosão e o bom-tom”:

Por mais que João Antônio dê entrevistas agressivas, falando de nosso ‘miserê cultural’ e tentando sacudir a modorra do ambiente, com o lastro pesadíssimo de acomodação que ele carrega, sua literatura não acompanha esta atitude de rebeldia ou, pelo menos, não chega à rebeldia total, ao rompimento de todas as barreiras de expressão.[...] Este escritor que já conseguiu bastante parece capaz de ir mais longe e fazer explodir as boas maneiras literárias que todos nós carregamos. No meio da confusão total que é *Malhação do Judas Carioca*, no meio de tanta anotação circunstancial, que às vezes parece caderneta de etnólogo em visitação ao bas-fond, há trechos que se aproximam muito da explosão que todos esperamos.⁶

Onde Boris Schnaiderman viu um impasse, indicando uma contradição, outros enxergaram ainda uma atualização massificada do naturalismo e o desejo mimético de representar a vida objetiva das classes usurpadas. Esse “neonaturalismo”, por outro lado, teria sido um produto de consumo rentável para o mercado editorial em desenvolvimento, ao expressar as expectativas do público médio.⁷

Flora Sussekind⁸ caracteriza o panorama literário da década de oitenta marcando sua diferença em relação a um traço marcante da década anterior. Para a autora, uma tendência hegemônica da década de 1970 foi mesmo o realismo social, o que em parte se atribui à presença sufocante da censura nos meios de comunicação. Afirma Sussekind:

Com a saída dos censores das redações de jornal em junho de 1978, fica sem função a literatura parajornalística que se encarregava quase exclusivamente de suprir, em livro, as notícias lacunares, as informações proibidas na grande imprensa.

Essa idéia encontra-se desenvolvida em um estudo anterior da mesma autora, sobre a literatura brasileira durante os anos 1960 e 1970. Nesse livro, um balanço panorâmico, Sussekind associa João Antônio a uma dicção “neonaturalista”, agregando-o a autores como Aguinaldo Silva, José Louzeiro e Wander Piroli,

⁶ SCHNAIDERMAN, Boris. “João Antônio Entre a Explosão e o Bom Tom”, *Versus*, Março de 1976.

⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque. “O Caso João Antônio”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque *et alli*. *Anos 70 – Literatura*. Rio de Janeiro: Edição Europa-Funarte, 1979. pp. 49-53.

⁸ SUSSEKIND, Flora, “Literatura Anos Oitenta: Dobradiças e Vitrines” In: *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro: RIOARTE, número 05, 1986. pp. 82-91.

em cuja linguagem aponta as prerrogativas da objetividade jornalística voltada para o retrato da nacionalidade. Tal tendência teria se afinado com uma visão documentária e instrumental da literatura, “com um texto que pareça neutro e no qual chame mais atenção o fato do que a maneira de narrá-lo.”⁹ Por isso, os textos dos autores mencionados são vistos pela autora como um refúgio onde o noticiário procurou escapar das vicissitudes do trabalho jornalístico sob a censura.

Mas a definição geral pode ser matizada a partir de uma atenção mais detida no repertório particular do escritor. Neste sentido, vale lembrar de dois artigos que se debruçam especificamente sobre o cronista. De João Alexandre Barbosa, há a introdução seminal a *Dama do Encantado*, reunião de crônicas que são também o objeto central da reflexão de Vilma Arêas em “Chorinho para um retratista (improvisado)”.¹⁰ Esses dois artigos chamam a atenção para um problema comum à reflexão desenvolvida aqui. Eles demonstram que as crônicas de João Antônio não constituem um lugar paralelo ou secundário no conjunto de sua obra, sendo relevantes para a compreensão de sua trajetória literária. Destacam assim a presença de recursos como o uso peculiar do discurso indireto livre e a polissemia obtida através de uma exploração cuidadosa das ambigüidades semânticas colhidas na fala popular, acrescidos de uma presença pouco notada da ironia e do humor, com que o narrador não deixa margem a qualquer sugestão de neutralidade ou “naturalismo”.

Como já notou João Alexandre Barbosa em relação aos textos de *Dama do Encantado*, suas crônicas apresentam “uma grande dose de realismo ficcional, por onde a técnica jornalística sai ganhando em informações complementares próprias da ficção”.¹¹ Fica marcada a complexidade de sua crônica – que não só escapa à tendência de tratar, a priori, esse gênero como algo menor, como impõe, ainda, uma abordagem que leve em conta seu caráter de construção simbólica e transfiguração criadora. Essa característica, muito clara não somente em João Antônio, mas também em muitos outros cronistas brasileiros ao longo do tempo, indica a precariedade das análises normativas sobre o gênero.

O percurso da crônica no Brasil liga-se à tendência moderna para o apagamento das fronteiras entre os gêneros narrativos, compartilhando do jornalismo a referência mundana, mas diferenciando-se da notícia e da reportagem. Sua inserção na temporalidade acelerada da escrita jornalística já levou muitas vezes à negação de seus atributos formais ou à sua caracterização como um gênero “menor”, associada à referencialidade que lhe é peculiar. Contrariando essa idéia, no caso de João Antônio a dimensão literária das crônicas é relevante, levando-se em conta a importância desse tipo de narrativa no conjunto de sua obra, como realizações autônomas ou como um importante campo de experimentação. A literatura do autor de *Ô Copacabana!* tem muitos paralelos com a história dessa “forma mesclada”¹², da qual foi um praticante contumaz, o que nos levou a investigar suas relações.

⁹ SUSSEKIND, Flora. “O NeoNaturalismo”. In: *Literatura e Vida Literária: Polêmicas, Diários e Retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

¹⁰ BARBOSA, João Alexandre. “A Prosa de Uma Consciência”. In: ANTÔNIO, João. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996. ARÊAS, Vilma. “Chorinhos de um Retratista” in *Remate de Males*. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Número 19 (1999) Campinas, 1999. pp.121-139.

¹¹ BARBOSA, João Alexandre. op.cit, p.14.

¹² ARRIGUCCI, David. “Fragmentos Sobre a Crônica”. In: *Enigma e Comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p. 58.

Para João Antônio, importava de fato o tratamento dos assuntos sociais, da condição do brasileiro contemporâneo, o que se ajusta entre outras coisas com o seu envolvimento com o jornalismo e com sua visão política da própria literatura. Em 1986, no mesmo ano em que Sussekind publicava seu balanço literário na *Revista do Brasil*, ano da morte de Nelson Cavaquinho, João Antônio comparava, no *Caderno 2 do Estado de São Paulo*, o autor de “A Flor e o Espinho” com o andarilho de Lima Barreto, Gonzaga de Sá.¹³ Na dupla homenagem, um modo de ressaltar a importância do grande compositor falecido em meio a um esquecimento sistemático de todas as mídias, João Antônio afiliava-se uma vez mais à prática ambulatória dos cronistas da cidade e reafirmava, como em seu perfil de Araci de Almeida feito para a *Realidade* em 1968¹⁴, sua aflição cívica com as lacunas da informação, agora “democrática”¹⁵.

Sua definição como cronista assume contornos específicos na época dos jornais nanicos. Por isso, é preciso colocar as narrativas em situação, ou seja: considerá-las em sua interlocução com o tempo e o lugar onde foram produzidas. Isso nos leva não só a buscar na história um “contexto” exterior, um pano de fundo, mas um modo de investigar como João Antônio lidou com a relação entre experiência vivida e criação literária. O vínculo é sugerido pela própria natureza “híbrida”¹⁶ do gênero em questão, bem como pela “composição mista”¹⁷ do estilo de João Antônio, já enfatizada por Vilma Arêas ao sublinhar o trabalho com a linguagem existente em seu impulso documental.

A proposta de tomar as narrativas em sua historicidade faz parte de uma tentativa de atualização, presente em estudos como os de Jane Christine Pereira¹⁸ e Carlos Alberto Azevêdo Filho¹⁹, bem como no trabalho de organização do acervo pessoal do escritor, atualmente em curso na Faculdade de Letras da Unesp, Campus de Assis. A revisão de sua trajetória literária se impõe a partir da leitura de novos textos, correspondência e fontes variadas até recentemente desconhecidas, no aprofundamento de seu perfil crítico e no estudo da composição dos contos, crônicas e reportagens a partir do diálogo com a experiência histórica recente.

¹³ ANTÔNIO, João. “Dorme, Compadre”, *O Estado de São Paulo*, 16/11/1986.

¹⁴ ANTÔNIO, João. “Ela é o Samba”, *Realidade*, outubro de 1968.

¹⁵ Como colaborações esporádicas no *Caderno 2*, lançado em abril de 1986, do jornal *O Estado de São Paulo*, seus textos circulavam nas seções *Antena* ou *Recados*, entre notícias de shows, noticiário televisivo, cartas, além de resenhas e crônicas de outros que assinavam como colaboradores, como Caio Fernando Abreu, Rubem Braga, Ignácio de Loyola Brandão, Tom Zé, Roberto Drummond, José Paulo Paes, João Luiz Lafetá e José Antônio Pasta Júnior. Aos domingos, no *Suplemento de Cultura*, havia um espaço separado para textos mais extensos e traduções, contos, poemas, entrevistas e ensaios, de autores estrangeiros consagrados ou dos colaboradores de rotina. Nesses dois cadernos encontram-se, de João Antônio, as “Águas-Fortes Cariocas”, uma série de crônicas cujo título ecoa as “Águas-Fortes Porteñas” do escritor argentino Roberto Arlt, autor de “Os Sete Loucos”, romance que, em carta de 1965, João Antônio dizia estar traduzindo. A notícia dessa tradução pode ser conferida no volume *Cartas aos Amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p.18.

¹⁶ LOPEZ, Telê Porto Ancona. “A crônica de Mário de Andrade: impressões que historicam”. In: CANDIDO, Antonio et al. op. cit. p.167.

¹⁷ ARÊAS, Vilma. “Chorinhos de um Retrartista” *Remate de Males*. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Número 19 (1999) Campinas, 1999. Pp.121-139. *Op.Cit.* Pág. 124.

¹⁸ PEREIRA, Jane Christine. *Estudo Crítico da Bibliografia sobre João Antônio (1963 – 1976)*. Dissertação de Mestrado– Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista, 2003.

¹⁹ AZEVÊDO FILHO, Carlos Alberto de. *João Antônio, Repórter de Realidade*. João Pessoa: Idéia, 2002.

Desse modo, o trabalho de rastreamento de fontes primárias e crônicas dispersas em arquivos cumpre aqui um objetivo básico: mais do que localizar um narrador nas condições do momento histórico, trata-se de sair à procura de uma configuração específica em sua trajetória literária, dada pela experiência da imprensa nanica durante a segunda metade da década de 1970. Identificar as nuances desse momento, sua interferência nas opções narrativas dos textos, impõe uma visão dos sentidos que o próprio escritor atribuiu às crônicas no momento e no lugar em que foram produzidas. A busca de suas “redes de interlocução social”²⁰ associa-se então ao esforço de desvendar, nessas narrativas voltadas para o diálogo com a sua época, significados que de outro modo não poderiam vir à luz. Do mesmo modo, a leitura de outros autores que freqüentavam as páginas dos jornais nanicos conferem às narrativas de João Antônio um sentido dinâmico, situando-as dentro do turbilhão de projetos, tendências e polêmicas da época.

No primeiro capítulo buscamos compreender as motivações políticas e sociais das opções literárias de João Antônio em meados dos anos 1970, em sua colaboração para a imprensa nanica, com ênfase no *Pasquim*. Além da contextualização, a discussão sobre a imprensa nanica abre-nos a possibilidade de um aprofundamento crítico nessas narrativas marcadas pelo compromisso direto com a intervenção pública e a reflexão sobre a experiência, fundamental para a análise dos processos de transmissão de seus textos na imprensa e das representações historicamente construídas em torno de João Antônio como um escritor “popular”.

Na numerosa bibliografia existente sobre a relação entre imprensa e literatura, prioriza-se aquelas reflexões sobre a época em que circularam as crônicas. Na medida em que o próprio objeto estudado exige uma articulação entre a pesquisa formal e um conhecimento adequado da história recente, destaca-se a investigação de sua inserção histórica, com a qual se procura estabelecer aqui uma relação dialógica²¹. O estudo dos condicionamentos sociais do objeto literário não deve se opor, mas antes enriquecer, a análise de seus recursos narrativos.

No segundo capítulo, as crônicas são situadas na discussão em torno da busca do “nacional” e do “popular” na literatura. Em seu empenho em aproximar-se do fato social, pode-se discernir uma certa utilização da experiência vivida²² como um aspecto importante dessa “literatura das gentes de baixo”²³.

²⁰ CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (orgs.) “Apresentação”. In: *História Contada. Capítulos de História Social da Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p.11.

²¹ BAKHTIN, Mikail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1997. Nessa obra, o autor russo afirma o caráter relacional da enunciação literária, afirmando que “discurso e contexto unem-se por relações dinâmicas, complexas e tensas”. Destaca, assim, que é preciso não isolar a “significação” da “apreciação” (história). p.135.

²² A noção de experiência relacionada ao estudo das relações entre história e literatura e entre literatura e cultura popular foi ricamente utilizada pelo historiador E.P. Thompson no artigo “Educação e Experiência”. Ainda que se trate de contexto muito diverso daquele aqui estudado, encontramos ali uma reflexão que traz importantes elementos para esta pesquisa, uma vez que estuda os significados da experiência vivida em autores igualmente empenhados em fazer de suas narrativas literárias o instrumento de uma identificação pessoal e temática com o cotidiano dos “homens comuns”. THOMPSON, E.P. “Educação e Experiência”. In: *Os Românticos*. São Paulo: Civilização Brasileira. pp. 11-49.

²³ A expressão aparece na orelha que apresenta uma coletânea de contos de 1977, com João Antônio, Marcos Rey, Mafra Carbonieri e Aguinaldo Silva. Ver: ANTÔNIO, João *et alli*. *Vida Cachorra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

Propõe-se interpretar o modo particular com que João Antônio estabelece esse vínculo, a partir das crônicas nos jornais nanicos, analisando os recursos narrativos com que seus textos propõem uma fusão entre autobiografia e crítica social, literatura e política, crônica e invenção. Diretamente ou de modo oblíquo, há uma reflexão insistente sobre a identidade simultaneamente pessoal e coletiva do narrador empenhado em falar da vida brasileira. Ela se liga aos caminhos recentes do chamado “nacional-popular”, tomado ainda em sua generalidade²⁴, como uma tendência que “visava banhar a produção cultural na experiência e na vida populares”²⁵.

A relevância atribuída à trajetória de João Antônio nesta pesquisa estará ligada à importância do registro biográfico e confessional nos textos. Dessa forma, a utilização ocasional de depoimentos, entrevistas e correspondências só pode enriquecer a problemática que elegemos. Sintetizando o objetivo geral do segundo capítulo, trata-se de destacar o diálogo entre o “timbre pessoal” e a “voz pública”²⁶ do cronista, rastreando seus processos de identificação literária com o “popular” e o “nacional”.

Junto com o “povo” e o país, a cidade também é um objeto de perplexidade e indagação íntima, um motivo literário forte para o cronista. O texto intitulado “Literatura Urbana: Isso Existe?”²⁷, recolhido no *Acervo João Antônio*, será um roteiro na reflexão sobre a importância desse aspecto – as transformações urbanas – para o enfoque crítico do problema da identidade nacional nas crônicas. Nesse texto, a relação estabelecida entre a apreensão da cidade e o sentido político de sua literatura é diretamente relacionada à reflexão sobre a nacionalidade. Ao seu lado, a investigação da vida urbana na série da imprensa nanica compõe o terceiro e último capítulo.²⁸

²⁴ Para uma abordagem sociológica extensa do “nacional-popular” nas artes em geral durante as décadas de 1960 e 1970, ver RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo. Artistas da Revolução: Do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000. Na área dos estudos literários, uma abordagem crítica daquela noção encontra-se em LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se (Ensaio sobre a poesia de Ferreira Gullar)”. In: LAFETÁ, João Luiz e LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982. pp.57-127. Nesse estudo o crítico demonstra os aspectos controversos das noções de “nacional” e “popular” na literatura, advertindo sobre o significado móvel desses termos nas diferentes representações literárias da nacionalidade e do povo.

²⁵ AGUIAR, Flávio. “Cinco perguntas sobre o nacional-popular na cultura Brasileira”. In: *A Palavra no Purgatório*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997. p. 208.

²⁶ LAFETÁ, João Luiz. op.cit., p.64.

²⁷ ANTÔNIO, João. “Literatura Urbana: Isso Existe?”. Texto Datiloscrito, Sem Data, Arquivo João Antônio, UNESP – Assis. Ainda que não seja datado, esse texto menciona o filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, e o romance *Zero*, de Ignácio de Loyola Brandão, levando-nos a concluir que é posterior ao ano de 1969. Além disso, encontra-se em uma pasta onde o escritor armazenou também alguns originais de crônicas feitas para os jornais nanicos durante os anos 1970, o que pode ser um indício, ainda não confirmado, de que foi produzido nesse período.

²⁸ Os núcleos problemáticos resumidos acima não podem separar-se senão para fins analíticos e expositivos, associando-se nas crônicas de modo orgânico. Por isso, a opção de realizar uma interpretação do conjunto a partir de uma descrição mais densa de textos selecionados como condutores da reflexão.

Capítulo 1

Um cronista da imprensa nanica.

1.1- A imprensa nanica de dentro para fora.

“Vivemos em um país onde antigamente pode ser há onze anos”.²⁹

Quando o texto “Aviso aos Nanicos” apareceu no *Pasquim*, o tempo recortado pelo narrador aludia a um marco político preciso. Todos, ao menos entre leitores e produtores dos periódicos aos quais se referia o título, sabiam então o que ocorrera “há onze anos”. Mas a frase, comprimida entre parênteses em meio a uma crítica à grande imprensa, falava de um determinado modo com que os brasileiros supostamente lidavam com a própria história.

Em outros momentos, João Antônio também se envolveu com os tópicos da memória e da experiência histórica. Títulos como “Última Memória da Lapa”, “Satã e as Mariposas da Nostalgia”, “Zicartola-Recordações de uma Casa de Samba”, “Pequena História Matreira da Fila Carioca”, “História Marota do Carnaval” e “Saudades do Brega”, para ficar somente em alguns exemplos, fornecem uma idéia da importância da reflexão diacrônica em suas narrativas.

Desde já, a tentativa de cercar a perspectiva de João Antônio tangencia um ponto comum às definições correntes da crônica – presente na etimologia do termo - como uma “escrita do tempo”³⁰ ou, ainda, um “meio de mapear e descobrir um país heterogêneo e complexo, largamente desconhecido de seus próprios habitantes, caracterizado pelo desenvolvimento desigual.”³¹

Mas, se “cada milímetro tem história, cada horário, seu povo particular”³², é desde um certo lugar que esses escritos nos acenam, a partir de um tempo recente e já distante, delineando-se por dentro dos jornais nanicos uma investida consciente de João Antônio na experiência coletiva que lhe foi dado viver e investigar. Aqui, não basta apontar um suposto traço “documental” ou “jornalístico” em seu estilo, ou na crônica como gênero, para penetrar nos modos particulares com que o cronista-repórter-contista voltou-se para as questões da história social e de como estas interferem nas perspectivas do narrador³³.

²⁹ ANTÔNIO, João. “Aviso Aos Nanicos”, *Pasquim*, 01 a 07 de Agosto de 1975.

³⁰ NEVES, Margarida de Souza. “Uma Escrita do Tempo: memória, ordem e progresso nas crônicas cariocas”. In: *A Crônica*, Campinas: Editora da UNICAMP, Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992. pp.75-92.

³¹ ARRIGUCCI, Davi. “Fragmentos Sobre a Crônica”. In: *Enigma e Comentário. Ensaio sobre Literatura e Experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.63.

³² ANTÔNIO, João. *Ô Copacabana!* São Paulo: Civilização Brasileira, 1978, p.36.

A inserção de João Antônio na imprensa nanica confunde-se visceralmente com sua prática literária naqueles anos, no plano da atuação pública como escritor e na fatura de seus textos. Essa confluência faz-se principalmente por dentro dos jornais mencionados em “Aviso Aos Nânicos”, quando o tipo de imprensa ali praticado apresentava-se como um novo campo de intervenção e um problema de peso na experiência de João Antônio com a literatura.

“Aviso aos Nânicos” foi um dos primeiros balanços sobre o conjunto de jornais que integraram a frente jornalística de oposição que depois ficou conhecida pelo nome de “imprensa alternativa”³⁴. A partir desse texto, difundiu-se o termo ‘nânico’, com que João Antônio quis ressaltar a dimensão minoritária e contra-hegemônica do conjunto de jornais onde praticou uma militância aguerrida, concentrando aí o sentido político das duas principais atividades com as quais afligiu-se em vida, a literatura e o jornalismo.

O texto citado expõe uma verdadeira estratégia, em defesa de um movimento, formado pelos nânicos, denominação afetuosa inventada em contraste com a afirmação da seriedade vista naquelas iniciativas, como exemplos do “poder que o jornalismo deve ter quando conduzido a sua condição de imprensa – indagar, questionar, duvidar, abrir para o diálogo e o debate.”³⁵ O discurso, abertamente político, procura cercar uma especificidade brasileira, negando a expressão *underground* “para os nânicos tupiniquins. Afinal, os nossos *undergrounds* ganharam forma inteiramente nossa...”³⁶. Informal e analítico, desloca os meios expressivos do jornalismo político através de uma crítica explícita à linguagem da grande imprensa, crítica que corresponde à tentativa de instaurar uma diferença em relação ao discurso técnico dos “comunicólogos”:

Com tantos Joões das Regras com batutas na mão, a coisa acaba não saindo jornal. Vira tudo tecnalidade, tecnocratização, pasteurização. E quando se tenta um trabalho opinativo, o chavão salta logo de um desses donos da verdade:

- Deixe pra fazer seu ensaio em livro, viu, garoto?

O admirador obsessivo de Lima Barreto evocava-o uma vez mais (não era a última nem a primeira em que o romancista de Todos os Santos compareceria nos textos de João Antônio, como se sabe) para afirmar a relevância dos nânicos, em alguns pontos semelhantes às “revistas obscuras” e aos “jornais dos que iniciam” do início do século, pelos quais em seu tempo o autor de *Clara dos Anjos* já saíra em defesa³⁷. O

³³ Vale lembrar a esse respeito a definição de Hans Robert Jauss: “A historicidade da literatura não repousa numa conexão de ‘fatos literários’ estabelecida *post festum*, mas no experienciar dinâmico da obra literária por parte de seus leitores. Essa mesma relação dialógica constitui o pressuposto também da história da literatura.” JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994, p. 24.

³⁴ KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários: nos tempos da Imprensa Alternativa*. São Paulo: Edusp, 2003.

³⁵ ANTÔNIO, João. “Aviso Aos Nânicos”, op.cit.

³⁶ Também no *Pasquim*, existia a coluna justamente chamada *Undergrond*, de Luiz Carlos Maciel, à qual, aparentemente, João Antônio se referia.

“aviso” do título remete à incorporação, pela grande imprensa, de inovações gráficas e textuais dos jornais nanicos. Insinuava, através da advertência, a necessidade de concentrar o esforço da crítica social onde esta possuísse um sentido orgânico e correspondesse a um projeto de transformações globais. A crítica a contagotas que, segundo João Antônio, a grande imprensa começava a admitir em suas páginas após o abrandamento da censura, estaria perigando tornar-se uma espécie de álibi nas mãos de grupos comprometidos com a conservação do projeto social a que servira o movimento militar, em fase de “distensão lenta, gradual e segura”. Essa intuição refletia o incômodo do jornalista experimentado que conhecia por dentro o ambiente da grande imprensa e comunicava-se ao leitor em tom urgente e meio profético, como no trecho em negrito e caixa alta que encerra a crônica:

CUIDADO, NANICOS! A GRANDE IMPRENSA COMEÇOU A ACORDAR E É BEM CAPAZ DE DESCOBRIR A PÓLVORA.

Ao tensionar a linguagem do jornalismo e colocar em discussão a idéia circundante de notícia, o autor-narrador também manifesta um mal-estar com sua própria inserção, diante da qual os nanicos eram vistos, de fato, como uma alternativa possível. Durante meados da década de 1970, a discussão sobre as possibilidades de um jornalismo crítico não preocupou somente João Antônio. Nas páginas do nânico *Opinião*, Luiz Costa Lima e Ronaldo Brito debateram-se sobre a necessidade de elaborar uma linguagem que “não apenas passasse a veicular notícias e interpretações diversas, mas que, em certo momento, pusesse em discussão a própria linguagem jornalística, que discutisse seus mitos, seus clichês, seu sistema de filtragem.”³⁸, dando lugar, “na hierarquia de questões de uma imprensa brasileira progressista”, à “crítica da objetividade jornalística”³⁹.

Nas intervenções de João Antônio na imprensa nanica, além de sua afirmação como um espaço diferencial dentro do contexto político fechado dos anos 1970, as referências à grande imprensa são constantes e agressivas. Muitas vezes, essa crítica realiza-se através da incorporação dos chavões jornalísticos

³⁷ Apud SUSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987. Pág. 23. Sobre a relação de Lima Barreto com a imprensa, conferir BARBOSA, Francisco de Assis Barbosa. *A Vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964. p. 240. Sobre a literatura militante do início do século XX, ver FOOT HARDMAN, Francisco. *Nem Pátria nem Patrão!* São Paulo: Brasiliense, 1983. Nesse último estudo, no capítulo “Sinais do vulcão extinto” há uma importante reflexão sobre o “desequilíbrio formal” da literatura associada aos ideais libertários no início do século XX, indicando as contradições entre o impulso político de transformação social e a utilização constante de uma linguagem marcada pelos atributos da “inverossimilhança grosseira, linearidade discursiva insípida e panfletarismo retórico”. Lembra o mesmo autor que, por outro lado, o reconhecimento de seus “raros momentos de originalidade e inovação” não deve nos levar à sua visão acrítica e idealista através da apologia ao “popular”. Concentrando o foco na primeira década do século XX, esse estudo publicado em 1983 reflete sobre um tipo de impasse semelhante que, ao seu modo, em outra volta do tempo, a inflexão política das crônicas de João Antônio também enfrentam. Consultar também a nova edição revista e ampliada: São Paulo: Editora da Unesp, 2002.

³⁸ LIMA, Luiz Costa, “Jornalismo Cultural e Imprensa Nanica”, *Opinião*, Agosto de 1977.

³⁹ BRITO, Ronaldo “A Imagem da Imprensa”, *Opinião*, Julho de 1977.

ou publicitários, em contraponto com a tomada de posição em torno de temas tratados anteriormente pelas agências produtoras de consenso ou por elas vetados.⁴⁰

Assim, se em um determinado momento o cronista inicia o comentário sobre um certo festival do osso realizado em Copacabana com um pastiche de uma frase conhecida da campanha do bota-abaixo dos anos 1910 (“Ah, feito antigamente, o Rio civiliza-se!”⁴¹), em outro utiliza-se do mesmo recurso para agredir e alertar o leitor, revelando o objetivo de sua ironia, como nesse trecho em que mimetiza o discurso publicitário para expor suas contradições:

Lembre-mos: o verão chegou, o Rio continua lindo, a caderneta de poupança vai melhor do que nunca, os abonos foram confirmados, o samba já está pintando, a loteria esportiva não vai parar no fim do ano, é fantástico o show da vida, todos são filósofos perfeitos na novela *O Grito*, o INPS existe, o Piauí existe e Papai Noel também existe e o Natal está aí! Amemos e Mexamo-nos!⁴².

Seu relacionamento ambíguo de resistência e adaptação ao trabalho na imprensa tem na época dos jornais nanicos uma associação orgânica com a politização de sua prática literária. É o que deixaria claro, em outra ocasião, ao se referir à reunião de alguns de seus textos publicados na imprensa para o livro *Malhação do Judas Carioca*⁴³. Nessa declaração, após apontar um sentido cívico e democratizante nas brincadeiras do sábado de aleluia que dão o título da coletânea – “a malhação do Judas é uma espécie de tribuna popular” -, assim se define em relação ao livro recém-lançado pela Civilização Brasileira:

Em todos eles, parece-me, há a gana de **ampliar as possibilidades** do que geralmente se chama perfil, reportagem, depoimento, crônica. Textos trabalhados diretamente com o material bruto, permitindo fazer um texto-hoje, mas com validade intemporal.⁴⁴ (grifo nosso).

Em 1968, no *Suplemento Literário de Minas Gerais*, o escritor demonstrava uma percepção extremamente crítica em relação ao espaço do jornalismo:

⁴⁰ Flora Sussekind rastreia diferentes padrões com que uma fração da literatura brasileira no início do século XX se relacionou com o “novo horizonte técnico” da época. O desenvolvimento da indústria jornalística, junto com as modernas técnicas de reprodução e difusão, apresentou-se como uma nova realidade com que os autores estudados teriam interagido, principalmente através de três diferentes atitudes: “mimese”(João do Rio), “reelaboração”(Lima Barreto) ou “recusa e assimilação constrangida”(Olavo Bilac). Considerando-se as diferenças entre a situação que investigamos nos anos 1970, podemos sugerir que a trajetória literária de João Antônio transita nos três modos indicados, respectivamente, nas crônicas de João do Rio, Lima Barreto e Olavo Bilac. São parâmetros abrangentes referidos a uma circunstância histórica que interessou especialmente a João Antônio, podendo nos servir como um apoio, mesmo sem uma exposição sistemática de exemplos das três atitudes em nosso autor, para avaliar a relação de suas crônicas com o jornalismo, a tradição cronística e o horizonte político de que são parte integrante. SUSSEKIND, Flora. op. cit., 1987.

⁴¹ ANTÔNIO, João, “O Festival do Osso”, *Pasquim*, 12 a 18 de Março de 1976.

⁴² Idem, “Natal Maré Mansa”, *Pasquim*, 19 a 25 de Dezembro de 1975.

⁴³ ANTÔNIO, João. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. p. 144.

⁴⁴ Secções, *Correio do Povo*, 25 de Setembro de 1976.

Fala-se que o jornal prejudica o escritor na medida em que lhe rouba tempo e lhe corrompe o estilo. É uma verdade.

Mas há algo ainda muito mais grave: cedendo às imposições do editor – seu dono e senhor - passará a sentir como repórter e não como escritor. A diferença é imensa.[...] O escritor não poderá nunca sentir como repórter, à tona das coisas.⁴⁵

A tentativa de superar as restrições da “reportagem literária” e da rotina jornalística está na base da elaboração de seus textos para a imprensa durante a década de 1970. A relação crítica com o jornalismo, a “disponibilidade ideológica para o conflito” vista por Antonio Arnoni Prado⁴⁶ em sua linguagem, a experiência anterior com o conto e o apego a Lima Barreto, aliado à “mania ambulatória” e ao interesse absorvente pelo cotidiano das grandes cidades, acabaram por conformar um narrador com características próprias, estreitamente relacionadas às opções de João Antônio durante aqueles anos.

Para compreender esse percurso, não há como contornar o episódio anterior da atuação como repórter na revista *Realidade*, comentada a seguir.

⁴⁵ “João Antônio ou a Hora e a Vez do Anti-Herói”, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, N. 110, Outubro de 1968.

⁴⁶ ARNONI PRADO, Antonio. “Lima Barreto personagem de João Antônio” in *Remate de Males*. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Número 19 (1999) Campinas, 1999. pp.147-167.

1.2 - A experiência em *Realidade*.

Como repórter na revista mensal *Realidade*, João Antônio publicou uma série de oito narrativas que propunham uma relação especial com o fato jornalístico. O contista que despertara calorosa recepção crítica em 1963 praticou nas páginas daquela revista, entre 1966 e 1968, um tipo de texto que efetivamente representou um marco para a sua caracterização como um escritor indefinido entre o conto e a reportagem:

Nem conto, nem reportagem. Os editores para os quais trabalho entenderam finalmente que sou um escritor.[...]. Quanto à 'reportagem literária', ainda não me contaram o que seja. Repito que a matéria jornalística não dura, não permanece. A própria reportagem parece coisa ultrapassada, da forma como vem sendo feita entre nós.⁴⁷

Foi em *Realidade* que João Antônio primeiramente publicou alguns textos conhecidos, como “Um Dia no Cais”⁴⁸ e “Casa de Loucos”⁴⁹. Ali também tomou contato com parte dos companheiros de jornada dos nanicos, como Mylton Severiano⁵⁰, com quem depois editaria *Ex-*, *Extra-Realidade Brasileira* e *Panorama*. Seu trabalho na equipe pioneira de *Realidade* rendeu uma série de oito narrativas. Quatro delas também seriam incluídas, junto a outros textos de variada procedência, nos volumes *Casa de Loucos*⁵¹ e *Malhação do Judas Carioca*⁵².

Realidade é uma referência fundamental na trajetória de João Antônio e assim foi lembrada pelo escritor em depoimentos posteriores⁵³. Naquela revista, marcaram época a qualidade gráfica, a profundidade das reportagens e a excelência dos trabalhos fotográficos de profissionais como Walter Firmo, George Love e Claudia Andujar. Além disso, o órgão concentra em sua história algumas das contradições fundamentais da vida cultural da época, como a circulação de motivos contraculturais nos veículos de ponta da indústria da informação e a integração contraditória de grupos identificados à esquerda política a um veículo da cultura de massa.

⁴⁷ “João Antônio ou a Hora e a Vez do Anti-Herói”, op.cit.

⁴⁸ “Um Dia no Cais”, *Realidade*, Setembro de 1968.

⁴⁹ “Casa de Loucos”, *Realidade*, Agosto de 1972.

⁵⁰ Em janeiro de 2006, quando este trabalho estava sendo finalizado, foi publicada a biografia reunindo vasta correspondência entre Mylton Severiano, biógrafo, e João Antônio. *Paixão de João Antônio*. SEVERIANO, Mylton. São Paulo: Casa Amarela, 2006. Importa observar a linha que vai da equipe de *Realidade*, passando por jornais nanicos como *Ex-* e *Panorama*, à atual *Caros Amigos*, onde colaboram ex-companheiros de João Antônio na imprensa nanica, como o autor da biografia, o editor Sérgio de Souza, Wander Piroli e Walter Firmo.

⁵¹ ANTÔNIO, João. *Casa de Loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

⁵² Idem. *Malhação do Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

⁵³ Ver, por exemplo, o depoimento de João Antônio no seminário organizado pela RIOARTE em 1987. As falas desse seminário foram reunidas no volume *Imprensa Alternativa e Literatura: Os Anos de Resistência*. Rio de Janeiro: Centro de Imprensa Alternativa e Cultura Popular da RioArte, 1987. p.53.

Publicada por uma grande editora, assim mesmo *Realidade* foi um espaço onde, até 1968⁵⁴, se articularam projetos ligados à contestação da ordem política e à tentativa de escapar à “ditadura do lead” nos textos para a imprensa. Sua posição relevante no processo político-cultural brasileiro, refletindo em suas reportagens o clima de mobilização dos anos 1960, produziu, durante o curto período de 1966 a 1968, um conjunto de expressões inovadoras no âmbito do jornalismo. Já foi reconhecida como uma experiência importante para a radicalização posterior dos nanicos.⁵⁵

As reportagens assinadas por João Antônio em *Realidade* versam sobre assuntos que também estariam no centro de suas preocupações nas crônicas dos anos 1970. Desse modo, nessa revista está presente a sua dedicação de sempre ao futebol, à sinuca, à música popular, à vida policial e ao cotidiano da pobreza nas grandes cidades brasileiras. Entretanto, destacam-se algumas diferenças, relativas ao tratamento formal desses temas pelo repórter, na revista, e pelo cronista, nos jornais nanicos. Isso sugere que o suporte diferente das reportagens em relação às crônicas, assim como as opções do escritor durante os anos 1970, após a sua saída de *Realidade*, são determinantes para a compreensão de seu trabalho naquela época.

No livro *João Antônio, Repórter de Realidade*⁵⁶, Carlos Alberto Azevêdo Filho explora a importância do chamado “novo jornalismo” em sua interpretação de sete reportagens de João Antônio para aquele periódico, mostrando a afinidade destas com os contos de ficção. Para Azevêdo Filho, a série estudada por ele constitui um exemplo apropriado para um redimensionamento da fatura literária dos textos de João Antônio na imprensa, que possuiriam características formais muito próximas daquelas que consagraram-no como ficcionista. Destacando a dificuldade sempre reafirmada pela crítica em classificar os seus textos em um gênero específico, o pesquisador procura mapear o diálogo entre o trabalho em *Realidade* e a formação do escritor, valorizando a proximidade de João Antônio, repórter, com os códigos do chamado “new journalism” norte-americano.

⁵⁴ Sobre a história da revista nos quadros do jornalismo brasileiro, ver FARO, José Salvador. *Realidade, 1966 – 1969: Tempo de Reportagem na Imprensa Brasileira*. ECA/USP, 1996, 2v. (mimeo). Segundo esse autor, após o A-I 5 *Realidade* deixa de representar uma experiência inovadora no âmbito da imprensa brasileira, devido a censuras internas e externas e à demissão de grande parte de seus repórteres e fotógrafos.

⁵⁵ KUCINSKI, Bernardo, 2003. op.cit.p.36. Sobre a passagem de João Antônio pela revista, ver: AZEVÊDO FILHO, Carlos Alberto. *João Antônio, Repórter de Realidade*. João Pessoa: Idéia, 2002.

⁵⁶ AZEVÊDO FILHO, Carlos Alberto, op. cit.

A denominação “novo jornalismo” consagrou-se na década de sessenta para designar um tipo de reportagem cujas características Tom Wolfe expôs no livro intitulado justamente *New Journalism*⁵⁷, publicado em 1973. Os pioneiros dessa tendência que se consagraram literariamente, Norman Mailer e Truman Capote, foram lembrados por João Antônio, ao lado de Horace McKoy e Vasco Pratolini, no conhecido texto manifesto de 1975 que fecha *Malhação do Judas Carioca*.⁵⁸ Neste estudo, não é o caso de alongar a reflexão sobre o “new journalism” ou analisar em profundidade as reportagens de *Realidade*, mas de perceber o diálogo da posição de João Antônio como cronista dos nanicos com a trajetória mais ampla dos textos do autor na imprensa, na qual o momento de *Realidade* foi decisivo.

