

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
Curso de Especialização em Literatura
Lato Sensu Cogee

Mariângela Vieira

Lambões de Caçarola: Getúlio Vargas na boca do povo

São Paulo, 2007

Mariângela Vieira

Lambões de caçarola: Getúlio Vargas na boca do povo

Monografia de conclusão do curso de
Especialização em Literatura da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo –
PUC/Cogea

São Paulo, 2007

Sumário

1- Introdução.....	6
2 – (Re)construção do passado.....	10
2.1 – Os desafios da memória.....	10
2.2 – Os tipos de João Antônio.....	12
2.3 – Autor personagem.....	17
3 – Biografemas getulinos	22
3.1 – Imagens fragmentadas	22
3.2 – Fragmento 1: Aspecto físico	22
3.3 – Fragmento 2: Pai dos pobres	24
3.4 – Fragmento 3: Valorização dos mestiços	25
3.5 – Fragmento 4: Gegê presente em todos os lugares	25
3.6 – Fragmento 5: Moral inabalável	28
3.7 – Fragmento 6: Suicídio confere aura de herói	31
3.8 – Histórias da memória	33
4 – Sintagmas Visuais	35
4.1 – Imagens narrativas	35
4.2 – Discurso gráfico	36
4.3 – Conceito de imagem	37
4.4 – Análise das imagens	38
4.4.1 – Capa histórica	38
4.4.2 – Visualidade igual a sensorialidade	40
4.4.3 – Imagens que interagem com o texto	41
4.4.4 – Dinâmica dos quadrinhos	45
4.4.5 – Fotos presidenciais	47
5 – Conclusão	53
6 – Bibliografia	55

“Precisamos de uma arte literária, como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo, que firmem, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas da vida”

(João Antônio)

1. Introdução

Relato histórico, reportagem, biografia ou crônica memorialista? Até hoje os críticos têm dificuldade para especificar em qual gênero literário se enquadraria *Lambões de caçarola* de João Antônio. Embora a narrativa siga uma seqüência linear, até o leitor pode ficar confuso quando se depara com a falta de índice, títulos e numeração das páginas. Na época do lançamento da obra, em outubro de 1977, alguns críticos não esconderam a difícil tarefa de tentar definir um gênero para melhor orientação do leitor. Ary Quintela, do Jornal do Brasil chegou a dizer: “Críticos, intelectuais, gênios do meu país. Como ides classificar esse arroubo de João Antônio?”¹

Mas o autor não se preocupava com classificações literárias, principalmente nos anos 70 quando a literatura passava por grandes transformações. Naquela época, o inimigo era a ditadura militar, e era contra ela que se escrevia. Como não havia mais espaço nos jornais para se dizer o que queria, a ficção, em muitos casos, fazia as vezes de reportagem. De acordo com Flora Sussekind

esta ficção de mãos dadas com o jornalismo foi a que encontrou maior sucesso popular e a que reuniu o maior número de fiéis praticantes nos últimos decênios. Coube a ela retratar um Brasil nem sempre visível a olho nu e inenarrável pela grande imprensa. E criar para o escritor uma imagem que oscila entre a marginalidade semelhante à dos personagens que representa e o heroísmo de um “Robin Hood” de classe média, que se imagina sempre ao “lado dos fracos e oprimidos” (SUSSEKIND, 1985, p.58)

A produção literária dos anos de ditadura tinha um diálogo intenso com a cultura de massa, traduzidos por relatos que representavam de maneira direta os dramas das camadas subalternas, e também com a historiografia. O discurso híbrido proporcionava uma série de recursos que promoviam a reciclagem e a recontextualização de fatos históricos do passado. Na verdade, os problemas políticos dessa década apenas serviram para impulsionar o que João Antônio já planejava há muitos anos – inaugurar uma nova postura literária que unisse jornalismo e literatura para retratar a realidade brasileira.

¹ Ferreira, Cássia Alves. Estudo Crítico da bibliografia sobre João Antônio: 1977-1989. 2003. 178p. Dissertação (mestrado em letras) – Faculdade de ciências e letras de Assis (Unesp), São Paulo, 2003.

A partir de *Malhação do Judas Carioca* (1975), o escritor dá início a este novo projeto estético. Com isso “passam a habitar em seus livros, cada vez com mais intensidade, personagens reais da vida brasileira, nomes como Cartola, Aracy de Almeida, Lima Barreto, Noel Rosa, entre outros”. A filosofia do autor passa a ser fazer um “corpo-a-corpo com a vida”.²

O escritor não pode partir com uma forma pronta. Ela será dada, exigida, imposta pelo próprio tema e com esse elemento de certa novidade, é possível admitir também que cada novo tema tratado jamais deixará de surpreender o escritor. O tema passa a flagrar o desconhecimento do escritor, uma vez que o intérprete aceita o corpo-a-corpo a ser travado com a coisa a ser interpretada. (Antônio, 1987, p.322 apud OLIVEIRA, 2003, p.149)

Lambões de caçarola, portanto, abraçava esta nova proposta literária, que trazia para seus livros personagens reais da vida brasileira devidamente “ficcionalizados”. Nesse livro, que se transformou em uma espécie de obra memorialista, o autor reconstitui um momento político do cenário brasileiro – a Era Vargas. Segundo declaração de João Antônio para o jornalista Roberto Gomes de O Estado do Paraná (16 de dez de 1977), ao resgatar o fenômeno Getúlio Vargas, estaria colocando em voga o nacionalismo e o tema da descolonização, tão comprometidos com a ditadura governamental. A militância de João Antônio se encontraria em seu estado mais agudo, permitindo outros desdobramentos de leitura, o que não aconteceu com sua primeira obra, o já clássico *Malagueta, Perus e Bacanaço*. (apud FERREIRA, 2003)

Mas por que João Antônio decidiu levar para a literatura justamente a história de Vargas? Nenhum outro governante brasileiro ficou tanto tempo no poder quanto o gaúcho Getúlio Vargas. Chefe civil da revolução de 1930, pôs fim à chamada República Velha e foi quatro vezes presidente da república. Governou o Brasil de 1930 a 1934 no Governo Provisório; de 1934 a 1937, no Governo Constitucional; de 1937 a 1945 no Estado Novo; e de 1951 a 1954 como presidente eleito por voto direto. Sem dúvida, foi o político brasileiro mais controvertido do século XX e sua influência se estende até os dias de hoje, principalmente por ser o criador do populismo no Brasil.

O populismo era a denominação dada aos diversos regimes políticos que surgiram na América Latina após a crise de 1929, especialmente na Argentina com Juan Domingos Perón e no Brasil, com Getúlio. Este regime trazia como marca principal o contato direto entre as

² Oliveira, Ana Maria Domingues; Pereira, Jane Christina. João Antônio, o esteta do popular. *Ciência e letras*. Porto Alegre, n.34, p.143, jul./dez.2003.

massas urbanas e o líder carismático. Carisma é a palavra-chave que move o populismo, porque ele estabelece um vínculo emocional (não racional) com o povo. Isso implica uma série de políticas que tem como alvo as classes sociais de menor poder aquisitivo.

Getúlio Vargas soube como ninguém cativar o povo brasileiro da época: criou leis trabalhistas (CLT) e a primeira carteira de trabalho, estabeleceu um salário mínimo e o descanso semanal remunerado, fixou jornada de trabalho em oito horas e regulamentou o trabalho dos menores de idade, da mulher e do trabalhador noturno; ampliou os direitos de aposentadoria para todos os trabalhadores. Em contrapartida, foi o primeiro a fazer propaganda pessoal em larga escala, chamada “culto à personalidade”, típica do nazismo-fascismo e do stalinismo. Controlava o cinema, o rádio, o teatro, a imprensa, a literatura social e política. De acordo com historiador Boris Fausto:

No esforço de sanear mentes e calar os inimigos do regime, proibiu-se a entrada no país de publicações “nocivas aos interesses brasileiros”, agiu-se junto à imprensa estrangeira no sentido de evitar que fossem divulgadas informações “nocivas ao crédito do país”. (FAUSTO, 2006, p.116)

Seja como ditador, seja como presidente eleito, todas as peculiaridades de Getúlio – que o levaram e o mantiveram no poder –, fascinaram João Antônio. Mas o mito getulista não se formou somente de cima para baixo. A faceta explorada pelo autor para discutir a figura de Vargas escapa dos compêndios oficiais, sai dos livros de história e entra na realidade dos becos, das ruas paulistanas. Para recontar a história de um dos períodos mais importantes do Brasil, o autor propõe uma “visão do pé para a cabeça”. Ao invés da versão oficial apresentada nos livros de história, João Antônio reconstrói o mito Getúlio Vargas por meio da perspectiva confusa dos marginais de um beco paulista de “negros e ratazanas”. Ele reencontra nas lembranças do povo o outro lado da história política do país. Para isto, penetra profundamente na memória coletiva da população pobre brasileira da época, para retratar a carga mítico-ideológica que fez com que o povo criasse sua memória de “grande pai” Getúlio Vargas.

O escritor João Antônio também viaja nas próprias lembranças do menino João, retornando ao tempo em que morava no bairro da Pompéia, local onde conviveu com a miséria do povo. Seu pai era dono de um bar-armazém no Beco do Onça.

Para analisarmos como a história de um dos maiores fenômenos da política brasileira é retratada por João Antônio, dividimos o trabalho em três capítulos. No primeiro, estudamos o conceito de memória, memória coletiva, sua construção e utilização desses conceitos como base de análise da obra, uma vez que o escritor abre mão da visão burocrática, em detrimento da versão popular. Ainda nesse capítulo, analisamos o contexto social da época, perfil dos personagens (moradores do Beco da Onça) e do narrador-testemunha e sua relação com o autor da obra.

O capítulo dois é destinado à análise do mito Vargas, a partir de biografemas de Getúlio que permeiam a obra. Cada fragmento que provém da memória do povo é mais uma peça do quebra-cabeça que vai formar a imagem do caudilho: o aspecto físico, o pais dos pobres, o homem de moral inabalável e assim por diante.

Em *Lambões de caçarola* também há um forte domínio da linguagem visual, portanto o terceiro capítulo, destinado ao estudo desse tema, apresenta uma análise das ilustrações e fotos, e quais as contribuições para a apreensão dos significados do texto.

2. (Re)construção do passado

2.1- Os desafios da memória

Para compreender como se dá o processo da memória em *Lambões de Caçarola*, é necessário analisarmos, antes de tudo, os conceitos de memória, memória coletiva e individual e suas relações com a história.

De um modo geral, a memória é a capacidade de reter, recuperar, armazenar e evocar informações disponíveis. Ela é seletiva, nem tudo fica gravado, nem tudo fica registrado. Atendo-se apenas a este conceito, a memória pode parecer um fenômeno individual, algo relativamente íntimo, uma vez que se organiza em função das preocupações pessoais e políticas do momento. Mas o conceito de memória e a forma como funciona vem se transformando ao longo do tempo. Cientistas, filósofos, sociólogos, e mais recentemente os historiadores, constataram que a memória se modifica e se adapta às funções, às utilizações e à sua importância em diferentes sociedades.

A memória não é só um fenômeno de interiorização individual, ela também é uma construção social e um fenômeno coletivo. Para Maurice Halbwachs, sociólogo que viveu entre 1877 e 1945 e autor de *A memória coletiva*, a memória deve ser entendida como um fenômeno construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes. Halbwachs examina e discute a reconstrução das lembranças tendo como base o âmbito das relações sociais e dos grupos de convívio.

A memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A origem de diversas idéias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós são, na verdade, inspiradas pelo grupo. A memória individual construída a partir das referências e lembranças do próprio grupo, refere-se, portanto, a um ponto de vista coletivo. (HALBWACHS, 1990, p.60)

Como definição de memória coletiva, Halbwachs afirma que ela “é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Ela não ultrapassa os limites deste grupo” (HALBWACHS, 1990, p.82).

O sociólogo argumenta, também, que a memória coletiva não se confunde com a história, partindo de uma oposição entre o universo da memória (situada em termos de experiência vivida, da imagem, do afeto ...) e o da história (situada em termos de uma crítica, de um problema, de conceito). A história é apresentada “como o lugar da objetividade absoluta, da não implicação do sujeito histórico, da simples inscrição daquilo que ocorreu no plano puramente factual”. Já a memória, é história viva e vivida e permanece no tempo, renovando-se. Não faz corte ou ruptura entre o passado e o presente porque retém:

“do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo. Quando um período deixa de interessar ao período seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte de seu passado: há, na realidade, dois grupos que se sucedem. A história divide a seqüência dos séculos em períodos, como se distribui o conteúdo de uma tragédia em vários atos. Porém, enquanto que numa peça, de um ato para outro, a mesma ação prossegue com os mesmos personagens, que permanecem até o desenlace de acordo com seus papéis, e cujos sentimentos e paixões progridem num movimento ininterrupto, na história se tem a impressão de que, de um período a outro, tudo é renovado, interesses em jogo, orientação dos espíritos, maneiras de ver os homens e os acontecimentos, tradições também e perspectivas para o futuro, e que se, aparentemente reaparecem os mesmos grupos, é porque as divisões exteriores, que resultam dos lugares, dos nomes e também da natureza geral das sociedades, subsistem. Mas os conjuntos de homens que constituem um mesmo grupo em dois períodos sucessivos são como duas barras em contato por suas extremidades opostas, mas que não se juntam de outro modo, e não formam realmente um mesmo corpo” (HALBWACHS, 1990: 81-82).

Maurice Halbwachs é uma referência clássica no que diz respeito ao assunto memória. Para darmos um passo mais a frente do conceito explorado por ele, é importante usar como contraponto as reflexões do historiador Pierre Nora, que também trata da distinção entre memória e história. É possível notar aproximações relevantes entre o pensamento de Halbwachs e do historiador. Para Nora a memória é uma espécie de tradição definidora portadora de uma herança que dá sentido e forma, é viva e dinâmica. Ele vai mais fundo afirmando que ela é ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e toda-poderosa, espontaneamente atualizadora, uma memória sem passado que reconduz eternamente a herança, conduzindo o antigamente dos ancestrais ao tempo indiferenciado dos heróis, das

origens e dos mitos. Em contrapartida, a história é registro, distanciamento, problematização, crítica, reflexão. Petrifica, congela, mata os momentos da memória, porque coloca o passado como algo distante, que deve ser analisado, criticado, revisto.

A história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p.9).

A diferença entre as reflexões de Halbwachs e o pensamento de Pierre Nora é que para o sociólogo as lembranças são incorporadas pela história de forma natural à medida que deixam de existir. Já para Nora, a categoria memória deixa de existir porque passa a ser reivindicada pela história. O que será utilizado como base de análise para a obra de João Antônio, nesta primeira fase, é justamente a representação quase que burocrática do passado versus uma visão em que se procura compreender o processo pelo qual o grupo social (neste caso os pobres da época, representados pelos moradores do Beco da Onça) construiu a sua própria imagem do mundo getulino. Neste sentido, a memória coletiva é o elemento-chave, pois fornece um ponto de vista mais emocional, capta o clima, o sentimento da época.

2.2- Os tipos de João Antônio

Apesar de Getúlio Vargas ter iniciado o Estado Novo na década de 1930, João Antônio começa a ambientar a história a partir da década de 1940. Este período é marcado pela urbanização de diversas cidades brasileiras, principalmente São Paulo (cidade onde se localiza

o Beco). Em 1941, a cidade já se destaca como o maior centro industrial da América Latina com 4 mil fábricas e mais de 1.400 milhão de habitantes. As suas 12 bibliotecas e mais de setenta cinemas e teatros fazem a alegria da elite e da classe média. Embora a população pobre da época acredite que o país viva um conto de fadas, para este grupo não há alteração na situação econômica deles. Ao contrário, continuam estagnados na pobreza, analfabetos e morando em guetos.

É justamente esta realidade que o narrador criado por João Antônio retrata nas primeiras páginas do livro:

O Beco do Onça é getulista, negro, negróide, mestiço, emigrante, cafuso, mameluco, migrante, pobre, operário, corintiano roxo, paulista da gema. Faz sua fezinha, jogando no bicho, conforme o palpite ou os sonhos... Gente que só como carne de galinha aos domingos. Que manda botar meia sola nos sapatos. Para quem ir ao cinema é um acontecimento. Paga os aluguéis com dificuldade, teme perder os empregos. Uma vez cada seis meses, quem pode, pode. Toma os rumos de um banho de mar na Praia do Gonzaga, em Santos. Viaja perigoso, demorado nos trens da Santos-Jundiaí.

O que se observa no trecho acima é que o narrador conduz o leitor para o clima da época, o estado de espírito dessa gente que vive mais de esperança do que de pão. Como moram, quais são seus anseios, as crianças de pés descalços, cabeças despenteadas, com cara de fome, sempre brincando na rua. A diversão do povo resumia-se em ouvir as músicas do rádio, pular carnaval e acompanhar todos os jogos de futebol, de preferência do Corinthians. Futebol que enlouquecia homens e mulheres do Beco (que iam aos jogos só para ver os goleiros). O botequim como ponto de encontro dos homens, que se encostam no balcão em busca da cachaça e para ver a mulata passar.

É interessante notar que o espaço, o local onde se desenrola a ação e a movimentação das personagens, não é descrito em detalhes pelo narrador. Sabe-se que o Beco da Onça fica em São Paulo pelos nomes das ruas citadas no texto. Além disso, as únicas informações que aparecem de forma explícita sobre o beco são: ruas de terra, o local fica na Rua Caiovás próximo ao Rio Aimberé, atrás do campo do Palmeiras, Vila Pompéia. Na verdade, o leitor apreende como é o Beco por meio das personagens que moram lá ou, em alguns casos, pelas ilustrações que integram o texto. Mesmo neste caso, as pessoas aparecem em primeiro plano, com bastante destaque.

Este espaço social também configura-se, sobretudo, em função da presença de personagens-tipo. Em geral, esta subcategoria de personagem representa um perfil padronizado, de características já conhecidas pelo público e estabelecidas pela tradição literária. “Ele torna-se tipo porque nele convergem e reencontram-se todos os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico, porque criando tipos mostram-se esses elementos em seu grau mais alto de desenvolvimento, na revelação extrema das possibilidades que neles se escondem, nessa representação extrema dos extremos que concretiza ao mesmo tempo o cume e os limites da totalidade do homem e do período” (Lukács, 1973, p.9, apud DICIONÁRIO DE NARRATOLOGIA).