A atenção de Azevêdo Filho incide principalmente sobre os pontos em comum entre a ficção e as reportagens, demonstrando que, no caso específico de João Antônio, não se pode estabelecer uma delimitação estanque entre os dois planos. Embora sua análise demonstre essa confluência, o autor também afirma que a compreensão dos códigos da reportagem e a influência do “novo jornalismo” são imprescindíveis para a leitura crítica daquelas narrativas. Aqui, trata-se de perceber a singularidade do momento de sua militância na imprensa nanica, indicando um movimento na produção de João Antônio, produzindo em *Realidade* reportagens que levavam ao trabalho da reportagem a dimensão literária, que também está na base de sua atividade como cronista.

Lembre-se, neste sentido, da reportagem “É Uma Revolução”⁵⁹, fruto de uma pesquisa coletiva realizada por Humberto Pereira, Roberto Drummond, Wander Piroli, Fábio Lucas, entre outros, que forneceram subsídios para que João Antônio escrevesse o texto para *Realidade*. Essa narrativa, ao mesmo tempo em que possui a marca do escritor voltado para a investigação do país através de manifestações típicas como o futebol, apresenta os traços das grandes reportagens que fariam de *Realidade* um marco no jornalismo brasileiro. Trata-se de uma descrição do fenômeno futebolístico em Belo Horizonte com o fornecimento de dados estatísticos e sociológicos, narrando o cotidiano em trono do estádio Mineirão às vésperas do clássico entre Atlético e Cruzeiro. O esporte é o meio através do qual o repórter analisa o crescimento de Belo Horizonte, visto através da narração do episódio de um jogo entre os dois maiores times do estado de Minas, mostrando “um mineiro diferente da sua imagem”. Na definição do futebol, descrito como “a maior válvula de escape de um povo calado, crispado, desconfiado”, observa-se a mesma operação que, em crônicas sobre o esporte na imprensa nanica, via nele uma expressão privilegiada para a interpretação do país. Mas não encontramos aqui em primeiro plano a visão polêmica e o tom extremamente informal, além da intensa adesão do narrador à linguagem que seria a dos torcedores, existentes nas crônicas do *Pasquim*. Observa-se a

⁵⁷ WOLFE, Tom. *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Anagrama, 1977.

⁵⁸ ANTÔNIO, João. “Corpo-a-Corpo com a vida”. op.cit.

⁵⁹ ANTÔNIO, João. “É Uma Revolução”, *Realidade*, Novembro de 1968. Essa reportagem foi publicada em *Malhação do Judas Carioca*, op.cit.

mesma diferença nas crônicas dos anos 1970 sobre a sinuca e na reportagem de *Realidade* sobre o mesmo jogo.⁶⁰ Embora na revista João Antônio não se exima de expor suas opiniões pessoais, existe uma diferença clara entre a o narrador das crônicas dos anos 1970, abertamente polêmico, agressivo e militante, e o seu trabalho como repórter. A presença conjunta de textos de *Realidade* e dos jornais nanicos nos livros *Malhação do Judas Carioca* e *Casa de Loucos*, publicados em meados da década de 1970, parecem dificultar a visão da diferença. Mas ela se manifesta, por exemplo, na extensão das reportagens da revista, diferente da brevidade das crônicas para os nanicos, na politização aberta das crônicas em oposição à expressão mais indireta do narrador das reportagens, na intensificação de um traço humorístico e sintético, especialmente nas páginas do *Pasquim*, diferentemente da minúcia das descrições do repórter na revista.

No conjunto de reportagens analisadas em sua pesquisa, Azevêdo Filho investiga como elas se comunicam com os contos de ficção. É o caso dos dois primeiros textos de João Antônio para a revista, “Este Homem não Brinca em Serviço” e “Quem é o Dedo-Duro”. No primeiro, “espécie de versão jornalística do conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*”, Azevêdo Filho identifica o reaproveitamento de alguns elementos do conto publicado em 1963 em sua apresentação do mundo da sinuca, destacando principalmente a manipulação da gíria como forma de penetrar na intersubjetividade dos jogadores e a importância da demarcação espacial entre os ambientes, caracterizados através de imagens comuns ao conto. Na segunda narrativa mencionada (“Quem é o Dedo-Duro?”), o autor de *João Antônio, Repórter de Realidade* sublinha o aproveitamento da reportagem para a elaboração do conto:

Em uma comparação rápida entre os textos ‘Quem é o Dedo-Duro?’ (reportagem publicada em *Realidade* em 1968) e o conto ‘Dedo-Duro’ (conto-título do livro lançado em 1982), um fato nos chamou a atenção: trata-se do mesmo texto, com alterações. João Antônio, ao escrever ‘Este Homem não Brinca em Serviço’, partiu da literatura para o jornalismo, dessa vez, fazendo caminho inverso, ele transformou uma reportagem em conto. Uma verdadeira operação de mudança de gênero, através do uso de certos recursos técnicos.⁶¹

Azevêdo Filho destaca o texto “Um Dia no Cais”, de 1968, tido como “exemplo máximo da integração entre a narrativa jornalística e o texto literário na obra de João Antônio”. Essa narrativa reconstrói um dia no porto de Santos, produzida a partir da estadia do escritor durante um mês no local. Trata-se, portanto, de um texto construído sob a lógica

⁶⁰ Ver “Este Homem Não Brinca em Serviço”, *Realidade*, outubro de 1967, e “Deu Mulher na Sinuca, Que Bandeira!”, *Pasquim*, março de 1975.

da reportagem, como um testemunho factual, uma lógica que de certa forma também estará presente em sua crônica posterior, justificada pela afirmação da proximidade da experiência do escritor com as classes subalternas.

Pois, nesse texto, Azevêdo Filho acompanha a composição narrativa voltada para a captação do modo como se organiza temporal e espacialmente o porto, feita a partir do percurso de duas prostitutas, em um recorte semelhante à história de “Malagueta, Perus e Bacanaço” (como os três personagens do conto em busca de parceiros para a sinuca, as duas meretrizes também saem a caça de clientes no começo da tarde, indo e vindo, como eles, até à manhã do dia seguinte). Ressalta o tratamento simbólico dos personagens reais, análogo à caracterização dos três jogadores do conto de ficção.⁶²

Os traços destacados no estudo pioneiro de Azevêdo Filho em torno do momento de João Antônio como repórter na revista da editora *Abril* são um subsídio importante, permitindo, entre outras coisas, uma visão de sua singularidade em relação à série de crônicas feitas para os nanicos dentro da trajetória mais ampla da literatura de João Antônio na imprensa. Mas o estudo de Azevêdo Filho não menciona um texto de 1971, o único de João Antônio para aquela revista publicado após 1968, escrito logo depois do internamento do autor no Sanatório da Muda, no Rio de Janeiro. Foi durante esse internamento que João Antônio diz ter conhecido Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, cujo depoimento teria dado origem ao livro *Calvário e Porres do Pingente Affonso Henriques*, lançado sete anos depois. É ainda a partir dessa experiência que a imagem de Lima Barreto cola-se ao universo de João Antônio em uma infinidade de dedicatórias, comentários e citações⁶³. Comentaremos detalhadamente essa narrativa no segundo capítulo. Por enquanto, assinalemos somente que “Casa de Loucos” marca uma transição: após a publicação daquele texto, João Antônio retira-se de vez das páginas de *Realidade*, que já não contavam com suas reportagens desde 1968.

Nessa época, a investida dos nanicos já começava.

1.3 – Os jornais nanicos em perspectiva.

Os cortes e a desintegração da equipe de jornalistas de *Realidade* a partir de 1969 acontece no início de um período que se convencionou chamar de “vazio cultural”, quando a intervenção autoritária na imprensa, na Universidade e em outros setores da produção

⁶¹ AZEVÊDO FILHO, Carlos Alberto. op.cit., p. 74.

⁶² Idem, p. 113.

⁶³ Em recente entrevista, a primeira esposa de João Antônio comenta esse fato. Diz Marília Andrade que a admiração por Lima Barreto já era anterior, mas que naquele momento da internação “ele descobriu Lima Barreto, chegando a uma aproximação com Lima”. In: *Casado com a Literatura. Uma Entrevista com Daniel Pedro de Andrade, filho único de João Antônio, e Marília Andrade, primeira esposa do escritor*. Jornal PROLEITURA – UNESP. Ano 4, n. 17. Dezembro de 1997. Lembre-se que a sucessão de dedicatórias e

cultural provoca a dispersão generalizada do “ensaio geral de socialização da cultura”⁶⁴ enxergado por Walnice Nogueira Galvão no período anterior ao A-I 5. A partir de então, os nanicos configuram-se como um novo horizonte, principalmente em meados da década de 1970, para uma parte significativa da geração de jornalistas e escritores que viveram, no início de sua trajetória profissional, aquele período particularmente movimentado da vida política e cultural brasileira, o início dos anos 1960, experimentando o sufoco da repressão e da censura ao longo do primeiro decênio do governo militar. Os diferentes modos de resistir à repressão da “aliança produtiva entre a intelectualidade e a vida popular, à procura de uma redefinição não-burguesa da cultura”⁶⁵ que, nas palavras de Schwarz, definiriam uma frágil “hegemonia cultural de esquerda”⁶⁶ até 1968, de fato encontrariam nos nanicos um local importante de reaglutinação. A trajetória intelectual e a formação literária de João Antônio não refletem de modo mecânico esse trajeto, mas se relacionam estreitamente com essa “noite”⁶⁷ brasileira daqueles anos, com as opções diante do projeto nacional-popular e os seus desafios no passado recente. Um desses desafios, enfrentado com especial intensidade pelo nosso autor durante meados dos anos 1970, foi o da intervenção pública no espaço dos jornais de oposição.

Nos três anos que separam sua última aparição em *Realidade* do início de sua colaboração no *Pasquim*, João Antônio continua trabalhando em jornais de grande circulação, o que não deixaria de fazer pelo resto da vida apesar da tentativa declarada de apostar na própria profissionalização como escritor. É somente a partir de 1974 que esse objetivo torna-se novamente palpável, embora sem ilusões, como fica claro em carta a Caio Porfírio Carneiro:

Você já deve ter tomado conhecimento pelos jornais que ganhei uma premiação do Prêmio do Paraná, o tal concurso da FUNDEPAR. Depois dele e de minha colaboração no *Pasquim*, meu nome voltou aos jornais. Como sempre, deram para descobrir ou redescobrir

referências a Lima Barreto se iniciam também nos anos 1970, não se encontrando, por exemplo, na primeira edição de seu *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

⁶⁴ GALVÃO, Walnice Nogueira. “As Falas, Os Silêncios”. In: *Desconversa*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998. p.p. 44 - 61.

⁶⁵ SCHWARZ, Roberto, “Saudação a Sérgio Ferro”, *Mais! Folha de São Paulo*, 15 de Maio de 2005.

⁶⁶ Idem. “Cultura e Política. 1964 – 1969”. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁶⁷ A conhecida imagem da “noite brasileira” como metáfora da história recente foi trabalhada poeticamente por Ferreira Gullar no “Poema Sujo”, escrito em 1975. In: GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004. pp 233-293.

que sou um grande escritor e etc. Barulhos tupiniquins, velho, nada mais. Não me iludem com a presepada.⁶⁸

A segunda metade daquela década constitui um momento especial em sua trajetória: após uma estréia bem sucedida em 1963, passara doze anos sem publicar, assistindo em 1975 a primeira reedição de *Malagueta, Perus e Bacanaço* e lançando, ainda no mesmo ano, *Malhação do Judas Carioca* e *Leão de Chácara*. Em 1976 publica *Casa de Loucos*; em 1977 *Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques e Lambões de Caçarola*; em 1978, *Ô Copacabana!* Ao lembrar a circunstância em que publicou seu primeiro texto sobre o escritor, recentemente Flávio Aguiar comentou a coincidência do “retorno” de João Antônio com a retomada de uma série de tendências políticas e culturais voltadas para o “popular”, em meados da década de 1970⁶⁹. Em um momento de diálogo crítico com a experiência dos movimentos de cultura popular da década anterior, como o Teatro de Arena e os CPCs, uma marca daquele teria sido mesmo uma nova “ida ao povo”. Escutemos Flávio Aguiar:

Havia então um clima de ‘redescoberta’ dessa obra de João Antônio que coincidia, em 1975, com um clima de ‘redescoberta’ do povo brasileiro, do povão das periferias e dos grotões, dos esquecidos. Essa ‘redescoberta’ se operava em parte através da imprensa, da literatura e da crítica brasileiras, em particular, no caso da crítica, daquela praticada nas universidades e na então chamada imprensa nanica, por contraste com a grande imprensa.⁷⁰

Ainda ao lembrar a circunstância em que escreveu o artigo “A Palavra no Purgatório”, o crítico fornece um panorama interessante do mesmo contexto da produção e circulação das crônicas de João Antônio para o *Pasquim*. A transcrição é oportuna, pois ajuda a contextualizar a recepção de João Antônio à época, onde foram geradas as crônicas que nos propomos estudar:

Em 1975, quando da publicação da crítica, o futuro voltava-se a delinear com fios de esperança. No ano anterior a Arena, partido do governo, fora derrotado nas eleições, em número de votos, sobretudo nas capitais. O MDB, controverso partido de oposição institucional, só não chegara à maioria no Congresso Nacional graças aos truques de algibeira do governo, com os poderes discricionários do Ato Institucional número 5, que refizera as proporções representativas, nomeara senadores biônicos (isto é, não eleitos) e assim favorecera a composição conservadora. A esquerda, depois das derrotas da luta armada, recompunha-se nos jornais de oposição – os que João Antônio e outros chamavam de ‘nanicos’. Alguns eram censurados, mas resistiam. O general Geisel, que acabara de

⁶⁸ ANTÔNIO, João. *Cartas aos Amigos Fábio Lucas e Caio Porfírio Carneiro*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005. p.49.

⁶⁹ AGUIAR, Flávio, 2000, op. cit., p. 145.

assumir no lugar do duríssimo general Médici, acenava com uma ‘distensão lenta, segura e gradual’. [...] Havia, sem dúvida, um sufocado grito parado no ar, como dizia o título de peça teatral dessa época. Mas ele lá estava, não era mais possível escondê-lo: a ditadura caminhava para seu declínio. O chamado milagre econômico fenecera; o sonho da casa própria, carro chefe da política econômica da ditadura, transformara-se no pesadelo da prestação numa perspectiva inflacionária crescente. Espremido o consumismo da classe média, a base de sustentação da ditadura, mexia-se, abalava-se.⁷¹

Aos traços destacados pelo crítico acrescentaríamos o crescimento maciço da mídia e a definição de uma cultura de massa em moldes empresariais, processo que, já na segunda metade da década de 1960, tivera na revista *Realidade* um índice importante. A imprensa nanica, cujo marco costuma ser apontado com o lançamento do *Pasquim* em 1969, cresce nesse espaço, quando a falsa prosperidade do “milagre” econômico e a consciência aguda da face urbana do capitalismo, junto à crise de legitimidade do autoritarismo, constituíam uma rede de problemas debatidos em intensidade crescente pela classe média politizada.

A postura representada pela rede dos jornais nanicos se coloca contra o processo de despolitização referido por Renato Ortiz, quando este autor comenta a reorganização do jornalismo em bases empresariais ao longo dos anos 1950 e 1960, ligado a um processo mais amplo de mercantilização do setor cultural nos anos sessenta. Diz o sociólogo:

Nesse sentido se pode dizer que a lógica mercadológica despolitiza a discussão, pois se aceita o consumo como categoria última para se medir a relevância dos produtos culturais. Eu diria que esta tendência se acentua quando se percebe que o mercado exige do produtor uma postura mais profissional. A relação entre cultura e política se expressava como complementaridade nos anos 50 e até meados de 60, porque vivíamos um clima de utopia política no interior de uma sociedade de mercado incipiente. Os grupos culturais podiam, desta forma, associar o fazer cultura ao fazer política. Com o golpe militar e o avanço da sociedade de consumo ocorre um desenvolvimento e uma especialização do mercado, os produtores culturais se encontram atomizados, e para se expressar enquanto tal devem se profissionalizar. Isto não significa que eles não mais irão se posicionar politicamente. Só que doravante se acentua uma dicotomia entre trabalho cultural e expressão política.⁷²

⁷⁰ Idem, p. 147.

⁷¹ Ibidem.

⁷² Renato Ortiz lembra que, a partir das décadas de sessenta e setenta do século XX, o crescimento vertiginoso da imprensa e do mercado editorial em geral traz consigo uma discussão particular sobre a profissionalização dos escritores e algumas polêmicas sobre sua “função” na sociedade, em um momento de redefinição intensa

As demandas por um jornalismo revelador da realidade que os grandes jornais não veiculavam ao vender a ilusão consumista do crescimento econômico baseado no endividamento e na repressão, desmascarado pela recessão de 1974, impulsionou o movimento plural de intelectuais e escritores em busca de espaços alternativos para a reflexão crítica, junto com a retomada do debate sobre a inserção social e política da literatura. Note-se a posição contraditória de João Antônio nesse processo, quando viria a integrar um controvertido “renascimento” editorial de meados dos anos 1970, indicando a importância de sua militância na imprensa para o seu processo de consagração, como um escritor identificado a uma certa “literatura das gentes de baixo”⁷³.

Ao lado de *Movimento* e *Opinião*, o *Pasquim* costuma ser incluído entre os “alternativos” de maior visibilidade, integrando diversificada experiência da participação de escritores e intelectuais na construção de uma frente jornalística de resistência ao momento autoritário. Revela-se uma grande diversidade de periódicos e a amplitude de assuntos e colaboradores é indicada por Kucinski, que encontra um nexos histórico para explicar o fenômeno “alternativo”:

A imprensa alternativa surgiu da articulação de duas forças igualmente compulsivas: o desejo das esquerdas de protagonizar as transformações que propunham e a busca, por jornalistas e intelectuais, de espaços alternativos à grande imprensa e à universidade. É na dupla oposição ao sistema representado pelo regime militar e às limitações à produção intelectual-jornalística sob o autoritarismo que se encontra o nexos dessa articulação entre jornalistas, intelectuais e ativistas políticos⁷⁴.

É a partir de 1974, seis anos após o dismantelo da chamada “fase heróica” de *Realidade*, que a presença do autor de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* (seu único livro

da ideologia “nacional-popular”. ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

⁷³ Esse termo é utilizado por Ênio Silveira na apresentação da coletânea *Vida Cachorra*, onde João Antônio comparece com o conto “Paulinho Perna Torta”, ao lado de textos de Aguinaldo Silva, Marcos Rey, Mafra Carbonieri e outros. Lembre-se ainda da publicação do livro revista “Malditos Escritores” e dos dois números do *Livro de Cabeceira do Homem*, todos dirigidos por João Antônio. ANTÔNIO, João et alli. *Vida Cachorra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

⁷⁴ KUCINSKI, Bernardo. op. cit. p. 16.

publicado até então) começa a se fazer sentir em jornais como *Ex-*, *Versus*, *Crítica*, *CooJornal*, *Movimento* e *Opinião*.⁷⁵

O jornal *Ex-* foi lançado em novembro de 1973 e o seu título fazia referência à experiência anterior da equipe de jornalistas reunidos em torno de Mylton Severiano da Silva, Paulo Patarra, Sérgio de Souza e Narciso Kalili, a chamada “geração *Realidade*”, que em 1971 criaria a editora *Arte & Comunicação*, responsável pela revista *O Bondinho*, que duraria menos de um ano, e também pelo jornal de quadrinhos *Grilo*. Ainda em 1972, *Arte & Comunicação* encerraria suas atividades. Seus integrantes, junto a Marcos Faerman, fundariam o *Ex-* e a *Extra Realidade Brasileira*. O *Ex-*, que duraria somente um ano e meio e seria sistematicamente perseguido pelos órgãos da repressão, ficaria conhecido pela cobertura corajosa da morte de Vladimir Herzog e também pela diagramação compacta e ousada, ao lado da veiculação de textos de escritores latino-americanos e brasileiros, como Cortázar, Galeano, Garcia-Marquez, João Antônio e outros. Parte de sua equipe lançaria, sob a liderança de Marcos Faerman, o jornal *Versus*, em 1976, continuando a proposta do periódico uruguaio *Marcha* e da revista argentina *Crisis*, de abertura e diálogo entre a esquerda latino-americana. João Antônio também colaborou em *Versus*, onde cartunistas importantes como Angeli, Chico e Paulo Caruso e Luiz Gê encontraram o primeiro veículo de divulgação de seu trabalho.

O jornal *Crítica* foi fundado em 1974 por Gerardo de Mello Mourão e é caracterizado por Kucinski como “emedebista e nacionalista”⁷⁶. Teve entre seus colaboradores Helio Pellegrino, Jaguar e, com três crônicas, João Antônio. Durou pouco mais de um ano e privilegiava o noticiário crítico em torno de assuntos da política nacional, além de reportagens sobre as grandes cidades e discussões sobre cultura e literatura. Sua linha editorial era semelhante às de *Movimento* e *Opinião*. Esses dois últimos, ao lado do *Pasquim*, seriam os jornais nanicos de maior visibilidade e protagonizariam a resistência política entre os chamados “alternativos”.

⁷⁵ No próximo capítulo, abordaremos alguns textos de João Antônio em cada um desses periódicos, quando serão comentados ao lado de textos do *Pasquim*. Mas, como já foi observado, o estilo de sua colaboração nesses outros nanicos, inclusive com o mesmo registro humorístico bem característico da linha editorial do *Pasquim*, não se afasta de suas opções neste último, revelando que sua definição como cronista no jornalismo político de oposição, na segunda metade da década de 1970, apresenta uma certa regularidade e autonomia quanto a temas e linguagem, ligando-se, mais do que à diferença entre a linha editorial de cada periódico, às opções literárias de João Antônio naqueles anos.

⁷⁶ KUCINSKI, Bernardo. op.cit. p. 85.

Lembre-se ainda do gaúcho *CooJornal*, jornal de oposição produzido em sistema de cooperativa, caracterizado como um periódico fundamental para as primeiras articulações em torno da Anistia e para a contestação aberta ao regime militar, já na fase da distensão. Fundado em 1975, aí encontramos quatro textos de João Antônio nos anos de 1978 e 1979, em uma página destinada a crônicas que contava também com textos de Veríssimo e outros articulistas.

A presença de João Antônio nesses nanicos não é abundante como no *Pasquim*, no qual encontramos um número muito superior de textos⁷⁷. Mas parece claro, para além do fato de terem sido contemporâneos aos textos que são o objeto central deste estudo, o parentesco entre os periódicos mencionados. Em algumas narrativas levantadas nessa rede de jornais, as questões que envolvem e atravessam as crônicas do *Pasquim* ressoam a partir de outros suportes, enriquecendo a visão de conjunto sobre a crônica de João Antônio durante a década de 1970 e revelando sua marca dialógica⁷⁸.

A lembrança desses periódicos sugere uma imagem do que foi a mobilização de uma parcela heterogênea de jornalistas, escritores e intelectuais em integrar um jornalismo de oposição que fosse ao mesmo tempo um espaço consistente de debates sobre a circunstância nacional. Nas páginas desses jornais, que duraram menos que o *Pasquim*⁷⁹, pode-se mapear um campo de discussões de uma riqueza incomum, no âmbito da imprensa, sobre alguns temas relevantes da história cultural e política recente.⁸⁰

Os assuntos literários possuíam algum destaque, veiculados em artigos, resenhas, ensaios, entrevistas, crônicas, contos e polêmicas⁸¹. Certos temas eram constantes e renderam debates conhecidos. Lembramos de alguns desses debates, encontrados em *Movimento* e *Opinião*: a querela entre Carlos Nelson Coutinho e Luís Costa Lima sobre a recepção do estruturalismo no Brasil, os artigos de Cacaso, Ana Cristina

⁷⁷A listagem das crônicas de João Antônio levantadas na Imprensa Nanica encontra-se ao final do trabalho.

⁷⁸José Luiz Braga enfatiza a necessidade de se levar em conta as relações entre os interlocutores na leitura de textos veiculados na imprensa: “Para o leitor, as condições de sua leitura intervêm na interpretação que ele faz dos enunciados; para o jornalista, as condições de leitura que ele pressupõe para seu artigo fazem parte de suas condições de produção.” BRAGA, José Luiz. “Questões Metodológicas para a Leitura de Um Jornal”. In: MOUILLAUD, Maurice (org.). *O Jornal: da Forma ao Sentido*. Brasília, DF: Editora da UnB, 2000.

⁷⁹*Movimento* existiu de 1975 a 1981; *Opinião*, de 1972 a 1977. O *Pasquim* nasceu em 1969. Com interrupções e mudanças consideráveis na forma e no conteúdo, persistiu até 2004.

⁸⁰Jornais de inspiração hippie e tropicalista como *Flor do Mal*, *Bondinho*, *O Beijo* e *NaviLouca*, embora façam parte da rede dos chamados “alternativos”, diferenciam-se da linha editorial dos periódicos onde João Antônio escreveu, mais sistematicamente voltados para o protesto político e para a denúncia. Neste estudo, como já deve ter ficado claro, dedicamo-nos exclusivamente à contextualização desses últimos, de acordo com os objetivos da pesquisa. Entretanto, importa sublinhar a diversidade de iniciativas habitualmente reunidas sob o rótulo de “imprensa alternativa” e a opção de João Antônio pelo grupo de periódicos mais identificados à oposição política nos moldes de *Opinião*, *Movimento* e *Pasquim*, ainda que esse último também possua vários traços do chamado “desbunde” dos anos 1970. *Flor do Mal*, por exemplo, foi criado e produzido na redação do *Pasquim*.

César, Ferreira Gullar e Flávio Aguiar em torno das relações entre literatura e participação política, os posicionamentos a partir do ciclo de debates sobre cultura brasileira ocorridos em 1975, no Teatro Casa Grande, Rio de Janeiro. Nesses textos, que nem sempre dialogavam diretamente entre si, conformava-se um espaço onde, visivelmente, temas como o das relações entre literatura, teoria e política eram objetos de intensa reavaliação.

Observa-se também a confluência de certos assuntos conhecidos do grande público, tratados com ênfase e linguagem diversa das reportagens da imprensa convencional. É o caso do nascimento do “bebê diabo”, que tomou a grande imprensa em junho de 1975, tema de uma das crônicas de João Antônio no *Pasquim* que também foi abordado pelo *Opinião*. Tanto na crônica de João Antônio como na reportagem de *Opinião*, falava-se na verdade da ideologia sensacionalista como mais um mecanismo de controle social, forjado por dentro de uma parcela da indústria dos jornais, através de um noticiário bisonho. Pode-se também lembrar da despedida de Pelé do futebol brasileiro, em 1974, assunto de destaque no *Opinião* em um texto chamado “Réquiem para um Herói Ingênuo”, criticado por João Antônio na crônica “O Rei Pelé faz que Vai mas não Vai”. O controvertido “boom” literário também foi assunto de seu sarcasmo no texto “Congelados do Bruzundungas”, semelhante ao artigo “Nem Boom nem Bin”, na coluna sobre literatura de *Movimento*. Muitas são as referências aos temas reconhecidos no momento e não é o caso de enumerá-los, mas fica sublinhada a emergência de uma nova rede de discussão e debate sobre a circunstância brasileira, em um registro não somente diverso, mas contra aquele que dominava na grande imprensa, geralmente sendo ela própria o objeto da desmistificação.

No estudo mais completo já feito sobre o *Pasquim*, José Luiz Braga⁸² afirma que o recurso ao humor e à sátira foi uma forma predominante com que seus colaboradores veicularam a análise crítica da realidade dos anos setenta. De acordo com o pesquisador, o perfil humorístico do semanário carioca conjugou-se com o compromisso político, comum aos demais “alternativos” da época, construindo a partir dessa síntese um espaço de convergência entre vozes diversas e muitas vezes até discrepantes, mas historicamente unidas através da iniciativa dos humoristas que, em 1964, já haviam se reunido em torno de Millôr Fernandes no breve e explosivo *Pif-Paf*.⁸³ O *Pasquim*, auto-denominado “bloco de sujo da imprensa brasileira”⁸⁴, teria sido também um caldeirão daqueles “gêneros satíricos,

⁸¹ A referência completa de todos os artigos mencionados em *Movimento*, *Pasquim* e *Opinião* encontra-se na bibliografia.

⁸² BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e os Anos Setenta*. Brasília, D.F.: Editora da Universidade de Brasília, 1991.

⁸³ Ao lado de Millôr, também participaram de *Pif-Paf* os humoristas Claudius, Fortuna, Jaguar, Ziraldo e Sérgio Porto. Os quatro primeiros teriam um papel ativo na consolidação do *Pasquim*.

⁸⁴ *Pasquim*, Abril de 1973.

burlescos e humorísticos, forma pela qual a sociedade se compensa da perda do direito de dizer às claras as verdades fundamentais.”⁸⁵

João Antônio passou a integrar a equipe de colaboradores do *Pasquim* na última fase do período chamado por Braga de “A Longa Travessia” (janeiro de 1971 a março de 1975)⁸⁶. Essa fase se inicia com a reestruturação administrativa após a prisão de parte da equipe do *Pasquim* e a saída do editor Tarso de Castro, com a passagem de Millôr Fernandes à frente do jornal. Em 1975, quando se inicia o período nomeado por Braga de “O Esforço Liberal”, encontra-se o grosso da colaboração de João Antônio. Na caracterização de Braga, esse período corresponde à retomada das mobilizações da sociedade civil em prol da abertura democrática do regime, no que o *Pasquim* e outros jornais alternativos cumpriram o importante papel de aglutinar e dar voz à reflexão crítica e aos anseios de transformação política e social.

Para um entendimento adequado do modo como a participação de João Antônio no âmbito dos nanicos se transfigura literariamente, será preciso deter-nos mais de perto sobre os textos que lhe dão substância. Desse modo, é necessário encarar esses textos a partir do questionamento de uma suposta falta de elaboração narrativa já apontada nesse escritor, cuja defesa do realismo e do testemunho pode, como lembra Vilma Arêas, “reforçar a inflexibilidade do juízo”, reproduzindo a possibilidade de um texto neutro ou de uma literatura “populista”. Por isso, a seguir tentamos esboçar uma caracterização do perfil do narrador da série do *Pasquim* a partir do estudo de seu ponto de vista sobre a questão social, tomando como baliza da apresentação das crônicas a serem aprofundadas no próximo capítulo o seu processo de identificação literária com as classes subalternas. Desse modo, destaca-se, através de recursos estilísticos como o aproveitamento de adágios populares, a enumeração, a estilização da fala e a descrição, a constituição de um certo perfil narrativo. A partir de algumas crônicas representativas da série do *Pasquim*, caracterizamos a seguir os seus principais procedimentos literários em seu intuito de relacionar a escrita literária com a experiência.

⁸⁵ LUCAS, Fábio. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1985. p. 94.

⁸⁶ BRAGA, José Luiz, 1991. op.cit.

1.4 – A série do *Pasquim*.

Em seu acervo pessoal⁸⁷, encontra-se uma “carta circular aos amigos” datilografada por João Antônio onde ele descreve o modo pelo qual tornou-se cronista do *Pasquim*: convidado em 1974, a partir do interesse de Millôr Fernandes pelo artigo “Cartão Vermelho Para Os Valentões”, um perfil do jogador Almir Pernambuco feito para uma série de artigos sobre futebol do suplemento de esporte do *Diário de Minas Gerais*. A referida carta é muito ilustrativa da relação estabelecida entre João Antônio e o jornal dirigido à época por Millôr. Ali, o escritor qualificava da seguinte maneira a intervenção que se iniciava no semanário:

Por uma virada dos ponteiros nesta vida andada, o tal suplemento do ‘Minas Gerais’ caiu nas mãos de Millôr Fernandes. Que decidiu encontrassem o autor dos artigos, fosse onde fosse. E me acharam.

Jaguar estranhou que eu não usasse nem mesmo uma barba, brincos nas orelhas, cabelos grandes ou coleira no pescoço. Inda mais de assustar porque sou o autor de ‘Malagueta, Perus e Bacanaço’, livro premiado e tenho cara e jeito de homem do povo, segundo ele. Afinal, época é época. Qualquer traço de normalidade externa assusta nos dias de hoje.

Assim, estou escrevendo sobre futebol e outras coisas em ‘O Pasquim’, a partir do número 267, que deverá aparecer nas bancas a 13/08/1974. A data não é ensolarada, nem bonita. Agosto é, em geral, um chove-não-chove dos capetas e seus azares são consideráveis. Mas eu precisava contar aos amigos.⁸⁸

Esse texto, escrito no mesmo mês em que foi publicada a primeira crônica, delimitava um perfil para a colaboração que se iniciava⁸⁹. Nele, além da intenção em escrever sobre “futebol e outras coisas”, observamos duas características que iriam marcar todas as suas narrativas naquele jornal: a ironia e a crítica de costumes.

⁸⁷ Arquivo João Antônio. Faculdade de Ciências e Letras da Unesp- Assis, São Paulo.

⁸⁸ ANTÔNIO, João. *Sem Título*. Texto datiloscrito, 08/1974. Arquivo João Antônio.

⁸⁹ Lembrando, nisso, a característica apontada por Leonardo Pereira, Sidney Chalhoub e Margarida Neves nas séries de crônicas dos jornais do final do século XIX: “Apresentado em geral no primeiro artigo de uma série – habitualmente destinada a formular seu programa, ainda que a grande parte dos autores o fizesse de forma velada e sutil, dizendo-se negar a fazê-lo – tal perfil servia como chave interpretativa para guiar o leitor através daquele conjunto de textos”. PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda, Margarida Neves e Sidney Chalhoub, “Apresentação”. *História em cousas miúdas: capítulos de história social da crônica no Brasil*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.

A série do *Pasquim* constitui-se de quarenta e um textos: inicia-se em agosto de 1974 com a publicação de “Cartão Vermelho Para Os Valentões”,⁹⁰ é interrompida em junho de 1976 e retomada com três crônicas no início dos anos 1980. No intuito de caracterizar o perfil do narrador que emerge dessas páginas, distinguimos, ainda em vista panorâmica, o conjunto de seus motivos temáticos e estilísticos.

Destacam-se os perfis e textos memorialísticos, ao lado de narrativas sobre lugares e situações urbanas, como o conjunto de textos que em 1978 seriam costurados à narrativa de *Ô Copacabana!*⁹¹. A crítica social, a reportagem e a ficção interpenetram-se em textos breves. Domina a reflexão social, sempre através de uma linguagem extremamente coloquial, tendo como assunto acontecimentos e personagens do momento.

Por entre a gama variada de interesses do cronista destacam-se as transformações urbanas, a imprensa, o futebol, a música popular e a literatura. Sua feição empenhada, como de resto é também sua ficção, fica acentuada pelo aspecto de comentário sobre o cotidiano, onde se revela o leitor parcial de João do Rio e Lima Barreto, assim como o observador andarilho e o repórter *in loco*, dimensões presentes desde seu primeiro livro de contos, mas que nessas crônicas vêm desnudadas pela exposição direta de suas impressões e posicionamentos.

Há o procedimento implícito de insinuar nos acontecimentos urbanos algumas tendências sociais em curso, como na mercantilização da festa de iemanjá, na “cartolagem” do futebol, nas intervenções do poder oficial no espaço da cidade e mesmo na linguagem das roupas e dos gestos. Verifica-se também o mesmo processo através de numerosos perfis pessoais, sobre Madame Satã, Zé do Caixão, o jogador Liminha, o salva-vidas de Copacabana, Lima Barreto e Agripino Grieco, entre outros, integrando no temário próprio do cronista a reflexão sobre casos individuais e a perspectiva biográfica.

Evitemos classificar em compartimentos estanques as tendências resumidas acima, pois elas se entrelaçam nos textos. Para um rastreamento inicial nessas crônicas de como se constrói o perfil de seu narrador, levantamos dois pontos de referência iniciais, que passam toda a série e se interferem mutuamente, norteando a exposição.

Em primeiro lugar, o problema da identidade do narrador. Em João Antônio, esse problema liga-se à defesa da literatura como testemunho da experiência e crítica social,

⁹⁰ *Pasquim*, n.267, agosto de 1974.

colocando a seguinte questão: que relações o narrador das crônicas estabelece entre a sua concepção combativa da literatura e a tentativa de falar “de dentro pra fora”, ou seja, criar uma voz que correspondesse a um *ethos*, a uma identidade cultural vista como algo compartilhado tanto por uma tradição literária que reinventa quanto pelo “povo”? Por fim, na medida em que essa tentativa acompanha a defesa ideológica da literatura como transmissão da verdade da experiência e a busca de sua representação, como aparecem nas narrativas os problemas do testemunho e da descrição⁹²?

No texto “Remandiolas de Junho”⁹³, o tema manifesto é a gíria:

Gíria vem descendo dos morros, nascendo das Vilas kenedis, das Rocinhas e das Cidades de Deus, saindo dos bordéis e escorregando das cadeias, onde é preciso falar uma linguagem dissimulada, abreviada, rápida e contundente e insuspeitada que desnorteie os perseguidores, a polícia.

Nesse primeiro parágrafo, o que se insinua é já a busca de uma posição e uma empatia, um lugar social a partir de onde comentar a invenção coletiva do vocabulário utilizado oralmente nas ruas. Após uma lembrança de um comentário ouvido na rua sobre o jogo do bicho, “a instituição mais honesta do país”, o cronista segue posicionando-se em relação à gíria:

A admirável RATATUIA no sentir e entender deste aqui, é a gíria mais viva, de maior exatidão de espírito e de cor mais quente para se caracterizar a idéia de bando. Fornece uma sensação de muitos ratos, juntos e conluiados e se mexendo nervosamente, cheios de gula e culpa. Ansiosos, querendo morder a primeira coisa que encontrarem.