Os personagens-tipo criados por João Antônio, nesta obra, são muito mais componentes do espaço social do que elementos de destaque na história. Não há preocupação do autor em revelar o perfil psicológico de cada um; muitos nem têm nome. Apesar disso, não são simples figuras do folclore urbano. A função de cada personagem é representar os tipos existentes nessa camada social e a situação caótica em que se encontram. Sim, eles simbolizam essa massa de seres humanos que vive sempre à margem da sociedade, mas que é fundamental para levar políticos ao poder. E todo o “povão” está retratado aqui, a arraia miúda que é parte integrante e a razão de ser de todas as obras do escritor. João Antônio delinea os tipos autênticos que captam a realidade do homem da cidade, que tenta sobreviver num mundo em que é oprimido, refletem um estado, espelham um país. Veja alguns personagens-tipo dessa camada social retratados no livro:

- **perfil dos moradores do bairro em geral:** cachaceiro, catador de papel, biscateiro, vagabundo, camelôs, esmoleiros e operários.
- **moleques:** sempre descalços, despenteados, de barriga de fora e “nariz moncoso”.
- **as mulheres:** crioulas, sararás, mestiças. A mulata que passa na rua “de ancas fornidas que mexem, indo e vindo e requebrando”.
- **o português:** conhecido como o transmontano Joaquim Moço. Trabalha duro, nas madrugadas, em um frigorífico.
- **dono da vendinha:** que não fecha o estabelecimento nem para ver Getúlio passar.

– o **malandro sedutor**: “o ar livre de quem anda com a cabeça fresca, armando rabudeza, quizumba, arte, trampolinagem.”

Além dos personagens-tipo, outra marca do autor presente em *Lambões*, assim como em todos os seus livros, é o trabalho intenso com a linguagem. Para reproduzir o vocabulário típico, a sintaxe dos meios onde ocorrem as narrativas, João Antônio recriou uma linguagem em que combina gíria e norma culta da língua portuguesa. Embora durante muitos anos alguns críticos teimassem em afirmar que João Antônio apenas reproduzia o que ouvia nas ruas, percebe-se em seu texto um trabalho extremamente elaborado, que partiu de uma pesquisa detalhada *in loco* das gírias e termos populares. “Os ‘erros sintáticos’, os enunciados quebrados, as frases curtas, a sonoridade reproduzindo a linguagem oral (o autor procura abreviar o máximo as diferenças entre linguagem oral e linguagem escrita), as gírias, os estereótipos, os ditos populares, as tragédias cotidianas etc, não devem ser entendidos superficial e preconceituosamente. Constituem partes integrantes de um tipo específico de criação literária, realizada através do trabalho de montagem, que com suas características, não encontra similar na Literatura Brasileira...”. (Oliveira, 2003, p.145).

Na prosa ficcional joãoantoniana constata-se períodos curtos, uma cuidadosa seleção de elipses (segundo Antônio Cândido denotando consciência das possibilidades que o implícito possui para dar ao explícito todo o seu vigor humano e artístico), assonâncias e aliteraões, que conferem ao texto uma sonoridade particular (principalmente quando lido em voz alta). Podemos notar isso através de alguns trechos de *Lambões*:

A gente via o goleiro palmeirense passar, cabelo gomalizado cortado quase rente e repartido ao meio, bigode da moda, centopéia frajola.

Até a hora em que a dança da luz dos holofotes risca. Dança luz em linhas retas inquietas e que se largam, se cruzam, se metem, vasculham rápidas, teimosas, doidas, espetando o céu. Procuram aviões. Aí, o movimento silencioso acaba em brinquedo. Nossas vozes principiam a alteração. Pronto. Algum adulto abala, ralha duro. Um safanão estala.

Como poderia um patoludo daqueles, pesadão, poderoso, defender gente miúda, arrelhada, da pá virada, metida, saída, tirada e oferecida sem ser querida?

Estes trechos também são boas amostras de como o autor explorava as gírias. Analisando-se cada palavra fica evidente seu vasto conhecimento dos repertórios erudito e popular. Em alguns momentos, o leitor pode facilmente reconhecer palavra do vocabulário ativa ou passiva, ou ainda buscá-las nos dicionários. Em outros momentos, o leitor vai encontrar palavras criadas pelo autor, constituindo o que poderíamos chamar de sua “gramática” particular. Elas foram recriadas/inventadas para transmitir o sentimento, o estado de espírito de um personagem específico ou o clima de uma ação. As gírias recriadas/inventadas não surgiram simplesmente da cabeça do autor. Consta-se que muitas, quando não foram recriadas a partir do dialeto dos marginalizados, contêm uma “raiz” na Língua Portuguesa, demonstrando um trabalho amplo de pesquisa dentro deste universo:

- **patoludo**: variação de patola (indivíduo de pouca inteligência, parvo, tolo).
- **granuncha**: derivada de grana.
- **esquiniza**: esta palavra deriva de esquivar (escapar)
- **merdunchos**: variação de merdoso (que não presta, baixa qualidade, ordinário).
- **muquinfos**: variação de moquiço (casebre, habitação desprovida de conforto).

Ao escolher a gíria como ponto central da linguagem de seus personagens, João Antônio não a utiliza apenas como fator de caracterização dos tipos criados. Se em seu projeto literário havia a preocupação constante em aproximar o máximo possível a linguagem falada da linguagem escrita, a gíria foi o recurso usado para obter um efeito semântico desejado, permitindo também, e sobretudo, dinamismo, renovação, criatividade e expressividade no texto. Esta linguagem híbrida ganhava novas tonalidades, trazendo para o texto a vivacidade da língua falada, ou seja, a melodia das frases, a entonação até o clima dos gestos, dos olhares e da acentuação.

Ezra Pound (2003, p.63) afirma que, para se carregar uma linguagem de significado até o máximo grau possível, precisamos de três fatores: projetar o objeto na imaginação visual, produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala e produzir ambos os efeitos estimulando associações (intelectuais e emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados. Sob esse ponto de vista, a gíria para João Antônio é muito mais que um signo de grupo, é uma palavra-signo, pois consegue atingir o leitor explorando os meios citados acima.

2.3- Autor personagem

Analisar a herança histórica para compreender o país e a si mesmo. Em *Lambões de caçarola* João Antônio cria um narrador que mergulha no seu passado para esclarecer aquilo que deixou marcas profundas nele, conseqüentemente, na população brasileira. Na apresentação da obra, assume o seu “eu-civil” ao declarar (após reproduzir a frase clássica de Getúlio – Trabalhadores do Brasil): “Isto entalado na garganta. E bem. Doía... Creio que o povo amargue a dúvida e a castração. Gana de cobrança, de forra. Que de um jeito ou de outro, querendo bem, abominando, desconfiando, tanto faz. Estamos todos empatados. Somos órfãos e viúvos do velhinho”.

A apresentação do autor desempenha um papel significativo na análise da obra, pois coloca-nos diante da concepção, da visão de mundo de João Antônio. Ou seja, o personagem narrador de *Lambões* reflete os sentimentos, os valores, o pensamento e a postura político-ideológica do autor. Quando falamos autor, queremos dizer “aquele que se exprime através do texto, ‘o outro eu’ que assume o comando da criação literária” (MASSAUD, 2004, p.95).

Desta forma, constata-se de imediato que há pouco distanciamento entre autor e narrador. O que fica mais evidente na escolha de uma narração feita em primeira pessoa. Quem conta a história é um menino sem idade definida. Ele é testemunha dos fatos que ocorreram naquela época. É pelos olhos do garoto pobre, morador do Beco, que vamos entrando no mundo, ou submundo, dos pobres e na vida política do país. Intencionalmente, o menino não tem nome. O que vem reforçar a identificação autor-narrador. Além disso, existe uma série de situações mencionadas no livro que tem profunda relação com a vida do autor, comprovando que a obra está permeada de elementos autobiográficos: o pai do narrador é dono de uma vendinha, assim como o pai de João Antônio; o menino trabalha na venda, enlitra óleo de cozinha, querosene, ensaca carvão e faz as entregas, assim como o autor durante sua infância.

Voltando à questão da narração, poderíamos concluir que o narrador se enquadra na categoria “narrador-testemunha” (segundo a tipologia de Norman Friedman), já que ele narra um período da história do Brasil que presenciou (a Era Vargas). Contudo, o narrador também é protagonista porque conta suas memórias e reflexões sobre o que vivenciou. Ele “narra de um centro fixo, limitado, quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos”. (LEITE, 1987, p.37).

Outro fator importante é que o narrador-testemunha não permanece sempre menino. Ele cresce ao longo da obra. Com isso, obtemos duas visões da imagem de Getúlio Vargas

completamente diferentes. A primeira, quando garoto, é formada a partir do que ele presencia e dos comentários dos adultos do Beco, portanto ligada à memória coletiva. É uma imagem criada a partir da ingenuidade, da ilusão. João Antônio utiliza a visão do menino para fazer um paralelo com o sentimento existente na época. Era com esse olhar que o povo, no início da década de 1940, via Getúlio. O clima era de euforia, porque finalmente existia um governante que transformaria a vida dos pobres.

A força nos tocou, assim nunca vista. E, depois, jamais repetida. Muitos anos me encasquetaria a atração, figura, o não-sei-quê do homem que apareceu entre duas bandeiras verdes e amarelas, de pé em carro aberto. Sorrindo e estirava os braços para o alto, os dois a um tempo, na entrada do pavilhão, na Água Branca. Sei lá. Aquilo nos mexia nos pêlos do braço. Eu trepei de cavalinho nos ombros do meu tio, vi Getúlio. Vi Gegê... Daí para frente, fosse o que fosse com ele, era assunto. Qualquer passo de Gegê fazia a gente correr, agitava, virava boato, de comum espetaculoso... A meninada sentia o poder de decisão nas mãos dele.

Porém, à medida que o menino cresce, e perde a ingenuidade, vai se deparando com uma outra realidade. Com vinte e poucos anos, constata as mentiras, as intrigas no poder e a queda de seu ídolo. Não há mais espaço para a ilusão, apenas para as dúvidas. O Gegê vira Getúlio Vargas.