Note-se a referência pessoal direta (“no sentir e entender deste aqui”), que ocorre outras vezes nessa série e não se encontra, por exemplo, nas reportagens de *Realidade*, onde o narrador também é representado, mas de modo mais indireto. Tomando posição, o narrador se queixa do uso decorativo das gírias criadas pela necessidade em prisões e bordéis. Depois, reforçando a oposição muito característica dessas crônicas entre “povo” e “classe média”, dá mostras de sua indignação, em parte refletindo o processo que, paradoxalmente, ele próprio busca criticar:

⁹¹ ANTÔNIO, João. op.Cit. , 1978.

⁹² Sobre a descrição na literatura, ver: LUCKÁCS, Georg. “Narrar ou Descrever? Contribuição para uma discussão sobre o Naturalismo e o Formalismo”. In: *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: 1968. (org.: Leandro Konder).

⁹³ *Pasquim*, junho de 1975.

Mas apesar da graça, caprichos, deboches, requebros, o destino da gíria no Rio é morrer. Quando ela chega à zona sul, definha, perde o popular e ganha o vulgar, o frívolo, o morninho da classe média.⁹⁴

Atacando a classe média e a zona sul, o cronista toca de viés em sua própria condição de escritor voltado para a experiência das classes subalternas, questionando-se sobre a morte de sua linguagem.⁹⁵ Também em outras crônicas, queixando-se da frequência de jovens universitários na casa de Samba de Cartola e Dona Zica, da circulação das gírias entre “curriolas” da elite e até da presença de mulheres nos salões de sinuca, procura demonstrar a face populista de muitas tentativas em vivenciar a experiência “autêntica” das classes baixas. Por outro lado, apropria-se, ele também, da imagem do “popular” ao colocar-se do lado dos que procurava defender, no que tende muitas vezes para a absolutização do “povo”. Observa-se frequentemente nas crônicas essa identificação ambígua com o universo simbólico nacional-popular, que se revela como principal matéria de reflexão no objetivo de constituir uma voz narrativa que incorporasse a experiência pessoal do escritor-personagem entre os socialmente lesados.

Em “Pingentes Incovenientes”, reivindica a necessidade de “uma ótica à Lima Barreto” para abordar o cotidiano dos trens da Central, em uma das inúmeras referências ao escritor nessa série.⁹⁶ Aqui, observa-se o caráter programático dessa filiação, na tentativa de olhar a cidade a partir de uma posição “pingente”, termo usado para referir-se a Lima Barreto e àqueles que andam pendurados nos trens da Central, símbolo dos “pingentes da cidade”: “aquelas pessoas a que os escribas e intérpretes chamam brilhosamente de povo-meu-povo”. O pingente nessa crônica é definido ainda em sua condição “trágica e grotesca”, através de um samba de Pedro Caetano.

Definindo-se e apresentando-se através da citação de sambas, trechos de escritores, frases anônimas, ditados populares, ditos de personagens conhecidos na rua, uma rede de

⁹⁴ Idem.

⁹⁵ Sobre a diversidade de significados envolvidos na noção de “cultura popular”, ver CERTEAU, Michel. “A Beleza do Morto”, In: *A Cultura no Plural*. São Paulo: Papirus, Pág. 55-67. “Onde colocar, pois, o ‘autenticamente popular’? Uns verão nele o tesouro oculto de uma tradição oral, fonte ‘primitiva’ e ‘natural’, que deságua na literatura escrita. Outros postulam uma unidade da cultura, mas prolongada no curso de um movimento que faria da literatura de elite anunciadora das evoluções globais. Há, portanto, vários sistemas de explicação.”

referências culturais e pessoais é desdobrada nas crônicas, criando-se um perfil narrativo onde, talvez, quisesse fazer ver o que imaginava em Lima Barreto. É o que se nota também em uma das últimas crônicas para o *Pasquim*, chamada “Lima Barreto, Um Caso Ardido - I”.⁹⁷ Aí, a glosa apresenta uma identificação projetada no tempo:

Há escritores em que o leitor vê atrás deles uma biblioteca, uma sapientia, uma sofisticação intelectual, uma aflição estética, antes de ver seus personagens. E há escritores atrás dos quais e mesmo ao lado deles, logo se vê de pronto, um povo com suas caras, roupas, cheiros, as maneiras de ser. Assim era e é Lima Barreto.

Pode se dizer que, em sua apropriação particular de Lima Barreto e na afirmação de sua atualidade, João Antônio procurava um lugar imaginário onde parecesse falar “de dentro”, aproximando-se da ótica que reclamava para a abordagem da questão social em sua própria época. Nesse processo de identificação literária com a posição social pingente enxergada em Lima Barreto, João Antônio também elegeu outras personagens da tradição cultural: Nelson Cavaquinho, Antônio Fraga, Madame Satã, Almir Pernambuquinho... A lista é comprida e diversificada, crescendo com os outros cuja voz não ouviríamos, de outro modo: Mariazinha Tiro a Esmo, Esdras Passaes, Carlinhos, Marquinhos, Alcebíades...

O cronista tece assim um diálogo e manifesta sua empatia com outros cronistas e habitantes da cidade, alinhavando-os ao seu lado em uma galeria de pingentes brasileiros. Contradizendo algumas afirmações programáticas, no lugar de descrever objetivamente a realidade ele seleciona, interpreta, expõe-se ou se espanta diante de pedaços de um país que não revelam um país real, mas a sua própria interrogação a respeito da imagem que pretendia para sua literatura e para o “povo” brasileiro.

Essa última expressão, aliás, aparece ao menos com duas conotações diferentes nas crônicas: ora para designar positivamente uma experiência identificada ao cotidiano das classes subalternas, com quem o narrador quer se alinhar, ora para negá-la, associando-a uma postura folclorizante e populista, como no trecho citado mais acima sobre o “povo-meu-povo”. Para observar como se manifesta o primeiro caso, veja-se a crônica “Nosso

⁹⁶ *Pasquim*, Julho de 1975.

⁹⁷ *Pasquim*, Maio de 1984.

Compadre O Profeta Nelson Cavaquinho”⁹⁸, onde o compositor é tomado como exemplo do artista curtido na vida das ruas e na experiência do improvisado pela sobrevivência diária, a “caminhar eternamente na linha divisória entre o sublime e o ridículo”⁹⁹. A crônica ressalta a complexidade da visão de mundo do sambista, opondo-a à categoria dos “sabidos”, que teriam apelidado o autor de *A Flor e o Espinho* de “Proust do Samba”:

Nelson não se aquieta e não sabe de Proust, nem nada. Ele é povo e não se perde. Continua sendo o mesmo compadre, achável nos mais sórdidos botequins desta cidade, cantando e tocando seu violão na vertical, encantando as alas femininas e desnortando os entendidos e teóricos.

Essa desqualificação sistemática dos “teóricos”, dos “quiriquiquis sambudos”, dos “entendidos” também pode ser um modo de autocritica, como nos casos em que fala dos limites existentes entre a visão letrada do mundo, seu próprio saber “livresco e discutível”, e a experiência que persegue e quer incorporar. No entanto, a oposição se desfaz na tentativa de estabelecer uma comunicação, no ato mesmo da escrita, entre os dois mundos representados tantas vezes como antagônicos, configurando antes uma relação, tensa e contraditória.

Em “O Mangue é um Mafuá”¹⁰⁰, a identificação com a pobreza se faz por um processo típico de sua prosa: a frase composta pela enumeração¹⁰¹ ritmada dos elementos do cotidiano que se quer retratar:

E é um mafuá, é uma feira. Frutas, quitutes, camarões, pastéis, sucos, vitaminas, café, discos, angus, roupas, cachorros quentes, sapatos, embelecós, quinquilharias e

⁹⁸ *Pasquim*, Outubro de 1974.

⁹⁹ *Idem*.

¹⁰⁰ *Pasquim*, Novembro de 1974.

¹⁰¹ Sobre a enumeração como recurso literário e sua relação com a experiência fragmentada da modernidade, conferir SPITZER, Leo. “La enumeración caótica en la poesía moderna” In: *Linguística e História Literária*. Madrid: Editorial Credon, 1955. Bakhtin se refere à ocorrência da enumeração na obra de Rabelais, derivando, na sua visão, do papel estilístico central que o “vocabulário da praça pública” exerce na comunicação entre a palavra escrita e as fórmulas orais dos reclames e pregões de feira. BAKHTIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993, p.158. Inspirada em Bakhtin, Gilda de Mello e Souza analisa o mesmo processo no *Macunaíma*, de Mário de Andrade, a partir de seu duplo diálogo com os gêneros cômicos europeus e as manifestações da cultura popular brasileira. Diz a autora que, “se é certo que a principal fonte de inspiração de Mário de Andrade foi o populário brasileiro e mais precisamente a enumeração, corrente nas louvações dos cantadores nordestinos, é preciso não esquecer que ele conhecia também o recurso através de certa literatura erudita de forte impregnação popularesca, como a de Gregório de Matos e mesmo de Rabelais” p.p 83-84. Em relação a João Antônio, que já foi chamado em chave irônica por Sérgio Porto de “Rabelais da Boca do Lixo” e demonstrava um interesse constante por Mário de Andrade, o uso da enumeração parece dialogar com fontes semelhantes e se destinar igualmente a criação de “sonoridades curiosas ou até mesmo cômicas” com finalidade poética. SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde. Uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979, p. 16.

penduricalhos, artigos de beleza, revistas novas e velhas, perfumaria barata, churrascos e espetados em barracas iluminadas a gás de bujão lembrando ocasiões de festa da cidade.

Mas, ao lado da enumeração, as digressões do narrador implicado na situação contribuem para caracterizar o “excesso de carência”¹⁰² do ambiente:

O Manguê, entre fedor e mazelas, faz desfilar certa alegria nervosa, sinistra à noite. Não vende só mulheres com michês de dez, quinze e vinte cruzeiros. E apesar dos meninos e esmoleiros que dormem sobre caixotes, enquanto as mulheres se viram e chamam os fregueses, os discos dos Waldics Sorianos, dos Robertos Carlos, dos Jerrys Adrianis e dos Paulos Sérgios vão jogando alegrias e dores escarrapachadas à zona de ruas de paralelepípedos mijados.

Apresentando uma perspectiva que se pretendia, de fato, afinada com a afirmação de valores populares, não se nota em sua linguagem o apelo do pitoresco, do exótico ou do folclórico. É o esforço em diminuir as distâncias entre o discurso literário, a experiência e a vida social que organiza as narrativas, cujos apelos em retratar a vida nacional combinam-se com o destaque ao detalhe significativo e ao cotidiano recortado em quadros compactos. Mas a tendência descritiva não se encontra aqui com uma voz neutra, distanciada, ficando distante de uma representação jornalística do mundo das ruas. A descrição e a representação, também na crônica citada acima, apresentam-se distantes da neutralidade. O narrador escolhe a “alegria nervosa” para a própria voz e nega o distanciamento.

Esse problema, aliado à experiência da pobreza urbana, é tematizado diretamente em “Domingo em Caxias”¹⁰³, cujo mote é, significativamente, um filme de Nelson Pereira dos Santos. Trata-se do longa-metragem “O Amuleto de Ogum”, cuja história se passa naquele município:

Falta Caxias ao ‘Amuleto de Ogum’. Estão ausentes a rua de terra ou de pavimentação defeituosa, com paralelepípedos: falta a sujeira das ruas, dos edifícios e do casario imundo da cidade; faltam as barracas da feira, as sessões da câmara municipal, a carência de água, de árvores, de limpeza pública, de ordem no trânsito e conseqüente gente feia, pobre e sem perspectivas.

¹⁰² cf. ARÊAS, Vilma, op.cit.,p. 127.

¹⁰³ *Pasquim*, Abril de 1975.

Afirmando que o filme não mostra Caxias como deveria, propõe-se um documentário imaginário e inventa uma câmera também imaginária, antes fustigando uma vez mais a chamada “classe média”:

Não se recomenda, pois, à classe média, uma visita a Caxias, principalmente no Domingo e inda mais viajando pelo ônibus Caxias-Mauá. A recíproca, Mauá-Caxias, é verdadeira. [...].

Nessa crônica se repete a reflexão sobre a possibilidade de falar com objetividade do mundo dos “pingentes”, reflexão que conduz a crítica ao filme de Nelson Pereira, associado pelo cronista a um olhar idealista, “classe média”¹⁰⁴. Em contraponto, o texto faz uma decupagem do movimento da câmera de seu documentário hipotético e enumera diversas imagens de um domingo em Caxias, a agitação das ruas, o amontoamento de pessoas e coisas nas feiras, a vida policial...Como acontece com outras crônicas dessa série, as descrições partem do detalhe, dos pequenos objetos, pontuadas pelo enxerto de frases captadas na rua ou reflexões do narrador. Terminado o “documentário”, o texto se encerra com mais uma observação crítica sobre a obra de Nelson Pereira e a estilização da pobreza:

A câmera chega ao fim da feira de passarinhos e pára. Fim do Filme. Não vai dizer que Caxias é capital cultural brasileira, nem nada. Não fará petição de regras, nem usará cores demais; será um preto e branco marcado pelos próprios tipos, homens, mulheres e crianças da feira. Não falará do mundo fascinante dos merdunchos e pobres-diabos. Não será uma alegoria e não virará folclore para o consumo de certa classe média da zona sul carioca. Vai apenas mostrar uma Caxias que se apalpa e existe, fere, morde, fede.

¹⁰⁴ Quando Antonio Candido saudou a publicação de *Dedo-Duro*, já nos anos 1980, utilizando-se também da imagem da “classe média” para a ela contrapor a inserção de João Antônio em sua matéria, apontou, em tom combativo, a capacidade de suas narrativas em criar uma dicção análoga à fala das ruas e à velocidade de seu dia-a-dia: “Por estar situado bem dentro de sua matéria, João Antônio pode criar este ritmo, em cujo fluxo constrói os personagens como se arrancasse de dentro de si mesmo os sentimentos e os feitos, com uma violência capaz de quebrar a visão escovada e remota própria do nosso mundo de classe média, em torno do qual a literatura é muitas vezes uma espécie de fortaleza, mas no qual também pode ser jogada como uma bomba”. In: ANTÔNIO, João. *Dedo-Duro*. São Paulo: Record, 1982.

O cinema como assunto e artifício retorna em “Satã e as Mariposas da Nostalgia”¹⁰⁵, mas o cenário agora é o amanhecer na Lapa Carioca e sua população de Gelsominas:

Após a marca das 5 horas da matina, indiferente à sua passada e maior realidade, alheia à sua própria tradição, a Lapa ia como que cruelmente trocando de cor, perdendo luzes e aqueles impressionantes brilhos místicos das vielas em estado de noite. Ganhava tons cinzentos, ficava acordada, ficando laboriosa e doméstica, quase detestável com suas filas em formação, à espera do leite, do açúcar, do isto e do aquilo, sacudida pelos primeiros movimentos dos ônibus e conduções da manhã.

Seria boa hora para Fellini. Ou antes, dura hora de Gelsominas. [...]

E as mulheres da Lapa trocando de cor ficavam deslocadas no cenário, com suas caras pisadas, suas canseiras de perna, seu rabo de noite de boa ou ruim féria, seus olhos de doce e amarga expectativa, sua fadiga geral. Uma fadiga muito fanada, que pouca gente entende ou já sentiu nesta vida. A grossa maioria olha e acha tão pitoresco.

Ou ficavam parolando aos grupos, ou se encostavam simplesmente às esquinas, numa espécie de espera de coisa ou pessoa que nunca lhes chegou. Sós e nem tristes nem alegres. Como as universais Gelsominas de Fellini. Que cantam, choram ou sorriem sem que nem pra quê.

A incorporação do cinema, no plano temático, faz-se acompanhar aqui da abordagem da Lapa como um “cenário”, em relação ao qual o deslocamento de suas Gelsominas é marcado pela mudança da luz depois das cinco da manhã, revelando as “caras pisadas” e a “fadiga muito fanada”, escondidas sob o olhar pitoresco sobre a noite do bairro boêmio. Nessas duas crônicas, a crítica a Nelson Pereira e a analogia com Fellini cumprem o mesmo objetivo: ensaiar um foco narrativo, adequado à sua visão particular dos lugares e momentos retratados. Mas a representação, que muitas vezes o narrador apresenta como retrato fiel, é fiel somente à subjetividade do olhar do cronista, carregado de referências à própria experiência. Em “Vibrações, Poeiras e Pulgueiros”¹⁰⁶, uma memória feita nos anos oitenta sobre as sessões de cinema de sua juventude paulistana, na recordação das sessões no Cine Santa Cecília há um trecho que, talvez, explique melhor o que já apontamos em “Satã e As Mariposas da Nostalgia”:

¹⁰⁵ *Pasquim*, Abril de 1976.

¹⁰⁶ In: *Zicartola e que tudo mais vá para o inferno!* São Paulo: Scipione, 1991.

Aquilo me dava o sonho, inda mais nas penumbras da noite espessa de estudante noturno, esperando o bonde de Vila Anastácio, sob o misticismo da luz elétrica como só São Paulo para aqueles lados tivesse ou tivesse só o meu São Paulo interior.

O registro memorialístico e o bairro da Lapa carioca comparecem ainda na crônica intitulada “Última Memória da Lapa”, que integra o conjunto de textos sobre lugares, ao lado de “Domingo em Caxias”, “O Mangue é Um Mafuá”, “Niterói Continua a Mesma” e “Zicartola, Recordações de Uma Casa de Samba”. Nesta última, uma memória amarga sobre o Zicartola¹⁰⁷, o bar-restaurant e casa de samba de Cartola e Dona Zica, lamenta-se a popularização do lugar entre um público intelectualizado (de novo a “classe média”), demonstrando uma relação torturada de João Antônio com os colegas engajados, a quem se dirigia:

[...]Desmoronou o sonho, emporcalharam o pedaço. Os bem comportados, os festivos, os “participantes”, a classe média começou a ir lá. Invadiram, encheram tudo. O aperto do espaço, que era íntimo e quente, ficou chato e incômodo. Passou a ser ‘bem’ fazer à noite no Zicartola [...].

A “morte” de um espaço identificado à experiência do povo e de um passado recente aparece de modo diverso em “Última Memória da Lapa”¹⁰⁸, onde o narrador não estava na Lapa que recorda, comparando-se a um coveiro. Nessa crônica, diferentemente da anterior, o cronista se inclui como um estranho, um paradoxo, admitindo o próprio desenraizamento e artificialidade. Após lembrar que já enterrara a Lapa sete vezes, desde 1967, “em jornal, revista e livro”, João Antônio expõe assim a motivação de mais um “enterro”:

Portanto, o ato de amor por uma Lapa que nem conheci, prolongado sete vezes, quer dizer só isto: não tenho raiz cultural nenhuma, assumo a nostalgia de uma Lapa que

¹⁰⁷ *Pasquim*, Novembro de 1975. Essa mesma crônica, modificada, seria publicada no livro de 1991, citado na nota anterior. Em sua existência meteórica nos anos de 1963 a 1965, o Zicartola foi um espaço onde aconteceram encontros entre artistas como Hemínio Bello de Carvalho, Ferreira Gullar e Oduvaldo Vianna Filho com sambistas da periferia e do morro como Zé Ketti, Paulinho da Viola, Elton Medeiros e muitos outros. Em torno desses encontros, se impulsionou a idéia do conhecido espetáculo *Opinião*. Sobre o papel político-cultural do Zicartola nos anos 1960, conferir: CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.

¹⁰⁸ *Pasquim*, outubro de 1954.

nem conheci, em nome das noitadas e dos amores feitos no bairro já melancólico e decadente, tentando como um desesperado imitar a glória antiga.

Depois de uma primeira enumeração de heróis de casos antigos recolhidos na memória oral dos habitantes do bairro, o narrador retoma a imagem do enterro como um gesto que sua escrita simboliza, reproduzindo a ironia de “um amigo rapaz”. Este lhe pergunta: “Você é o Duque da Lapa?”. Ao que João Antônio responde:

Nada. Este aqui jamais passou de pálido aprendiz de Lapa e, agora, intrometido inventariante pela oitava vez. Um trabalho duro e coveiro, conforme se verá.

Não se trata de saudosismo, nostalgia ou descrição do passado, de “uma Lapa que não existe e se sustenta como um fantasma de si mesma”. O objetivo fica claro: criticar o presente, em uma espécie de testemunho-denúncia sarcástico da história do bairro e, através dela, da cidade do Rio de Janeiro. As transformações urbanas, de fato, são um problema para o narrador. Ele se desdobra na outra modalidade comum na série do *Pasquim*: o comentário sobre eventos coletivos como o natal ou o as festas de ano novo, onde o escritor quer surpreender metonimicamente uma situação social crítica. O noticiário jocoso da circunstância se pretende uma tomada de posição contra “o joguinho larápico da omissão e do ufanismo utópico” da grande imprensa. Vejamos como o narrador noticia a chegada do ano de 1976, em Copacabana.

Além da ausência de fogos pirotécnicos para animar a noite (que enganavam mas também engalanavam e, logo, iludiam encorajando), o povo que foi às praias da orla da zona sul acabou vendo mais lua e estrelas no céu do que Iemanjá na terra. [...] Tempos ruços, sem dúvida. Vem o velhinho chamado Papai Noel e sai totalmente desencorajado. Vem Iemanjá e acaba toda tristonha. Logo ela, que tem muitos nomes e é toda cheia de vaidades e dengues, toda manhosa e cheia de vontades. Na abertura de 76 a festa nas praias nunca mereceu o nome debochado que lhe deram: reveillon dos pobres.¹⁰⁹

Na cumplicidade pessoal com o sentido da festa para os seus participantes, o aproveitamento da oralidade se destaca. Essa é uma maneira própria de misturar a sua perspectiva na matéria narrada, no esforço de refletir sobre os fatos urbanos no mesmo movimento de procurar, nas situações e modos de falar das fontes

“populares”, uma experiência comum. Anote-se, finalmente, a importância dos paralelismos traçados pelo cronista, geralmente via Lima Barreto, das transformações do Rio de Janeiro durante a segunda metade da década de 1970 com o contexto do início do século, relacionando-se ao projeto estético e político de uma literatura brasileira e urbana¹¹⁰, forjada na experiência e na vida popular.

Essa escolha se liga a uma certa compreensão da crônica, ligada à opção pela imprensa nanica, caracterizando um cronista que pretende fazer-se parte daquilo que narra. A integração dos três registros – a política, a concepção da própria literatura como meio de “descoberta” do país e o desejo de forjar uma voz narrativa associada ao indivíduo pobre das grandes metrópoles – tem no momento crítico de meados dos anos 1970 um ponto de inflexão importante dentro da trajetória literária de João Antônio.

A presença da reflexão sobre o “popular”, estreitamente associada às intenções políticas do cronista, mas sobretudo à indagação do narrador sobre uma experiência comum, provoca nas narrativas a tensão, já observada, entre uma vontade de objetividade declarada e os enunciados de caráter subjetivo e confessional, entre os textos e dentro deles. Essa importância da questão da identidade coletiva e individual articula-se à presença dos tópicos da memória e da história, encontrando-se em João Antônio com uma dedicação insistente à fala e à experiência das classes subalternas. Os enfoques narrativos resultantes desse posicionamento ocorrem mais freqüentemente sob a terceira pessoa, algumas vezes na primeira (incluindo a forma plural), manifestando distanciamento irônico e satírico ou acentuada empatia. Complementam-se a confissão pessoal, a reflexão sobre a sociedade e a militância, interligados na atração pela experiência dos “merdunchos”, dos “pingentes”, do “povo-povo”, da “raia-miúda” a quem pretende associar sua literatura, baseada na valorização da matéria brasileira.

Os pontos destacados ao longo do último item são uma amostra de toda a série do *Pasquim*. Neste capítulo, já esclarecemos sua gênese a partir do roteiro do texto “Aviso Aos Nanicos”. Acima, detivemo-nos sobre o conjunto dos principais elementos que caracterizam o narrador das crônicas em sua relação particular com a questão social. Finalmente, podemos discriminar o problema a ser aprofundado no capítulo seguinte.

Trata-se de refletir sobre as soluções narrativas particulares encontradas na tentativa de traduzir uma identidade pessoal em uma identidade cultural, dentro da procura de uma certa identidade nacional. Esse problema será discutido também a partir do cotejamento das crônicas com outras expressões da época em torno do mesmo problema, articuladas com o objetivo de demonstrar os traços de singularidade de João Antônio como cronista. Desde já, lembre-se que a “busca do próprio rosto” pelo narrador é feita sempre no mesmo movimento que indaga por um posição sócio-cultural no interior de um determinado momento histórico. Não se trata, portanto, de uma identidade sem crises e fissuras, mas um processo dinâmico de procura.

¹⁰⁹ “Temanjá a Perigo”, *Pasquim*, Janeiro de 1976.

¹¹⁰ ANTÔNIO, João. “Literatura Urbana: Isso Existe?”, Arquivo João Antônio. UNESP – Assis, São Paulo. Texto Datiloscrito, Sem Data.

Capítulo 2

O país interior: experiência e identidade nacional.

2.1: A noite de João Antônio

Na medida em que o objetivo de “descobrir e dar a ver o Brasil”¹¹¹ foi apontado como uma das motivações literárias fundamentais de João Antônio, suas narrativas têm alguns pontos de contato com a discussão em torno da identidade nacional, tal como essa discussão passa a se configurar a partir das décadas de sessenta e setenta do século XX. Ao mesmo tempo, a tendência autobiográfica e memorialística do narrador é um solo para a reflexão sobre a coletividade, como também já foi dito. Essa dupla face, pessoal e coletiva, sugere-nos o aspecto contraditório do sentimento nacional em sua literatura, levantando a pergunta: como se efetua essa síntese?

Tomaremos de início uma via indireta, que diz respeito à recorrência de uma imagem comum ao repertório dos anos 1970.

Em “A Dimensão da Noite”, João Luiz Lafetá recorda-se de sua leitura do ensaio “Os Primeiros Baudelarianos”, de Antonio Candido, ao apontar o diálogo do livro *Educação Pela Noite* com a realidade sócio-cultural dos anos 1970:

Ler esse texto àquela época (ou assistir à aula em que ele foi exposto) equivalia à descoberta surpreendente da história da contemporaneidade: o moderno recuava de um século, e o século se comprimia no presente rebelde.¹¹²

Tal “convergência dos tempos”, segundo Lafetá, seria uma dimensão importante de toda a coletânea mencionada, onde a imagem polissêmica da noite teria ainda outras ressonâncias, como aquelas que se referem ao “tema do enclausuramento e da repressão” enxergado por Antonio Candido em certas imagens da noite paulistana, no *Macário* de Álvares de Azevedo, em contos de João Antônio, sambas de Adoniran Barbosa... Mas é principalmente o último parágrafo do texto de Lafetá que nos deixa um conselho importante, sugerindo o diálogo direto com nosso tema, ao se referir à importância de um

¹¹¹ ARÊAS, Vilma. op.cit., p. 124.

¹¹² LAFETÁ, João Luiz. “A Dimensão da Noite”. In: *Dentro do Texto, Dentro da Vida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 205-213.

texto que não analisa, mas onde aponta a “fusão de problemas pessoais e problemas sociais, autobiografia e invenção, experiência e literatura”, como um traço relevante para a compreensão de Lima Barreto, tal como Antonio Candido o situa no ensaio “Os Olhos, A Barca e O Espelho”¹¹³.

Nesse ensaio, diz Antonio Candido que uma das chaves interpretativas para uma avaliação do conjunto contraditório da obra do autor de *Clara dos Anjos* encontra-se em sua visão simultânea da literatura como expressão pessoal e investigação da sociedade, afirmação da experiência e denúncia. Essa visão teria produzido uma obra desigual, onde não haveria como separar a visão ético-social da elaboração literária, nem a autobiografia e escritos de circunstância da ficção, conforme o crítico demonstra principalmente através da análise de seu testemunho ficcional do hospício, o *Cemitério dos Vivos*.

Tal visão parcial da obra de Lima Barreto, valorizando seus aspectos autobiográficos, também alimentou a identificação de João Antônio com o romancista de Todos os Santos. Ao retomá-lo conforme a imagem negativa que pretendeu fixar para a década de 1970, João Antônio estabelece em suas crônicas uma mediação, comprimindo o século naquele mesmo “presente rebelde” indicado por Lafetá. O texto “Casa de Loucos”¹¹⁴, publicado em *Realidade* em 1971, é um momento importante dessa convergência. Feito a partir de sua internação no sanatório psiquiátrico da Muda, no Rio de Janeiro, essa narrativa possui alguns paralelismos nada casuais com a discussão acima, além da coincidência temática (um diário do hospício) com o texto base da reflexão de Antonio Candido sobre Lima Barreto, a quem João Antônio passa a se dedicar com afinco a partir de seu internamento.

No capítulo anterior, já lembramos que esse texto de 1971, o último em *Realidade*, marca uma transição. João Antônio se engaja na luta política dos jornais nanicos a partir

¹¹³ CANDIDO, Antonio. “Os Olhos, A Barca e O Espelho” p-p.39-51. In: *A Educação Pela Noite e Outros Ensaio*. São Paulo: Ática, 2003. Importa lembrar, no que se refere à relação da literatura de Lima Barreto com sua época, do estudo de 1976 de Antonio Arnoni Prado, mencionado por Antonio Candido em seu artigo como o primeiro a indicar o modo como o criador de Policarpo Quaresma, como também ocorre com nosso autor, utilizava-se das anotações sobre o cotidiano em suas composições literárias. ARNONI PRADO, Antonio. *Lima Barreto: O Crítico e a Crise*. Rio de Janeiro: Editora Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976. Dentre as muitas contribuições do estudo de Arnoni Prado, destaque-se a proposta de pensar aquela relação partir de três perguntas básicas: “[...] como a ruptura político-ideológica se comunica com as discordâncias estéticas; como se configuram, no centro de ambas, as soluções apresentadas; entre ambas, que nível de solução acaba sendo privilegiado”. p.93.

¹¹⁴ ANTÔNIO, João. “Casa de Loucos”, *Realidade*, Agosto de 1971.

desse ano, decidindo-se por uma militância aberta que teria no *Pasquim* um ponto culminante, ao menos quanto à regularidade.

Aqui, importa lembrar de dois registros, em cartas a Fábio Lucas recentemente publicadas, sobre o momento do escritor no início da década. O primeiro é sobre a experiência de que resultou o texto “Casa de Loucos”, em missiva de junho de 1970:

Lobato, o nosso Lobato, já deve ter lhe dito que (faz ontem um mês) estou internado no Sanatório da Muda para tratamento dos nervos, de possível esgotamento, estafa, desequilíbrio emocional e não sei mais quantos nomes para fazer a caracterização de saco cheio, paciência esgotada.¹¹⁵

Em outra carta, duas semanas depois, após dizer que entrara “no rol dos mais atingidos”, manifesta, de modo vago, a necessidade de uma atuação qualquer, afirmando ser preciso “fazer alguma coisa com este mundo de sofrimentos, asperezas, humilhações e vergonhas”. Mas é em uma carta de 1973 que as opções literárias de João Antônio naquele período se apresentam com mais clareza:

Não posso lhe dizer, Fábio Lucas, que a minha literatura tenha caminhado. Nem muito, nem pouco. Provavelmente, ela mudou. *Malagueta, Perus e Bacanaço* é um livro da juventude. Hoje, dentro de mim, há revoltas, mágoas, descréditos e até entendimentos das pessoas do País em que vivo. Que me levariam fatalmente a uma linha de produção nos lados de Lima Barreto, talvez. Uma visão ácida do social e do psicológico deste País.¹¹⁶

A última frase é significativa. Ela resume tanto a opção de João Antônio em se entregar à investigação crítica da nacionalidade quanto esse ligamento explícito “do social e do psicológico”. Lembrávamos acima que essa conexão, ao lado da opção por Lima Barreto e da importância atribuída à experiência vivida em sua visão da literatura, tem na reportagem mencionada um símbolo importante. Essa narrativa, modificada, viria a ser publicada em coletânea de 1976. Na revista de 1971, apresenta-se o texto com a seguinte chamada:

¹¹⁵ ANTÔNIO, João. *Carta Aos Amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004. p. 91.

¹¹⁶ Idem, p. 93.

Por causa de um esgotamento nervoso, o repórter João Antônio foi internado em um sanatório psiquiátrico. Agora ele conta um dos seus trinta dias num mundo à parte.

O narrador é um repórter, mas está internado no hospício, o que é revelado na chamada da reportagem. Quem narra é e não é mais um paciente, e a ambigüidade de sua inserção produz um equilíbrio instável entre o distanciamento e a participação nos dramas cotidianos dos pacientes personagens. Trata-se da narração linear de um dia no sanatório, começando às seis horas da manhã com o partido-alto do faxineiro Leogivildo, acordando “os doentes mais próximos, do Vietnam e do primeiro pavimento”. Após a descrição da fachada do prédio – “três casarões de dois pavimentos, desses que têm mais de cinquenta anos” – narra a chegada dos dez funcionários: “gente do povo-povo”, além dos psiquiatras e do diretor, Dr.Aires. A fala deste último, tal como o narrador a reproduz, revela já um conflito, expresso nas denominações inventadas pela comunidade do Sanatório:

- Não me chamem mais aquilo de Vietnam. É Departamento Masculino. E não me chamem mais aquilo de Rio de Janeiro. É Pavilhão de Repouso. E não me chamem mais aquilo de Brasília. É Pavilhão Patronal.

O dia no sanatório é apresentado a partir de quatro seções delimitadas por subtítulos, seqüências que pontuam o *continuum* do dia narrado, das seis da manhã ao crepúsculo. Os pacientes mais destacados pelo narrador são os internados Xará, Professor Gaspar e Rute, a rezadeira epilética. Mas o primeiro a ser apresentado com mais detalhes é o dr.Aires, diretor do sanatório. De sua fala retirou-se o título do texto: “Isto aqui parece uma Casa de Loucos”. Do Professor Gaspar, “um velho esclerosado do repouso”, diz-se que possui “um vocabulário inusitado e mistura certas preciosidades a falas muito brasileiras, cometendo francesismos ao lado de palavras cablocas: gadanhar, jetées, jetar, azígias, relar, punhaletas, vaporetos, pindaíba, piançado.”

Professor Gaspar, que já aparecera no início, é apresentado após a descrição de um “choque quente”, quando “o corpo estrebucha, como um frango degolado”, e de uma espécie de *footing* formado no pátio depois do almoço. Ele é a principal fonte do paciente-repórter-escritor, a quem informa: “Somos duzentos e noventa, entre enganados e desenganados”.

O segundo personagem, Xará, aparece depois e some rapidamente, no meio da tarde, ao lado do esquizofrênico Chiquinho, que se limita a gritar: “Isto é que é vida, hein, rapaz! Isto é que é vida!”. Xará está junto a este último quando ocorre o diálogo abaixo reproduzido:

Um homem, estranho ao sanatório, quer entrar no Pavilhão Masculino. Quando pede licença aos dois doentes no piso da porta, Xará deseja explicações:

-O senhor me desculpe, mas é médico sanitaria?

-Não, sou psiquiatra.

-É uma pena. Precisamos contratar imediatamente um sanitaria. Isto aqui está cheio de ratos e baratas. Olhe, doutor, cá entre nós, o senhor não poderia nos enviar um sanitaria ?.

Esse trecho reencena uma estratégia corriqueira em João Antônio: valorizar a fala despropositada ou irônica de um marginalizado que ninguém vai ouvir, falando através dele, como um gesto frente a uma situação comum irremediavelmente desfavorável. Note-se que tal procedimento pode confundir ou aproximar a perspectiva do narrador com a das personagens, apresentadas muitas vezes somente para dizer uma frase e desaparecer, como neste caso.

Retomando a sucessão cronológica que organiza a descrição do espaço do sanatório, passamos à hora do jantar, “bem antes do lusco-fusco”, quando aparece a personagem Rute, desenhada resumidamente como de cabelos esbranquiçados, traços finos e voz “fininha”. Trechos das orações de Rute vão intercalar a narração indireta, marcando todo o último segmento, intitulado “Rute, a epilética, reclama do seu vale de lágrimas”, direcionando-se finalmente à chegada da noite e ao fim da reportagem:

‘A vós suspiramos, gemendo e chorando, neste vale de lágrimas.’

Mas, por enquanto, Rute está rezando – e podem contar – são mais de seis horas, que os pássaros revoaram sobre as árvores e as coisas já se pintam de preto. Um dia acabou. Quem torcer o pescoço e olhar para o alto, para além desses muros, paredes e árvores, verá uma estrela no céu. Morre um dia, morre o sol. A noite desce sobre todos nós.

O espaço até ali confinado abre-se “para além desses muros, paredes e árvores”, integrando uma noite que “desce sobre todos nós” e só é vista por quem “torcer o pescoço e

olhar para o alto”. Ligando o espaço de dentro e o de fora, a noite é o signo de uma experiência comum, à qual remete o leitor após o dia no sanatório, por trás da porta trancada onde parecia se encerrar o mundo dos doentes.

A importância conferida ao fato real, narrado no presente, sugere o tom de um diário. O tempo narrado, “um de seus trinta dias num mundo à parte”, é apresentado como a condensação de uma vivência-limite pessoal, de que no entanto mostra distanciamento ao descrever as cenas sem se mostrar nelas. Na passagem do narrador invisível dominante na maior parte do texto ao foco narrativo direto e coletivo, na última frase, passamos também do “mundo à parte” onde o narrador está, mas onde não se apresenta, à noite coletiva dos pacientes, dele, do leitor. É uma visão da noite comum, com estrelas no céu. Sua importância está no fato de que ela marca, como um símbolo icônico, a continuidade entre o sanatório e o mundo extra-muros. Quem é o “nós”, sobre quem a noite desce? Os duzentos e noventa habitantes da Casa de Loucos, a quem finalmente o narrador se associa? Ou todos nós, pacientes, narrador, leitores?