[Getúlio] Deu com uma mão, tirou com as duas. Sorrindo muito e gauchamente: um carioca, no fundo. Mordia e assoprava. Molhava a ponta do indicador na boca, entendia. Sabia para onde ia o vento. Manipulou os trabalhadores e namorou o fascismo nos quinze anos de ditador. As cadeias cheias. E os aviões davam sumiços em pessoas, descarregavam prisioneiros políticos atirando em alto mar, lá fora.

É interessante observarmos, também, como João Antônio utiliza amplamente a descrição como peça-chave da narração. Há pouco discurso direto; quando este aparece, está ligado a alguns personagens-tipo e principalmente à reprodução das frases clássicas de Getúlio Vargas: “Trabalhadores do Brasil”, “A lei. Ora, a lei”, “Calma, que o Brasil é nosso”. O discurso direto aparece também com bastante ênfase num trecho importante referente à reprodução de uma conversa do ditador com seu barbeiro pessoal, transformado num fiscal da

fazenda. Neste momento, a reprodução literal das falas das personagens é um recurso que garante mais naturalidade e vivacidade ao texto.

Além destes poucos momentos de discurso direto, é realmente por meio da descrição do menino que as décadas de 1940 e 1950 vão tomando forma. Aqui, esta forma de discurso não é usada apenas como recurso meramente ilustrativo, algo que se pudesse suprimir sem comprometer a coerência interna da história. Ao contrário, sua função é produzir uma impressão desejada, “o efeito de real”, ou seja, retratar uma impressão sensorial, revelar o estado de espírito do narrador-testemunha. Transmitir as impressões que o próprio narrador sentiu ao ver, apalpar, cheirar ou provar aquilo que está a descrever. Neste caso, o impacto sobre o leitor é muito maior por que:

Cada um de nós vive num mundo de imagens, e não de abstrações, por isso reage melhor ao que é gráfico e ao que é concreto. Uma boa descrição é sempre gráfica e concreta, e consegue sê-lo pela utilização de abundantes pormenores. (SHAW, 1978, p.141).

Em *Lambões*, o autor também utiliza a descrição para reforçar sua estratégia de mostrar/contar. Veja-se este exemplo de contar/mostrar com lances dramáticos para retratar a tragédia do cine Alhambra. Note-se a lúcida escolha das palavras e como a descrição se move, cresce, num ritmo frenético, até chegar ao ápice final com a palavra *mortos*:

— Fogo!
Nas luzes apagadas da matinê do cine Alhambra, na rua Direita, alguém berra medonho. Depois, a gritaria. O filme de guerra vai na tela, o incêndio é só lá. Mas se entendeu que o cinema pegava fogo e o povo, arrepiado de susto, dispara num tropel, pula a poltrona, estrepa as pernas, endoidecendo e se arrancando, catando aos trompaços as portas de saída. Um estouro. Atropelam, trombam, pisam o que topam pelo caminho. Na correria gritada, mulheres pisando de salto alto, homens chutando. Trinta meninos pisoteados ficam lá. Mortos.

O trecho acima também nos dá um bom exemplo do cuidadoso trabalho de montagem realizado pelo autor, um artifício habilmente usado para criar a atmosfera desejada. As impressões do menino são apresentadas como se fossem uma série de cenas captadas pelo olhar-câmera do narrador. Alguns trechos ganham toques cinematográficos, em outros, a

montagem entra como recurso para inserir um tom de ironia, contrapondo-se, ou melhor, confrontando-se o que é narrado pelo olhar ingênuo do menino com a realidade de fato.

A ironia desempenha um papel fundamental no decorrer da obra. É através da ironia que, pouco a pouco, o narrador sinaliza ao leitor que nem tudo é o que parece, há algo que paira sobre as ilusões do povo do Beco. O autor não quer que o leitor aceite cegamente tudo aquilo que é contado pelo narrador, portanto, para tal, faz uso da ironia com o objetivo de criar um contraste, indicar uma intenção ou atitude oposta àquilo que realmente afirma. “A ironia funciona, pois, como processo de aproximação de dois pensamentos e situa-se no limite entre duas realidades, e é precisamente a noção de balanço, sustentação, num limiar instável, a sua característica básica, do ponto de vista da estrutura.” (MASSAUD, 2004, p.247)

Na obra, a ironia também serve para denunciar a “presença” do alter-ego do autor ou autor implícito – termo criado por Wayne Booth, em *A retórica da ficção* - para explicar o estado em que o escritor se encontra quando produz uma obra: “enquanto escreve o autor não cria um ‘homem em geral’, impessoal, ideal, mais sim uma versão implícita de ‘si próprio’”. (1980, p.88)

Segundo Ligia Chiappini Moraes Leite, em seu livro *O foco narrativo*, “autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente fatos ou em que se expressem diretamente as personagens envolvidas na história”. (1987, p.19) Veja abaixo alguns trechos que revelam a presença do autor-implícito (frases em negrito):

Dutra, bom e batuta, porque Gegê dizia. Ademar de Barros achacava, metia safadeza e desmando, de inventor a governador, levado pela mão de Vargas. Prometeu baixar o curso de vida. Em dois anos o custo dobrou. **Memória fraca, a da gente.** Getúlio voltou às urnas...

Gegê, protetor, cheio de moral, pai dos pequenos. Boatavam exemplos... um homem que pensava primeiro os trabalhadores e corrigia os excessos... Aquilo nos ganhava. Passava açúcar, sei lá. A gente sofria, pejava, teimava. Acabávamos sorrindo, esvaziados, leves, se entregando. **Como um bando de sem-vergonhas :**

— Calma que o Brasil é nosso. [diz Getúlio]

Vale a pena observar que a inserção da fala de Getúlio Vargas nesta montagem adquire um novo significado – neste caso irônico. As frases célebres do caudilho aparecem em toda

obra e foram propositalmente retiradas do contexto original. A montagem permite ao autor inserí-las no texto de acordo com o efeito ou dinâmica que pretende dar. “Trabalhadores do Brasil” é uma das mais freqüentes e ora adquire tom de convocação, ora funciona como efeito de contraste.

Contraste/ironia:

Vai que o pacote no ombro do homem sofre um furo, o açúcar escorre do caminhão à pilha, estira um fino, fininho de linha branca pintando um rastro, carreirinha na terra. A molecada esfomeada se agacha, quase de deita. E, rápida, mete a língua naquilo, raspando o chão, nariz ranhento. Eu não vou esquecer mais. Ele [o pai] usará a cena como porrada viva e exemplo. Quando eu torcer o nariz, não querendo comer.
— Trabalhadores do Brasil!

Convocando a população:

Um dia, [Getúlio] baixou em São Paulo. A crioulada, a mestiçada do beco do Onça, foi ver... A gente se aprontou. Duanas e becas domingueiras nos varais, ao vento, escovadas, tomaram sol... As barraquinhas vendiam algodão-de-açúcar, pé-de-moleque, pirulito bandeirinhas.
— Trabalhadores do Brasil!
A força nos tocou, assim nunca vista.

3. Biografemas getulinos

3.1- Imagem fragmentada

Ao (re)contar uma das épocas mais importantes do Brasil, João Antônio (re)constrói também o mito Getúlio Vargas. Não por meio de uma biografia tradicional, ou como definiu Roman Jakobson “biografismo vulgar, biografismo documentarizado, datado, fora do texto criativo”, mas através do que Roland Barthes denominou de biografemas – “conceito através do qual se constrói uma imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não acredita mais no estereótipo da totalidade nem do relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole”. (SOUZA, 2002, p.45)

Estes fragmentos não foram recolhidos da história oficial, e sim da memória do povo (embora, muitas vezes, as duas versões coincidam), e o autor os utiliza habilmente para reconstruir a imagem carismática de Getúlio Vargas. Na obra, Vargas só aparece depois da página dez, até lá, a preocupação do autor é fazer o leitor penetrar no universo do povão da época para compreender o impacto da presença do caudilho em suas vidas.

A entrada de Getúlio Vargas na obra é marcada pelo famoso bordão “Trabalhadores do Brasil!”, frase que inaugurava os discursos do Dia do Trabalho e que aparece em destaque como título (o único do livro). É como se o autor, a partir deste momento, convocasse o leitor a fazer uma viagem no tempo. Ao longo da obra, João Antônio (re)constrói a figura de Getúlio partindo de várias facetas do caudilho: o homem de moral irretocável, o político habilidoso, o pai dos pobres e assim por diante. Para melhor analisarmos cada faceta, e montar o quebra-cabeça elaborado pelo autor, vamos unir os fragmentos getulinos por tema e confrontá-los com dados da história oficial. Desta forma, será possível perceber a relação memória popular (representada pelo narrador-testemunha) versus história oficial versus literatura.

3.2- Fragmento 1: Aspecto físico

É interessante observarmos o tom carinhoso, saudosista, sempre que o narrador se refere à figura de Getúlio:

O il saía carregado. Sulista demorado. A língua do velhinho ficava, ficava no céu da boca. Velhinho nada. Moço e de testa larga... Nem era velhinho, aí está. Baixote, barrigudinho, fotografias não o traziam de óculos. Era vistoso, simpático. Remexia a gente...

A história oficial revela que Getúlio tinha 1,57 metro de altura. O órgão de propaganda, representado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), controlava os meios de comunicação e a cultura popular. Por isso, tudo o que poderia ser encarado como um defeito, ou um empecilho para que Vargas fosse bem aceito pela população, passou por um processo de valorização. O órgão “converteu em virtude traços físicos como a altura do presidente, transformando-o no ‘nosso querido baixinho’, um verdadeiro gigante pela força de vontade e pelas realizações”. (FAUSTO, 2006, p.122)

O sorriso também foi uma característica de Getúlio bastante explorada e chegou a ser tema de um livreto distribuído em escolas intitulado *O sorriso do presidente Vargas*. Em *Lambões de caçarola*, o narrador refere-se ao sorriso de Vargas como um poderoso motivador da população. Para isto, introduz no texto a frase de uma marchinha de Haroldo de Campos e Marino Pinto, associada a valorização do trabalho e carisma do presidente.

Trecho da marchinha *Retrato do velho* (primeiros versos):

Bota o retrato do velho outra vez,
bota no mesmo lugar.
O sorriso do velhinho
faz a gente trabalhar.

Na obra:

O fanatismo, o fascínio ferviam. O sorriso do velhinho fazia a gente trabalhar... O sorriso do velhinho estava acima dessa historiada [dramas sociais].

3.3- Fragmento 2: Pai dos pobres

Uma das facetas mais exploradas na obra pelo autor, e fundamental na construção do mito Getúlio, é o papel de defensor dos direitos dos trabalhadores e dos humildes. De acordo com a história oficial, a política trabalhista foi desenvolvida como um trunfo político para controlar o proletariado, descontente com o descaso de governos anteriores. Porém, a massa popular não dava ouvidos para aquilo que os adversários de Getúlio falavam na época. O povo estava longe de questionar se essas medidas eram mais um recurso para a obtenção de votos ou não.

O que ficou poderosamente impresso na memória da grande massa é que Getúlio foi o responsável pela doação de leis trabalhistas, criação da carteira de trabalho, estabeleceu um salário mínimo e o descanso semanal remunerado, fixou jornada de trabalho em oito horas e regulamentou o trabalho dos menores de idade, da mulher e do trabalho noturno; ampliou os direitos de aposentadoria para todos os trabalhadores.

Como a versão adotada em *Lambões é a popular*, encontramos os seguintes trechos que transmitem para o leitor justamente a idéia de “pai dos pobres”.

Gegê, protetor, cheio de moral, pai dos pequenos. Boatavam exemplos. Governava sem nunca ter saído do País. Não fez uma viagem ao estrangeiro. Um homem que pensava primeiro nos trabalhadores e corrigia os excessos.

[Getúlio] Saltava nas conversas das pessoas grandes – operários, carregadores, homens do frigorífico, da estrada de ferro, da refinaria de óleo e açúcar. Que discutiam política como futebol. E entravam no papo de botequim pé-rapados, camelôs, esmoleiros, pinguços, e catadores de papel do Beco da Onça... A argumentação, bem assim: Getúlio deu as leis das férias, da indenização. Uns diziam já não trabalharemos como escravos.

Observe como o narrador faz um contraste entre o trabalhador e o povo do Beco. O trabalhador registrado e com direito a uma profissão reconhecida ganha status aos olhos do menino. Isto é evidenciado no texto através do seguinte trecho:

Como poderia um patoludo daqueles... defender a gente? Depois, Joaquim moço não era um vagabundo ou cachaceiro, catador de papel, biscateiro, merduncho de pé lambuzado. Era trabalhador. Que é que a gente tinha para ele nos dar proteção?

O narrador expõe um jogo de contrastes para levar o leitor a questionamentos. Boa parte dos moradores do Beco trabalhava em atividades informais. Para a sociedade eles não eram considerados trabalhadores, e muitos sabiam que não se enquadravam nesta categoria. Apesar disso, o discurso de Getúlio era tão poderoso que o povo do Beco sentia-se integrado à classe trabalhadora.

3.4- Fragmento 3: valorização dos mestiços

Além dos trabalhadores, com Getúlio uma grande parte da população ignorada por governos anteriores ganha destaque: os mestiços. Por esta razão, constata-se, logo no início da obra, que a descrição do povo do Beco está diretamente ligada à descrição do que é ser getulista. O narrador-testemunha afirma: “O Beco da Onça é getulista, negro, negróide, mestiço, emigrante, cafuso, mameluco... pobre.”

De acordo com o historiador Boris Fausto (2006, p.130) um dos propósitos do Estado Novo era ressaltar as características raciais para enfatizar as qualidades do homem brasileiro. Para tanto, o discurso racial passou a defender o processo de miscigenação. “Na prática, valorizar a mestiçagem significava valorizar o negro e, sobretudo o mulato. A partir dos anos 30, no discurso oficial ‘o mestiço vira nacional’”. É claro que no plano social isto não funcionava de fato, mas era uma das peças-chave que ajudavam a forjar laços com as camadas pobres, constituída em sua maioria por negros e mulatos.

3.5- Fragmento 4: Gegê presente em todos os lugares

O trabalho maciço de propaganda para transformar a figura de Getúlio Vargas em símbolo nacional é outro fragmento importante presente em *Lambões*, e permeia toda a obra, assim como a descrição do jeito de ser do “velhinho”. Além das cartilhas distribuídas nas escolas, o DIP não poupou esforços para dominar a mídia da época – tudo para promover as glórias do regime. O órgão controlava o cinema, o rádio, o teatro, a imprensa e a literatura social e política.

A música popular brasileira, especialmente o samba (reduto das classes pobres), recebe incentivo especial do governo, principalmente aquelas que exaltavam a figura de Getúlio. Entre elas destaca-se *Ge-Gê* (seu Getúlio), de Lamartine Babo composta em 1931 e interpretada por Almirante. Veja a letra da música:

Só mesmo com a revolução,
Graças ao rádio e ao parábélum,
Nós vamos ter transformação
Neste Brasil verde e amarelo
Ge-e-Gê/t-u-tu/l-i-o/Getúlio

Certa menina do Encantado
Cujo papai foi senador
Ao ver o povo de encarnado
Sem se pintar mudou de cor
Ge-e-Gê/t-u-tu/l-i-o/Getúlio

Em *Lambões*, as marchinhas aparecem no texto de duas formas: incorporadas na narrativa como uma fala do narrador (exemplo já demonstrado anteriormente com a reprodução de uma frase da música *Retrato do Velho*) e reproduzidas como se fosse discurso direto de um personagem-tipo. Em ambos os casos, percebemos que há um casamento perfeito entre linguagem do autor somada à melodia brejeira das marchinhas. É como se uma complementasse a outra, adicionando ritmo e sonoridade ao texto.

Há um trecho no qual o narrador-testemunha, durante a descrição dos moradores do Beco, conta que “sempre quando passa uma mulher nova, desconhecida, de ancas fornidas que mexem, indo, vindo e requebrando, os homens do balcão, vão para a porta do botequim e assobiam. Um, mais gaiato, se escarrapacha e larga”:

Por um carinho seu, minha cabrocha,
Eu vou até o Irajá.
Que me importa que a mula manque
O que eu quero é rosetar

Além das marchinhas, apoiadas pelo governo, também fica clara na obra a presença constante da imagem de Getúlio presente em todos os locais, especialmente nas casas, nas moedas e nas escolas. Um reflexo de como a engenhosa propaganda do DIP penetrava nas mentes das classes populares:

O homem tomava lugar no quadro de honra das famílias, das paredes dos botequins, das padarias, da escola de dona Albertina na Rua João Ramalho, dos barbeiros, das folhinhas. Em tudo... Getúlio no dinheiro... Getúlio nas moedas menores. De dez, vinte e cinquenta centavos. E nas notas verdes de dez cruzeiros.

Além disso, havia o programa de rádio *A Hora do Brasil*, instituído em 1934 e transmitido em cadeia nacional todos os dias entre as 19h e 20h. Ele passou a ser programa obrigatório e obedecia a “finalidades informativas, culturais e cívicas”. Para os moradores pobres do Beco, o rádio era uma das poucas fontes de informação (e de lazer) presente em todos os lares.

Nem se sonhava com transistor, mas todos ouviam rádio. À noite, *A Voz do Brasil* era obrigação para se ficar sabendo das coisas... Além do rádio, as caricaturas dos jornais abriam conversa nos botequins, nos barbeiros, nas conduções. O povo do Beco vivia se informando.

Aqui, nota-se novamente um tom de ironia que sempre permeia a narrativa. Como os moradores do Beco poderiam realmente ficar bem informados se suas fontes de informação eram: uma proveniente do governo, e outra, das caricaturas de jornal. Note: não a matéria, mas sim uma imagem que ironiza o poder. O autor une duas linguagens distintas para construir seu discurso crítico.

Investindo sempre na conquista do gosto popular, o Estado Novo incorporou novas datas comemorativas no calendário nacional e, como consequência, o Dia do Trabalho teve uma programação especial. A data, 1º de maio, assumiu caráter de conagração pessoal entre o presidente e a massa trabalhadora. “O discurso de Getúlio, que se iniciava com o famoso vocativo ‘Trabalhadores do Brasil’, era irradiado para todo o país, sob grande

expectativa, porque durante sua fala o presidente anunciava medidas em favor dos trabalhadores”. (FAUSTO, 2006, p.127)

Um dos momentos marcantes na história do Beco da Onça foi a vinda de Getúlio a São Paulo exatamente no Dia do Trabalho. O narrador relata o alvoroço causado pela novidade e a fala de espanto/admiração do dono da venda, que se recusa fechar seu estabelecimento só para ver Getúlio Vargas:

Um dia, baixou em São Paulo. A crioulada, a mestiçada do Beco do Onça, foi ver. Lá defronte à refinaria, num pavilhão, na Feira das Nações Unidas. A gente se aprontou. Duanas e becas domingueiras nos varais, ao vento, escovadas, tomaram sol. Fomos de banho tomado, aprumados, importantes. De sapatos brilhando, os sapatos de sair. E não os de andar em casa, como nossas mães diziam. Atolado de trabalho na vendinha do começo da Rua Caiovás. Não amarrou a cara, mas disse que não ia. Aquilo nos valeu como um desprendimento esparramado. Então, alguém poderia perder a oportunidade de ver Getúlio? Um cara assim estava bem acima da maioria... Alguém dispensar Getúlio, uma renúncia.