Em outro texto de João Luiz Lafetá¹¹⁷, este sobre o autor de “Poema Sujo” e “Dentro da Noite Veloz”, parece-nos que a dialética do pessoal e do coletivo vista no texto de Antonio Candido e apontada por nós em João Antônio tem a ver, de outro modo, com as imagens literárias do autor de “Casa de Loucos”. Nesse ensaio, o crítico demonstra os aspectos controvertidos da idéia de uma literatura “nacional-popular”, através da idéia do “traduzir-se”, de Ferreira Gullar, relativizando as oposições entre relevância social e lirismo, entre “voz pública” e “timbre pessoal”.¹¹⁸ Lafetá integra esses dois pólos, demonstrando que, embora os temas do nacional e do popular sejam constituintes, no caso em questão, eles só adquirem consistência literária quando Ferreira Gullar aprofunda-se na investigação poética de sua experiência singular, traduzindo-se nos que “habitam o lado escuro do país”. Ampliando o raio de alcance de seu estudo sobre a poética de Gullar, Lafetá lembra ainda que a idéia de uma literatura nacional-popular “é tão velha quanto a própria literatura brasileira”, chamando a atenção para a necessidade de ver essa questão no movimento próprio dos autores que a tiveram como problema, “sempre de acordo com as preocupações temáticas e estilísticas que se combinem com ela.”¹¹⁹

¹¹⁷ LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se: Ensaio Sobre a Poética de Ferreira Gullar”. op.cit.

¹¹⁸ Idem, p. 64.

¹¹⁹ Ibidem.

Assim como no estudo de Antonio Candido sobre Lima Barreto, o problema da busca da identidade do poeta voltado para a investigação da experiência histórica é colocado em termos mais próximos de uma “ficção”, já que se trata de uma transfiguração literária. O fictício e o social absorvem-se mutuamente, exigindo uma visão integrada.

Associados à crítica da instituição literária em seu isolamento dos “intestinos do país”, a condição nacional e o problema pessoal da busca da própria identidade são critérios interligados na visão de João Antônio sobre a literatura. Adquirindo significação literária em sua busca particular da expressão propícia a encarnar essa identidade, é um alvo construído e não preexistente. Por isso, é preciso acompanhar os sentidos que o autor atribui à sua ênfase na matéria brasileira e no critério nacional e popular.

2.2: As imagens de João Antônio e o “nacional-popular”.

Durante sua atuação especialmente movimentada no período de 1974 a 1978, é nítida a preocupação de João Antônio em construir um certo ponto de vista político e literário associado à vivência das classes subalternas. Através desse posicionamento, articulam-se o seu nacionalismo e sua crítica social, diretamente vinculados às opções narrativas de seus textos. A formação de sua imagem como representante de um ponto de vista literário “popular” foi cuidadosamente elaborada pelo próprio escritor, representando um programa construído por dentro de uma experiência política localizada e de um sentido militante da literatura. Efetivamente, a vontade de associação às linguagens dos “humilhados e ofendidos” constitui a mais conhecida face de sua literatura. Por essa via, já atacaram seu “populismo”¹²⁰ ou louvaram sua capacidade de “esposar a intimidade, a essência daqueles que a sociedade marginaliza”.¹²¹ Esse diálogo, que balizaria a avaliação crítica de João Antônio¹²², tem em sua definição como cronista durante meados da década de 1970 um momento decisivo. Investigá-lo, apontando suas contradições e ambigüidades, é um modo de subtraírmolos àquelas duas opções, na tentativa de captar o modo como se articulam no tempo as suas definições do “popular” e do “nacional”.

A relação de João Antônio com a experiência da pobreza associa-se diretamente à sua postura politizada e à tentativa de apresentar uma visão crítica do país a partir de uma ótica específica, “um bandido falando de bandidos”. Tal objetivo é exposto de modo mais programático no texto “Corpo-a-corpo com a vida”, escrito no Rio de Janeiro em 1975, contemporâneo ao período de sua atividade frenética no âmbito dos jornais nanicos. Ali, nosso autor reclamava para a literatura brasileira o traço da objetividade e do realismo¹²³. Tocava também no problema da construção de uma “forma brasileira”, considerada por ele como resultado da tomada de posição por “uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles”. Em um tom no qual Flávio

¹²⁰ HOLLANDA, Heloísa Buarque. *Anos 70 – Literatura*. op.cit.

¹²¹ CANDIDO, Antonio. “Na Noite Enxovalhada”. *Remate de Males*. op. cit. p-p. 83-89

¹²² PEREIRA, Jane Christine. *Estudo Crítico da Bibliografia sobre João Antônio (1963 – 1976)*. Dissertação de Mestrado– Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista, 2003.

¹²³ *Malhação do Judas Carioca*. op.cit.

Aguiar já apontou um “exagero necessário”¹²⁴, em algumas passagens pode-se mesmo observar a “simplicidade alarmante” que, em outra direção, o autor de *Lambões de Caçarola* reprovava na excessiva “preocupação vinculada à forma, sob a denominação de um ismo qualquer”, associada por ele à permanência de posições beletristas exóticas à circunstância brasileira. Tomava então o partido da experiência em oposição a “uma falsa estética, importada, empostada, mal adquirida, sujeita a todas as ondas e sempre mal digerida”. Fazia também um balanço de sua trajetória como escritor e dos significados a um só tempo autobiográficos e políticos de suas narrativas.

Afirmando sua literatura como uma “estratificação” de sua vida, ali João Antônio também questiona o caráter “literário” de seus personagens, apresentando-se como um escritor cuja matéria não seria mais que a experiência vivida. “Andejo”, refere-se assim ao seu mais conhecido conto, que afirmou ser “a coleta de uma experiência vivida e que ainda hoje se vive”, considerando-o “mais sinuca do que literatura”:

Eu vivi a aventura de Malagueta, Perus e Bacanaço um pote de vezes. Um tufo de vezes, um derrame, uma profusão. Sair da Lapa, catar a Barra Funda, desguiar para o centro da cidade, pegar os lados de Pinheiros procurando jogo e acabar na Lapa, era a aventura diária de quem estava naquele fogo.¹²⁵

Ao mesmo tempo, tratava-se, para ele, de seguir os passos de escritores como aqueles “que 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 trás”.

Servindo como uma espécie de posfácio a *Malhação do Judas Carioca*, o “Corpo-a-corpo com a vida” indica a postura de João Antônio frente aos nacionalismos do momento e a mobilidade dos gêneros em sua trajetória literária, marcada sempre pelo trânsito entre a urgência da crítica social veiculada na imprensa através das crônicas, a confissão biográfica e o esforço do “fino labor” na criação ficcional.

Na mesma época da produção do “Corpo-a-corpo com a vida”, as polêmicas em torno das diferentes maneiras com que a elite intelectual e artística poderia relacionar-se com a “realidade dos grotões e dos esquecidos”¹²⁶ confundiam-se, além disso, com o debate sobre as interferências entre o espaço do jornal e as outras produções culturais. É significativo, portanto, que João Antônio tenha protagonizado o investimento simbólico, à época, na imagem ideológica do artista maldito ou marginal profundamente ligado à experiência do “povo”, ao consagrar-se com a imagem polêmica de um escritor “popular”, cuja capacidade de comunicar a experiência vivida entre seus personagens foi um dos principais eixos da consagração de sua obra. O trecho abaixo, retirado de um artigo de Flávio Aguiar em sua coluna sobre literatura no jornal *Movimento*, vale como um importante testemunho desse processo de superposição, observado naquele momento, entre os campos da literatura, da política e do jornalismo. Dizia o crítico, em 1976:

¹²⁴ AGUIAR, Flávio. “Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno” In: CHIAPPINI, Ligia et alli (orgs). *Brasil: País do Passado?*. São Paulo: Boitempo Eitorial, Edusp, 2000. p. 149.

¹²⁵ “Corpo-a-corpo com a vida”. op.cit. p. 50.

O paulistano João Antônio saiu do relativo recesso em que se achava e de taco em punho pôs-se a malhar a torto e a direito, lascando lenha em quem passasse perto. E vieram as necessárias malaguetas, os melhores perus, os grandes bacanaços, os infernais leões de chácara, os Judas desancados. A ponto de nenhum jornal que se preze deixar de ostentar, orgulhoso, o seu João Antônio, seja na forma de entrevista, reportagem, crônica ou depoimento. E se falta João Antônio a gente arranja outro que tenha barba e saiba falar dessas quebradas do mundaréu sem eira nem beira.¹²⁷

De uma outra perspectiva, alguns analistas quiseram ver nas opções de João Antônio um capítulo a mais de um nacionalismo populista e autoritário, relacionando-as, por exemplo, às orientações do governo militar para a cultura brasileira e à perspectiva de sua Política Nacional de Cultura (PNC). No *Opinião* de dezembro de 1976¹²⁸, Renato Silveira faz uma analogia entre a defesa, por João Antônio, de um “novo gênero”, que “só trataria o futebol, o jogador, o repórter, o esporte, a polícia, a habitação, a saúde, o bordel, tal qual o é” com os princípios expostos no Plano Nacional para a Cultura, de autoria do ministro militar Armando Falcão, que defendia a valorização da “cultura do povo brasileiro” e a pesquisa do “caráter nacional”. Em sua comparação, embora o crítico opte por não discutir o trabalho literário do autor de *Dedo-Duro*, associa a “superestimação de condicionamentos ambientais” a “atitudes autoritárias”, exemplificadas por uma declaração de João Antônio, “quando pretendem generalizar suas poéticas, como se só elas fossem válidas”. A advertência do crítico referia-se às posições nacionalistas veiculadas no “Corpo-a-corpo com a vida” e às afirmações polêmicas do escritor em artigos e entrevistas, apontando seu lado imperativo.

Em outro artigo, assinado por Júlio César Montenegro¹²⁹ no *Jornal de Debates* em março de 1976, a crítica a João Antônio é ainda mais radical, ao comparar o “naturalismo político” do contista a uma “onda populista” observada pelo crítico naqueles anos. Esses exemplos, que se referiam à literatura para exemplificar uma suposta presença, na sociedade, da ideologia vista na versão “nacional-popular” das orientações do governo militar para a cultura, foram produzidos no calor do momento de maior exposição pública de João Antônio e de sua identificação à “redescoberta do povo”, sobre a qual comentava Flávio Aguiar. Ao contrário deste último, Montenegro incorria em certo anacronismo ao comparar o governo militar

¹²⁶ AGUIAR, Flávio. “A Palavra no Purgatório”. In: *A Palavra no Purgatório*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1998.

¹²⁷ AGUIAR, Flávio, “Feijoada na Literatura”, *Movimento*, Janeiro de 1976. No comentário de Flávio Aguiar, pode-se notar, na última frase, uma possível referência a escritores como Plínio Marcos, José Louzeiro, Wander Piroli e Aguinaldo Silva, aos quais João Antônio aliou-se explicitamente no esforço público de “popularizar” a atividade literária, em grande parte através da atuação na imprensa, embora as diferenças entre cada um sejam marcantes. As “Cenas Brasileiras” de Aguinaldo Silva e as crônicas de Plínio Marcos para o jornal *Movimento*, por exemplo, são extremamente diferentes entre si, principalmente no que se refere à linguagem adotada para abordar o cotidiano das classes pobres. Aguinaldo Silva utiliza um tom mais objetivo, próprio da reportagem, e Plínio Marcos assume uma linguagem extremamente coloquial, mas privilegiando o comentário sarcástico sobre acontecimentos da política institucional. Essa mesma diversidade pode ser vista nos autores da coletânea organizada por João Antônio nos anos 1970, chamada *Malditos Escritores!*, *Extra Realidade Brasileira*, n.4, Março de 1977

¹²⁸ SILVEIRA, Renato, “Uma Arte Genuína, Nacional e Popular ?”, *Opinião*, Dezembro de 1976.

¹²⁹ MONTENEGRO, Julio César, “O Povo Levado à Cena”, *Jornal de Debates*, Março de 1976.

brasileiro, as posições de João Antônio e uma declaração de Goebbels, mas não deixa de ser um testemunho, assim como a crítica de Silveira, da posição central de nosso autor nas polêmicas em torno do “nacional-popular” e de seus diferentes sentidos naquele momento.¹³⁰

Quando o narrador de *A Hora da Estrela* pergunta sobre a possibilidade de um livro “exterior e explícito” a partir da desventura da migrante nordestina no Rio de Janeiro, quando Hélio Oiticica aponta no exemplo do bandido Cara de Cavalo a motivação de sua bandeira - “SEJA MARGINAL, SEJA HERÓI” - ou ainda na geometria e nos princípios construtivos encontrados nas favelas um dos fundamentos mais importantes de sua “anti-arte”, o alcance do problema aumenta. Em registros onde de modo algum se encontra um sentido programaticamente engajado (termo controverso), a experiência social datada é assumida como um problema estético. Por isso, não é o caso de procurar um princípio unificador, uma “busca do povo” comum ou um espírito de época homogêneo. Realmente, as dúvidas sobre a possibilidade de dialogar com a experiência da pobreza foram vividas concretamente de modo muito heterogêneo. Convém então desconfiar das alianças explícitas e das representações que os contemporâneos fizeram de si mesmos. Os dois exemplos mencionados – experiências localizadas na trajetória de dois autores - não revelariam justamente o caráter multifacetado do problema?

A questão social interfere de maneira diversa na consciência estética dos autores.¹³¹ Naqueles onde a dimensão política é mais explícita, a visão do projeto conforma-se com mais nitidez, como no caso de João Antônio.¹³² Em si, esse dado já pode dizer algo sobre os significados de suas narrativas, mas foi de tal modo absorvente a partir de um determinado momento de sua trajetória (década de 1970), que não pode ser desconsiderado no estudo de seus textos feitos àquela época. A ênfase em seu engajamento refletido na realidade histórico-social, inserindo-o nas várias “redescobertas” do Brasil que permeiam nossa história literária e marcam a intervenção de diferentes autores na imprensa, deve igualmente considerar o “timbre pessoal” que o particulariza. Como deixaria claro depois, no memorialístico “Afirmção Póstuma da Arte da

¹³⁰ É oportuno lembrar dos seminários sobre “o nacional e o popular na cultura brasileira”, ciclo de debates organizado pela FUNARTE, cujos resultados foram publicados no começo dos anos 1980. Na introdução do ciclo, Marilena Chauí relacionava a construção integrada dos conceitos de Estado, Nação e Povo pelos Estados Autoritários, em contraponto à possibilidade de uma noção mais progressista do “nacional-popular”. Chauí aponta o caráter totalizador dessas representações, tomando-as, sobretudo, em sua dimensão simbólica, aquela que é tecida através da linguagem: “A nação só atinge o estatuto de realidade social, política, cultural e histórica através do e enquanto enunciado lingüístico. A nação só existe enquanto objeto de um discurso sobre ela e que a constitui enquanto tal”. Nesse seminário, a revisão crítica mais recente das idéias em torno do “nacional-popular” nos anos 1960 e 1970 tende a apontar os sentidos equivocados nas totalizações inerentes às categorias de “nação” e “povo”. Progressivamente, o “nacional-popular” vai sendo transformado em objeto de investigação histórica, delimitado em um tempo pretérito juntamente com as demais “utopias” dos anos 1960, em um ajuste de contas onde se observa a proximidade geracional dos analistas com seu “objeto”. CHAUI, Marilena. “Seminário I”. In: *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

¹³¹ A respeito da distinção moderna entre o “estético” e o “social”, ver EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993: “A construção da noção moderna do estético é inseparável da construção das formas ideológicas dominantes da sociedade de classes moderna, e na verdade, de todo um novo formato da subjetividade apropriado a esta ordem social.” p. 08

¹³² Sobre as interferências entre projeto estético e projeto ideológico, ver LAFETÁ, João Luiz, *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000. pp. 20-21.

Contradança”, já dos anos oitenta: “Será, inda uma vez, um descobrimento do Brasil, particular e nacional, o meu país interior.”¹³³

Impõe-se, portanto, ver o modo particular com que os temas da busca da nacionalidade e do povo constituem-se em problemas críticos.¹³⁴

Além das conclusões políticas relacionadas à circunstância imediata realmente “alarmante”, o “Corpo-a-corpo com a vida” expressava o sentimento do caráter inautêntico de uma determinada experiência da literatura e criticava a atração muitas vezes irrefletida dos intelectuais por modismos teóricos. Identificado por Schwarz¹³⁵ em diferentes situações de nossa história literária, o sentimento dessa inautenticidade seria uma experiência social recorrente. A sugestão de sua generalidade, envolvendo grupos e autores de tendências e faturas variadas, indica a persistência, no espaço literário brasileiro, das polêmicas em torno do tema das influências estrangeiras e da autenticidade, da imitação e da cópia, do chamado “influxo externo” das idéias relacionado à dominação imperialista ou ao caráter “empenhado” da literatura brasileira.¹³⁶ Geralmente interligados, tais problemas são um eixo importante também de nossa vida política, com a qual os assuntos literários relacionam-se por vários lados. Concentrado como um emblema no chiste famoso de Oswald (“that’s the question”), trata-se de um núcleo problemático que historicamente se ramifica em posicionamentos, repetições e polêmicas de toda ordem, associando-se não poucas vezes à tentativa de traduzir literariamente um registro “popular”. Compreende-se, então, porque a idéia de uma literatura nacional-popular seria “tão velha quanto a própria literatura brasileira”.¹³⁷

¹³³ “Afinação Póstuma da Arte da Contradança”. *O Estado de São Paulo*. 20/05/1986.

¹³⁴ Em diversas passagens dos textos reunidos em “Linhagens do Presente”, Aijaz Ahmad procura demonstrar que a defesa da nacionalidade não tem sido uma tendência monolítica na cultura contemporânea ou uma ideologia unificada. Ao comentar, por exemplo, o significado do nacionalismo em sua própria formação intelectual nos anos sessenta e setenta, Ahmad afirma que, naquele contexto, era improvável a possibilidade de um posicionamento político conseqüente que abrisse mão daquela categoria nos grupos envolvidos nas lutas antiimperialistas do chamado “terceiro mundo”, desdobrando-se, para Ahmad, em um nacionalismo “no qual a nação não fosse um patrimônio herdado do passado, mas uma sociedade de igualdades radicais a ser ainda construída”. Este é um ponto importante, pois esclarece o sentido político, secular e democrático de um certo nacionalismo. O trecho a seguir é esclarecedor a esse respeito: “Daí eu afirmar que o nacionalismo não tem uma ideologia predeterminada e que o conteúdo de qualquer nacionalismo é determinado pelos agentes sociais que dele se apoderam e mobilizam seus poderes interpelativos no processo de luta por hegemonia nos campos político e cultural”. AHMAD, Aijaz. *Linhagens do Presente*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002. (organização de Maria Elisa Cevasco), p.11. Sobre esse problema, conferir principalmente o prefácio à edição brasileira e os capítulos 2 e 7.

¹³⁵ SCHWARZ, Roberto. “Nacional por Subtração”. In: *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.p-p. 108-136.

¹³⁶ Ressalte-se o sentido localizado do termo nacionalismo em seus diferentes sentidos, ou seja, sua ligação a contextos específicos. Em segundo lugar, a importância do critério nacional para numerosos processos de identificação simbólica com o “povo”, categoria igualmente sujeita a controvérsias, superpondo-se e misturando-se à crítica das desigualdades sociais e às identificações classistas. Finalmente, a possibilidade da ambigüidade e do inacabamento nas identificações nacionais, em contraponto à imagem monolítica e essencialista presente em grande parte das manifestações que de algum modo se reivindicam da nacionalidade como um problema relevante.

¹³⁷ LAFETÁ, João Luiz. “Traduzir-se: Ensaio sobre a poética de Ferreira Gullar”. op.cit.

Em uma crônica contemporânea ao manifesto de 1975, intitulada “Uma Palavra Corre Perigo: Bóia-Fria”¹³⁸, a reflexão de João Antônio desenvolve-se em torno da vulgarização do vocábulo utilizado para designar os trabalhadores pobres do campo. A crônica começa questionando a permanência de um suposto “espírito zombeteiro” entre nós, problematizando a imagem comum de um “povo brincalhão” para dizer que essa malevolência dos brasileiros seria muito questionável, visto que, ao seu lado, “o que parece continuar de pé, entre nós, desafiando o preço da gasolina e os aparecimentos tecnológicos é, por um lado, uma gana e um amor calhordas pelo sacrossanto, pela respeitabilidade aparente, pelo não vexatório em todas e quaisquer circunstâncias”. Por outro lado, afirma que “um dos traços maiores do nosso fascínio” seria a nossa capacidade de “trabalho em meio à desorganização, de improviso brilhante em meio à galhofa”.

Desenvolvendo sua argumentação, enumera três diferentes imagens literárias, retiradas de João do Rio, Graciliano Ramos e Mário de Andrade, com o objetivo de apresentar interpretações diversas em torno do decantado bom-humor brasileiro. Com essas referências, fica claro para o leitor que sua intenção não é cantar loas ao “povo brasileiro”, pois se tratam de visões contrastantes, mas apontar um lado negativo de nosso suposto talento para fazer piada: a “esculhambação”.

A esculhambação, filha enviesada desses folguedos, consegue até maravilhar alguns visitantes da nossa terra, principalmente quando lhes permite certas leviandades e facilitações. Depois, lá em suas terras, curtem amargas saudades da feliz esculhambação.

Importa registrar que o narrador até concorda com a caracterização do brasileiro como um povo galhofeiro, embora afirme que “já não produzimos com a mesma rapidez a piada do dia”, perguntando: “Sinal dos tempos ou do preço da gasolina?” Lembra a seguir dos vocábulos “zé marmita”, “valdemar” e “candango”, como expressões populares apropriadas para a caracterização de três diferentes categorias de trabalhadores espoliados, denominações cuja força crítica teria se esvaziado à medida em que “a classe média se apoderou deles”. Assim, afirma uma diferença entre a recriação do vocabulário em chave crítica, expresso nas palavras inventadas pelas classes subalternas, e o uso pitoresco daqueles vocábulos pela elite, “enfraquecendo-lhes a dignidade”: “Brinquedo de pobre é piada; de classe média é festividade. Aí, as coisas começam a ficar ruças, viram folclore.”

Essa reflexão geral do narrador reproduz um artifício comum de suas crônicas, uma espécie de cerco abrangente em torno do assunto de que vai tratar (nesse caso, a realidade dos trabalhadores denominados pela palavra “bóia-fria” e o significado cultural dos usos dessa denominação). A seguir, descreve a situação do bóia-fria com estatísticas e

¹³⁸ *Pasquim*, Setembro de 1975.

informações exaustivas sobre o campo brasileiro, voltando no fim da crônica a tocar na naturalização do vocábulo e de sua força crítica como referência à situação dos “birolos, paus-de-arara, avulsos, pilões, volantes”: “Bóia-fria, a palavra e o sentido, representam um saco de pancadas ao alcance de muitas mãos.”

Carregando o texto com informações e números, o cronista relembra que o surgimento da palavra bóia-fria teria correspondido a uma nova situação de exploração do trabalho no campo, quando a condição de “colono” (referindo-se ao trabalhador que morava nas fazendas) cede lugar à situação ainda mais precária do diarista vivendo em regime de provisoriado e morando nas periferias. João Antônio atenta para o sentido ofuscado do termo síntese quando ocorre sua utilização repetida, fazendo antes o uso de uma série de fatos que enchem sua interpretação, ocupada em enraizar a palavra (palavra em “perigo”, como diz o título) na experiência social em que foi engendrada. Signo da “esculhambação”, mas ao mesmo tempo muito próxima de outros registros que o narrador valoriza, como exemplos de uma perspicácia sintética encontrada no vocabulário popular.

Há outra crônica de meados dos anos 1970 para o *Pasquim* onde, como já vimos em “Remandiolas de Junho” a respeito da gíria e logo acima em torno do termo “bóia-fria”, procura-se na manipulação das denominações não-dicionarizadas uma apresentação singular do assunto. Trata-se de um pequeno texto de dois parágrafos, intitulado “Grana Está de Nome Novo”, noticiando a descoberta do termo “surucutaco” da seguinte maneira:

E a gíria continua descendo dos morros, escapando das cadeias, ganhando as ruas e intrigando os bisonhos do asfalto. Vem sofrida e gingando, alegre e terrível, rápida de cor, movimento e som.¹³⁹

O outro parágrafo é parecido com um verbete e é muito semelhante a um trecho de um conto publicado um ano depois, “Paulinho Perna Torta”, onde o narrador bandido fala do dinheiro. Aliás, a transmigração de trechos inteiros das crônicas para contos de ficção publicados posteriormente mereceria um estudo à parte, aprofundando a inter-relação entre os dois. No caso que comentamos aqui, a fala de Paulinho Perna Torta reaproveita e amplia a enumeração do texto do *Pasquim*, em cujas páginas também encontramos longos trechos

¹³⁹ ANTÔNIO, João. “Grana está de nome novo”, *Pasquim*, Outubro de 1974.

que depois seriam integrados ao livro *Ô Copacabana!*¹⁴⁰ Mas o que desejamos reter do caso específico do trecho sobre o dinheiro é, em primeiro lugar, a diferença de posição entre o narrador da crônica e o personagem narrador do conto de ficção. O registro, que não exclui o efeito poético já apontado por Vilma Arêas¹⁴¹ no trecho correspondente do conto, transfigura-se na voz narrativa que expõe um aprendizado, onde a experiência do repórter não se separa do testemunho, na tentativa de forjar uma expressão que integrasse os dois planos da experiência prejudicada. O cronista e a criatura Paulinho Perna Torta traduzem-se mutuamente. Citamos o segundo e último parágrafo da crônica:

Agora esta – SURUCUTACO – para denominar o arame, o vento, a granolina, o pororó, o abre-caminho, o papel pintado, o bem-bom, o refresco, o algum, a granuncha, a prata, o carvão, o desafogo, o dinheiro.¹⁴²

No conto, o narrador Paulinho Perna Torta demonstra um vocabulário mais variado para designar o dinheiro, intensificando o sentido da carência e depurando o ritmo da frase. Se, na crônica, trata-se de uma reflexão sobre a gíria, no conto é como se acontecesse o desdobramento prático dessa reflexão na atividade ficcional. Vejamos o modo como o ladrão Paulinho Perna Torta se refere ao objeto, após identificar as suas vítimas em “todo esse povo de gravata mas que ganhava mal”, na Estação da Luz.

Mas que me largava o carvão, o mocó, a gordura, o maldito, o tutu, o pororó, o mango, o vento, a granuncha. A seda, a gaita, a grana, a gaitolina, o capim, o concreto, o abre-caminho, o cobre, a nota, a manteiga, o agrião, o pinhão. O positivo, o algum, o dinheiro.¹⁴³

Através do diálogo do narrador com alguns dos personagens de suas crônicas, vejamos como se constitui essa relação com aqueles que o cronista já denominou como o “povo-povo”. Como surge, afinal, o “povo brasileiro” para o narrador das crônicas? Qual é a sua relação com as classes subalternas? Como, em João Antônio, esse problema aparece como uma questão propriamente literária? Finalmente, como essa relação converte-se na busca de uma identidade cultural comum e na tentativa de compor uma certa imagem da nacionalidade? Em diferentes perfis de personagens pertencentes à faixa dos socialmente lesados, “pingentes”, em crônicas recolhidas não somente no *Pasquim*, mas em diferentes periódicos nanicos na segunda metade da década de 1970, caracterizamos então o diálogo estabelecido entre o narrador e as suas

¹⁴⁰ op.cit.

¹⁴¹ ARÊAS, Vilma. op.cit. p. 123.

¹⁴² *Pasquim*, Outubro de 1974.

¹⁴³ ANTÔNIO, João. “Paulinho Perna Torta”. In: *Leão de Chácara*. Rio de Janeiro: Record, 1980 (sexta edição). p. 63. A primeira edição, pela Civilização Brasileira, é de 1975.

fontes populares. Em vez de um reflexo da realidade social, optamos por rastrear aí aquele processo de “autocompreensão através da alteridade” que, nas palavras de Bakhtin, definiriam uma postura dialógica do narrador.¹⁴⁴ É nesse diálogo, onde a valorização da experiência vivida como critério literário adquire importância para João Antônio, que a questão nacional se insinua, materializando o projeto, comum a toda a sua colaboração para os jornais nânicos naquele momento, de uma opção literária formada, nas suas palavras, através de suas “radiografias brasileiras”¹⁴⁵.

2.3: Um narrador e seus pingentes.

“Um Alcebíades”¹⁴⁶, publicada em 1979, é um dos diversos perfis traçados por João Antônio. Nesse texto o argumento é sugerido por um evento prosaico, ocorrido na cidade do Rio de Janeiro: o narrador precisa consertar a torneira de seu “falso mirante”, o apartamento onde reside em Copacabana. Todo o texto é feito de contrastes entre a sua situação classe média e o cotidiano de Alcebíades, o homem que aparece, para consertar a torneira. Antes da aparição de Alcebíades, situa-se o enredo no bairro de Copacabana ao descrever a população de “sobreviventes urbanos” da Praça Serzedelo Correia. Nessa descrição, espécie de cartografia humana ligeira do bairro, o narrador localiza a si próprio: “Nós nem moramos nestes caixotins humanos também chamados Kitchenette. Só nos escondemos”. Afirmando a própria incapacidade em fazer o conserto, em seguida apresenta o Alcebíades, personagem cujo caráter simbólico sugerido no título pelo artigo indefinido contrasta com os pormenores acumulados em torno do perfil individual traçado. A composição da figura ao longo do texto é feita através de um acúmulo de nove pequenos quadros compostos por três ou quatro parágrafos, através da fala de Alcebíades enquanto conserta a torneira ou pela sua fusão com a voz do narrador. Desse modo sabemos, no segundo segmento, do interior do “esconderijo” de Alcebíades, na Cidade de Deus:

Tem um guarda roupa cambaio e uma cama no quarto. A tarimba, que é mais tarimba que cama, precisa de um plástico que a forre, pois, pode chover. O resto dos trens são banquinhos e uma mesa feita com caixotes repintados.¹⁴⁷

As falas de Alcebíades são recortadas por informações simultâneas do que está ocorrendo em sua lembrança da Cidade de Deus e no apartamento, ambas no tempo presente. Assim, do mesmo modo que o narrador diz que está reclamando da torneira que

¹⁴⁴ BAKHTIN, Mikhail. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1997. Ver, principalmente, o capítulo 3: “Filosofia da Linguagem e Psicologia Objetiva”. p-p. 48-66.

¹⁴⁵ Essa opção pode ser adequadamente rastreada não somente nas crônicas, cuja leitura se enriquece com o apoio de depoimentos, entrevistas e outras referências de época que contribuem para sua leitura crítica e para o estabelecimento do perfil literário de João Antônio. Assim, não deixamos de estabelecer o cotejamento dos traços apontados nas crônicas com outras fontes dos anos 1970, continuando a privilegiar a rede dos jornais nânicos.

¹⁴⁶ *CooJornal*, Setembro de 1978.

¹⁴⁷ *Idem*.

enguiçou, logo depois afirma também que “um pedaço de plástico está forrando a tarimba de colchão furado”, duplicando sua perspectiva em direção ao espaço de Alcebíades.

Flávio Aguiar já apontou uma “perspectiva multidimensional da ação”¹⁴⁸ nos contos de João Antônio. Aqui, essa perspectiva afasta e aproxima as duas posições diferentes, sugerindo somente uma solidariedade possível, através do aprendizado do narrador, ao perceber a frivolidade das próprias preocupações caseiras em comparação com a rotina de Alcebíades, à qual demonstra querer se aproximar. Essa empatia, junto aos seus limites, determinados no texto pela demarcação espacial das posições sociais diferentes, se manifesta também na observação do narrador enquanto Alcebíades dá notícias da Cidade de Deus: “Saudades da Rocinha andam brilhando nos dois olhos que se apertam no parafuso da torneira”. Quando termina o conserto, se encerra o diálogo: “Alcebíades terminou o conserto. Recebe o trocado e aceita café. Timidamente recusa continuar o papo. Copacabana é grande e ele tem que se virar.”

A caracterização do narrador como alguém isolado por uma questão de classe, ao início, se contradiz por outro lado com a sua vontade de abertura ao mundo de Alcebíades, tentando se permitir uma conversa não mediatizada pela divisão dos papéis sociais, os quais reconhece. Superficial, esse contato constitui uma brecha por onde a divisão se expõe. No entanto, ele não basta para integrá-los em uma experiência comum. Isso também fica claro no último segmento do texto, depois que Alcebíades parte e o narrador lembra de um folheto do BNH, noticiando a mudança do nome das ruas em Cidade de Deus:

Alcebíades, magro, troncho, puxando de uma perna, provavelmente não tenha notado nada disso.

Ele já se mandou de minha casa. A torneira consertada, funcionando. Tudo sob controle na área doméstica do banheiro.

O narrador está implicado na situação, problematizando sua circunstância pessoal através do diálogo com Alcebíades, que fala sobre o cotidiano no conjunto habitacional através do cronista. Ainda que a partir de lugares sociais diferentes e do controle da narração pelo cronista, busca-se um contraponto das duas vozes na apresentação das mazelas da Cidade de Deus e do bairro de Copacabana. Pode-se dizer então que a narrativa

se estrutura simultaneamente em dois problemas: o encontro entre o narrador e o personagem como reconhecimento conflituoso de posições demarcadas pela divisão de classes, e a história representativa da Cidade de Deus, um símbolo dos programas habitacionais de remoção. Através do diálogo onde esses motivos se apresentam, os dois registros se entrelaçam na consciência exposta do narrador, que vive a questão social em termos pessoais, em que uns e outros se condicionam mutuamente.

O modo como o narrador das crônicas representa a si mesmo e aos personagens identificados às classes subalternas – designada em trechos mais programáticos sob a noção genérica de “povo”, mas extremamente plural e particularizado nas narrativas – bem como os momentos cambiantes de identificação, crise e aprendizagem com a experiência dos “pingentes”, inscrevem-se de diferentes maneiras nos enfoques narrativos das crônicas. O texto que acabamos de comentar retoma um personagem de uma reportagem publicada em 1975¹⁴⁹ e relaciona-o à experiência pessoal do escritor, mais preocupado na crônica com a intersubjetividade e com o diálogo entre o narrador e o personagem retratado, cujo perfil, desse modo, se aprofunda.

Em “Policarpo Quaresma na Copa de 1974”¹⁵⁰, publicada quatro anos antes de “Um Alcebíades”, essa questão aparece de modo diverso. Trata-se de um narrador mais distanciado, curioso com a peregrinação de Gabreno da Rocha pelos correios na tentativa de enviar um urubu para a concentração da seleção brasileira na Copa da Alemanha.

Antes de passar à história de Gabreno da Rocha, o cronista apresenta duas informações, partindo do ano de 1972. Transcrevemos abaixo essa introdução da crônica, pois ela alinhava com veemência algumas das principais motivações de João Antônio como cronista, na década de 1970.

Um e apenas um intelectual no Brasil compreendeu e apontou os exageros patrioteiros cometidos na imprensa (jornais e principalmente revistas coloridas, que em geral não têm a menor vinculação a assuntos brasileiros) no ano de 1972, cinqüentenário da Semana de Arte Moderna de 22. No meio do foguetório grosso, todos falando a um só tempo, Carlos Drummond de Andrade fazia uma crônica no Caderno B do “Jornal do Brasil”, com o título de “A Semana Engorda”, e começava

¹⁴⁸ AGUIAR, Flávio. “Evocação de João Antônio ou do Purgatório ao Inferno”. *op.cit.* p. 115.

¹⁴⁹ ANTÔNIO, João. “Testemunho de Cidade de Deus”. In: *Casa de Loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

¹⁵⁰ “Policarpo Quaresma na Copa de 1974”, *Crítica*, Agosto de 1974.

dizendo que o mal das comemorações é que se comemora demais. O poeta de “Rosa do Povo” demonstrava claramente que aos setenta anos é um dos poucos lúcidos entre intérpretes e escribas do País.

Que é tropical, lindo-lindo e do futebol. Mas em 72 completava também cinquenta anos de falecimento um mulato pobre, xingado de bêbado pelos que vieram depois e cuja obra continua suficientemente ignorada, restrita às poucas edições e “escondida” para o público limitado das antologias – Afonso Henriques de Lima Barreto. E, por ironia, um dos poucos intelectuais de sua época habilitado a entender o movimento brasileiro de 22.

Brasileira, muito mais que carioca, a obra de Lima é universalmente nacional e não adianta a nossa relapsia ou ingratidão diante, por exemplo, do romance “Clara dos Anjos”. [...]

Assim esquecido, Lima continua vivo. E, por um desses paradoxos típicos da profundidade de visão do problema brasileiro, os personagens de Lima Barreto continuam se repetindo no nosso dia-a-dia, incrivelmente semelhantes aos Policarpos Quaresmas, às Novas Califórrias e aos nossos homens que ainda agora sabem javanês. E impunemente.

Até hoje (faz um mês) permanece sem registro de importância, um fato extraordinário, acontecido no último dia de São João ou antevéspera do jogo do selecionado brasileiro contra o da Alemanha Oriental. Um favelado do Morro da Mangueira andou às voltas com as agências do correio carioca tentando remeter um urubu engaiolado ao preparador técnico Zagalo.

No trecho reproduzido acima, o narrador expõe o enfoque a ser adotado sobre o acontecimento, destinado que está a fazer o seu “registro de importância”. Nessa exposição preliminar, reúne sua interpretação da obra de Lima Barreto e os motivos de sua atualidade, bem como de seu “esquecimento”, naquele momento. Então se aproxima do caso de Gabreno da Rocha, dizendo que ali havia “o espírito de Lima Barreto”, principalmente (importa sublinhar) no que se refere ao “desencontro do homem pobre no cotidiano das chamadas grandes cidades brasileiras”.

O primeiro aspecto a se destacar no trecho citado é a associação da literatura à interpretação do país, por onde valoriza a crônica de Drummond e a literatura de Lima Barreto. Em segundo lugar, o traço de continuidade demarcado pelo cronista na experiência histórica brasileira, quando afirma a persistência dos problemas levantados pela obra de Lima Barreto. Finalmente, a afirmação da ausência de intérpretes como o autor de *Clara dos Anjos*, designado como “universalmente nacional”, para a realidade dos anos 1970.

Um dos temas dessa crônica é o futebol, de que Lima Barreto foi um crítico feroz e ao qual João Antônio dedicou especial interesse. Mas é também o Brasil e, mais

enfaticamente, “o desencontro do homem pobre”. Acompanham o texto a foto de Gabreno da Rocha, morador do morro da Mangueira, com dísticos do Flamengo e do Corinthians, ao lado de uma gaiola com um urubu. Lembre-se que a crônica foi publicada após a derrota da seleção em 1974, na copa seguinte à euforia nacionalista do tricampeonato de 1970.

Há um paralelismo entre a crítica às comemorações do cinquentenário da Semana de 22 e o futebol, como matéria de “exageros patrioteiros”, mas o esporte é reconhecido em sua relevância para Gabreno, em quem o narrador vê “certa loucura comovente, ao modo dos quixotes tupiniquins (solitários e ridículos, muitas vezes; e, afinal, quase sempre patriotas)”. Assim, a atitude performática de Gabreno é desafiada, em sua ambigüidade: “Ainda não se esclareceu até onde foi ingenuidade, espírito ou troça, a bizarra demonstração de misticismo de Gabreno da Rocha”.

Acompanhando o périplo frustrado de Gabreno, a crônica “transcreve” um requerimento de seu advogado ao diretor dos Correios, “digna das melhores reformas radicais de Policarpo Quaresma”. Ocupando uma grande parte da crônica, esse requerimento se interpõe às falas do personagem e à voz do narrador, predominante no começo. Reproduzimos abaixo seus três primeiros itens (são sete, entre petições e explicações).

- 1 – O requerente, a exemplo de cerca de 100 milhões de brasileiros, é supersticioso e apaixonado pelo futebol;
- 2 – Torcedor do Flamengo, acredita piamente, por razões já de domínio público, na figura do urubu como expressão de uma força sobrenatural capaz de reanimar os homens a ponto de conduzi-los à vitória quando a derrota parece consumada;
- 3 – Trata-se de mística ou credence que, em verdade, é comum à maioria dos brasileiros, versados ou leigos nos mistérios do balípedo, embora os adeptos de outros clubes e os indiferentes só as manifestem em circunstâncias especiais, como a presente participação do Brasil na Copa do Mundo.

Ao discurso burocrático do advogado segue-se a conclusão da crônica, quando Gabreno “está desiludido ao lado do urubu, do charuto-símbolo, do dístico do coríntians, da

bandeira e da faixa do flamengo”. Até que o funcionário do correio, regulamento na mão, encerra: “Aves não seguem nem vivas e nem mortas”.

Alcebíades e Gabreno são surpreendidos em situações diferentes. Porém, o traçado de seus respectivos perfis coincide na posição emblemática em que os indivíduos são colocados, desde o título: Alcebíades é “um Alcebíades” e Gabreno da Rocha, além de agir como “um Policarpo Quaresma”, é um “quixote tupiniquim”. Não estão ali como pretexto, mas em torno deles se comprimem imagens literárias do cronista sobre temas variados, a partir de uma situação representativa. Esses dois “relatos-flagrantes”, constituídos por um “traçado mosaico”, para lembrar as palavras de Arnoni Prado¹⁵¹, são constituídos justamente pela intertextualidade entre as vozes evocadas e misturadas pelo narrador, dedicado a estabelecer um plano onde pudesse compor uma experiência cúmplice da cidade e do país. Por isso, essas duas crônicas não apresentam o tom catequético de quem pretende representar uma situação típica, uma tese, a partir da análise externa do caso individual, embora a relação com o segundo personagem, Gabreno da Rocha, seja mais distanciada e próxima do estilo da reportagem. Em “Um Alcebíades”, principalmente, é detendo-se no foco do personagem que o narrador procura seu próprio foco, interno à situação narrada, traçando um circuito fechado. Nos dois casos, a identidade pessoal e coletiva que João Antônio busca é problemática, pois se elabora na mescla entre perspectivas diferentes, através de artifícios que revelam não só a identificação, mas também o conflito.

Na série do *Pasquim*, são cinco crônicas cujo tema, como no perfil de Gabreno da Rocha, também é o futebol, refletindo através dele sobre alguns dos temas de predileção de João Antônio. A dedicação ao jogo também acompanha seu projeto literário de fazer-se um intérprete do “homem brasileiro”, identificado à sensibilidade popular.

Nos anos 1990, seria elaborado por João Antônio o projeto de uma publicação, enviado a Darcy Ribeiro.¹⁵² Esse projeto, chamado “Futebol Plural”, propõe um “livro-álbum desmontável”, feito de ilustrações e textos sobre o esporte, com uma lista de vinte autores, passando por Mário de Andrade, Lima Barreto, Paulo Rónai, Sérgio Porto, Graciliano Ramos, João do Rio, José Lins do Rego e outros. A proposta enviada ao antropólogo, que não foi concretizada, vincula o esporte à caracterização da nacionalidade, como já fizera em suas crônicas sobre futebol para o *Pasquim*¹⁵³. A justificativa para a publicação, tal como o

¹⁵¹ ARNONI PRADO, Antonio. “Lima Barreto personagem de João Antônio”. op.cit. p. 160.

¹⁵² ANTÔNIO, João. “Futebol Plural”. (Mimeo). Junho de 1990. Arquivo Darcy Ribeiro, Rio de Janeiro.

¹⁵³ Sobre a crônica esportiva a partir da metade do século XX e sua relação com a busca da identidade nacional, ver: ANTUNES, Fátima Rodrigues Ferreira. *Com Brasileiro, Não Há quem Possa... Futebol e Identidade Nacional em José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.

escritor argumenta no texto do projeto, também é reveladora da relação estabelecida entre o futebol, como signo e termômetro da vida nacional, e a literatura, como instrumento de sua descoberta e identificação:

Por mais ostensivamente verde-amarelista, o livro-álbum terá um timbre universal graças à natureza do texto e ao peso das ilustrações. [...] Mas não é só uma edição apologética. Através do futebol se refletem povo, trabalho, ludo, protesto, amor, liberdade, arte, fuga, heróis, busca, tipos se entrelaçam numa contradança de épocas e autores e dão um perfil da alma do esporte.¹⁵⁴

Nas duas primeiras crônicas de João Antônio para o *Pasquim*, o vínculo entre o esporte popular e a investigação da nacionalidade faz-se pela associação deliberada do narrador à linguagem do torcedor e à posição daqueles jogadores que, segundo o seu olhar, representariam uma condição marginal e contestatória à engrenagem do esporte. Como no caso do “maldito” Almir Pernambuco.

Essa crônica, intitulada “Cartão Vermelho Para os Valentões”¹⁵⁵, aborda o tema do futebol a partir de uma análise do caso de Almir, assassinado um ano antes, durante uma briga na galeria Alaska, em Copacabana. A motivação é o lançamento do livro *Eu e o Futebol*, que reúne depoimentos do jogador aos jornalistas Fausto Neto e Maurício Azêdo.¹⁵⁶ Mas, antes de entrar no caso Almir, João Antônio expõe seu desconforto com o tratamento reservado ao esporte. Segundo o cronista:

Continua absurdo o distanciamento dos nossos chamados criadores para os aspectos mais óbvios, mais terra-a-terra, cotidianos, da vida deste País. O futebol, um exemplo: numa terra em que este esporte (a esta altura dos acontecimentos, dos troféus, das mazelas, das idas e vindas pelo mundo todo, mais difundido que o café, o cacau, a banana, ou o couro *off Brazil* – será apenas e simplesmente um esporte?) atua como uma espécie de arroz e feijão obrigatório até nas mesas dos ricos, ele que é feito em todo e qualquer imaginável campo para movimento de uma bola, desde os campinhos suburbanos, as praias e os estádios – que, sem exorbitar na ironia, chegam a ser o maior monumento em algumas cidades brasileiras - passando por corredores apertados e apartamentos, entradas de edifícios, calçadas, jardins. Bem, ele 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.

No trecho acima, podemos ver com nitidez um traço importante da postura do cronista: a reflexão sobre a posição adequada, à altura da importância do tema para a vida nacional. Uma posição que não é só de João Antônio, mas de toda uma tradição da crônica esportiva preocupada em associar o futebol ao

¹⁵⁴ ANTÔNIO, João. “Futebol Plural” op.cit. p. 3.

¹⁵⁵ *Pasquim*, Agosto de 1974.

¹⁵⁶ ALBUQUERQUE, Almir. *Eu e o Futebol*. São Paulo: Biblioteca Esportiva Placar, Editora Abril, Sem Data.

conhecimento do Brasil.¹⁵⁷ Esse desconforto é explicitado pelo cronista também em relação ao jornalismo, cuja linguagem não seria capaz de penetrar com profundidade nos meandros do esporte.¹⁵⁸ Assim, por exemplo, a visão do torcedor é valorizada como uma expressão mais verdadeira, porque mais próxima da experiência de quem vive o cotidiano do esporte sem as mediações dos contratos publicitários e do prestígio. Ao relatar seu próprio contato com os torcedores do Corinthians, por ocasião do levantamento de fontes para uma reportagem sobre Rivelino, lembra que os torcedores do Parque São Jorge teriam sido os únicos que falaram dos tricampeões Pelé, Jairzinho e Paulo César “sem nenhum dos arroubos estereotipados de grandezas sacrossantas”. Da mesma maneira, teriam sido eles, os torcedores, que lhe teriam convencido de uma pequena verdade, “mesmo do ponto de vista da análise do estilo futebolístico de cada jogador”: a de que “o jogador brasileiro de toque mais seco e rápido na bola não é Pelé: é o Riva, o Rivelino lá do Parque São Jorge. E coisas assim”.

Mais do que simples espectadores, os torcedores assumem, na visão do cronista, o papel de verdadeiros intérpretes do esporte, constituindo uma lição para escritores e jornalistas, em quem aponta uma incapacidade, quanto à linguagem, em aproximar-se da experiência do jogo da bola. Ao atacar um desinteresse dos literatos pelo futebol, João Antônio assume uma postura diferente dos momentos em que se referiu a autores que tiveram nesse esporte um tema privilegiado, como é o caso de José Lins do Rego, Nelson Rodrigues, Carlos Drummond de Andrade e outros. Se lembrarmos da oposição ativa contra o esporte cultivada por Lima Barreto, seu “mestre”, temos aí mais um exemplo das contradições de João Antônio, reproduzindo a mesma oscilação que observamos em relação ao universo simbólico “nacional-popular”, como no caso em que aponta uma certa “pureza” encontrada no ambiente do Zicartola, contrastando com a sutileza das observações do cronista sobre o processo criativo de Nelson Cavaquinho ou, ainda, com a penetração com que situa o exemplo de Almir Pernambuco na engrenagem esportiva.

Na observação sobre Rivelino e em outros comentários sobre o protagonista Almir Pernambuco, vistos mais adiante, podemos observar um importante traço do escritor, tantas vezes identificado às referências lúdicas e musicais. Trata-se do sentido metafórico notado por Cassiano Nunes¹⁵⁹ nos comentários sobre o estilo de jogadores de sinuca¹⁶⁰, presente também em anotações sobre o chorinho, o futebol e nos comentários de João Antônio sobre outros autores. Reproduzimos abaixo o trecho de “Merdunchos”, depoimento publicado pela primeira vez em forma de “conto oral” no nanico *Ex*¹⁶¹, em que João Antônio se refere ao estilo de Carne Frita, um “cobra” da sinuca:

¹⁵⁷ ANTUNES, Fátima Rodrigues Ferreira. op.cit, p.35.

¹⁵⁸ Sobre o surgimento da imprensa esportiva de cunho pretensamente popular, com adoção de uma linguagem coloquial e o uso de expressões próximas do universo dos torcedores, concomitante à profissionalização no futebol, ao desenvolvimento do jornalismo e a instituição do futebol como símbolo de uma identidade nacional-popular, ver: LOPES, José Sérgio Leite. “A Vitória do Futebol que incorporou a pelada: a invenção do jornalismo esportivo e a entrada dos negros no futebol brasileiro”, *Revista Usp*, n.22. São Paulo, 1994, p.68.

¹⁵⁹ NUNES, Cassiano. “Releitura de João Antônio”. In: ANTÔNIO, João. *10 contos Escolhidos*. São Paulo: Global Editora, 1983. pp. 29-43.

¹⁶⁰ ANTÔNIO, João. “Merdunchos”. In: *Casa de Loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976. pp. 53-60.

¹⁶¹ Idem, “Merdunchos”, *Ex*-, n. 6, Setembro de 1974.

Ele é um artista, um esteta, jogando, e é dentro da malandragem uma certa aristocracia, certo estilo de Gerson, de Nilton Santos, dessa categoria, apesar de malandro e sórdido, como todos os outros.

A apresentação de Almir Pernambuco passa por alguns episódios biográficos do mundo do futebol, lembrando da folclorização de Heleno de Freitas e do isolamento de Afonsinho, jogadores tidos como contestadores e problemáticos.¹⁶² O jogador de futebol, definido como “um indivíduo de manada”, é investigado a partir dessas exceções, antes do aprofundamento na particularidade de Almir, visto como um “marginal”. Interessante notar a viva preocupação do cronista em definir a natureza da marginalidade de Almir. Acompanhá-la permite uma caracterização interessante de sua perspectiva.

Alguém observou que, ao contrário do que Almir disse em seu depoimento rasgado, ele não foi um marginal no nosso futebol. No entanto, Almir foi exatamente um marginal, na medida em que marginal é o homem que procura, através da marginalidade, no todo esportivo (engrenagem) um caminho para a sua integridade como pessoa. Ele terá sido um marginal não porque fosse um brigão ou catimbeiro, que esses eram, afinal, recursos de seu temperamento, dentro e fora dos gramados e por isso foi assassinado – um homem que, não aceitando a engrenagem montada, insiste em continuar dentro dela e até tenta, de balde e dentro de suas tremendas limitações, uma modificação, um caminho, uma desembocadura para a sua afirmação como pessoa humana (personificação, aceitação de si mesmo). Aparentemente complicado, Almir tinha uma inconformada lucidez daquilo que representava; cavador de vitórias, homem do jogo duro e feio nas grandes áreas, saco de pancadas, objeto:

-Por que fui um marginal?

Seu objetivo de desmistificar a imagem triunfalista da nação formada na fantasia em torno dos “fenômenos” do esporte, objeto naquele momento de intensa campanha governamental, realiza-se através do foco no jogador “marginal”, em oposição às outras exceções, os “craques”. Há uma preocupação do cronista com a dimensão sócio-econômica do problema, interpretando o caso particular como signo de uma condição social, ressoando do caso de Almir para outras esferas. Assim, no parágrafo que encerra a crônica, a exceção vista em Almir e alguns outros serve a uma postura compreensiva do problema como um todo, onde a situação do jogador de futebol é colocada em termos mais universais:

¹⁶² Afonsinho, jogador e estudante de medicina de classe média, notabilizou-se pela atuação em favor da autonomia dos jogadores em relação aos dirigentes de clubes, tendo iniciado em 1974 um processo legal no Ministério do Trabalho pelo direito de negociar seu próprio contrato. Heleno de Freitas, contemporâneo de Almir, foi como este último um jogador com fama de problemático e briguento, tendo encerrado a carreira considerado louco. cf. COUTINHO, Edilberto. *Nação Rubro-Negra*. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1990. p. 214.

O desajuste econômico transcende o social e chega a um problema de existência. Esse desacompanhamento não é um problema apenas de Almir, Ponce de Leon ou Heleno. Também independe das raízes, das origens, porque o jogador tem apenas no futebol o seu meio de expressão, a sua forma (brilhante, quando bem executada) de fingir a solidão e não ser um ex (ex-jogador, ex-homem, ex-pessoa).

Não é difícil notar que a caracterização de Almir nos dois últimos trechos citados diz muito sobre a imagem que João Antônio via em sua própria posição. O seu olhar sobre o fenômeno futebolístico, captado por ele como fenômeno nacional, ilumina de modo oblíquo sua autoidentificação.

No conjunto dos nanicos, além das duas crônicas já comentadas (sobre o torcedor Gabreno da Rocha e o jogador Almir), encontramos no *Pasquim* mais quatro crônicas em torno do futebol. A abordagem é, nas suas palavras, “antropológica”¹⁶³, acompanhando a tendência geral de sua crônica em extrair do assunto particular um fragmento da vida social. Por isso, ao definir a marginalidade e a solidão do jogador Almir, a narrativa citada aponta na circunstância futebolística uma situação existencial, mais do que esportiva.

A questão da marginalidade, nessa crônica, coloca-se nos termos de uma afirmação pessoal “dentro da engrenagem e contra ela”, conforme sua expressão ao definir a imagem marginal do jogador assassinado. A posição assumida de combate, entretanto, esbarra, como a condição de “herói trágico” de Almir, na sensação de isolamento do escritor em relação ao lugar social de onde diz falar.

No mês seguinte à crônica sobre Almir Pernambuco, aparece no *Pasquim* um outro perfil de um jogador de futebol: “Liminha, Carregador de Piano”¹⁶⁴. Novamente, a crítica aos “escribas” do jornalismo contrapõe a visão do torcedor e do jogador em situação precária a uma visão oportunista observada na crônica esportiva. O narrador valoriza a condição de “carregador de piano” do zagueiro do Flamengo, ofuscado por craques como Zico, Doval e Paulo César, os “pianistas”:

Liminha parece pingente da Central, só vira notícia quando se machuca, quebra o pescoço, a perna, baixa hospital. Estando ausente, os escribas de futebol descobrem finalmente o que os torcedores do Flamengo já estão saturados de saber. E o laudatório começa, caudaloso, copioso, olímpico, rentável, brilhoso - farisaico.

Nas seções divididas pelos subtítulos “Quem é você, Liminha?” e “Bicho, pra que te quero”, o perfil de Liminha é apresentado na descrição de sua vida cotidiana na Zona norte do Rio de Janeiro, com suas dívidas por ainda viver de “bicho”(a renda oriunda dos ingressos vendidos no estádio) e salários minguados sempre atrasados, através de uma série de falas do jogador intercaladas por informações do cronista. A avaliação do futebol pelo personagem, através do discurso direto, é discretamente reforçada pela narração indireta através da pontuação das falas de Liminha com dados factuais, que servem para contextualizar o depoimento do jogador.

¹⁶³ ANTÔNIO, João. “Futebol Plural”. op.cit.

Como no texto sobre Almir, através do perfil de um jogador singular e da trajetória de um jogador médio que se contrapunha à imagem olímpica dos ídolos em quem a ideologia dominante investia uma mensagem ufanista, o cronista busca um lugar de onde interpretar a experiência brasileira, uma posição à margem, de que se apropria para expor sua própria visão de mundo. Assim, a empatia do narrador com Almir e Liminha não o impede de organizar e dar uma certa coerência às suas declarações, lendo nos seus exemplos uma marginalização social e, desse modo, desdobrando o caso singular em uma imagem da circunstância brasileira, vista da condição “pingente”.

Como Almir Pernambuco, o jornalista e escritor Esdras Passaes é mais um “herói trágico”, um outro indivíduo recriado simbolicamente por João Antônio, fazedor intermitente de perfis. Esse personagem, autor de um livro desconhecido chamado *Joãozinho Babá de Viúvas*, seria, segundo depoimento de João Antônio, o protagonista de um texto planejado àquela época, conforme notícia no *Diário Popular*.¹⁶⁵

Eu vou agora dar uma de escritor aqui, empombado, cheio de mim, e dizer o seguinte: estou vivendo um grande livro. [...] Ele poderá se chamar “Os Alegres Rapazes da Imprensa Carioca” ou “Grande Prêmio Brasil”, ou ele poderá se chamar “Pistoleiros do Entardecer”. Essa história é a do massacre que houve na minha geração[...]. Essa é a história de Esdras Passaes, o meu valete de copos. É a história do único amigo meu que eu saudei com epitáfio no *Pasquim*.

O epitáfio do *Pasquim* se apresenta em forma de “ditirambo”, lembrando que o herói se matara de beber, mas a *causa mortis* teria sido, no diagnóstico do narrador, sua “alma de cristal”. Propõe-se fazer uma “antologia precária de seus mais fecundos comportamentos”, contando em treze itens numerados os casos cotidianos, hábitos excêntricos, projetos literários frustrados e histórias exemplares daquele que é apresentado como “dono dessa grandeza paradoxal dos homens de uma época de transição”: “gostava de tangos, baixelas e pratarias e ainda de uma carne seca com jirimum no Beco-da-Fome”.¹⁶⁶ Assim, a partir dessa ênfase na posição do retratado em sua época, se expõe a motivação do narrador em dizer alguma coisa:

É uma espécie, a meu jeito e gosto, de ditirambo, para que a dor de toda a minha geração não seja mais a dor inútil de toda uma geração de calados à força, de enganados e manipulados pelos patrões e pelos patrões dos patrões, de artistas de seu próprio sofrimento. A geração dos feios e malditos.

A homenagem afetuosa de João Antônio é semelhante à imagem de um outro brasileiro suicidado no mesmo ano. Trata-se de Cley Gama, autor de *Cromo-somos*, de quem Cortázar nos dá notícias em uma

¹⁶⁴ *Pasquim*, Setembro de 1974.

¹⁶⁵ Idem. “Olho no Olho”, *Diário Popular*, Fevereiro de 1978.

¹⁶⁶ A Hora de Esdras Passaes, O Valete de Copos, *Pasquim*, n.299, março de 1975.

homenagem emocionante nas páginas de *Movimento*, em 1976.¹⁶⁷ Essa crônica do autor argentino, contemporânea ao epitáfio de João Antônio, invoca também o testemunho, a memória e a biografia para, de algum modo, envolver o amigo morto na sensibilidade do leitor. João Antônio anuncia que escreve de Londrina:

Esdras Passaes bateu com as dez, apagou a vela, fechou o paletó, foi pra chácara dos pés-juntos, apitou. E aqui de onde escrevo, desta cidade de trezentos mil habitantes e só quarenta anos de vida, eu faço pavana para um bêbado morto. [...] Descansa, Esdras. Dorme, cara. O porre acabou.

Cortázar, por sua vez, fala de Paris:

Não sei quantos originais terá deixado, e nem se algum amigo com a qualidade de Yoyo cuidará em sua terra de fixar essa imagem que pra mim continua sendo uma grande sombra entre duas cortinas, seu ‘tudo bem’ cheio de generosidade até mim, seu amigo bienal, seu cronópio de Paris.

Esdras Passaes, cronópio também, é apresentado em tom humorístico, como Cley Gama. Como João Antônio, Cortázar também se justifica pelo gesto:

[...] sei que não devo escrever seriamente porque Cley e eu vivemos em uma amizade patafísica a bofetadas, e a única seriedade autêntica desta silhueta entre cortinas ou desencontros tem que nascer de uma confusão total do tempo e espaço, de uma anarquia da escrita pela qual consigam se tecer pássaros e poesia e garrafas de cachaça.

A recorrência das imagens etílicas, nas duas crônicas, acompanha o humor amargo e a “anarquia da escrita” com que relembram alguns episódios da vida dos brasileiros perfilados, desfiando a própria experiência coletiva. Esses dois “marginais”, menos do que uma categoria social, simbolizam um modo precário de se movimentar em uma situação hostil. As imagens solidárias dos destinos individuais interrompidos se entrelaçam à reflexão geracional, onde a história recente dos exílios e das partidas deixa sua marca sensível na memória dos dois cronistas.

Talvez esses perfis feitos por dois autores que acabaram ficando conhecidos como representantes de um questionável “boom” literário naqueles anos, posicionados em lugares tão diferentes, se encontrassem somente na leitura daqueles jornais por um perseguidor da experiência desses Cleys Gamas e Esdras Passaes. De qualquer forma, João Antônio e Cortázar, ao modo de cada um, souberam integrar a perspectiva biográfica

¹⁶⁷ CORTÁZAR, Julio. “Para uma Imagem de Cley”, *Movimento*, 11/10/1976.

à visão de um destino que se quis comum, testemunhando, politicamente, a face pessoal da dispersão e do desencontro pessoal e coletivo que se anunciava sob uma de nossas chamadas transições.¹⁶⁸

2.4 – Nacional e popular?

O ciclo de debates sobre cultura brasileira, ocorrido em 1975 no Teatro Casa-Grande, costuma ser apontado como um momento decisivo para a representação da metade dos anos 1970 como marco da retomada da mobilização do chamado “setor cultural” e do debate público independente. Nos comentários de Cacaso e João Antônio sobre esse evento, rastreados nas páginas de *Movimento* e *Versus*, se estabelece uma percepção comum de desconforto com as políticas nacionais de difusão e comercialização do livro, além da motivação política em discutir o contexto da literatura brasileira frente à censura e a desnacionalização do mercado cultural. O artigo de Cacaso no jornal *Movimento*, intitulado “O Miserê”, traz no título uma palavra retirada da fala de João Antônio no debate, em sua tentativa de caracterizar o evento. Com esse intuito, Cacaso cita João Antônio,

[...] o clima criado durante o debate foi muito bem captado por João Antônio, sempre sensível a realidades desse tipo: ‘ Isso é que é uma situação de literatura brasileira, isso é o nosso verdadeiro miserê cultural’.¹⁶⁹

Esse “miserê” visto por João Antônio e endossado com ironia por Cacaso se relaciona ao caos de discussões, brigas e xingamentos ocorridas no Teatro, mas também à situação precária do sistema de distribuição e circulação da literatura brasileira, justamente no momento em que a discussão sobre a marginalidade e a profissionalização do escritor passa a balizar, em uma série de intervenções, a discussão pública sobre o mercado literário. Lembrando que João Antônio dissera que “a marginalidade não é privilégio de ninguém, porque atinge a todos”, Cacaso apresenta as posições do nosso autor. Ele diz também que, segundo João Antônio, “o importante é falar da vida brasileira, da precariedade brasileira, ainda que com meios também precários”, e que, para o autor de *Dedo-Duro*, “a única saída é o engajamento, fora disso o que há é presepada, exercício intelectual, hipocrisia”.

¹⁶⁸ Já em 1968, parodiando imagens românticas conhecidas da brasilidade, a canção “Marginalia II”, de Torquato Neto, dialogava com essa crise e essa fragmentação: “aqui o terceiro mundo / pede a benção e vai dormir / entre cascatas e palmeiras / araçás e bananeiras / ao canto da juriti / aqui meu pânico e glória / aqui meu laço e cadeia / conheço bem minha história / começa na lua cheia / e termina antes do fim.” NETO, Torquato. “Marginália II”. In: *Os Últimos Dias de Paupéria*. São Paulo: Max Limonad, 1982. No anos do “milagre”, Cacaso também fustigou a imagem unificada da nação, em outra conhecida paródia de Gonçalves Dias: “Minha terra tem palmeiras / onde canta o tico-tico. / Enquanto isso o sabiá / vive comendo o meu fubá.// Ficou moderno o Brasil / Ficou moderno o milagre: / a água já não vira vinho / vira direto vinagre.” Trata-se do poema “Jogos Florais”. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.) *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Editora Labor, 1976.

¹⁶⁹ BRITO, Antonio Carlos de. “O Miserê”, *Movimento*, 22/09/1975.

No intuito de comentar o mesmo evento, no ano seguinte João Antônio escreveu para o jornal *Versus* uma crônica de título sugestivo: “Luso-Afro-Tupiniquins ou o direito de berrar.”¹⁷⁰ Nesse texto, a marca dos “onze anos” aparece mais uma vez, relacionada a uma visão retrospectiva da vida cultural: “Efetivamente, depois de 11 anos de silêncio, as vozes haviam de sair mais abespinhadas, agressivas, contundentes.”

A constatação desse tom por João Antônio define também suas opções literárias, naquele momento. Sua valorização de uma prosa aderente ao momento – a tentativa de uma “obra-hoje” – constitui uma escolha, relacionada a uma experiência pessoal apreendida como uma experiência histórica. O problema, portanto, não é simplesmente o de seu engajamento no social, mas o da maneira como constrói esse engajamento.

Em *Movimento*, dissera o cronista, naquele mesmo ano: “Meu ‘tom’ daqui para a frente será sempre o que melhor reflita a compreensão popular”¹⁷¹. Aparentemente seguindo esse programa, a avaliação inicial da noite de debates é a seguinte:

Meu velho pai, transmontano sessentão chegado aqui com uma mão na frente e outra atrás, que se agüenta até hoje vivendo como motorista de Kombi (já foi de caminhão) pelos lados suburbanos de Osasco e Presidente Altino, nos intestinos industriais de São Paulo, veria aquelas cenas, coçaria a cara quadrada e provavelmente diria, as mãos sujas marcadas pelo trabalho braçal:

_ Quinze sabedorias, dezesseis necessidades.¹⁷²

Tentando, através da imagem de seu pai, encarnar um ponto de vista que se pretendia afinado com as práticas discursivas daqueles a quem dedicou seus interesses literários, João Antônio tentava assumir uma postura de mediador entre dois mundos, construindo a imagem de um narrador que ocupasse uma posição associada a uma experiência que parecesse autêntica. Já em um outro registro, no nanico *Crítica* em 1976, João Antônio se coloca com desconforto sobre essa caracterização de sua figura, relacionada por ele a uma interpretação equivocada de sua obra. Após ser indagado sobre as circunstâncias em que escrevera *Leão de Chácara*, supostamente no bar Castelinho, reduto da intelectualidade de esquerda carioca, o escritor se aborrece e responde que não entrava no bar há “mais de dez anos”. Depois desse esclarecimento, afirma:

Eu prefiro que as pessoas leiam meu livro e apresentem críticas, inclusive, do que ficar nesse ôbaôba, como se eu fosse um profeta dos malandros, dos pobres-diabos, não é nada disso. Eu acho que se for encarar minhas coisas sob esse aspecto vai virar badalação, quiquiriqui, vai virar besteira, vai virar besteira da grossa.¹⁷³

¹⁷⁰ ANTÔNIO, João. “Luso-Afro-Tupiniquins ou o Direito de berrar”, *Versus*, Agosto de 1976.

¹⁷¹ Idem. “A Arte Imita a Vida”, *Movimento*, 05/01/1976.

¹⁷² “Luso-Afro-Tupiniquins ou o direito de berrar” op.cit .

¹⁷³ “Verdade e Liberdade: O (Sub)Mundo de João Antônio”, *Crítica*, Setembro de 1975.

Após essa importantíssima ressalva, diz que escrevera o conto a partir da convivência com o garçom Garotinho, com quem costumava ir de trem até Austin, no subúrbio do Rio de Janeiro, e em quem ressalta uma qualidade, comum aos “bons garçons”:

E você sabe que os garçons são criaturas maravilhosamente bem informadas sobre a cidade, são capazes de fazer um mapa objetivo da cidade, rua por rua, conhecem até os bueiros da cidade, conhecem às vezes mais do que precisavam conhecer, são muito observadores.¹⁷⁴

Já vimos na crônica “Remandiolas de Junho” o sentido de sobrevivência e estratégia atribuído à criação das gírias no espaço da cidade, ligado a uma experiência social, bem como a sua “morte”, aos olhos do cronista, causada pela sua utilização nos meios abastados. No depoimento lembrado aqui, após o elogio ao conhecimento apurado da geografia urbana pelos garçons, o comentário sobre a gíria traz uma avaliação suspeitosa da palavra “malandro”, indicando por isso o posicionamento de João Antônio, naquele momento, em relação a um dos motivos recorrentes do diálogo com o “nacional-popular” nos anos 1970¹⁷⁵:

Quando a gíria é uma espécie de código para os detentos, que nos círculos fechados os perseguidos e humilhados usam para desnortear seus perseguidores e humilhadores, a gíria então sai de onde está o que se chama hoje de marginália, e que eu chamo de merduncho. Aliás, eu já tenho uma ojeriza muito forte à palavra malandro. Embora eu tenha usado isso em “Malagueta”, em “Leão de Chácara” eu uso menos, daqui pra frente vou usar cada vez menos. Realmente, não existe o malandro, existe é o merduncho, entende, que é um **pingente urbano**, um sobrevivente em péssimas condições.¹⁷⁶ (grifo nosso)

Interessante observar o desconforto de João Antônio com o termo malandro, ele que já foi visto como um “narrador malandro”¹⁷⁷. Mas é sobretudo sob o ângulo de uma opção literária datada que importa observar essas duas falas. Elas registram o enfoque, em meados da década de 1970, sobre a questão social em sua literatura, colaborando na compreensão de sua identificação literária com a condição “pingente” a partir daquele momento. Noutro depoimento do mesmo ano, o escritor encontraria um povo “medroso”, em contraposição a uma visão quase nostálgica do tempo da redação de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, anterior à ditadura militar:

¹⁷⁴ Idem, *Ibidem*.

¹⁷⁵ Segundo Roberto Goto, o ensaio de Antonio Candido, “Dialética da Malandragem (Caracterização de *Memórias de Um Sargento de Milícias*)”, seria um dos momentos de um “ciclo de revisitação da malandragem” iniciado no final dos anos 1960 e estudado em seu trabalho a partir de uma contextualização do texto de Antonio Candido no debate político-ideológico dos anos 1970. GOTO, Roberto. *Malandragem Revisitada*. São Paulo: Pontes, 1988.

¹⁷⁶ ANTÔNIO, João. “Olho no Olho”. op.cit.

¹⁷⁷ Nessa perspectiva, ver: DURRIGAN, Jesus Antonio. “João Antônio e a Ciranda da Malandragem”. In: SCHWARZ, Roberto (org.) *Os Pobres na Literatura Brasileira*. Op.Cit. P-p. 214-219. Conferir também,

O que a repressão conseguiu fazer nesse país foi acabar com o comportamento de um povo, que era um povo mais alegre, mais aberto, mais sorridente, mais ingênuo, menos medroso. Quer dizer, esse povo está sendo levado à mediocridade, porque fundamentalmente o homem medíocre é um homem medroso.¹⁷⁸

O reconhecimento de valores sobreviventes, não só ao marco político da repressão, mas principalmente aos sintomas das transformações sociais que o cronista apontava nos episódios urbanos, acompanha a sua visão da literatura como um problema político. Daí também sua preocupação em definir-se literariamente em relação à sua experiência com as classes economicamente espoliadas, em uma miríade de entrevistas e depoimentos. No mesmo artigo, situa seu momento literário em 1975 com uma metáfora precisa, relativa à sinuca:

Honestamente, me sinto como na sinuca: não é muito importante embocar, acertar uma bola de pequeno ou grande valor; conta mais jogá-la na hora certa, no seu momento preciso.

Essa postura lembraria a proposta de Benjamim em “Posto de Gasolina”¹⁷⁹, quando o autor alemão define o que seria uma postura politicamente conseqüente, em um momento em que o poder estaria “muito mais nas mãos dos fatos do que nas convicções”, referindo-se à dessacralização da literatura na modernidade.

Nessas circunstâncias, a atividade literária não pode ter a pretensão de desenrolar-se dentro de molduras literárias – isso, pelo contrário, é a expressão usual de sua infertilidade. A atuação literária significativa só pode instituir-se em rigorosa alternância entre o agir e o escrever; tem de cultivar as formas modestas, que correspondem melhor a sua influência em comunidades ativas do que o gesto universal do livro, em folhas volantes, brochuras, artigos de jornal e cartazes. Só essa linguagem de prontidão mostra-se atuante à altura no momento.¹⁸⁰

A definição de Benjamim, entretanto, serviria antes como uma ilustração abrangente das interações contemporâneas entre a instituição literária, a política e os seus suportes. Para João Antônio, a opção coloca-

para uma visão crítica dessa imagem: ZILY, Berthold. “João Antônio e a Desconstrução da Malandragem”. In: *Brasil: País do Passado?* op.cit.

¹⁷⁸ ANTÔNIO, João. “Olho no Olho”. op.cit.

¹⁷⁹ BENJAMIN, Walter. “Posto de Gasolina”. In: *Rua de Mão Única. Obras Escolhidas: Volume II*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁸⁰ Idem, p. 11.

se em termos nacionais: “Deverei ser cada vez mais brasileiro, embora acreditando que a repercussão será pequena”¹⁸¹.

Em uma das últimas crônicas de João Antônio no *Pasquim*, a motivação é uma viagem a Tiradentes feita pelo cronista. Efetivamente, parece tratar-se de uma retomada da idéia da “redescoberta do Brasil” com que, havia sessenta anos, o grupo paulista reunido em torno de Paulo Prado visitara as cidades coloniais de Minas Gerais. Ilustrada com o desenho de um jornalista anunciando “Extra! João Antônio descobre o Brasil!”, a crônica retoma esse motivo recorrente em torno da brasilidade, a partir da figura de Aleijadinho e seus profetas:

Ali nascem as chamadas artes brasileiras, momento-limite e extraordinário, brasileiro e universal. Marco, expressão de uma virada, de um sentir coletivo que o artista prendeu numa síntese, inaugurando.¹⁸²

Em um tom elegíaco que não ocorre com frequência nas crônicas de meados dos anos 1970, João Antônio diz que, “descido da montanha”, Fausto Wolff recomendara-lhe assistir um filme: “E assim, ainda atingido pela magia dançarina e doida, permanente e aleijadinho, fui ver ‘O Mágico e o Delegado’ [...] Saí da exibição fígado por sentimentos fortes e que arranham e perduram. Claro, o coração da gente é brasileiro”.

O cronista informa ainda que a história do filme se passa no Recôncavo Baiano, lugar que lhe dava “um gosto de desforra profunda de nacionalidade”, como o filme comentado: “A gente fica gostando mais de ser brasileiro depois de ver uma obra assim humana, madura, transcendente, poética, universal”.

Esse coletivo naturalizado pelo qual fala o narrador indica a tentativa de dizer uma experiência comum. Conforma-se aí uma identificação que se assemelha à nação como “uma comunidade compacta que se move firmemente através da história”¹⁸³, fazendo emergir um imaginário social calcado em um “anonimato democrático” conforme as palavras de Benedict Anderson em sua interpretação da nacionalidade. Entretanto, segundo a conhecida definição desse autor – “comunidade política imaginada” – o fato de que a nação seja inventada não se associa a uma condição postiça ou inautêntica, opondo a ela uma outra comunidade, supostamente mais verdadeira: “As comunidades não devem ser distinguidas por sua falsidade/autenticidade, mas pelo estilo em que são imaginadas”.