Aos olhos do menino, Gegê já alcançara status de herói.

3.6- Fragmento 5: moral inabalável

A extraordinária habilidade de Getúlio Vargas para conduzir as massas e a força de suas palavras foram ferramentas fundamentais para a construção do mito. Não importava os ataques da oposição, nem mesmo os fatos contundentes da realidade. Era só Getúlio falar que o povo mergulhava numa aura de euforia, credibilidade, esperança. O autor também expõe esta incapacidade para julgamentos do povão e a total obediência à palavra do “velhinho”, até mesmo quando ele se colocava acima da lei. Veja nos trechos abaixo:

— A lei. Ora, a lei
Gegê falava. E acabava soando simpático. Palavra sua ia, que ia embora. Pulava do povo do Beco da Onça e da Vila Pompéia às beiradas da estrada de ferro, pegava os lados da Barra Funda e se largava no mundo.

Vai daí, depuseram Getúlio. E, eleições à vista. Era só o de que se falava. Dutra seria bom, Gegê dizia. E a palavra do velhinho era final. Eduardo Gomes e Ademar, dois gostosões, faziam sucesso na ala feminina. Nenhum era líder. Só Gegê tinha a chave:
— Trabalhadores do Brasil!

A fama repetia a vida limpa, sofrida, de vítima, sem bandalheiras. Os outros, pândegos. Mentirosos, não cumpriam promessas, oprimiam, enganavam. Usavam otários, incautos e iludidos. Ele, não.

Com a chegada da Segunda Guerra Mundial, os laços entre Gegê e as massas foram ainda mais reforçados. O DIP aproveitou o momento para intensificar a propaganda e promover o Governo. “As emissoras de rádio tocavam marchas de exaltação que associavam a luta na Itália à certeza da vitória e cantavam as belezas do país tropical onde os pracinhas regressariam como heróis.” (FAUSTO, 2006, p.105)

O autor mostra que todos os problemas advindos da guerra não abalaram negativamente a população, apesar de o cotidiano do Beco (assim como do povo em geral) ter sido alterado bruscamente: a gasolina foi substituída pelo gasogênio (gás derivado do carvão), um racionamento rigoroso assolava o país (mas os moradores do Beco recebiam fichas de racionamento para os mantimentos de maior necessidade), havia a carestia e, para complicar ainda mais, o *black-out*.

Getúlio estava acima de toda esta história: “Todo o pedaço sabia que não foi ele quem nos deu o *black-out*. Mas Getúlio seria o homem que nos livraria”, afirma o narrador-testemunha. A euforia com que os soldados brasileiros foram recebidos, após o desastre vivido na Itália, tudo era perdoado ao som da *Canção do Expedicionário*. A música era cantada nas escolas, nas ruas enquanto se contava as histórias da Força Expedicionária Brasileira (FEB).

Mães, noivas, parentas, chorosas de fazer dó. Mas o Beco da Onça, Navio Negreiro, e outros buracos, muquinfos, enfiados e subúrbios perdoavam, cabeça alta ou baixa, o rádio cantando a Canção do Expedicionário.

“Por mais terra que eu percorra
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá.”

Porém, esta fé, aparentemente inabalável, no “pai protetor”, vai sofrendo oscilações durante o processo de crescimento do menino. A vida adulta o joga de encontro a uma realidade repleta de armadilhas. Nada é o que parece, e a palavra de Getúlio, que antes

apontava para um mundo promissor, agora revela o jogo sujo. Em *Lambões*, o passar dos anos também é um aviso para o leitor de que tudo muda aos olhos do tempo:

Corre. Nada para correr como o tempo. A gente muda, estuda ou não. Casa, não casa. Descasa. Vira funcionário público ou andejo. Pega profissões errantes, malbarata. Um sobe-e-desce dos capetas e, muita vez, a vida não faz graça. Eu andei.

Outro detalhe importante é que, a partir desta transição, pela primeira vez aparecerá na narrativa a palavra ditador. O tom carinho, até saudosista, do texto vai se diluindo e adquirindo um tom mais solene. Isto acontece quando o narrador encontra casualmente o barbeiro de Getúlio Vargas num bar. O homem, “bebido”, revela como havia assumido o cargo de fiscal da fazenda.

Uma manhã, Gegê aparece de bom humor dobrado. Sem pressa, estende um oferecimento, depois de várias perguntas:
 — Mas você não precisa de nada? De um emprego público?
 A vida do barbeiro anda nos trilhos. Mas o presidente insiste, há uma tensão. É preciso pedir...
 — Fiscal da Fazenda.
 O **ditador** pede papel e nomeia, decretando da cadeira de barbeiro, federalmente. (grifo do autor)

É interessante apontar também que alguns traços, que antes eram vistos de forma carinhosa pelo narrador, adquiriram conotação negativa com o passar dos anos.

Segue, o tempo segue. De novo, uma manhã de bom humor na vida de Getúlio. Já fiscal da fazenda, sempre barbeiro, o da navalha ouve oferta polpuda. Pedisse... Getúlio insiste como um **pai**. O barbeiro justifica o não. Getúlio fecha o cerco, **o sorriso velho**. (grifo do autor)

Vargas insiste como um pai, agora não de forma carinhosa, mas ameaçadora, que profere uma recusa. O sorriso já não vem mais acompanhado da afetuosa palavra “velhinho”, mas transformado em sorriso velho, envelhecido pelo tempo, pelas jogadas sujas, pelas mentiras, pelos constantes enganar.

Mas enquanto o narrador toma consciência, o povo ainda desconhece este lado de seu “pai protetor”. A imagem de homem acima de qualquer suspeita foi construída solidamente ao longo de muitos anos. E todos os benefícios criados para os trabalhadores ainda vigoravam. E as ilusões, também.

3.7- Fragmento 6: Suicídio confere aura de herói

Em *Lambões de caçarola*, a morte de Getúlio Vargas abre espaço para questionamentos, que até então estavam colocados de maneira discreta no texto. O autor recorre ao avô do narrador para anunciar o mau presságio: “Está para haver o diabo.” O narrador também introduz a tragédia que virá a seguir: “Nó cego. Fio desencapado”. Ou seja, o jogo sujo virá à tona.

O suicídio não é contado em detalhes, e a ênfase recai na reação popular e na confusão de informações:

Uma porrada. Ninguém acredita em suicídio. Nem na carta que ele deixou. Para o povo, conversa dissimilada, manipulada, um engodo. Mais um. Leu-se a carta, ouviu-se a ladainha pelo rádio e se chorou. Uma despedida doeu.

O autor não se aprofunda muito na questão da carta-testamento deixada por Getúlio. O que é, no mínimo, curioso, já que ela se transformou, segundo a história oficial, num forte instrumento de comoção popular, desencadeando uma série de reações populares em diversas cidades, que iam de ataques ao jornal Tribuna da Imprensa até greve de operários. A multidão se organizava nas ruas espontaneamente, em nome de Getúlio.

Segundo o historiador Boris Fausto, a carta-testamento eliminou na imaginação popular a possibilidade de que Vargas havia sido assassinado pelos poderosos. “O suicídio, desse modo, não era um ato covarde, condenado inclusive pela religião, pois não tinha essa característica de autodestruição, e sim de um gesto de supremo sacrifício e de redenção”. (2006, p.196) No documento surge a figura do herói-salvador, que agiu para manter o interesse do povo:

...Tenho lutado mês a mês, dia a dia, hora a hora, resistindo a uma pressão constante, tudo suportando em silêncio... para defender o povo que agora se queda desamparado. Nada mais posso vos dar a não ser meu sangue... Meu sacrifício vos manterá unidos e meu nome será a vossa bandeira de luta. Cada gota de meu sangue será uma chama imortal na vossa consciência e manterá a vibração sagrada para a resistência... Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo... O ódio, as infâmias, a calúnia, não abateram o meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da minha eternidade e saio da vida para entrar na história.

Para a história, a carta-testamento foi o desfecho que Getúlio precisava para alcançar o status de herói. Mas o narrador não se envolve com essas questões. Ao final, a indignação popular serve como motor do último capítulo. Quando as máscaras caem, quando as ilusões não servem mais para alimentar uma ideologia, o que é que sobra? Para o narrador, o momento é marcado como um rito de passagem para a vida adulta. O desmascaramento do herói é um processo doloroso, cheio de dúvidas. E a conclusão que vai chegando, à medida que o impacto da morte se dilui, é a seguinte:

Um manobrista, não passando disso — vamos deixar como está para ver como é que fica. Encabrestava jeitosamente e trazia os cavalos na corda curta. E na volta à presidência, sentiu que o mar de lama era ele mesmo, suas intrigas. Tratou de jogar a culpa e a responsabilidade nos outros. Complicou os chegados, filhos, filhas. Virou herói. Marcou o momento de sua morte. A medo e perigo empolou-se num nacionalismo final. Descarte. Pronto: mártir da independência econômica. No fim, não podia deixar de ser useiro e vezeiro, está só. E bem.

Consideramos este trecho um dos mais significativos da obra, porque narrador expõe para o leitor os dois lados da moeda. Tudo o que foi exposto nas páginas anteriores agora deve ser reavaliado. Getúlio é herói, é corrupto ou apenas um homem? O narrador não tem esta resposta, mas deixa claro no texto a fala ressentida.