As afirmações do narrador da crônica em torno da necessidade de se descobrir o país e da universalidade de Aleijadinho e do filme compõem uma imagem quase ufanista, matizada no fim da crônica: “É assim, de se agradecer, com alegria, quando nos chegam tais notícias. Elas ajudam. E animam: não que o

¹⁸¹ ANTÔNIO, João. “A Arte Imita a Vida”. op.cit.

¹⁸² ANTÔNIO, João. “Contradança de profetas, poetas, bêbados e bruxos”, *Pasquim*, Abril de 1984

¹⁸³ Cf. ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 35. Sobre o debate em torno da questão nacional a partir da contribuição de Benedict Anderson, ver: BALAKRISHNAN, Gopal. “A Imaginação Nacional”. In: BALAKRISHNAN, Gopal (Org.). *Um Mapa da Questão Nacional*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2002.

caos em que estamos metidos fique menor ou mais vencível. E sim porque ele se torna, quando menos, mais atravessável”.¹⁸⁴

Na afirmação de um marco originário, ao lado da concatenação de espaços e tempos diferentes em uma mesma rubrica nacional, a narrativa em questão corresponde de modo preciso à ênfase na continuidade e na primordialidade com que as identidades nacionais costumam se legitimar. Nessa crônica, os afetos relacionados ao sentimento nacional aparecem como uma forma de compensar um sentimento de perda subjetiva e desagregação. Ao se colocar entre o passado e o futuro, dizendo que esse sentimento orgulhoso da brasilidade tornaria o caos “mais atravessável”, reproduz também o sentido projetivo da busca de uma identidade nacional no passado.¹⁸⁵ Sua associação do “nacional” ao “universal” conforma uma identidade literária a partir da nacionalidade, afirmando um pertencimento a uma determinada ordem coletiva que ultrapasse e justifique o acaso e a fatalidade inerentes às experiências individuais.

As diferentes propostas de uma literatura brasileira voltada para a investigação da nacionalidade conformariam uma tendência, bifurcada em linguagens diversas, tornando-se o critério nacional um dos aspectos fundamentais para uma compreensão panorâmica do espaço literário brasileiro. Esse que seria um traço forte das “literaturas menores”¹⁸⁶, nas palavras de Pascale Casanova, pode ser exemplificado pela reatualização insistente da metáfora do descobrimento, que João Antônio reproduz, tão presente nas diferentes releituras da semana de 1922, na tentativa de apontar uma suposta tradição documental entre nós ou, ainda, nos avatares do brasileiro “genuíno” e do “autenticamente nacional”. Essa identificação se realiza para o narrador da crônica a partir de uma certa mediação: “Tenho para mim que a gente do povo sacará, de pronto, o recado sublime. Já vi muito vagabundo e pessoas simples, sem o nosso tênue verniz cultural, admirarem o vôo dançarino e de beleza indiscutível das gaivotas sobre o mar.”¹⁸⁷

Tal conduta, implicando uma relação singular com a questão do “nacional-popular”, ilumina o processo de identificação do narrador, forjada ao longo dos anos 1970. Como se pode perceber, trata-se de um procedimento ambíguo: aproximando-se do que inventa como o sujeito privilegiado de sua literatura (o “povo brasileiro”) o cronista instaura seu lugar, sem, no entanto, deixar de afastá-lo através do conhecimento sobre ele, inventando um espaço liminar de onde seria possível se reconhecer no que lhe é alheio. Essa parece ser uma das contradições fundamentais de João Antônio, que, embora nessa crônica identifique o “povo” como

¹⁸⁴ ANTÔNIO, João. “Contradança de profetas, poetas, bêbados e bruxos”, *Pasquim*, Abril de 1984.

¹⁸⁵ HOBSBAWN, Eric. “A Produção em massa de Tradições”. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence. *A Invenção das Tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. Segundo Hobsbawn, as “tradições inventadas” são “altamente aplicáveis” à nação. Qualificá-la como “exercício de engenharia social” implica a negação de identidades plenas e imutáveis

¹⁸⁶ CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002. Ver principalmente os itens “Literatura, Nação e Política” e “Nacionalismo Literário”. No capítulo “As Pequenas Literaturas”, segundo a oposição da autora francesa entre “revolta” e “assimilação”, que seriam as duas “famílias de ‘estratégias’, fundadoras de todas as lutas dentro dos espaços literários nacionais”, os autores de espaços literários desprovidos ou dominados enfrentariam o dilema entre a assimilação às convenções do sistema literário, renegando sua “diferença”, ou à autoidentificação como escritores “nacionais (regionais, populares, etc.)”. Nos dois casos, ocorreria uma inadequação fundamental, reproduzindo-se um nacionalismo constitutivo ou uma identificação problemática com a nacionalidade. Certamente não é o caso de encaixar obras e autores em uma dessas posições, mas de perceber a sua tensão e coexistência nas trajetórias literárias.

¹⁸⁷ ANTÔNIO, João. “Contradança de profetas, poetas, bêbados e bruxos”, *Pasquim*, Abril de 1984

um amálgama associado à nacionalidade, em outros momentos revela as suas contradições e valoriza o conflito existente no interior dessa representação.

A crônica vista acima, publicada no *Pasquim* durante os estertores da ditadura militar, ao mesmo tempo em que retoma alguns dos motivos fundamentais observados em sua produção na década anterior, marca uma mudança na postura de João Antônio. Sua nota esperançosa em relação ao país e à identidade brasileira não corresponde à ferocidade com que, nos anos 1970, procurou desmontar o “ufanismo utópico” e a “velhacaria tupiniquim”. De qualquer modo, nos dois casos é a partir de uma certa identificação com o popular que a questão nacional se introduz.

Não custa lembrar que essa crônica foi publicada já no tempo da mobilização pelas eleições diretas e de outros acontecimentos políticos que ajudariam a compor a imagem do início da década de 1980 como um momento de renovação política, marcados pela intensa mobilização de setores da sociedade civil comprometidos com a democratização das relações sociais. Setores que já vinham exercendo uma resistência e uma pressão significativas durante toda a década anterior. Essa lembrança nos ajuda a compreender o tom do parágrafo final, que é também uma das derradeiras manifestações de João Antônio como cronista da imprensa nanica¹⁸⁸, uma década depois de sua estréia como colaborador do *Pasquim* :

A gente sente, de modo nítido e lá no fundo, que tem o direito e até a obrigação de agüentar viva – ainda que custosa, ainda que pouca – a luz da esperança.¹⁸⁹

Defendendo o encontro do mundo literário com a questão social, ao longo de sua colaboração na imprensa nanica o escritor também associou essa busca à tentativa de “descobrir o Brasil”, fazendo coincidi-la com a própria imagem dos indivíduos socialmente lesados. Reivindicou politicamente a si próprio um ponto de vista brasileiro e popular, criticando o populismo das classes médias e afirmando enfaticamente a necessidade de uma investigação do país, baseada na experiência. Entretanto, esse programa foi perpassado pela dúvida em torno da possibilidade de fazer essa conexão.

Como observamos, seus textos na imprensa nanica não costumam submeter os personagens e situações narradas a visões totalizantes da sociedade ou da nação. Cultivado exclusivamente em formas breves como a crônica e o conto, com a presença constante da confissão autobiográfica, da subjetividade, do humor, da sátira e da narração em primeira pessoa, não poderíamos ver em seu projeto estético e político uma interpretação abrangente, rigorosa ou séria do país. Mesmo assim, sua disposição reflexiva apresenta uma nítida preocupação identitária, como se coubesse a ele revelar um certo ponto de vista literário brasileiro e popular sobre ela. Mas esse ponto de vista é atravessado por contradições.

Destaca-se a impossibilidade de traçar um perfil unívoco para o cronista, sintetizando a pluralidade de sentidos que já foram impressos à opção pelo enraizamento de sua literatura na experiência histórica brasileira. A partir desse enraizamento, a identidade nacional buscada por João Antônio institui-se como um

¹⁸⁸ Após essa crônica, João Antônio ainda assinaria no *Pasquim*, durante os meses seguintes, uma série de dois textos sobre Lima Barreto, intituladas “Lima Barreto: um caso ardido”.

¹⁸⁹ “Contração de profetas, poetas, bêbados e bruxos”, op.cit.

paradoxo. Como foi notado, sua defesa categórica de temas nacionais alia-se à presença da reflexão não somente sobre os conteúdos, mas também sobre os procedimentos. Neste último sentido, sua defesa da autenticidade é também contraditória, lembrando, nesse ponto particular, aquilo que Anatol Rosenfeld vê na face cabotina de Mário de Andrade, um autor pelo qual João Antônio demonstrava certo interesse¹⁹⁰:

Infiltra-se, então, devidos a certos exageros, um momento de pose e artifício que faz duvidar da própria sinceridade da sinceridade. Torná-la, de resto, em princípio de um movimento já é sintoma de sua perda; perda da unidade e simplicidade em épocas de transição entre a tradição e a renovação, quando o indivíduo, desenvolvendo a plenitude de sua subjetividade (e, no caso, também a consciência de sua peculiaridade nacional), passa a sentir-se separado do espírito coletivo dominante que, ainda assim, o determina em larga medida. Dessa duplicidade decorrem tensões agudas. A própria exigência da sinceridade é, então, sintoma da crise, ou seja, da cisão e do sentimento de fragmentação.¹⁹¹

Ao designar a idéia de povo que emerge das narrativas nacionalistas como uma "sugestão fantasmagórica de simultaneidade através do tempo homogêneo e vazio"¹⁹², Benedict Anderson critica a temporalidade uniforme que marca o historicismo e os nacionalismos em geral.¹⁹³ Em sua atuação como cronista da imprensa nacional, João Antônio confrontou essa uniformização, mas muitas vezes se aproximou das operações literárias que, ao pretenderem falar do povo, projetam as imagens de uma identidade nacional historicamente elaborada, baseando-se na afirmação de sua genuinidade.

Mas o seu compromisso nacional geralmente se deteve na busca de uma dicção que se diferencia daquele nivelamento de uma representação invulnerável, supostamente universal. Isso se manifesta quando, por exemplo, assume um ponto de vista que se apresenta parcial e arbitrário, perguntando-se sobre as condições de possibilidade de uma escrita política sobre uma experiência que lhe consome. Aí se configura o diálogo problemático onde as perspectivas do narrador e dos personagens apresentam-se em contraponto, confundindo-se e destacando-se em variações sobre o mesmo tema. Como no improviso do choro, onde diz

¹⁹⁰ Por exemplo, em um artigo feito originalmente para a *Revista da Civilização Brasileira*, número 08, Rio de Janeiro, 1966, sobre Noel Rosa, publicado também no ano de 1975 em *Casa de Loucos*, João Antônio inicia com um comentário sobre a aparente popularidade de Mário de Andrade, em oposição a um desconhecimento visto pelo autor da crônica em sua obra de cronista e contista e “sua terrível consciência de obra inconcluída”, perguntando: “Quem sabe, por exemplo, que Mário de Andrade foi um excelente cronista com obrigações intelectuais e outras decorrências?”. “Noel Rosa, Poeta do Povo”. In: *Casa de Loucos*. op.cit. p.32.

¹⁹¹ ROSENFELD, Anatol. “Mário e o Cabotinismo”. In: *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1973, p. 193.

¹⁹² ANDERSON, Benedict. op.cit., p.145.

¹⁹³ Nesse ponto, Benedict Anderson mostra-se um leitor das conhecidas teses sobre a história de Walter Benjamin, também dedicadas à crítica da visão substancialista do passado que se encontra nos nacionalismos em geral e no historicismo do século XIX, em particular. BENJAMIM, Walter. “Dez Teses Sobre a História”. In: *Obras Escolhidas, V.1: Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987, p11.

ter aprendido tanto: “Essa diferença entre os homens, é ela. Esse ciúme, é ele. É ela, é ele e é ele e são eles que fazem a vida, o vício e a continuação das rodas do chorinho.”¹⁹⁴

O aprendizado da síntese, nesse caso, acompanha a procura de que as crônicas fazem parte, tanto quanto os contos, em seu esforço de fixar em uma expressão brasileira o sentimento de inconclusão e o impulso de participação social sempre alimentados sobre a própria obra.

O texto “Literatura Urbana: Isso Existe?”¹⁹⁵ apresenta desde o título os sentidos de busca e procura. É uma tentativa de compor retrospectivamente o traçado de uma “literatura urbana”. É também mais uma “afinação”, procurando os diferentes modos com que algo denominado vagamente pelo autor como a “coisa brasileira” teria escapado, nas tentativas apontadas como tentativas de traduzir “a chave para a penetração nas várias operosidades do homem urbano”, a “linguagem-síntese, o verbo comum do modo de ser da metrópole”, que captasse e transmitisse a sua “verdadeira fisionomia de heterogeneidades”.

Esse texto, comentado mais de perto a seguir, é um indício da importância das transformações urbanas dentro das preocupações realistas de João Antônio em torno da nacionalidade. Confrontá-lo com as diversas imagens da urbanidade nas crônicas pode nos aproximar ainda mais do sentido da experiência histórica dos anos 1970, para o estudo da questão da identidade nacional em João Antônio.

¹⁹⁴ ANTÔNIO, João. “Memória Imodesta no Coração da Pouca Vergonha: Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”. In: *Dedo-Duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982, p.94.

¹⁹⁵ Idem. “Literatura Urbana: Isso Existe?” op.cit.

Capítulo 3

A cidade escapa outra vez: a brasilidade nas imagens urbanas de João Antônio.

3.1: Um projeto urbano.

Neste capítulo, investigamos a importância da reflexão sobre a cidade no conjunto das motivações literárias de João Antônio, como cronista da imprensa nanica. Tal opção deve-se à presença de uma série de indícios sugerindo que, em suas hesitações em torno do *nacional* e do *popular*, o cotidiano das grandes metrópoles brasileiras ocupa um papel central.

Já vimos que em meados dos anos 1970 João Antônio freqüentemente utiliza-se da identificação “pingente”, apropriando-se do termo normalmente utilizado para designar as pessoas que andam penduradas nos trens e ônibus da cidade como uma metáfora para qualificar uma posição na sociedade brasileira: o pingente é um pingente, como são pingentes o porteiro, o operário, a prostituta, o menino em situação de rua e outras categorias urbanas investigadas pelo cronista. Ao mesmo tempo, é o modo como o próprio narrador se posiciona simbolicamente na cidade, em uma condição coletiva de precariedade e marginalização.

É curioso que, contemporaneamente ao momento em que João Antônio passa a utilizar-se do termo, o episódio das quebras de trens e ônibus em São Paulo e no Rio de Janeiro, feitas por usuários enfurecidos com as condições da reprodução da força de trabalho nas duas cidades, tenham sido os primeiros sinais visíveis de uma onda de mobilizações urbanas.¹⁹⁶ Essas manifestações, em torno da péssima condição dos serviços públicos, notadamente na área dos transportes, tenderiam a tomar vulto e atingir novos níveis de organização ao longo da década, vindo a constituir, junto a outras iniciativas emergentes no início da chamada “distensão”, os chamados ‘novos movimentos sociais’¹⁹⁷, dos quais a imprensa nanica seria um importante porta-voz.

Embora não tenha sido um militante orgânico desses movimentos urbanos, em sua ação na imprensa João Antônio participou da mesma ordem de preocupações que, durante a “redemocratização”, originariam uma plural reabilitação de iniciativas políticas da sociedade civil organizada, durante o governo Geisel. Ele encontra, nessa época, um ambiente político efervescente e uma situação social crítica, de recessão e perplexidade com as contradições urbanas. Dedicado sempre à observação dos fatos urbanos, em meados de 1970 João Antônio manifesta uma concepção mais engajada, no que se refere à intervenção pública e à

¹⁹⁶ Sobre a revolta dos usuários contra o serviço federal de transportes e sua relação com as chamadas “contradições urbanas” do modelo capitalista brasileiro, ver: ALIER, Verena Martinez e MOISÉS, José Álvaro. “A Revolta dos Suburbanos ou Patrão, o Trem Atrasou” In: MOISÉS, José Álvaro et alli. *Contradições Urbanas e Movimentos Sociais*. São Paulo: CEDEC – Paz e Terra, 1977.

¹⁹⁷ Sobre a emergência dos “novos movimentos sociais” no Brasil, ver: SADER, Eder. *Quando Novos Personagens entram em Cena*. São Paulo: Paz e Terra, 1987; DOIMO, Ana Maria. *A Vez e a Voz do Popular: Movimentos Sociais e Participação Política no Brasil Pós-70*. Rio de Janeiro: Relume Dumará – Anpocs, 1995.

polêmica, politizando seu apego pela vida cotidiana das metrópoles. Manifesta nas crônicas, essa tendência interpretativa é mais sistematizada no texto “Literatura Urbana: Isso Existe?”¹⁹⁸.

São trinta páginas datilografadas, onde se insinua um programa (como no “Corpo-a Corpo com a vida”¹⁹⁹), buscando alguns indícios de tentativas de elaboração de uma linguagem adequada para a retratação do ambiente urbano brasileiro. Esse texto pode servir como um instrumento válido para compreender seu projeto literário, ou seja, o repertório de autores e questões sobre os quais se debruçou, indicando implicitamente a marca que o próprio escritor desejava para o seu trabalho. Além disso, é mais um recurso para o estabelecimento de seu perfil como cronista, pois o seu esforço para encontrar o caminho dessa literatura urbana pode iluminar o desempenho desse projeto na crônica.

O texto mencionado é bem diferente de quase todos os escritos publicados do autor, exceção feita a “Noel Rosa, Poeta do Povo”²⁰⁰. Trata-se de um pequeno estudo, onde surge um esforço sistemático de avaliar um problema literário. Sua face de leitor se desvenda, nesse texto, com mais densidade do que nas crônicas, embora, em seu conjunto, essas últimas também sejam um testemunho incisivo do escritor voltado para a reflexão acerca da literatura. O estudo não é datado e ainda não foi possível identificar com precisão o período em que foi elaborado. É certo que foi escrito após o ano de 1970, pois cita o filme “Macunaíma”, de Joaquim Pedro de Andrade, lançado naquele ano, ao tocar no problema da circulação inexpressiva da literatura brasileira, lembrando que a obra de Mário de Andrade só alcançou um público de leitores significativo após a sua adaptação cinematográfica.

A abordagem do tema urbano nesse texto é indireta. A argumentação não assume o compromisso de aprofundar o problema proposto e se dispersa pelos assuntos, aproximando-se por esse lado da “crítica impressionista” de um Agripino Grieco, de quem fez um perfil no *Pasquim* no ano de 1974²⁰¹. Revela uma estranha lógica ao insistir em colocar o problema sob o signo do desconhecido, da procura, da dúvida e da instabilidade, como ao dizer que, entre os “desafiantes do asfalto”, “a instabilidade, se existisse uma, seria a provável tônica”. Assim, após mencionar a “inexistência de uma estética própria, a serviço de uma arte brasileira”, como “conseqüência inevitável da ausência da própria cristalização cultural”, afirma: “Ferir uma incógnita é difícil e talvez mais difícil seja descobrir ou inventar o instrumento de ataque, de cêrco”.

Na folha de rosto, o título: “Literatura Urbana: Isso existe?”. Segue uma introdução, antes dos subtítulos: “Primeiro Lugar: A Coisa Brasileira”, “Cinema Novo: A Fórmula Certa?”, “Letras de Cidade” e “Escritores de Um Livro Só”. Na parte introdutória, problematiza a pergunta que constitui o título, imaginando-a na curiosidade de um hipotético leitor: “Não há malvadeza ou deboche de ironia na pergunta. O que há é um quê de insolência, saído do próprio desconhecimento do fato em questão”.

João Antônio associa tal desconhecimento à inexistência de um “sistema de crítica e informação sobre livros”, lembrando, por exemplo, que “um Rubem Fonseca ou um Dalton Trevisan” só saíram da

¹⁹⁸ ANTÔNIO, João. Texto datiloscrito, sem data. Arquivo João Antônio, UNESP- Assis, São Paulo.

¹⁹⁹ Idem. In: *Malhação do Judas Carioca*. op.cit.

²⁰⁰ Esse pequeno estudo sobre a vida e a obra de Noel Rosa foi publicado originalmente na *Revista da Civilização Brasileira* em março de 1966 e está em *Casa de Loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975. pp. 32-53.

²⁰¹ “O Diabo Jovial era Um Bruxo Velho”, *Pasquim*, Agosto de 1974.

obscuridade após vencerem um concurso de contos: “O prêmio, no caso, é aquilo denominado gancho, em linguagem de jornal”.²⁰² O cinema é outro “gancho” referido logo a seguir, com os exemplos de *Vidas Secas* e novamente de *Macunaíma*, no final da introdução, com uma anotação crítica: “Efetivamente, a sobrevivência de uma literatura não pode acontecer graças a essas muletas, embora seja extraordinário que o nosso melhor cinema tenha se lembrado de bons autores brasileiros”.

A próxima sessão - “Primeiro Lugar: A Coisa Brasileira” – retoma de novo a pergunta do título, respondendo:

Embora espante, e apesar de, há uma literatura brasileira, urbana, no Brasil. Tem altos e baixos, defeitos e virtudes e, como não poderia deixar de acontecer, caminha como caminham as coisas nossas, num vai-e-vem, num sobe-desce de avanços e recuos. Mas caminha e existe, embora não a conheçamos e, ainda assim, a hostilizemos, meio pregoeiros, meio detratores, meio gozadores de uma realização que não conhecemos.

Há nessa afirmação um fator importante para compreender esse texto e, através dele, sua visão da literatura, articulada ao caráter investigativo da “missão” assumida pelo escritor. Primeiro, o seu diálogo com a experiência do leitor, fazendo da pergunta do título uma pergunta dos “jovens leitores” e procurando mostrar a sua pertinência diante da distância brasileira entre autores e público. Depois, ao afirmar a precariedade do sistema literário brasileiro²⁰³, responsável pela insignificância de uma literatura urbana, como fator de cultura. Essas duas observações revelam, além do sentido empenhado de sua visão, sua ênfase na experiência dos leitores. Elas reforçam o lado político da argumentação, integrando-o à dificuldade de identificar uma “linguagem-síntese” da metrópole, no Brasil. Pelos mesmos motivos, atenta-se para a “dimensão de enxurrada” da lista de autores esquecidos entre nós.

Como se vê pelo título da primeira parte, ao afirmar a dificuldade de se estabelecer a tradição de uma literatura urbana no Brasil, João Antônio coloca, em primeiro lugar, como motivo da ausência, a dificuldade em se fixar a própria “coisa brasileira”, concluindo: talvez, o melhor caminho tenha sido pela via negativa, ou seja, fixando justamente as nossas ‘incharacterísticas’, ao modo de *Macunaíma*. A nacionalidade como critério literário é posta ao lado da cidade, como lugares do desenraizamento e da instabilidade, afastando-se das representações onde o autor aponta “interpretações ufanistas” da semana de 1922. Mas a sua investigação pela literatura também se submete, conforme suas palavras, à procura de uma “movediça” identidade nacional.

²⁰²Na referência aos dois contistas, fica claro que João Antônio também se refere a ele mesmo. Igualmente em relação ao cinema, se lembrarmos que em meados dos anos 1970 o diretor Maurício Capovilla adaptou o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, no filme “O Jogo da Vida”. João Antônio chegou a participar das fases iniciais na elaboração do roteiro, discordando posteriormente do encaminhamento do filme e desentendendo-se com o realizador, terminando por processá-lo na justiça. Posteriormente, diria que não vira e não gostara do filme, e que se fosse levado, sob tortura, para assisti-lo, “insistiria em fechar os olhos”. A declaração está em entrevista a Edla Van Steen. *Viver e Escrever. V.1*, op.cit., p. 140.

²⁰³ Com isso, o autor se refere ao diálogo para ele insuficiente dos escritores com o seu potencial público de leitores, caracterizando desse modo um sistema literário. Note-se o possível diálogo com o livro clássico de

É significativa a importância atribuída ao cinema em geral, e ao Cinema-Novo em particular²⁰⁴, como o meio onde o autor encontra as tentativas mais próximas do objetivo expresso acima:

Mas foi uma arte nova, entretanto, enquanto as outras também se deparavam com o problema da definição em termos de coisa brasileira, que se apresentou como o exemplo até agora mais grato, fecundo, opulento e universal ao encarar o tema urbano e a enfrentar a problemática do homem do povo-povo nas capitais, na maioria dos casos herói sem nenhum caráter: era o cinema. E é o cinema. (grifo do autor)

Mais uma vez a referência, agora velada, ao Macunaíma e à brasilidade, mesclando-a à “problemática do homem do povo-povo nas capitais”. Note-se que seu diálogo com o modernismo de 1922, com analogias constantes entre a “vida brasileira” e a ausência de uma tradição de literatura urbana, passando pelo cinema-novo, equivale à visão construtiva exposta no “Corpo-a-corpo com a vida”: “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.”²⁰⁵

Atribuindo à “facilidade expressional”, “linguagem esclarecida e convincente” e ao exercício, em alguns casos, de uma “verdadeira narcose sobre o público”, a proeminência do cinema na exposição da problemática urbana e da captação dessa “vida brasileira”, João Antônio tenta esclarecer as razões pelas quais o filme “permite açambarcar muito mais em termos de linguagem e conseqüente público do que o teatro ou a literatura”. Lembrando de diretores associados ao cinema-novo como Rui Guerra, Roberto Santos, Valter Hugo Khouri, Luís Sérgio Person e Nelson Pereira dos Santos, como exemplos do resultado de um trabalho de afinação de uma linguagem, “purgação e destilação”, nas suas palavras, o cinema seria, “entre defeitos e virtudes, o que de mais amplo se realizou, pelo menos como registro do homem de nossas metrópoles”. Nessa parte, aponta uma diferença entre os desafios, postos pelo espaço, ao “cinema rebelde nordestino” e à “realização de um cinema urbano”, refletindo sobre a expressão glauberiana “câmera na mão”:

Tão grata e útil ao cinema rebelde nordestino, não obtém os mesmos resultados enfocando uma rua central de cidade grande, como ao abranger os

Antonio Candido. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Belo Horizonte, Itatiaia, 2000, 9ª edição.

²⁰⁴ Vale lembrar do debate sobre o cinema do início dos anos 1960, em torno do cinema novo e da tese nacionalista de Paulo Emílio Salles Gomes, citado na memória de João Antônio sobre sua juventude em São Paulo, intitulada “Vibrações, Poeiras e Pulgueiros”, onde também relata ter freqüentado como ouvinte as aulas de Antonio Candido na Universidade de São Paulo. In: *Zicartola e que tudo mais vá para o inferno*, op.cit. GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.

²⁰⁵ ANTÔNIO, João. op.cit., p. 145.

grandes espaços abertos do sertão ou da caatinga. O cinema urbano exige, naturalmente, uma maior concentração de domínio técnico de seus meios.

Essa ênfase no domínio técnico dos “meios” para o registro do tema urbano é tomada como um contraponto, um modo oblíquo de explicar a dificuldade, apontada na literatura, em aprofundar a mesma problemática. Desse modo, o último parágrafo da seção intitulada “Cinema Novo: A Fórmula Certa ?” conclui:

Foi o instrumental que facultou ao cinema esse avanço. Outras artes, há muito mais tempo que o cinema, buscam enlaçar a cidade grande, arisca, movediça, difícil, mas lhes tem faltado exatamente o instrumental com que comporiam a linguagem para a retratação urbana. É o caso, principalmente, da literatura.

A seção seguinte – “Letras de Cidade” – afirma que, no campo específico da literatura, “o romance e o conto urbanos” constituiriam a tradição “menos pálida e mais séria do que já se tem feito na literatura do Brasil”, advertindo:

Evidentemente, estamos falando em termos de tradição literária, o que envolve ‘famílias’ de escritores, com precursores, realizadores, continuadores, etc. Nossa literatura de ficção tem nomes de maior peso e que são figuras absolutamente isoladas para o conceito de tradição literária, movimento ou escola.

A tentativa do autor é pensar a possibilidade de alinhar essa “literatura urbana” em uma tradição coletiva, o que explicaria a distância entre as motivações da “geração de 30”, como um desdobramento contraditório do modernismo cujo centro foi São Paulo, e a realidade que se configurou nas metrópoles brasileiras ao longo do século XX. Lembra assim da proeminência das tendências chamadas “regionalistas” após a década de 1930, como um índice daquele afastamento entre as motivações literárias dos autores brasileiros – com a exceção de “escritores paulistas” como Oswald, Patrícia Galvão e, principalmente, Alcântara Machado - e a vida coletiva das metrópoles.

Em seu levantamento precário de obras e autores considerados significativos como exemplares de uma literatura urbana no Brasil, valoriza muitos nomes de conhecimento restrito, como Otavio Issa e Oswaldo Alves, mas não toca em muitos outros que, pela lógica de sua argumentação, deveriam constar, como Dionélio Machado e Antonio Fraga. Mas o objetivo geral dessa parte não é compulsar uma galeria de autores e obras significativos, mas apontar um desequilíbrio entre as imagens literárias do Brasil e as virtualidades do país real, recolocando uma questão crônica da história literária.²⁰⁶ O modo como João Antônio enfrenta essa questão, através do tema urbano, oscila entre o vínculo da literatura com a construção da identidade nacional e

a afirmação de uma heterogeneidade difícil, complicada com o crescimento das cidades e com a “multiplicidade de mundos” advinda com a urbanização. Isso faz com que sua avaliação da chamada “geração de 30”, como tradição institucionalizada, seja bastante negativa:

Em resumo, o saldo lamentável, apresenta uma ficção nitidamente saudosista, que se desenrola à sombra das laranjeiras, nas tardes de sábado e domingo, entre uma cachacinha triste e um cigarrinho. Muita rememoração e raiva surda àquilo tudo que a cidade grande representava ou poderia representar às suas vidas não exatamente pachorrentas, insossas ou acomodadas, mas apenas deslocadas de seu lugar próprio. Nessas contingências, o asfalto muito pouco tem representado para o nosso escritor, homem que não está, mas apenas vive nele. (grifo do autor)

Esse balanço sumário se integra ao objetivo de apontar uma “visão rotinizada” e uma “ótica cansada e repetitiva” nas criações dos anos trinta e quarenta, com a exceção de Graciliano Ramos. Após mencionar a inexistência de “um romance fundamentalmente característico da fase de industrialização brasileira”, retorna aos autores que poderiam se incluir na linhagem de uma literatura urbana. Nessa parte João Antônio cita os nomes de Aluísio de Azevedo, Machado de Assis, Lima Barreto, Manuel Antonio de Almeida e Marques Rebelo, como exemplos destinados a mostrar a relevância da problemática urbana na história literária brasileira, em contraponto à “literatura de fundo de quintal” que, segundo ele, caracterizaria a grande maioria da chamada “geração de 30”.

Tentando apontar autores considerados relevantes em sua capacidade de traduzir literariamente o “afogadilho dos grandes centros urbanos”, já em meados do século XX, João Antônio se detém nos exemplos de Oswaldo Alves, Otávio Issa e Marcos Rey. Menos do que analisar as obras desses autores, o objetivo de João Antônio é mais uma vez apontar, mesmo nessas tentativas vistas como realizações sérias, a ausência de uma “linguagem-síntese do modo de ser da metrópole”, vendo nelas uma falha, uma incapacidade ligada à ausência de um fator decisivo, definido em termos vagos: “aquela naturalidade de expressão que apenas uma linguagem suficientemente transfigurada, em termos de arte, poderia emprestar ao discurso”.²⁰⁷

Nessa última parte, fica mais claro o sentido programático desse texto, além do caráter de “movimento, escola ou tradição” dessa “literatura de asfalto” buscada por João Antônio. Note-se que a aceção militante não exclui o sentido de desafio e a visão da complexidade envolvida na tentativa de elaborar o instrumento

²⁰⁶ Sobre a construção histórica do critério nacional na crítica literária, ver: VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: História Cultural e Polêmicas Literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

²⁰⁷ Interessante notar como essa colocação de João Antônio converge com a suposição de Sérgio Buarque de Holanda em um artigo de 1941, sobre o livro *Um Homem Dentro do Mundo*, de Oswaldo Alves, a quem João Antônio se refere como exemplo de uma tentativa consistente, mas irrealizada, de alcançar aquela “naturalidade de expressão” para a tradução literária da vida urbana. Em seu artigo, diz Sérgio Buarque que a obra referida “é das que poderão enriquecer definitivamente o nosso patrimônio literário, quando o que nelas é hoje apenas idéia confusa ou tendência deliberada se tenha convertido em sentimento e instinto”. In: *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I, 1902 – 1947* (organização: Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 331.

literário propício para alcançar essa “linguagem-expressão-síntese da vida metropolitana”. Portanto, o objetivo assumidamente comprometido com a questão social é também um objetivo “formal”, ou seja, encontrar um instrumento literário. Esse objetivo, entretanto, é determinado pelas circunstâncias coletivas, constringendo a “literatura” a uma condição acessória e diletante, exigindo por isso uma tomada de posição:

Atualmente se persegue a procura do específico urbano como tarefa literária. Os escritores mais jovens, a pouco e pouco vão firmando certa consciência dessa necessidade, unida a uma talvez mais forte convicção de um dos aspectos mais verdadeiros da literatura como militância, em contraposição ao diletantismo literário. (grifo do autor)

Levando-se em conta a relevância da reflexão sobre a cidade em sua atividade como cronista, podemos dizer que grande parte de sua produção na imprensa nanica também corresponde a essa “necessidade”, unida ao compromisso, valorizado em outros escritores, de “aceitar o desafio do tempo em que vivem”. Evitando distinguir o “projeto estético” do “projeto ideológico”, João Antônio tende a enfatizar a dimensão militante, investindo contra o isolamento. Essa postura empenhada, por sua vez, ajuda a explicar dois aspectos que o texto “Literatura Urbana: Isso Existe?” deixa claros: a importância do espaço das cidades, como motivo privilegiado, e a dimensão literária de seu engajamento.

3.2: A cidade representada.

Como já foi observado, a relevância atribuída à questão urbana se submete ao objetivo sempre alardeado pelo autor em dedicar seu trabalho à investigação realista da nacionalidade. Nas crônicas para a imprensa nanica, tal objetivo se realiza através de uma série de textos que refletem sobre a questão urbana junto à investigação da identidade nacional. No *Pasquim*, em várias narrativas sobre acontecimentos e personagens urbanos do Rio de Janeiro, a cidade é a unidade principal do discurso, junto ao “país” e ao “povo”. Em outros jornais nanicos, também encontramos alguns textos significativos para a caracterização de João Antônio como um cronista dedicado à cidade e do espaço privilegiado que a investigação do ambiente urbano ocupa em sua busca do nacional e do popular. “Pequeno Flagrante da MiniGuerra do Metrô”²⁰⁸, “De Volta ao Rio”²⁰⁹ e “São Paulo: 1976”²¹⁰, em *Versus*, *Ex-* e *CooJornal*, são textos onde uma cidade particular também é o alvo da reflexão, revelando junto à série do *Pasquim* esse traço forte de sua identidade como cronista.

É possível identificar nas crônicas vários enunciados contrastantes sobre o Rio de Janeiro, a cidade de adoção de João Antônio a partir de 1970. A relação do narrador com o espaço urbano constitui-se de atração e perplexidade, reproduzindo a ambivalência já observada quanto à imprensa e à questão do “nacional-popular”.

Em “Pequena História Matreira da Fila Carioca”²¹¹, no parágrafo inicial apresenta-se uma imagem convencional do “carioca”:

Diz que carioca, para além da displicência e de uma espécie de ginga à vontade, sempre foi um povo indisciplinado. Até o momento em que se contradissesse, a sentença era válida. Mas o crescimento da população vem contestando a tal indisciplina e provando que o carioca é maleável e adaptável a novas condições de vida. Sem antes, como é natural de sua irreverência, salpicar algumas piadas no formal, no bom comportamento ou no tido como suficientemente sério.

A fila, objeto da “pequena história” que se anuncia no título, é tomada como um sinal de mudança: o carioca, povo cujo estereótipo encarna uma imagem carnavalesca já tão ressoada em torno dos brasileiros, adaptou-se à fila. Mas a idéia de uma história da fila carioca, matreira, de certa forma incorpora a tal irreverência vista no carioca, pela qual também ficou conhecido o *Pasquim*. João Antônio hesita, assim, na definição de seu ponto de vista, o que é comum em suas crônicas e pode ser visto como um procedimento deliberado, resultando em uma objetividade irônica. Mas a adesão do narrador da crônica a esse espírito irreverente que seria típico do carioca ocorre só parcialmente, mantendo-se a ambigüidade.

²⁰⁸ *CooJornal*, Outubro de 1979.

²⁰⁹ *CooJornal*, Julho de 1979.

²¹⁰ *Ex-*, Março de 1975.

²¹¹ *Pasquim*, n.288, janeiro de 1975.

A origem da fila é apontada, sumariamente, como consequência do inchaço da cidade. O marco originário de sua história, abrupto, sem datas ou pormenores, afirma com ironia a condição postíça da ordem urbana: “Como consequência de campanhas, surgiu a fila”. O que se segue é uma verdadeira descrição de filas e dos expedientes de vendedores de *drops*, pedintes, batedores de carteira, “beliscadores inveterados” e “romeus de fila” em torno das diversas filas da cidade. No final da crônica, descreve-se uma fila especial, formada na porta da Confeitaria Colombo às horas cinco da manhã: “Fila diferente, com tipos diferentes também, que adquirem o direito no sereno da madrugada de comer o mesmo que comem os bem aquinhoados. Só que aqueles comem na véspera”.

Na descrição de diversas modalidades de filas no centro da cidade, a crônica faz uma radiografia da informalidade no meio urbano, acentuando a desfuncionalidade dos serviços urbanos e o contra-senso da fileira dos famintos na aristocrática Confeitaria Colombo. A imagem de uma cidade que se manifesta e se desfaz em um espaço-tempo particular, com sua própria ordem no interior de uma desordem maior, que a esconde, é confirmada nesse contraste final da Confeitaria Colombo, concluindo: “Bem ou mal, o carioca conhece todas, embora nem sempre repare nas filas. Ou não as sofra”.