Note como a palavra “herói” é inserida na narrativa. Entre duas frases que denunciam as atitudes pouco éticas do presidente – “Complicou chegados, filhos, filhas” e “A medo e perigo empolou-se em um nacionalismo final”. Para complementar, o narrador ainda encerra sua fala usando a expressão *useiro e vezeiro*, termo que se refere a alguém que está habituado a agir sempre de certa forma. Neste caso, manipular as pessoas, “o manobrista”.

Apesar deste momento de reflexão, o narrador retorna às dúvidas, e questiona o suicídio:

Conversa. Nem comovia, nem convencia o Beco da Onça, o Navio Negreiro.
Suicídio? Fossem lamber sabão. Ou como naqueles tempos:

“Não faça hora comigo
Que eu não sou relógio
Da Praça da Sé.”

Para o povo do Beco, a história de Getúlio Vargas não termina com sua morte. Quarenta anos se passam e a imagem do “velhinho” ainda está intacta, principalmente para o pai do narrador-testemunha:

Nas rodas, nas esquinas e botequins, nas fábricas, na andança, na rua, meu pai ouviu discussões sobre Getúlio. Aturou sempre, quieto. Se lhe pediam opinião, cortava ali:

— Gostos e bofetadas são diferentes.

3.8- Histórias da memória

Como já foi mencionado no capítulo um, *Lambões de caçarola* não é uma obra que segue o formato tradicional. Muito se questionou quando foi lançada em 1977. Embora o relato seja aparentemente linear, observando-o detalhadamente é possível detectar sinais de que se trata de uma obra de cunho memorialista. Isto pode ser comprovado pela falta de uma estrutura de organização tradicional do texto (sem títulos e especificação de capítulos). Apesar de a história de Vargas seguir um início, meio e fim, há momentos em que o narrador mistura dois fatos distintos, acontecidos em épocas diferentes, como se fosse uma coisa só. É como se o autor reproduzisse o vai e vem da memória ao lembrar de fatos do passado.

Um momento em que este aspecto da memória pode ser mais bem observado é quando o narrador se refere às datas. Na verdade, embora a obra trate de um período da história do Brasil, as datas surgem apenas como um pequeno detalhe na narrativa. Aqui, não há linearidade com o discurso do narrador. Por exemplo: o menino comenta superficialmente sobre a guerra e o *black out* provocado por ela. Apesar de a Segunda Guerra Mundial ter começado em 1939, o Brasil só foi sentir o seu reflexo (e participar dela) a partir de 1944. Mas, em páginas anteriores, o garoto situa a narrativa em 1942. Acontece o mesmo quanto

cita a queda de Getúlio, ocorrida em 1945, que se mistura com seu retorno ao poder, o que só ocorre em 1951.

Para o autor, as datas não têm caráter relevante porque sua intenção não é fazer um relato frio que remeta à história oficial. João Antônio não quer falar com o lado “burocrático” do leitor, mas com seu lado emocional. Por isso, a escolha de um narrador menino, que desenvolve uma relação afetiva com o Getúlio Vargas. É o olhar desse garoto que humaniza a figura do presidente, do Gegê, protetor e pai.

Enquanto o olhar do narrador humaniza Getúlio Vargas, o olhar de Getúlio humaniza os moradores do Beco da Onça (representando os pobres da época) e lhes confere status de trabalhador. O leitor é inserido no meio desta via dupla de interesses políticos, afetos, admiração, ilusão e realidade.

4. Sintagmas visuais

4.1- Imagens narrativas

Em *Lambões de caçarola*, as ilustrações desempenham papel fundamental. O livro tem 40 páginas e 90% delas traz algum tipo de imagem. Contudo, a relação da ilustração com o texto não é ser um simples adorno, também não se limita a dar apoio visual. A obra utiliza as duas linguagens, visual e escrita, para criar uma multiplicidade de sentidos. Com isso, o leitor é instigado a construir um novo olhar.

Ao ocupar lugar de destaque no texto, a imagem tem como função acionar sensorialmente o leitor, expor realidades desconhecidas, transmitir sentimentos e diferentes visões de mundo. Para analisarmos as imagens contidas na obra, partiremos do pressuposto de que a ilustração é um elemento pictórico que transcende sua função tradicional. Em *Lambões* as imagens constituem um dado narrativo.

As imagens, assim como as palavras, podem conter uma série de significados. As escolhas plásticas do artista (enquadramento, cor, ângulo de visão, jogo entre luz e sombra) imprimem novos sentidos que vão além do texto. Ao criar uma ilustração o artista realiza um processo de desconstrução do texto e, depois, o reconstrói num outro contexto: o do traço, o desenho. Portanto, o ilustrador constrói uma narrativa com palavras e imagens, uma visão de mundo composta de duas linguagens que se complementam.

Outro fator importante para o bom resultado da elaboração da imagem é o relacionamento entre artista e escritor. No caso de *Lambões de caçarola*, a escolha de Edgar Vasques para ilustrar a obra não foi casual. Considerado um dos mais conceituados desenhistas do país, participou do *boom* do humor que aconteceu nos anos 70. Na época, criou um personagem que se transformou em símbolo de resistência da ditadura militar, o Rango: um desempregado, pobre e barrigudo que vivia num depósito de lixo. “Eu caminhava pelo centro da cidade e só via bêbados, prostitutas, mendigos, loucos e crianças de cinco anos fumando... era uma coisa horrível, embora não fosse muito diferente do que vemos hoje. A diferença é que naquela época de ditadura, existia uma feroz censura que impedia os meios de comunicação de expressarem essa podridão”, revelou Vasques, em entrevista para a revista digital *Coletiva.net*, em dezembro de 2005.

O artista comungava com João Antônio um olhar semelhante no tratamento da miséria: humor e ironia. Vasques, assim como João Antônio, também trabalhou no Pasquim fazendo charges e caricaturas.

Para retratar os personagens da baixa camada social, criados por João Antônio, o artista optou pelo desenho de traço, com linhas negras sobre branco. O contraste, criado entre o jogo com estas duas cores, intensifica o significado da imagem, ao mesmo tempo que cria um efeito intenso. O resultado é uma linguagem visual nada superficial e que valoriza os detalhes mais essenciais de cada personagem.

O contraste também funciona “como um poderoso instrumento de expressão. Como estratégia visual para aguçar o significado, o contraste não só é capaz de estimular e atrair a atenção do observador, mas pode também dramatizar esse significado, para torná-lo mais importante e mais dinâmico”. (DONDIS, 2000, p.57).

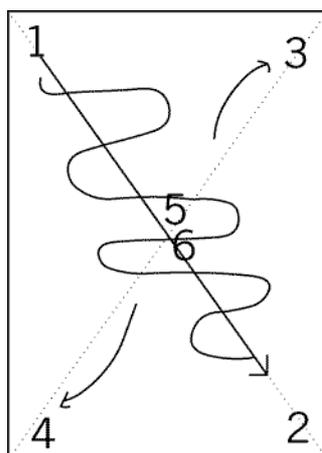
4.2- Discurso gráfico

A distribuição dos elementos gráficos nas páginas impressas, a diagramação, é um fator que também deve ser considerado no processo de estudo das imagens da obra. Como o discurso gráfico opera no nível visual oferecendo outra forma de leitura, a organização desses elementos visuais podem tornar, ou não, a leitura mais inteligível.

O comportamento do olho humano diante de uma página diagramada, ou seja, o caminho que ele percorre, interfere na distribuição dos elementos gráficos na obra. No caso de *Lambões*, é possível detectar dois procedimentos distintos. Um que obedece ao princípio de gravidade de leitura, o outro que vai na contramão de tudo isso.

O princípio da gravidade de leitura tem como base o diagrama de Gutenberg. Como o hábito ocidental é ler da esquerda para direita, de cima para baixo, os olhos acostumaram-se a percorrer um determinado caminho diante de uma página impressa. O diagrama de Gutenberg demonstra as zonas ópticas de maior atenção:

Diagrama de Gutenberg



- 1- zona óptica primária
- 2- Âncora terminal
- 3 e 4 - zonas mortas (menor foco visual)
- 5- centro óptico
- 6 - centro geométrico

Ilustração 1

A diagonal surgida das duas forças (1 e 2) é a área de maior percepção visual; é justamente nesse espaço em que se dá a grande probabilidade de direcionamento do olhar. Na obra, a maioria das ilustrações localizam-se nesta região. Já com as fotografias, a diagramação ousou nas áreas utilizadas, 3 e 4, as zonas mortas. Porém, o resultado surtiu efeito positivo, pois como as fotos foram colocadas fora da mancha de texto, portanto fora de uma margem pré-determinada, os olhos do leitor são mais facilmente conduzidos (nas páginas seguintes faremos uma análise mais detalhada).

4.3- Conceito de imagem

Antes de iniciarmos a análise das ilustrações e fotos da obra, é importante determinar qual o conceito de imagem que será adotado neste trabalho. Embora existam diversos conceitos que possam ser aplicados para decodificação de uma imagem, utilizaremos como base a semiótica para apreendermos o sentido da ilustração, aquilo que o artista quis exprimir.

Pela definição dos dicionários, imagem é a representação da forma ou do aspecto do ser ou objeto por meios artísticos. Como representação de um objeto pode significar uma outra coisa, exprimir idéias concretas ou abstratas. Neste momento, assume a função de signo.

Esse denominador comum da analogia, ou da semelhança, coloca de imediato a imagem na categoria das representações. Se ela parece é por que não é a própria coisa: sua função é, portanto, evocar, querer dizer outra coisa que não ela própria, utilizando o processo de semelhança. Se a imagem é

percebida como representação, isso quer dizer que a imagem é percebida como signo. (JOLY, 2006, p.39).