Os diferentes modos de ocupação do espaço urbano, sua “multiplicidade de mundos”²¹², são explorados pelo cronista principalmente através de duas atitudes complementares: ressaltando o contraste social observado acima e dialogando com o ponto de vista singular de personagens obscurecidos pela visão oficial, seja da imprensa, das campanhas oficiais ou da propaganda. Como os “tipos especiais” da fila da Confeitaria Colombo, também outros grupos ou personagens individuais servem ao cronista como um modo de dar a ver um ponto de vista da vida metropolitana.

Já em “Carlinhos, Marquinhos e a Indústria do Pânico”²¹³, narra-se os acontecimentos que se sucederam ao seqüestro de Carlos Ramirez, de dez anos, no lugar de sua irmã de três, nos arredores de Santa Tereza, zona central do Rio de Janeiro, para avaliar o procedimento da polícia, da imprensa e da população. Primeiramente, noticia-se o fato de modo convencional, à maneira de um noticiário ou relatório, dizendo quando, onde e como Carlinhos fôra seqüestrado: “O garoto usava só um *short* e estava adoentado, com diarreia. Noite, vinte horas e quarenta minutos, e fazia frio em Santa Tereza”. Além da pequena introdução de um parágrafo que se encerra com a frase acima, a crônica possui mais três pequenas seções, separadas com subtítulos, como as reportagens de *Realidade*. Todas as três seções se iniciam com uma referência a ditos populares do “povo carioca”, para ilustrar o sentido equivocado da atuação da imprensa, da polícia e da família de Carlinhos, resultando no desenlace fatal, sugerido no fim. Assim, no início da seção intitulada “Garoto de dez anos vê e fala”, temos: “O carioca costuma dizer que macaco velho não mete a mão em cumbuca e diz que o afobadinho come cru”. Essa frase introduz o episódio do resgate frustrado, quando, referindo-se à imprensa, polícia e curiosos (“como se tratasse de algum novo festejo popular carioca”), lembra: “Vieram todos, solertes e sabidos. Só o seqüestrador não veio”.

A segunda seção retoma a fala “popular” (“O povo-povo dos morros cariocas diz que falador se dá mal no mundo”) para lembrar que o seqüestro de Carlinhos ficou sem solução, em grande parte, devido ao

²¹² cf. “Literatura Urbana: Isso Existe?”, op.cit.

aparato midiático e policial montado. Na terceira e última parte, mais uma sentença retirada da chamada “sabedoria popular”: “O povo do Rio também diz que ninguém enrola uma criança e que é mais fácil ela dar um nó nos mais velhos”. Essa sentença serve para ilustrar a solidão de Carlinhos e de seu amigo Dino, que tem a palavra final:

Dino, o amigo de doze anos, falou pouco no campinho de futebol de peladas numa elevação da rua Alice, naquela clareira onde Carlinhos costumava bater bola:
- Puxa, logo com o Carlinhos, que era legal às pampas!

A relação do narrador com uma “sabedoria popular” especificamente brasileira, sintetizada no “povo do rio”, integra a investigação de um modo de proceder, uma identidade. Acentua-se o lado sombrio e grotesco de nossa “feliz esculhambação”, a face obscura da informalidade, como na nota sobre a investigação de duas suspeitas: “Ranulfa da Silva e Maria Margarida da Silva teriam sido torturadas, ‘viradas pelo avesso’, como registrou a cobertura policial dos jornais”. Os versos de Nelson Cavaquinho que servem de epígrafe a *Malhação do Judas Carioca*, onde foram publicadas essas duas crônicas um ano após terem circulado no *Pasquim*, expressa bem essa atitude ambivalente do cronista: “Rio, tu não é mais criança/ Rio, te abraço a toda hora”.

Nas páginas dos jornais nanicos há outros textos onde a atração se manifesta junto à perplexidade. Em algumas delas o noticiário dos fatos é mais cru, sem a presença de diálogos, mas incorporando quase sempre as sentenças de personagens que se debatem com as vicissitudes da pobreza na cidade grande. A crônica “Pequeno Flagrante da MiniGuerra do Metrô”²¹⁴, publicada no *CooJornal* em setembro de 1979, apresenta-se como um “pequeno flagrante” de uma “miniguerra”, revelando uma perspectiva detida no acontecimento miúdo “que os jornais não reportam” para tecer uma imagem original das obras do metrô na cidade do Rio de Janeiro. Começando por lembrar que “uma cidade tem que gostar de si, senão encrua”, a crônica inicia mencionando uma série de lugares conhecidos na crônica mundana da cidade, como o Café Lamas, a Taberna da Glória, a Praça Paris e a Praça Onze, para apresentar uma visão negativa do crescimento urbano tal como ocorreu na cidade: “Na rota do que xingam de progresso, teve ingresso o metrô para desfigurar a cara, a ginga urbana, honesta espontaneamente”.

Citando elogios de Mário de Andrade e Grande Otelo à Praça Paris e à Praça Onze, transformadas então em canteiro de obras, o cronista apresenta sua visão desencantada e algo nostálgica de um Rio de Janeiro mitologizado, situado em um passado recente:

Autoridades mandaram: ‘deixem o metrô passar.’ E o metrô tala fundo. Vai até o útero. E o Rio antigo sambou, indo pra cucuia, largando só recordação. Guradai os vossos pandeiros, guardai. Não tem mais Praça Onze.

E etc.

²¹³ *Pasquim*, agosto de 1975.

Essa introdução revela uma certa nostalgia, refreada pelo narrador no parágrafo seguinte, quando começa a abordar o ambiente da zona do mangue na ocasião da construção do metrô, logo a seguir:

Mas ali pelos lados do mangue vai se mexendo uma miniguerra, que os jornais não reportam. Manhã branquinha, cedo, acorda a poesia do marasmo. A tratção começa a se espreguiçar nas calçadas povoadas de moradores. E nas frentes de trabalho com os operários. Os dois grupos, enquadrados por um tapume azul, pouco a pouco se espiam, se chegam, no discreto encabulado. É como se, convencionado, mudo, um armistício corresse permanente entre os que vão destruir e os que, enquanto podem, resistem. Mal e mal, sem ânimo, sonolentos, garra pouca. E nenhuma perspectiva.

A lembrança nostálgica do chamado “Rio Antigo” não chega a provocar uma posição declarada de resistência, e o narrador observa com melancolia a remoção silenciosa do “povo do mangue”. Mesmo assim, a investida do autor contra o progresso pretendia constituir-se como uma intervenção na atualidade, burilada com a perícia descritiva dos costumes.

A eficácia da revelação e da denúncia resultaria, para João Antônio, de um tratamento difícil, que poucos teriam alcançado. No caso do mangue, cita-se Lasar Segall, Vinícius de Moraes e, enfaticamente, um poema de Oswald de Andrade chamado “Santeiro do Mangue” (sobre o poeta modernista: “O homem era grande nas derrubadas. Excelia!”). A notícia do poema é uma queixa sobre a ausência de uma visão “honesta” da zona do mangue, aproveitando-se para novamente atacar o noticiário:

Ah, e ais. Mas o poema é inédito, para além de viril e inacabado. Ninguém, ou poucos, leram. De resto e de sobejo, o Mangue é evitado pelo noticiário da grande imprensa, mais comportada, mais conveniente que honesta. O bordel vê-se transformado, nas poeiras do tempo, farisaicamente, em ninho e pasto de um folclore das coitadinhas.

Noel Rosa, as cantoras Marília Batista e Araci de Almeida, Grande Otelo, Mário de Andrade, Lasar Segall, Oswald de Andrade e Vinícius de Moraes são convocados como uma família de intérpretes e cronistas da cidade. Essas lembranças se intercalam à narrativa no tempo presente sobre as obras do metrô, progresso e marasmo caminhando juntos: “Assim, o marasmo avança, penetra. Enrosca, tala, rasga”. Sua própria imagem de uma pequena guerra involuntária entre moradores e operários pelo espaço da cidade é posta em questão, na tentativa de captar o momento do mangue, recorrendo à condição comum do pingente:

De um lado e de outro, defrontam-se feitos pingentes urbanos. Todos na corda bamba do provisoriado. A rua, mesmo sendo ali mangue, a cidade não é mais o lugar deles. Toquem. Mas há uma expectativa vaga, uma indefinida tensão de guerra pré-estabelecida.

²¹⁴ *CooJournal*, Outubro de 1979.

A partir desse trecho, cenas do cotidiano dos moradores da rua Júlio do Carmo, “uma das vítimas”, são narradas em pequenos quadros de no máximo três parágrafos. Esses quadros são separados por um espaço e são como textos independentes, permitindo sua leitura em ordem aleatória, executada como um mosaico. Essa estrutura parece sugerir a qualidade estática da situação, jogando com a velocidade e o ritmo frenético que de que naturalmente se revestiria a rua transformada em canteiro de obras, microcosmo dissecado com minúcia:

O lado ímpar também aguarda ser demolido sem muita apreensão ou cuidados. Não insiste em resistências. O grosso dos inquilinos passa a não pagar aluguel aos senhorios e fim. E o lado par da rua, como tem menos ainda o que fazer, fica olhando a cerca azul de arame que sitia o quarteirão. Talvez ainda tome a fresca cheia de pó dos tratores.

Essa “poesia do marasmo”, nas suas palavras, se manifesta com jocosidade nesse crepúsculo, onde se repete a condição de “pingentes crônicos” das “casas das bichas”, para quem “rir ou chorar é o mesmo”, afinal, “a cidade só lhes dá pontapés”. Da metade para o fim da narrativa, narra-se um dia na rua Julio de Carmo. Como em “Casa de Loucos”, cada horário corresponde a um espaço diferente, retratado em segmentos de no máximo três parágrafos. Separados por um espaço, diferenciados pela primeira letra em fontes garrafais, cada um desses flagrantes mínimos que compõem a segunda metade do “pequeno flagrante” relacionam-se entre si, mas podem ser lidos independentemente, como é comum em muitas crônicas. O final do último quadro, sobre a estabilidade precária de um português dono de um botequim na rua em processo de arrasamento, remete a situação do mangue a um espaço mais amplo, encerrando-se a narrativa com uma menção à periferia da cidade:

E quando os homens do metrô lhe derrubarem o muquinfo, ele não gramará procurando um canto onde encostar em São João de Meriti, Morro Agudo, Austin ou Queimados. Lá na área da baixada, no Rio conflagrado. Lá, onde filho chora e mãe não vê e onde o Judas perdeu as botas.

Como já vimos na avaliação do menino Dino sobre o seqüestro do amigo Carlinhos e na qualificação do jogo do bicho por um ambulante, em “Remandiolas de Junho”²¹⁵, como “a instituição mais honesta do país”, esse “narrador ventríloquo”²¹⁶ de suas crônicas estabelece uma posição ambígua, muitas vezes solitária no reconhecimento de sua própria posição de classe, mas identificada às vozes populares a quem procura se alinhar. Resulta dessa identificação difícil um movimento oscilante, facilmente perceptível, entre posições externas e paternalistas e uma visão mais crítica da divisão implícita nessa posição de fronteira.

²¹⁵ ANTÔNIO, João. op.cit.

²¹⁶ ARÉAS, Vilma. op.cit., p. 135.

O cronista já visitara antes o Mangue, em 1974, publicando no *Pasquim* o texto “O Mangue é um Mafuá”²¹⁷, já comentado no primeiro capítulo e do qual retomou alguns trechos na crônica de 1979. Na primeira, não é a “poesia do marasmo” que o cronista persegue, mas a “alegria nervosa” do lugar, com seu aspecto de “feira dos pobres e não apenas de gado humano”, referindo-se à atividade pela qual o logradouro arrasado ficou mais conhecido. Detenhamo-nos aqui na parte introdutória dessa primeira crônica sobre o Mangue. Antes de descrever o ambiente noturno do lugar no item “As Coitadinhas do Mangue”, João Antônio apresenta na introdução da crônica as razões apresentadas pelo poder oficial do estado da Guanabara para a demolição das casas e dos despejos de seus moradores “para lugar nenhum”. Depois, apresenta sua versão:

Depois das derrubadas e esquecido o passado de tropelias e vergonhas, de amor cronometrado e de velhos moradores sem ter para aonde ir, os terrenos ali vão valer ouro em pó. Então, fecha-se a cortina no passado e fatura-se alto.

O teor dessa sua crítica ao progresso, enxergando-o paradoxalmente como uma repetição previsível, também se revela na transposição que, em outras crônicas, já o vimos fazer da obra de Lima Barreto para os anos 1970. Mas a defesa explícita de que os letrados deveriam se pôr ao lado dos espoliados não nos deve fazer esquecer que esse projeto não se realiza com facilidade nos textos, ocorrendo freqüentemente o processo inverso: o narrador força a comparação com o contexto de Lima Barreto, desviando-se de seu próprio “flagrante”. Mas, em muitos textos, João Antônio aproxima-se de modo surpreendente daquele objetivo: isso ocorre quando a onisciência do narrador dá vez ao diálogo, estabelecido através do discurso indireto livre ou do contraponto vertiginoso de diferentes pontos de vista para apresentar uma situação. Segundo João Alexandre Barbosa²¹⁸, a ocorrência desse tipo de elocução nas crônicas de João Antônio deve-se à consciente reformulação, pelo autor, das técnicas jornalísticas da entrevista, aliada à exploração da subjetividade e ao controle rítmico da frase pelo contista. O fato, matéria e finalidade do jornalismo convencional, reveste-se assim de um tratamento que remete à linguagem para o primeiro plano. Em “Nas Areias de Ipanema”²¹⁹, o cronista mimetiza ironicamente um escritor enraizado nas praias do Rio, para noticiar o cotidiano do verão carioca em Ipanema:

Bem. Hoje deu praia e, claro, fomos lá.

Bem, compadre, estende a toalha. E chega mais. Que o sol voltou a brilhar pra colorir a nossa gente.

Se o limãozinho passar, me avise. Se o mate estiver por perto, me chame. Passando a cerveja, me dá um alô.

Mas não me interrompe. Não corte a minha comunicação por droga nenhuma deste mundo.

²¹⁷ ANTÔNIO, João. op.cit.

²¹⁸ BARBOSA, João Alexandre. op.cit., p. 15.

²¹⁹ *CooJornal*, Agosto de 1979.

Eu, o quente, o escritor das areias, não pode e não deve ser perturbado.

Nessa convergência da visão por assim dizer etnográfica e da pesquisa da linguagem cotidiana, o cronista desenvolve um painel crítico da cidade, não somente dos lugares e hábitos relacionados às classes subalternas, traço realmente predominante pelo qual ficou mais conhecido. Suas crônicas também se dedicam a identificar uma tendência coletiva à indiferença e à frivolidade. Constantemente, posiciona-se para isso na primeira pessoa do plural, o que remete à experiência do leitor, como uma provocação:

De porrada em porrada, acabamos virando colecionadores.

Mas nós não estamos nem aí. Estamos podres e não queremos nem saber.²²⁰

O mesmo procedimento é utilizado em “Burro, Paulistano Não É”²²¹, onde a propaganda em torno dos atrativos da cidade mais populosa da América Latina é ironizada pelo cronista, dedicado a pensar a expansão da publicidade e do consumismo nos anos do milagre econômico. Após a reprodução de vários reclames encontrados pelo narrador na capital, essa crônica se encerra com uma referência às galerias de arte:

Ah, realmente estamos noutra civilização...Nas galerias de arte repousam, solenes, desde obras recém-nascidas até consagradas produções antiqüíssimas. Lembrando que de São Paulo partiram as últimas e grandes revoluções do teatro e da música no Brasil, o assunto faz meia-volta-volver e volta ao consumo, com fecho digno: ‘Em São Paulo você faz negócios da China’. E ainda compra flores com certo ar de belle-époque no Largo do Arouche.

Como na crônica acima, em “Natal Maré Mansa”²²² o acontecimento coletivo também é narrado na primeira pessoa do plural, visto pelo ângulo da “mutação antropológica”²²³ ocorrida com a expansão milagreira do consumo em meados da década, enxergada como um grande embuste nacional. O ataque virulento à instituição natalina serve ao seu objetivo de indicar ao leitor uma experiência de individualismo crescente, com que o lado ironicamente nostálgico se reveste em denúncia e desmistificação. Mencionando estatísticas referentes à inflação e ao aumento da violência urbana relativas ao ano de 1975 nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, João Antônio intercala a essas informações uma voz cínica, que diz: “Haverá, como sempre, algum espírito de contradição, o chamado espírito de porco, de algum jornalista frustrado a registrar

²²⁰ ANTÔNIO, João. *Ô Copacabana!* op.cit., p. 24.

²²¹ *Pasquim*, n. 269, setembro de 1974.

²²² *Pasquim*, n.338, dezembro de 1975.

²²³ A expressão é de Pasolini e parece adequada para o caso, já que, como lembra Michal Laud, as crônicas daquele autor, seus “ensaios corsários” sobre a realidade italiana, evocam uma realidade familiar para nós, brasileiros, no que se refere à expansão do consumismo associada ao desenvolvimento da indústria cultural, ao longo da década de 1970. Ver PASOLINI, Pier Paolo. *Jovens Infelizes*. São Paulo, Brasiliense, 1987. *apud* LHAUD, Michel. *A Vida Clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo/Campinas: Companhia das Letras/Editora da UNICAMP, 1993.

inconveniências assim”. Jogando com o otimismo descabido do período natalino, a crônica introduz um “nós” patético, por onde fala a sociedade de consumo: “Êta Natal Maré Mansa! Amando e mexendo-se, nem o Natal mudou e nem mudamos nós. E, apesar de toda a falação em contrário dos frustrados do mundo, continuamos todos democratizados e ecumênicos filhinhos de Papai Noel”. Como também já foi visto em “Iemanjá a Perigo”²²⁴, a primeira crônica do ano de 1976, o último texto de 1974²²⁵ também é uma investida contra o marco comemorativo, vendo através do evento natalino uma multidão movimentando-se com apatia e hipocrisia nas grandes cidades.

O rebatizamento dos lugares, a nomeação insólita das personagens reais e a adjetivação no diminutivo são alguns dos artifícios com que se aproxima da linguagem cotidiana de uma determinada faixa da população. Em “Mariazinha Tiro a Esmo”²²⁶, na apresentação inicial da personagem temos um momento expressivo da participação ambígua do narrador nos destinos anônimos de seus “pingentes”:

Direitinha, como diriam os últimos rapazes, família da zona sul. Ela tem picardia e está na dela, como dizem os tipos amalandrados dos becos e das favelas. Dissimulada em seu trabalho, matreira trabalhando na boca do mocó, indo e vindo na baba do quiabo, enganando otários e pacatos, ela sobrevive. Só ou acompanhada na marginalidade, vai beirando o crime na cidade que castiga – para mais de quatro milhões de habitantes, mais de um milhão de favelados.

Segundo Berthold Zilly²²⁷, a atitude de João Antônio para com os seus pingentes não é propriamente a de um “narrador malandro”, como quis Antonio Durigan²²⁸. Seria, antes, uma postura intermediária, estabelecendo uma relação entre a linguagem de diferentes extratos sociais cuja experiência a investigação da cidade pelo próprio escritor possibilitou. Quanto a esse diálogo, diz o crítico:

Uma linguagem intermediária é usada pelo narrador no discurso indireto livre que sintetiza palavras e elementos sintáticos da gíria do malandro e da norma culta, talvez o estilo em que o narrador se sinta mais à vontade, pois permite grande proximidade à mentalidade dos personagens e ao mesmo tempo alto grau de elaboração estética.

A caracterização de Mariazinha Tiro a Esmo, cujo nome indica a situação daqueles que sobrevivem em “regime de provisoriado”, aproxima-se gradativamente de seus traços físicos e de sua linguagem peculiar, entrevendo-se a presença do narrador em suas falas, através de uma série de vocativos e interrogações com que a personagem pontua a narração de sua lida diária: “meu neguinho”; “bicho”; “você manja, né?”; “sabe?”.

²²⁴ *Pasquim*, n.341, janeiro de 1976.

²²⁵ Trata-se de “A Operação Papai Noel Contra os trombadinhas”, *Pasquim*, n. 287, dezembro de 1974.

²²⁶ *Movimento*, 22/12/1975.

²²⁷ ZILLI, Berthold. “João Antônio e a Desconstrução da Malandragem”. *op.cit.*, p. 132.

²²⁸ DURIGAN, Jesus Antonio. “João Antônio e a Ciranda da Malandragem”. In: *Os Pobres na Literatura Brasileira*, *op.cit.*, p. 217.

Na descrição da beleza prejudicada da personagem, revela-se sua fragilidade e também seu impacto sobre a subjetividade do narrador, que se utiliza da descrição física da menina de quatorze anos para simbolizar, com ternura e desconfiança, sua condição precária, abandonada e precoce:

O rosto, quando ela se abandona de suas trampolinages na faina malandra, é suave. Mas é agressivo, burlão, quase sempre. Os cabelos andam na moda, escorridos, longos, matizados de sol e sem tintura. Os cílios enormes, sem postiços. Alguns dentes podres, é o ponto fraco, vive chupando bala de hortelã para esconder o mau-hálito.

[...] A fala é de caráter. Mas o sorriso, abrindo dentes arruinados, mostra nos cantos da boca um traço cínico, acanalhado, sinistro.

Note-se o modo irônico e distanciado com que gradativamente se aproxima, até fisicamente, da faixa lesada da população urbana. Importa frisar esse distanciamento, pois eles revelam um diálogo difícil e ao mesmo tempo frio do narrador com suas personagens populares. Como um outro tipo de abordagem, lembre-se da crônica intitulada “Dos Males: O Menor”²²⁹. Nessa última, não se trata de indivíduo em particular, mas de uma condição coletiva, que não é propriamente a do chamado “trombadinha”, mas o “menor sobrevivente”, categoria na qual se insere a personagem “Mariazinha Tiro a Esmo”, que era “olheira” de um ponto de vendedores de *drops*. Assim, em relação ao primeiro, João Antônio lembra que a sua figura é somente um dos modos com que toda uma infância desassistida sobrevive na cidade, sendo ainda mais comum o de “menor sobrevivente”, assim caracterizado:

Feliz ou infelizmente, nem tudo é terreno dos trombadinhas. Já faz muito tempo que começou a aparecer, no país privilegiado de povo, um tipo de pingente urbano que se introduz em todos os vazios e opera milagres de sobrevivência: de menor abandonado, ele saltou para menor sobrevivente (eta, país privilegiado para ter povo bom!) e começou a se virar, tirando minhoca do asfalto com luvas de Box – o próprio sustento.

Nas referências ao “povo bom” e ao “país” existe uma certa ironia, traindo por outro lado o empenho em pensar a identidade nacional. Aparentemente, a razão de ser da crônica citada acima foi um congresso realizado na cidade (um congresso com “americanos e canadenses”, segundo o cronista), por ocasião do qual, como na “Operação Papai Noel Contra os Trombadinhas”²³⁰, ocorreria uma das conhecidas “operações limpeza” no que a cidade tem sido fértil, ao longo de toda a República. Após fazer referência à prisão e ao “sumiço” de uma vendedora de cocadas de quinze anos, João Antônio realiza uma comparação implícita e muito significativa entre Machado de Assis e Lima Barreto, afiliando seu próprio flagrante ao segundo:

²²⁹ *Pasquim*, n.328, outubro de 1975.

²³⁰ *Pasquim*, n. 287, dezembro de 1974.

Nenhuma novidade no ocorrido, é claro. Afinal, a verdade clarinha é que nunca se deu importância às crianças jogadas no vida-a-vida do Rio de Janeiro. Já existiam no tempo de Machado de Assis e, principalmente, no registro de um mulato que vivia mais nas ruas do que em ambientes fechados, Afonso Henriques de Lima Barreto. O último foi um inveterado no flagrante de menores e maiores abandonados nas virações de ruas, inda mais quando se tratava da maioria desses pingentes urbanos – os negros.

Como já ficou indicado no capítulo anterior, na metade dos anos 1970 João Antônio apresenta uma visão um pouco desencantada sobre o universo de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, esse seu “livro de juventude”²³¹, no momento em que demonstra uma atitude cada vez mais politizada, durante a época dos nanicos. É nessa época que passa a se dedicar ao cultivo de uma memória toda pessoal sobre Lima Barreto, transfigurado em uma espécie de lente por onde João Antônio enxerga sua própria atualidade e configura o seu projeto. Em *Ex-*, na crônica sobre São Paulo que dez anos depois apareceria transformada no conto “Abraçado ao Meu Rancor”²³², a vivência da cidade já é muito diversa da que se observa em suas memórias do tempo do livro de estréia, mas o procedimento do autor-narrador é ainda o de seus três malandros de 1963, como indica a primeira frase: “É andar. E andar”. Essa crônica totalmente autobiográfica é uma caminhada de João Antônio por sua cidade de origem, um misto de reportagem e diário confessional narrado em primeira pessoa. O início da crônica trava um diálogo velado com a experiência de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, puxando pela memória da experiência do próprio escritor a errância de seus três jogadores pelos bairros centrais.

Por isso volto a São Paulo, revirando esta umidade, este frio. A verdade inicial é que – 15 anos depois – as caras mudaram, muito jogador e muito sinuqueiro sumiram na poeira, a maioria envelheceu, degingolou, esquinizou-se para longe, Deus saberá em que buraco fora das bocas-de-inferno em que os conheci.

Já em outra passagem dessa mesma crônica, relativa à viagem do narrador no trem para o subúrbio paulistano rumo à casa de sua mãe, a identificação pingente se desdobra em mais uma provocação à intelectualidade, simultânea a um novo atestado da experiência que insinua seu objetivo como escritor:

Nossos intelectuais haviam de viajar na Fepasa às seis e meia da tarde. E teríamos, finalmente, alguma página decente e de fibra sobre o nosso transporte coletivo. Hermenêuticas, hipermodelismos, estruturalismos: belas ptocas, bandeiras da inutilidade nos céus do meu país!

²³¹ ANTÔNIO, João. *Carta Aos Amigos Fábio Lucas e Caio Porfírio Carneiro*. op.cit., p. 95.

²³² O título da crônica é “São Paulo”, no jornal *EX-* de Março de 1975. O conto apareceria no livro *Abraçado ao Meu Rancor*, cuja primeira edição é de 1986.

O vínculo sempre defendido por João Antônio entre literatura e “vida”, como uma necessidade brasileira, resulta nesse tipo de ataque à literatura, à crítica literária e à imprensa, o que também serve estrategicamente para que o autor justifique sua própria condição “maldita”, um tanto contraditória.

Essa opção de João Antônio traz consigo a presença do “repórter de rua”²³³, que passa a narrar em primeira pessoa e a criticar abertamente, além de assumir uma dicção mais próxima da oralidade. A sua relação com o ambiente urbano e seus “tipos” se apegam, além disso, à tentativa de captar uma certa subjetividade especificamente urbana, com descrições impressionistas de cenários representativos do ritmo do progresso capitalista. Importa, nesse sentido, registrar uma visão do terminal rodoviário do Tietê, como uma metonímia da urbanidade:

Outra palavra que pode ser comprovada naquele trecho: **multidão**. A maior rodoviária de quantas o País tem, uma das mais modernas da América do Sul e um dos maiores ajuntamentos urbanos, multiplica tipos interestaduais que parecem pular de um incrível e arreliado estúdio de cinema italiano – as pessoas em branco-e-preto fazem a realidade; a rodoviária, de acrílicos coloridos, prolifera traços de um clima utópico, inviável e, no fundo, cruel. (grifo do autor).

Essa imagem da rodoviária é externa, o que não ocorre com a descrição da viagem de trem, que se volta para a posição do narrador:

Aqui nos trens da Sorocabana, agora Fepasa, estamos mergulhados de cabeça, tronco, membros, corpo todo numa vida sem retoques, sem frivolidades – estamos do lado de dentro da vida dos trabalhadores, cuja única glória é trabalhar o dia inteiro e ir dormir todos os dias bem cansados. E assim se toca a vida. Foi aqui que gamei a minha infância e adolescência, nessas filas, nesses trens encardidos, apinhados e de dureza geral.

Essa variação de três pontos de vista – a imagem artificial da rodoviária a partir de sua comparação com um estúdio de cinema do neo-realismo italiano, a blasfêmia contra a ausência de “alguma página decente e de fibra sobre o nosso transporte coletivo” e a confissão biográfica, caracterizam a relação do narrador das crônicas com a cidade. O roteiro autobiográfico é privilegiado. Afirma-se a condição subalterna do narrador: a sua colocação “do lado de dentro” do vagão de trabalhadores, acotovelando-se junto a eles no trem, justifica a investida de seu texto. Ele não chega a “descrever” a cidade e expressa sua subjetividade, suscitada na relação com ela. Além disso, como já notamos, em vários momentos a cidade é apresentada através da remissão a outros intérpretes. O sentido da formação do autor se revela ao construir para si uma identidade urbana, inserindo-se em uma linhagem realista e conferindo ao texto o sentido de um testemunho. De modo que, ao

²³³ A expressão é de Antonio Olinto e se refere a uma posição simbólica na cidade, do escritor em contato com a linguagem cotidiana que “está nascendo a cada instante”. Assim, se o repórter “colhe a palavra”, o que importa, segundo Olinto, é uma segunda operação: transformá-la em “um ato de criação, um processo

fim da crônica, após a mãe do narrador perguntar se ele ficaria, diz: “Não vou responder. Eu vou engolir café, puxar um cigarro e entender, mudamente, mais uma vez, na pele, na alma, que não tenho estrutura íntima para suportar esta minha cidade”.

No conto de 1986, esse final se transforma no seguinte:

Não vou responder, no começo. Eu vou engolir café. Puxar um cigarro, andar pela janela. Como se ouvisse os grilos.

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

- Sua arte não permite dois amores”

A cidade se define assim como um território simbólico cuja descrição se mistura aos conflitos pessoais do narrador, apresentado como mais um pedestre, e à sua própria arte, identificada à crônica urbana.

Tomadas em seu conjunto, e não apenas como soma contingente, as crônicas de João Antônio para a imprensa nanica seguem o propósito explicitado em “Literatura Urbana: Isso Existe?”, demarcando simbolicamente a cidade como expressão superlativa do país, visto de uma condição pingente.

3.3: Uma nação de pingentes.

No livro *Ô Copacabana!*, obra relevante para a formação da imagem de João Antônio como um crítico mordaz dos efeitos urbanos da modernização conservadora no espaço urbano do Rio de Janeiro, reconhecemos, costurados entre si, vários trechos de crônicas sobre a cidade levantadas na imprensa nanica, principalmente no *Pasquim*. Ao lado de *Malhação do Judas Carioca*, esse livro de 1978 concentra a tendência de boa parte de suas crônicas em constituir-se como um painel crítico da cidade. Diferente do que ocorre no último livro mencionado, *Ô Copacabana!* é uma narrativa única, formada, em sua maior parte, por textos publicados antes na imprensa nanica, demonstrando a importância de sua atuação nos jornais chamados “alternativos” em seu universo literário e, nele, a centralidade de sua investigação sobre a cidade.

As crônicas da imprensa nanica que integram *Ô Copacabana!* são: “O Festival do Osso”²³⁴, “Iemanjá a Perigo”²³⁵, “Feliz e Mal-Pago: O Guarda-Vidas”²³⁶, “Mexa-se”²³⁷, “Mariazinha Tiro a Esmo”²³⁸, “Galeria Alaska”²³⁹ e “Remandiolas de Junho”²⁴⁰. Nessas crônicas, a abordagem de uma situação, lugar ou personagem do bairro carioca se submete à tentativa de identificar os sinais peculiares da época, a partir de uma visão

individual de descoberta”. Nesse processo, “o escritor está sozinho, tem que estar sozinho”, alerta o autor do breve e instigante estudo *Jornalismo e Literatura*. Brasília: MEC – Serviço de Documentação, 1955. p. 21.

²³⁴ *Pasquim*, n.350, março de 1976.

²³⁵ *Pasquim*, n.341, janeiro de 1976.

²³⁶ *Pasquim*, n. 285, dezembro de 1974.

²³⁷ *Pasquim*, n.328, outubro de 1975.

²³⁸ *Movimento*, s.n., 22/12/1975.

²³⁹ *Versus*, n.2, Setembro de 1976.

²⁴⁰ *Pasquim*, n.312, junho de 1975.

pessimista da cidade. Em “Remandiolas de Junho”, “enxertada” em *Ô Copacabana!*, a visão da cidade se traduz na imagem do país, através da referência a Lima Barreto e ao santo protetor do Rio de Janeiro: “Tropical, dos Penduricalhos, País das Bruzundangas, Reino de Jambon, ‘assim chamado porque afeta, mais ou menos, a forma de um presunto?’ Mas claro. Com a graça de São Sebastião”.

Tal simbiose entre a posição simbólica do ambiente urbano e do país, ainda quando não se apresenta explicitamente, como no caso citado, pode ser identificada na semelhança dos modos de elocução utilizados para falar de um e de outro. Assim, do mesmo modo que vivemos em um país onde, segundo o cronista, “antigamente pode ser há onze anos”, em relação a Copacabana afirma-se o seguinte: “No nosso bairro, antigamente não quer dizer longa data”. Nesses testemunhos, apresentados como registros desentranhados da própria experiência do escritor, o país é o que se vê nas ruas da cidade, imagem descarnada de nossa própria identidade. Por isso, “deveríamos, quem sabe, para enxergar a espessura e o comprimento do nosso rabo, tentar o preto-e-branco e a água-forte”, como afirma em *Ô Copacabana!*, suma e desdobramento de sua atividade como cronista durante os anos 1970.

Ao apontar o “sentido de pesquisa” da literatura de Lima Barreto, Antonio Arnoni Prado descreve um processo semelhante ao que vimos observando acima em João Antônio. Segundo o autor de *Lima Barreto: O Crítico e a Crise*, trata-se de um fator importante para a caracterização de um traço da modernidade de Lima Barreto.

Linguagem que se estrutura como experiência do cotidiano, a ficção de Lima Barreto alterna a improvisação da montagem com a permanência das imagens verbais elaboradas. Daí apontar para a liberação do narrador, a caminho assim do direito permanente à pesquisa estética que Mário de Andrade consideraria, um dia, uma das conquistas básicas do modernismo.²⁴¹

Essa indicação permite ver uma semelhança entre a crônica de João Antônio e o processo de composição apontado no romancista, no que se refere à utilização do registro cotidiano com intenções literárias e políticas, procurando integrá-las. Já vimos que o volume *Ô Copacabana!* é feito de uma montagem de quadros ou segmentos, repetindo de modo ampliado a composição de alguns contos que também se originaram de textos elaborados para a imprensa nanica durante meados da década de 1970.²⁴² Do mesmo modo, percebemos nas crônicas algumas repetições, textos e pedaços de textos reunidos ou segmentados, com a presença constante da citação e da remissão a outros narradores conhecidos, anônimos ou desconhecidos. Jesus Antonio Durigan, comentando esse último aspecto nos livros de ficção de João Antônio, também vê

²⁴¹ ARNONI PRADO, Antonio. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. op.cit., p. 66.

²⁴² A edição original de 1978 de *Ô Copacabana!*, já citada, possui um ensaio fotográfico de U. Detmar e Carlos Jurandyr com legendas de João Antônio que integram essa proposta literária. Em um trabalho cuidadoso de intertextualidade, as fotos não “ilustram” o texto, mas participam dele, explorando, justamente, a sua montagem significativa, como o autor faz com as crônicas no mesmo livro. Na edição de 2003 (São Paulo: Cosac & Naify), as legendas foram retiradas e as fotos substituídas por imagens mais convencionais de Copacabana, espalhadas pelo livro, resultando em um enfraquecimento dessa dimensão da narrativa.

nele “um tipo de criação literária que se realiza através de um trabalho particular de montagem”²⁴³. Durigan associa esse traço a uma condição do narrador, análoga à de seus personagens “malandros”: “Sua sobrevivência como narrador depende, assim, do que não cria, mas do que apanha e maneja com a maestria gerada pela necessidade”²⁴⁴.

Em outro sentido, podemos imaginar que a presença desse “método” de composição, nas crônicas, acompanha seu propósito político-literário de tornar a escrita uma espécie de práxis, investindo na tentativa de aproximar e alcançar o universo diário de seus leitores. Por isso as narrativas abrem um espaço privilegiado para as opiniões ouvidas na rua, para as formas de expressão das comunidades vivas, expondo o que o narrador encontra nelas de criativo. Nesse aspecto, suas crônicas se declaram empenhadas, participando do movimento heterodoxo da sociedade.

Ao situar os contos de João Antônio em uma definição que ficou conhecida (“realismo feroz”), Antonio Candido²⁴⁵ indica uma tendência da literatura feita nos anos 1970 para uma “verdadeira legitimação da pluralidade”, ligada a certas “condições do momento histórico” dentre as quais destaca os efeitos da urbanização e do crescimento das cidades, naquela década:

É possível enquadrar nesta ordem de idéias o que denominei de realismo feroz, se lembrarmos que além disso ele corresponde à era de violência urbana em todos os níveis de comportamento. Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social – tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades do leitor, em ritmo acelerado.

Nessas condições, lembra ainda o crítico, teria ocorrido uma proliferação de textos “indefiníveis”, segundo as convenções tradicionais:

[...] romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais de fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos que são feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda a sorte.

No “Corpo-a-Corpo com a Vida”, João Antonio utiliza-se de um comentário de Antonio Candido sobre essa mistura dos gêneros narrativos, citando-o em uma espécie de justificativa para o seu próprio trabalho. Antes, lembrando que “o tema passa a flagrar o desconhecimento do escritor”, procura definir o seu trabalho de fusão, dizendo: “Uma vez que a proposta revoluciona o conceito de gênero, também fere e desfalca (ou enriquece) o conceito de forma”. Na utilização do trecho de Antonio Candido por João Antonio,

²⁴³ DURIGAN, Jesús Antonio. op.cit. p. 218.

²⁴⁴ idem

²⁴⁵ CANDIDO, Antonio. “A Nova Narrativa”. In: *A Educação Pela Noite e Outros Ensaios*. op.cit, p. 209.

revela este último uma leitura simpática das afirmações do autor de *A Educação Pela Noite*, situando seus próprios textos com a seguinte afirmação:

Esta crise de gêneros favorece no escritor o gosto de uma liberdade desejada mas incômoda, pois, não havendo a espora dos gêneros literários fixos, torna-se necessário descobrir até certo ponto o próprio enquadramento.²⁴⁶

Portanto, a literatura de João Antônio, representante do que Antonio Candido denomina de “realismo feroz”, participa dessa tendência, ligada à experiência do crescimento dos grandes centros urbanos brasileiros e ao “impacto do *boom* jornalístico moderno”. A própria imprensa nanica, nesse sentido, não foi propriamente “alternativa”, na medida em que integra uma ordem de coisas característica de certas tendências sociais contemporâneas, como o incremento e a expansão do jornalismo e o novo tipo de engajamento que, em meados da década, se colocava como possibilidade de inserção para diversos escritores comprometidos com a intervenção em sua época. Os recursos literários que vimos acompanhando até aqui integram esse processo, ao configurarem um tipo de narrativa híbrida em que o apego do discurso literário à reflexão sobre a experiência pessoal e histórica é aliado à intervenção política.

Por outro lado, as crônicas acompanham o tópico recorrente das “descobertas do Brasil”, como vimos no capítulo anterior. Como deixa claro o texto “Literatura Urbana: Isso Existe?”, essa perspectiva realista de busca e descoberta da identidade nacional fica submetida, para João Antônio, a um ambiente específico, onde, em diferentes espaços, “o homem golpeia as mesmas incógnitas”: as grandes cidades brasileiras.

Ao estudar a recorrência das “descobertas do Brasil” na história cultural brasileira, a certa altura Marlise Meyer²⁴⁷ faz uma alusão discreta a João Antônio, quando comenta a transposição do tópico recorrente das nossas “descobertas” para o espaço das metrópoles, em um período recente:

Jogadores de sinuca, pobres garotos na senda dos capitães de areia de ontem, compõem, com marginais, o quadro já não exclusivamente noturno nem romanesco do cotidiano da grande metrópole. Ficção e reportagens vão pondo às claras um mundo real de violências onde são imprecisas as fronteiras entre os habitantes que compõem a república dos assassinos.

A atualização do tema das “descobertas do Brasil” na reflexão sobre a vida urbana se faz para João Antônio a partir de um sentido programático. Mas é preciso lembrar que o painel de João Antônio, frequentemente associado à violência e agressividade com que expõe algumas das fraturas expostas da vida

²⁴⁶ ANTÔNIO, João. “Corpo com a Vida”, op.cit., p.50.

²⁴⁷ MEYER, Marlyse. “Um Eterno Retorno: As Descobertas do Brasil”. In: *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.p. 34.

urbana, é feito também de reflexões constantes sobre os modos de apreender através da linguagem a experiência urbana, a partir de um cotidiano de “provisoriado”²⁴⁸.

Para o nosso autor, a experiência do “asfalto” era o lado inadequadamente registrado da vida brasileira. Por isso, sua crítica ao desenvolvimento das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, nas crônicas, é direcionada principalmente aos acontecimentos presenciados por ele na rua, entre os “pingentes”, desmentindo o noticiário a partir desse lugar simbólico, que é também uma marca de sua identidade, em contraposição àquele tipo de escritor que, em relação ao asfalto, “não está, mas apenas vive nele”²⁴⁹.

O conhecimento da cidade através dos aglomerados urbanos aos quais o cronista se dedicou é feito a partir da investigação do espaço tumultuoso da rua. Através dessa identificação urbana, João Antônio encarnou a figura do escritor profundamente engajado, do decifrador dos males do presente e das transformações e continuidades detectadas tanto em suas experiências existenciais na cidade quanto no polimento da própria crítica social a partir da leitura de outros escritores, principalmente Lima Barreto. Essa imagem do cronista que perscrutava o Rio de Janeiro por dentro, através de sua experiência direta e sensorial nas ruas, constitui-se como uma das linhas de força de sua identificação nos anos 1970, como atesta a leitura dos livros *Ô Copacabana!* e *Malhação do Judas Carioca*.

O sentido extremamente militante que o próprio escritor imprimiu à sua atividade literária também ajuda a explicar a importância que, no conjunto de seus textos, o próprio João Antônio decide atribuir às crônicas. A progressiva relevância da crítica social, como uma marca da atualização que o escritor reclamava para a literatura feita no Brasil, leva-o a um esforço crescente de desenvolver em suas narrativas os propósitos de sua “literatura urbana”.

A constituição dessa sua “obra-hoje” é desigual, alcançando muitas vezes uma surpreendente capacidade de tecer correspondências, através de fragmentos mínimos do dia-a-dia urbano, entre o fato mais singular e o destino coletivo. Talvez exista aí aquela “visão míope”²⁵⁰ que, segundo Machado de Assis, caracterizaria a relação da crônica com o fato social, imprimindo a essa atividade um caráter investigativo que procura ler a sua época a partir de detalhes aparentemente negligenciáveis, dos resíduos e pequenos sinais da realidade cotidiana.

No campo específico do jornalismo, João Antônio procurou fazer de sua inserção na imprensa nanica uma espécie de trincheira, onde forjou suas imagens de uma metrópole que parecesse ser descrita a partir de sua própria experiência nas ruas. Para isso, inventou a imagem de um narrador que fala da cidade com a linguagem de alguém que habitasse o seu cotidiano mais prosaico. A tendência em falar somente de sua vivência pessoal junta-se a essa preocupação identitária.

Esse narrador que pretende falar de dentro do cotidiano de seus pingentes urbanos revela quase sempre uma aproximação calculada. A tentativa de juntar ao empenho de sua escrita uma reflexão constante

²⁴⁸ ANTONIO, João. “Dos Males: O Menor”. op.cit.

²⁴⁹ Idem. “Literatura Urbana: Isso Existe?”. op.cit.

²⁵⁰ ASSIS, Machado de. apud. CHALHOUB, Sidney; NEVES, Margarida; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. *História em Cousas Miúdas*. In: “Apresentação”. op.cit, p. 18.

sobre a linguagem, seja através da pesquisa da fala dos pobres da cidade, seja refletindo sobre o fato literário em sua relação com a vida brasileira, é também uma marca de sua crônica urbana.

É comum em seus perfis a confissão discreta de um arrebatamento por um modo de proceder original que o narrador percebe em seus personagens pingentes. Isso ocorre em várias crônicas da imprensa nanica, observando-se esse traço com nitidez em textos como “Mariazinha Tiro a Esmo”, “Satã e as Mariposas da Nostalgia”, “Nosso Compadre o profeta Nelson Cavaquinho”, “Carlinhos, Marquinhos e a indústria do Pânico”, “Dos males: O Menor”, “Pingentes Inconvenientes” e “Remandiolas de Junho”. Esboça-se a figura a um só tempo solidária e irônica de um narrador que tende a se aproximar da posição precária de seus personagens sem que, por isso, se misture a eles: através de procedimentos destinados a valorizar a voz desses personagens ocorre um processo de identificação que, no entanto, reconhece a distância entre esses “pingentes” e o narrador.

Em suma, as crônicas foram tentativas de realizar aquilo que, em “Literatura Urbana: Isso Existe?”, o escritor definiria como um alvo esquivo: encontrar-se com o “homem do povo-povo nas capitais, na maioria dos casos, herói sem nenhum caráter”²⁵¹.

Os pingentes foram o seu Macunaíma possível, no Brasil que João Antônio encontrou na metrópole.

²⁵¹ ANTÔNIO, João. “Literatura Urbana: Isso Existe?”. op.cit.

Considerações Finais

“Para mim, o leitor é um parceiro que eu vou procurar”.²⁵²

João Antônio

A imagem de um Brasil multifacetado e polissêmico, expresso mais acima na paráfrase de *Macunaíma*, já se concretizou também na figura do malandro²⁵³. Ele foi um dos tipos, entre outros, que já se prestaram à alegorização de uma identidade contraditória e múltipla do povo brasileiro, sua “colcha de retalhos”. A sua substituição pela figura do pingente, em sentido galhofeiro, mantém um diálogo com essas imagens-síntese.

Em “João Antônio e a Desconstrução da Malandragem”²⁵⁴, Berthold Zilli sugere que o nosso autor participa de uma linhagem satírica e humorística²⁵⁵ que passaria, entre outros, por Manuel Antonio de Almeida, Alcântara Machado e parte da produção de Oswald e Mário de Andrade. Essa tradição irreverente incluiria também um largo “veio humorístico da cultura popular”, não sistematizado em escolas e tradições institucionalizadas, inscrevendo-se nas tentativas de ampliar o círculo de comunicação entre a palavra escrita e o imaginário transmitido oralmente. Portanto, João Antônio estabelece um diálogo literário que incorpora a blague, a sátira e o coloquialismo modernistas a partir da releitura de tendências realistas e crítico-satíricas anteriores, encontradas nas “Memórias de Um Sargento de Milícias”, nos pasquins do século XIX e também em parte da obra de Lima Barreto.

Todas essas referências são redivivas nas crônicas, onde vimos João Antônio convocar uma série de autores e muitos outros cronistas que agem na formação do narrador, integrando sua tentativa de realizar uma literatura brasileira. Tal tentativa implica na defesa de sua participação no circuito comunicativo da sociedade: daí a valorização da crônica em sua literatura, inventando uma voz pública dedicada ao diálogo com a sua época.

Refletido na subjetividade do escritor, o pingente também é a imagem de um dilema: o dilema de uma literatura que se queria nacional e popular. O próprio escritor brasileiro e sua posição social foram definidos pelo cronista a partir da imagem do pingente, quando critica a invenção do “boom” literário dos anos 1970: “Claro que estamos falando do escritor brasileiro, esse pingente, esse marginal de má aparência que mais parece existir (ou sobreviver) para escárnio e indiferença dos doutos quiriquireis.[...]Ah, remandiolas do reino de Jambon! Ah, chavecos das Bruzundangas!”²⁵⁶ Ao evocar a presença de Lima Barreto,

²⁵² ANTÔNIO, João. “Entrevista” In: *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Ática, 1987, p.3.

²⁵³ GOTO, Roberto. *Malandragem Revisitada*. São Paulo: Pontes, 1988.

²⁵⁴ ZILLI, Berthold. “João Antônio e a Desconstrução da Malandragem”. In: *Brasil: País do Passado?*. op.cit.

²⁵⁵ No *Pasquim*, que se apresentava como uma atualização de antigos tablóides burlescos de crítica social, João Antônio também parece concentrar o exercício de um narrador satírico e desabusado, com a companhia de chargistas e fotógrafos que ilustravam seus textos e lhes acentuam essa dimensão caricatural. Se isso pode ajudar na compreensão do valor que o próprio escritor atribui ao seu momento no *Pasquim*, note-se também que, em todas as crônicas para os jornais nanicos, com poucas exceções, a intenção galhofeira e carnavalesca se exerce, junto ao protesto e à denúncia.

²⁵⁶ ANTÔNIO, João. “Congelados dos Bruzundangas”, *Pasquim*, n.320, agosto de 1975.

mas também a de outros escritores em quem se apóia, João Antônio tece correspondências e aponta semelhanças de seu próprio sentimento do país com outros tempos e lugares da história contemporânea do Brasil. A imagem dessa história se reveste assim de uma continuidade problemática, mas revela-se nas crônicas uma inquietação constante sobre a linguagem e sobre o seu próprio lugar, indicando um importante momento de crise, pessoal e coletiva, marcando um momento de indagação e ajuste de projetos e procedimentos, o que multiplica as suas contradições e provoca no próprio narrador uma série de dúvidas, no que se refere ao encontro com os pobres sempre almejado pelo escritor.

Ele encontra esse povo próximo, mas distante: prejudicado no espaço-tempo de uma viagem de trem, no retorno a São Paulo, onde não havia mais os seus companheiros de jogo, pois “aquela cidade deu em outra, não existe mais”²⁵⁷; no Rio, onde o mapa de seus buracos se prestariam a uma “cartografia carrancuda de nossa civilização”...²⁵⁸

Relembrando do texto com que iniciamos esta jornada, seu “aviso aos nanicos”, percebe-se no conto “Abraçado ao Meu Rancor”, de 1986, um diálogo com a crônica de 1975, onde se dizia que vivemos em um país onde antigamente pode ser há onze anos. Referindo-se à sua própria experiência na cidade, no conto, diz o narrador: “Há no país uma classe de homens sem remédio, os de memória. Tachados de saudosistas, chinfrins e velhos precoces, acabam falando sozinhos”²⁵⁹.

Hoje, dez anos após o seu desaparecimento, vive-se mais uma “redescoberta” desse que já foi definido como o mais conhecido dos escritores desconhecidos.²⁶⁰ Realizada em um “sobe e desce de avanços e recuos”, conforme as suas palavras ao procurar a presença do “asfalto” na literatura brasileira, tal redescoberta traz naturalmente o retorno de alguns mitos, isolando-o como um caso literário ou reproduzindo aquela “forma inteiramente farisaica de tentar ser popular”²⁶¹ já criticada pelo escritor. Ironicamente, o próprio João Antônio deixaria numerosos registros de sua insatisfação com esse estado de coisas, queixando-se da “coisarada folclórica que hoje corre em meu nome”²⁶².

Mas a leitura de seus textos parece estar se renovando, junto com o novo interesse despertado pela resistência dos jornais nanicos durante os anos 1970. Resta a tentativa de que, revisitado à luz da história recente, João Antônio possa retornar com dignidade à experiência de quem tanto buscou: os leitores.

²⁵⁷ ANTÔNIO, João. “São Paulo, 1955-1975”, *Ex-*, Março de 1975

²⁵⁸ *Idem*, *Ô Copacabana!*, op.cit. p.50.

²⁵⁹ *Idem*, “Abraçado ao Meu Rancor”. In: *Abraçado ao Meu Rancor*, op.cit, p. 114.

²⁶⁰ A expressão é de Jaguar e foi encontrada em um recorte do *Pasquim*, sem referência, em uma das pastas do acervo de João Antônio, no “Arquivo João Antônio”, da UNESP, Campus de Assis.

²⁶¹ ANTÔNIO, João. “Lu, O Bebê do Diabo e Suas Companhias”, *Pasquim*, n. 311, junho de 1975

²⁶² *Idem*. “Corpo a corpo com a vida”. In: *Malhação do Judas Carioca*. op.cit, p. 150.

Referências Bibliográficas

1 – Narrativas de João Antônio na imprensa nanica:

No *Pasquim*:

Cartão Vermelho pros Valentões, *Pasquim*, n.267, agosto de 1974.

O Diabo Jovial era Um Bruxo Velho, *Pasquim*, s.n., agosto de 1974.

Burro, Paulistano Não é, *Pasquim*, n. 269, setembro de 1974.

Última Memória da Lapa, *Pasquim*, n.271, outubro de 1974.

Liminha, Carregador de Piano, *Pasquim*, n.273, outubro de 1974.

Oito anos sem Sérgio Milliet, Um Corpo Estranho, *Pasquim*, n.275, outubro de 1974.

Nosso Compadre o Profeta Nelson Cavaquinho, *Pasquim*, n.277, outubro de 1974.

O Mangue é um Mafuá, *Pasquim*, n.278, novembro de 1974.

O Rei Pelé Faz que Vai mas não Vai, *Pasquim*, n.281, novembro de 1974.

Feliz e Mal Pago, O Guarda-Vidas, *Pasquim*, n. 285, dezembro de 1974.

A Operação Papai-Noel Contra Os Trombadinhas, *Pasquim*, n. 287, dezembro de 1974.

Pequena História Matreira da Fila Carioca, *Pasquim*, n.288, janeiro de 1975.

Coríntians: Vinte e Um Anos na Fila, *Pasquim*, n.289, janeiro de 1975.

Zé do Caixão Ataca de Exorcismo Negro, *Pasquim*, n 292, fevereiro de 1975.

Deu Mulher na Sinuca, Que Bandeira, *Pasquim*, n.295, março de 1975.

A Hora de Esdras Passaes, O Valete de Copos, *Pasquim*, n.299, março de 1975.

Niterói Continua a Mesma, *Pasquim*, n.301, abril de 1975.

Domingo em Caxias, *Pasquim*, n. 304, abril de 1975.

Raul, Meu Amor (E Seus Companheiros), *Pasquim*, n.306, maio de 1975.

Lu, O Bebê do Diabo e Suas Companhias, *Pasquim*, n. 311, junho de 1975.

Remandiolas de Junho, *Pasquim*, n.312, junho de 1975.

Dá-lhe, Imprensa Nanica, *Pasquim*, n.312, junho de 1975.

Os Pingentes Inconvenientes, *Pasquim*, n. 315, julho de 1975.

Aviso Aos Nanicos, *Pasquim*, n.318, agosto de 1975.

Congelados dos Bruzundungas, *Pasquim*, n.320, agosto de 1975.

Carlinhos, Marquinhos e a Indústria do Pânico, *Pasquim*, n.322, agosto de 1975.

Uma Palavra Corre Risco: Bóia-Fria, *Pasquim*, n.325, setembro de 1975.

Mexa-se, *Pasquim*, n.328, outubro de 1975.

Dos Males: O Menor, *Pasquim*, n.331, outubro de 1975.

Zicartola, Recordações de Uma Casa de Samba, *Pasquim*, n.332, novembro de 1975.
Natal Maré Mansa, *Pasquim*, n.338, dezembro de 1975.
Iemanjá a Perigo, *Pasquim*, n.341, janeiro de 1976.
Qual é a da Literatura Brasileira, *Pasquim*, n. 347, fevereiro de 1976.
O Festival do Osso, *Pasquim*, n.350, março de 1976.
Satã e As Mariposas da Nostalgia, *Pasquim*, n.358, abril de 1976.
Nosso Próximo Best-Seller: Lima Barreto, *Pasquim*, n.364, junho de 1976.
Contradança de profetas, poetas, bêbados e bruxos: aleijadinando, *Pasquim*, n. 772, Abril de 1984.
Lima Barreto, Um Caso Ardido (1), *Pasquim*, n.778, maio de 1984.
Lima Barreto, Um Caso Ardido (2), *Pasquim*, n.779, junho de 1984.
Aleijadinho: uma trama profética? *Pasquim*, n.780, junho de 1984.

Em outros Jornais Nânicos:

Policarpo Quaresma na Copa de 74, *Crítica*, Agosto de 1974.
Os Nus e os Abandonados, *Crítica*, Novembro de 1974.
Merduncho, *Ex-*, n. 6, Setembro de 1974.
Leão-de-Chácara, *Ex-*, n.12, Fevereiro de 1975.
O Bicho Continua, *Ex -*, n.10, Janeiro de 1975.
Leão de chácara, *Ex-*, Março de 1975.
São Paulo, 1955-1975, *Ex-*, Março de 1975.
Trabalhadores do Brasil, *Ex-*, n.14, Abril de 1975.
Olá, Professor, Há quanto Tempo! *Ex-*, n.15, Maio de 1975.
A Morte da Boca do Luxo, *Movimento*, 25/04/1975.
Mariazinha Tiro a Esmo, *Movimento*, 22/12/1975
Galeria Alaska, *Versus*, n.2 ,Setembro de 1976.
Lusos, Afros e Tupiniquins ou o direito de berrar, *Versus*, n.1, Agosto de 1976.
Malditos Escritores (Apresentação), *Extra Realidade Brasileira*, n.4, Março de 1977.
Caramba, *Extra Realidade Brasileira*, n.4, Março de 1977.
A Cidade Escapa Outra Vez, *Opinião*, 18/12/1977.
De Volta ao Rio, *CooJornal*, Julho de 1979.
Nas Areias de Ipanema, *CooJornal*, Agosto de 1979.
Um Alcebíades, *CooJornal*, Outubro de 1979.

Pequeno Flagrante da MiniGuerra do Metrô, *CooJornal*, Outubro de 1979.

2 – Textos em *Realidade*:

Este Homem Não Brinca em Serviço, *Realidade*, n. 19, outubro de 1967.

Quem é o Dedo-Duro, *Realidade*, n.28, julho de 1968.

Um Dia no Cais, *Realidade*, n.30, setembro de 1968.

A Morte, *Realidade*, n. 30, setembro de 1968.

Ela é o Samba, *Realidade*, n. 31, outubro de 1968.

É uma Revolução, *Realidade*, n.32, novembro de 1968.

O Pequeno Prêmio, *Realidade*, n.33, dezembro de 1968.

Casa de Loucos, *Realidade*, n. 65, agosto de 1971.

3 – Fontes consultadas em periódicos contemporâneos às crônicas:

Sem Autoria. Apesar de tudo, foi uma boa safra. *Opinião*. 02/01/1976.

_____. A Arte Imita a Vida: Entrevista de João Antônio e José Louzeiro a Aguinaldo Silva, *Movimento*, 29/12/1975..

_____.De Que adianta a Marginalidade? Depoimentos de Antônio Carlos de Brito e Tânia Faillace, *Movimento*, 12/02/1976.

_____.Escrever é um ato de coragem e humildade. *Espaço Cultural*, Goiânia, 29/02/1976.

_____.Escritor denuncia ditadura cultural, *Folha da Manhã*, Porto Alegre, 03/12/1977.

_____.João Antônio: o marginal sem folclore. *Informação*, 30/09/1976.

_____.Jornalismo ainda é uma arte de escrever? *Diário de Notícias*, 17/02/1976.

- _____.76: Literatura: “Do taco de sinuca para o Sindicato?”, *Movimento*, 03/01/1976.
- _____. Nem João Capote, nem Truman Antonio, *Aqui*, 15-22/09/1976.
- _____. O Uso Indevido de Textos Literários. *Diário de São Paulo*, 02/07/1978.
- _____. Pelé – Réquiem Para um Herói Ingênuo, *Opinião*, 04/10/1974.
- _____. Reportagem Sobre o “Bebê-Diabo”, *Movimento*, 07/07/1975.
- _____. Verdade e Liberdade: O (Sub)mundo de João Antônio. *Crítica*, 15/09/1975.
- AGUIAR, Flávio. A Palavra no Purgatório, *Movimento*, 29/09/1975.
- _____. Um Escritor na República dos Bruzundangas, *Movimento*, 14/07/1975.
- _____. Feijoadá na Literatura, *Movimento*, 05/01/1976.
- _____. O que não Morre, Engorda. *Movimento*, 09/02/1976.
- _____. Nem Boom nem Bin, *Movimento*, 03/05/1976.
- _____. O Escritor de Amanuense a Jornalista, *Movimento*, 28/06/1976.
- _____. Literatura na Baixada: Prato-Feito ou Filé sem Osso?, *Movimento*, 11/ 10/ 1976.
- ANTÔNIO, João. O autor nacional está se descobrindo e descobrindo as possibilidades deste país (entrevista a Maria Amélia Mello). *Arte e Comunicação*, Londrina, 07/10/1976.
- _____. Olho no Olho, *Diário Popular*, 02/1978.
- _____. Testamento de Pingente, *Jornal de Santa Catarina*, 14/08/1976.
- BRITO, Antonio Carlos. O Miserê, *Movimento*, 22/09/1975.
- _____. Literatura e Política, *Movimento*, 28/07/1975
- _____. Polêmica, *Opinião*, 28/11/1975.
- BRITO, Osvaldo Lopes de. Nas trapaças dos sinuqueiros, o retrato fiel de uma sociedade em crise. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20/10/ 1976.
- BRITO, Ronaldo. A Imagem da Imprensa, *Opinião*, 02/07/1976.
- _____. Jornalismo Cultural, *Opinião*, 14/01/1977.
- CAMPOMIZZI FILHO. Casa de Loucos. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 13 nov. 1976.
- CÉSAR, Ana Cristina. Polêmica, *Opinião*, 12/12/1975.
- COUTINHO, Carlos Nelson. Há Alguma Teoria com Medo da Prática? *Opinião*, 28/11/1975.
- CORTÁZAR, Julio. “Para uma Imagem de Cley”, *Movimento*, 11/10/1976.

COSTA, Flávio Moreira. Apesar de tudo, foi uma boa safra, *Opinião*, 02/01/1976.

ECOSTEGUY, Jorge. Lambões, *Versus*, 11/1977.

FAUVET, Jacques. Imprensa Independente e Poder Político, *Movimento*, 16/02/1976.

FARIAS, Marcílio. Contra o Silêncio, *Jornal de Brasília*, 04/04/1976.

FILHO, J. Monserrat. Para João Antônio, escrever é ir à forra, *Correio do Povo*, Porto Alegre, 20/09/1975.

GOMES, Dulio. O parajornalismo de João Antônio em *Malhação do Judas Carioca*, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 27/03/1976.

_____. O fenômeno João Antônio. *Correio Braziliense*, 10/09/1976.

GIUDICE, Victor. O silêncio é de ouro. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 05/09/1976.

GUIMARÃES, Torrieri. 75 foi bem, mas esperava-se mais em 76. *Folha da Tarde*. 05/01/ 1976.

GULLAR, Ferreira. Em Busca do Próprio Rosto, *Opinião*, 16/08/1975.

_____. Por Uma Arte Sem Sotaques, *Opinião*, 13/06/1975.

HOHLFELDT, Antônio. João Antônio, um Pingente da Literatura. *Correio do Povo*, 12/09/1976.

HOHLFELDT, Antonio. Para João Antônio, escritor ainda é um marginalizado a lutar sozinho, *Correio do povo*, 09/09/1975.

LIMA, Luis Costa. Quem Tem Medo da Teoria? *Opinião*, 21/11/1975.

_____. Jornalismo Cultural e Imprensa Nanica, *Opinião*, 08/1977.

LOUZEIRO, José. João Antônio com a palavra. *Diário de Notícias*, 13/07/1975.

LOYOLA, Ignácio de. Escritor? Você quer ser escritor? *Última Hora*, 22/09/1975.

MANDATO, Jacomo. Malhação do Judas Carioca. *Folha de Itapira*, Itapira, 08/02/1976.

MONTENEGRO, Júlio César. “O Povo Levado à Cena”, *Jornal de Debates*, 03/1976.

NADER, Wladyr .Os humildes e os marginais de João Antônio, *Folha de São Paulo*, 14/08/1975.

PRADO, Wilcrisson. Quem tem o que dizer não deve calar, *Correio Brasiliense*, 10/10/1976.

NOLL, João Gilberto. Do zero ao infinito da miséria, *Opinião*, 29/08/1975.

RIBEIRO, Leo Gilson. O submundo de volta, *Jornal da Tarde*, 04/10/1975.

_____. Muitas tendências reafirmadas, mas pouca inovação, *O Estado de São Paulo*, 05/01/1980.

SCHNAIDERMAN, Boris. Entre a Explosão e o Bom-Tom: João Antônio, *Versus*, 03/1976.

SCHWARZ, Roberto. Entrevista: “As Idéias fora do lugar”, *Movimento*, 26/07/1976.

SILVA, Aguinaldo. A Outra Volta dos Marginais, *Movimento*, 21/07/ 1975.

_____. João Antônio: o amigo fiel de malandros, prostitutas, zeladores de hotéis e garçons, *Complemento*, 09/1975.

SILVEIRA, Renato. Uma Arte Genuína, Popular e Nacional ?, *Opinião*, 03/12/1976.

SZNEJDER, Vítor, Repórter na rua, no meio do seu povo, *O Globo*, Rio de Janeiro, 15/08/1976.

VALE, Marcos Antônio. Literatura deve ser popular e nacional, *Diário de Minas*, 17/10/1975.

VIEIRA, Cora Rónai. João Antônio, o poeta do urbano. *Jornal de Brasília*. Brasília, 18/01/1976.

VIEIRA, Luiz Gonzaga. Retrato de um escritor, *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 28/09/1974.

ZAGURY, Eliane. João Antônio: Corpo a corpo com a vida, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 07/02/1976.

4 – Bibliografia Geral

AGUIAR, Flávio. *A Palavra no Purgatório: Literatura e Cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

AHMAD, Aijas. *Linhagens do Presente*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2002.

ANDERSON, Benedict. *Nação e Consciência Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ANTÔNIO, João. “Literatura Urbana: Isso Existe ?”, Arquivo João Antônio. UNESP – Assis, São Paulo. Texto datiloscrito, sem data.

_____. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Ática, 1987.

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

_____. *Casa de Loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

_____. *Ô Copacabana!*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978. _____
Literatura Comentada. São Paulo: Editora Abril, 1980 (org.: João da Silva Ribeiro Neto).

_____ *et alli*. *Imprensa Alternativa & Literatura: os anos de resistência*. Rio de Janeiro: RIOARTE, 1987.

_____. *Escapada – Considerações em Torno à Censura Imposta a Um Jornal Alternativo, Movimento, nos anos de 1975 a 1981*, Nicolau, Secretaria de Estado da Cultura, Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 1987.

_____. *Futebol Plural*, Datiloscrito, Arquivo Darcy Ribeiro, Fundação Darcy Ribeiro: Rio de Janeiro, 1993.

- _____. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- _____. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. *Carta Aos Amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. São Paulo: Ateliê Editorial / Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2004.
- ANTUNES, Fátima Rodrigues Ferreira. *Com Brasileiro, Não Há quem Possa... Futebol e Identidade Nacional em José Lins do Rego, Mário Filho e Nelson Rodrigues*. São Paulo: Editora da UNESP, 2004.
- ARÊAS, Vilma. "Chorinhos de um Retratasta" in *Remate de Males*. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Número 19 (1999) Campinas, 1999. Pp.121-139.
- ARNONI PRADO, Antonio. *Lima Barreto: O Crítico e a Crise*. Rio de Janeiro: Livraria Editora Cátedra; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1976.
- _____. *Trincheira, Palco e Letras. Crítica, Literatura e Utopia no Brasil*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- _____. "Lima Barreto personagem de João Antônio" in *Remate de Males*. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Número 19 (1999) Campinas, 1999. Pp.147-167.
- ARRIGUCCI, Davi. *Enigma e Comentário. Ensaio sobre Literatura e Experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- AZEVÊDO FILHO, Carlos Alberto de. *João Antônio, Repórter de Realidade*. João Pessoa: Idéia, 2002.
- BAKTHIN, Mikhail. *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: O Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.
- _____. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- BALAKRISHNAH, Gopal (org.). *Um Mapa da Questão Nacional*. São Paulo: Contraponto, 2004.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A Vida de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.
- BARBOSA, João Alexandre. "A Prosa de Uma Consciência". In: ANTÔNIO, João. *Dama do Encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.
- BARTHES, Roland. "Estrutura da Notícia". In: *Crítica e Verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOSI, Alfredo. *Literatura e Resistência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- BRAGA, José Luiz. *O Pasquim e Os anos 70*. Brasília, D.F.: Editora da Universidade de Brasília, 1991.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos Decisivos*. Belo Horizonte: Itatiaia, 2000. 9ª edição.
- _____. *A Educação Pela Noite e Outros Ensaio*. São Paulo: Ática, 1987.
- _____. et alli. *A Crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992.

- _____. *Ficção e Confissão*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- CASTRO, Maurício Barros de. *Zicartola: política e samba na casa de Cartola e Dona Zica*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2004.
- CERTEAU, Michel de. *A Cultura no Plural*. São Paulo: Papyrus, 1995.
- CHALHOUB, Sidney e PEREIRA, Leonardo Affonso de M. (orgs.) *A História Contada. Capítulos de História Social da Literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- _____; NEVES, Margarida; PEREIRA, Leonardo Affonso de Miranda. (orgs.) *História em Cousas Miúdas*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2005.
- CHAPPINI, Lígia. *O Foco Narrativo (ou a polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985.
- CHAPPINI, Lígia et Alii. (orgs.) *Brasil: País do Passado?* São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.
- COUTINHO, Edilberto. *Nação Rubro Negra*. São Paulo: Fundação Nestlé de Cultura, 1990.
- DIMAS, Antônio. *Ambigüidade da crônica: literatura ou jornalismo?* In: Revista Littera, Rio de Janeiro, 42 (2): 7-15, abr./ jun. 1981.
- D' INCAO, Maria Ângela & SCARABÔTOLO, Eloísa Faria. (Orgs.). *Dentro do Texto, Dentro da Vida: Ensaio Sobre Antonio Candido*. São Paulo: Companhia das Letras/Instituto Moreira Salles, 1992.
- DOIMO, Ana Maria. *A Vez e Voz do Popular: movimentos sociais e participação política no Brasil pós-70*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, ANPOCS, 1995.
- EAGLETON, Terry. *A Ideologia da Estética*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.
- FARO, José Salvador. *Realidade, 1966 – 1969: Tempo de Reportagem na Imprensa Brasileira*. ECA/USP, 1996, 2v. (mimeo).
- FERREIRA, Claudiney & VASCONCELLOS, Jorge. *Certas Palavras*. São Paulo: Estação Liberdade / Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- FOOT HARDMAN, Francisco. *Nem Pátria Nem Patrão: Vida Operária e Cultura Anarquista no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- FONTES, Virgínia & MENDONÇA, Sonia Maria. *História do Brasil Recente: 1964-1992*. São Paulo: Ática, 1992.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e Narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *Desconversa*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1998.
- GOMES, Paulo Emílio Salles. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980.
- GOTO, Roberto. *Malandragem Revisitada*. São Paulo: Pontes, 1988.
- GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- GULLAR, Ferreira. *Toda Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

- HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (orgs.). *A Invenção das Tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1984.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *26 Poetas Hoje*. Rio de Janeiro: Editora Labor, 1976.
- _____. *et alli. Anos 70 - Literatura*. Rio de Janeiro: Edição Europa-Funarte, 1979.
- HOLLANDA, Sérgio Buarque. *O Espírito e a Letra: estudos de crítica literária I, 1902 – 1947* (organização: Antonio Arnoni Prado). São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- JAUSS, Hans Robert. *A História da Literatura como Provocação à Teoria Literária*. São Paulo: Ática, 1994.
- KUCINSKI, Bernardo. *Jornalistas e Revolucionários. Nos tempos da Imprensa Alternativa*. São Paulo: Edusp, 2003.
- LACERDA, Nilma Gonçalves. *Crônica: nos não-limites, o livre percurso*. Rio de Janeiro, 1979. Mestrado – UFRJ.
- LAFETÁ, João Luiz e LEITE, Lígia Chiappini Moraes. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira - Literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: A Crítica e o Modernismo*. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2000.
- LAHUD, Michel. *A Vida Clara: linguagens e realidade segundo Pasolini*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- LIMA, Alceu Amoroso. *O Jornalismo Como Gênero Literário*. Rio de Janeiro: Agir, 1969.
- LOPES, José Sérgio Leite. “A Vitória do Futebol que incorporou a pelada: a invenção do jornalismo esportivo e a entrada dos negros no futebol brasileiro”, *Revista Usp*, n.22. São Paulo, 1994. pp.68 -83.
- LUCAS, Fábio. “Reflexões sobre a prosa de João Antônio” in *Remate de Males*. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Número 19 (1999) Campinas, 1999. Pp.89-105.
- _____. *O Caráter Social da Literatura Brasileira*. São Paulo: Paz e Terra, 1976.
- LUCÁKS, Georg. *Ensaio Sobre Literatura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968. (organização: Leandro Konder).
- MEYER, Marlyse. *Caminhos do Imaginário no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2001.
- MOISÉS, José Álvaro *et alli. Cidade, Povo e Poder*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- MOREIRA, Sônia Virgínia. “Retratos Brasileiros: 20 Anos de Imprensa Alternativa”. In: *Antologia Prêmio Torquato Neto. O Poder da Imprensa Alternativa pós-64*. Rio de Janeiro: Centro de Imprensa Alternativa e Cultura Popular da RIOARTE, 1985.
- MOUILLAUD, Maurice (org.). *O Jornal: da Forma ao Sentido*. Brasília, DF: Editora da UnB, 2000.
- NETO, Torquato. *Os Últimos Dias de Paupéria*. São Paulo: Editora Max Limonad. 1982 (organização: Waly Salomão).
- OLINTO, Antonio. *Jornalismo e Literatura*. São Paulo, Ediouro, 1956.
- ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- PASOLINI, Pier Paolo. *Os Jovens Infelizes*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

- PASTA JR., Antonio. “Prodígios da Ambivalência. Notas sobre *Viva o Povo Brasileiro*”. In *Novos Estudos CEBRAP*, Número 64, novembro de 2002, São Paulo, pp. 61-71.
- PEREIRA, Jane Christina. *Estudo Crítico da Bibliografia sobre João Antônio (1963 – 1976)*. Dissertação de Mestrado– Faculdade de Ciências e Letras de Assis - Universidade Estadual Paulista, 2003.
- POLINESIO, Julia Marchetti. *O Conto e As Classes Subalternas*. São Paulo: Anablume, 1994.
- PRENDERGAST, Cristhopher (org.). *Debating World Literature*. Verso: London-New York, 2004.
- RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da tv*. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- Remate de Males*. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Número 19 (1999) Campinas, 1999.
- RONCARI, Luis. *A estampa da rotativa na crônica literária*. In: Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mario de Andrade, vol. 46, nº 1 – 4, jan. dez. 1985.
- ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto*. São Paulo, Perspectiva, 1973.
- SADER, Eder. *Quando Novos Personagens entram em Cena*. São Paulo: Paz e Terra, 1987.
- SEVERIANO, Mylton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2006.
- SCHWARZ, Roberto (org.). *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- _____. *Cultura e Política*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- SILVA, Pedro Mendes da. *João Antônio e Lima Barreto*. Relatório Final de Iniciação Científica – FAPESP, Assis: 2005.
- SOUZA, Gilda de Mello e. *O Tupi e o Alaúde. Uma Interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Duas Cidades, 1979.
- SPITZER, Leo. *Linguística e História Literária*. Madrid: Editorial Credon, 1955.
- STEEN, Edla Van (org.). *Viver e Escrever*. Porto Alegre: L&PM, 1981, vol. 1. SUSSEKIND, Flora. *Literatura e Vida Literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- _____. “Literatura Anos Oitenta: Dobradiças e Vitrines” In: *Revista do Brasil*, Rio de Janeiro: RIOARTE, número 05, 1986. pp. 82-91.
- _____. *Cinematógrafo de Letras: Literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- THOMPSON, E. P. *Os Românticos: A Inglaterra na era revolucionária*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- VENTURA, Roberto. *Estilo Tropical: História cultural e polêmicas literárias no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.