Além da semiótica, empregaremos outras tantas ferramentas para análise, que nos dêem base para avaliar a composição, o contexto histórico, estilo e assim por diante.

4.4- Análise das imagens

4.4.1- Capa histórica

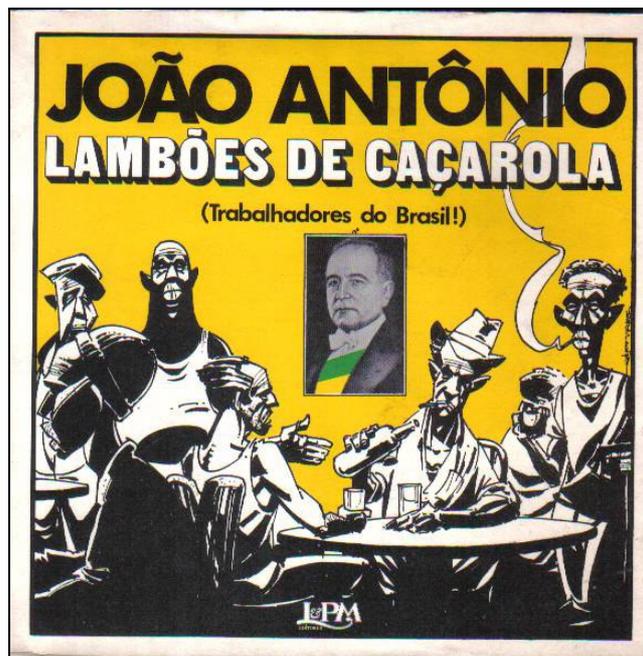


Ilustração 2

A capa elaborada pelo artista Edgar Vasques é figurativa e já demonstra de imediato a integração das linguagens escrita e visual, o relacionamento entre o figurativo e o texto. A ilustração reproduz uma cena do cotidiano dos *Lambões de caçarola* (o povo brasileiro da época), que pode remeter ao final de um dia duro de trabalho, os homens sentados à mesa do bar diante de um copo de cerveja ou de pinga.

Observe que o desenho não é uma reprodução fiel dessa gente. Em alguns momentos, a ilustração transforma-se quase numa caricatura, com a acentuação (e exagero) dos traços

físicos mais marcantes, caracterizando, assim, melhor os personagens-tipo: os lábios grandes e carnudos denotando a mistura de raças, os narizes não afilados, as vestes simples e amarfanhadas, os rostos reveladores da castigada vida.

É interessante notar como Vasques quis imprimir a idéia de movimento nesta imagem. A boca entreaberta, a mão suspensa no ar representando o gestual, que surge numa conversa de bar. Um homem com a garrafa pronta para servir mais uma rodada, e a fumaça insistente do cigarro (“quebra-peito”), que, sinuosamente, circula pelo título.

O desenho, de traço (ou seja, feito apenas com linhas negras sobre o branco), com o preto mais acentuado, aumenta a dramaticidade do ambiente e deixa as feições ainda mais endurecidas. A imagem, logo abaixo do título e do subtítulo, não quer deixar dúvidas: este é o perfil dos lambões de caçarola. A ilustração expressa de maneira clara e direta a referência feita no título. Desta forma, o texto também tem função iconográfica que influencia a imagem.

A ilustração em preto e branco contrasta com o fundo amarelo, remetendo às cores da bandeira, portanto ao símbolo da nacionalidade. O quadro de Getúlio Vargas surge onipotente bem no meio do desenho, exibindo a faixa presidencial verde e amarela na roupa de gala. Essa imagem do presidente é uma montagem em que ocorre o uso de uma fotografia, não ilustração. Aqui, a foto ganha um contexto especial, como se fosse algo real contrapondo-se aos traços imaginários do desenho, já que é a reprodução de uma fotografia que integra o acervo presidencial, portanto, da história oficial do país.

A capa também sugere uma crítica social. É preciso lembrar que o livro foi lançado nos anos de 1977, em plena ditadura militar. Nesta época, o povo não tinha espaço na mídia, muito menos apareciam em destaque na capa de um livro.

O subtítulo “Trabalhadores do Brasil” (frase clássica de Vargas) aparece entre parênteses. Gramaticalmente, o parêntese costuma ser usado para introduzir uma informação adicional, isolando parte do texto que traz alguma reflexão, comentário ou explicação. Mas João Antônio emprega este sinal de pontuação no título para conferir ao texto uma nota emocional, reforçado pelo ponto de exclamação. O parêntese também imprime, “reconstitui o movimento vivo da elocução oral”. (CUNHA, 2001, p.665)

O título da obra, somado ao subtítulo, já aponta para o leitor algumas características do projeto estético do autor, marcado por uma linguagem híbrida, em que o coloquial e a linguagem escrita se fundem e se confundem.

4.4.2- Visualidade igual sensorialidade



Ilustração 3

Em vez de iniciar a história com texto, autor e ilustrador optaram por abrir o primeiro parágrafo com uma imagem, que ocupa posição dominante na página. É como se o desenho despertasse todos os sentidos do leitor, aguçando-os. Fica claro que o autor, intencionalmente, deseja acionar de maneira acentuada, os sentimentos do leitor, apelando para a visualidade. Mas o que esta ilustração quer comunicar ao leitor?

Em primeiro lugar, representa a imagem da pobreza: crianças descalças brincando numa rua de terra, o que nos remete à espaços habitacionais dos menos favorecidos. O ilustrador elaborou o desenho em três planos. O primeiro dá destaque ao rosto de um menino negro, sem camisa e com aparência triste. O segundo plano apresenta três crianças brincando com bolinha de gude. Além da aparente miséria, uma delas tem a barriga pronunciada, revelando toda sorte de doenças. O terceiro plano traz um caminhão carregado de sacos (o texto revela que são pacotes de açúcar), e casebres de madeira. Dá até para ver a rede elétrica e um “gato” que foi feito para conseguir energia clandestinamente. A ilustração, que num primeiro momento é descritiva, segundo terminologia de Luis Camargo (1995, p33), também exerce o papel de índice no sentido pierciano da palavra, pois “mantém uma relação causal de contigüidade física com o que representa”: negro = pobreza = favela. (JOLY, 2006, p.35)

É claro que a imagem também corresponde à classe dos signos ícone, já que é um desenho figurativo que tem uma relação de semelhança com o objeto que representa. Porém, a força de sua presença na abertura do texto aponta para o seu significado. O próprio texto, que vem abaixo da imagem, também indica esta direção. A presença do texto logo após o desenho

também fornece informações sobre o sentido da leitura da imagem, qual o percurso do olho de um elemento a outro (sintagmas):

Pé no chão, barriga de fora, nariz moncoso, cabeça despenteada, caras de fome, lombrigada. Aqui no Beco da Onça a molecada negra passa o dia debaixo do sol, na rua de terra. Remexe, apronta e perturba com o carrinho de rolemã, papagaio, bola de vidro, bolão. Cada um ao seu tempo. E tem tempo de tudo. Uma misturação. Não havendo troços de brincar, a atração é com algum gato ou cachorro. Os moleques, então, se espojam na terra fofa da beirada da rua.

É interessante notar que, embora esta ilustração tenha sido produzida nos anos de 1977, não houve alteração de seu significado. Ao contrário, nota-se que o tema continua atual, porque os elementos explorados pelo ilustrador ainda prevalecem nos dias de hoje. Se compararmos com a realidade das grandes metrópoles, o Beco da Onça poderia representar qualquer favela ou os bairros pobres da periferia dos centros urbanos.

4.4.3- Imagens que interagem com o texto

Além de funcionar como índice, as imagens em *Lambões de caçarola* também são utilizadas como uma extensão do texto, interagindo com as lembranças do narrador. Este recurso cria uma nova dinâmica na leitura, conferindo agilidade, movimento e doses de humor.



Ilustração 4

O versinho cantado pelo homem na porta do bar faz parte da marchinha de carnaval *Eu quero é rosetar!*, sucesso em 1947, composta por Haroldo Lobo e Milton de Oliveira. Veja a letra da música:

Eu quero rosetar

Por um carinho seu minha cabrocha
Eu vou a pé a Irajá
Que me importa que a mula manque
Eu quero é rosetar

Faço qualquer negócio
Com você cabrocha
Tanto faz ser lá no Rocha
Ou no Jacarepaguá
Pode até a mula mancar
Que eu vou a pé pra lá

Que me importa que a mula manque
Eu quero é rosetar

O artista mais uma vez trabalha a imagem em perspectiva para enfatizar o contexto sensual/sexual do desenho. Em primeiro plano, em destaque, os rostos dos dois homens, marcados por um sorriso malicioso ao ver a mulata passar. Vale a pena notar que, ao colocar a mulata em segundo plano, de costas, o formato sinuoso de seu corpo ganha maior destaque, principalmente as “ancas fornidas”, cintura fina e o modo de caminhar. O corpo da mulher ganhou um volume intencional com o efeito de claro-escuro e o contraste com a parte plana do fundo do desenho.

Para completar o contexto erótico, a letra da marchinha que, a princípio, parece uma malandragem ingênua, revela sua verdadeira intenção com o uso do verbo *rosetar*, que significa divertir-se muito, brincar libidinosamente.

O autor também recorre mais uma vez à imagem para mostrar a força política de Vargas durante as eleições de 1945. A opinião unânime da população e seu apoio incondicional são representados por uma ilustração que mais parece um *flash* extraído daquele momento de passeata eleitoral.



Ilustração 5: *Flash* de uma passeata eleitoral

Os rostos que aparecem em destaque na multidão revelam os verdadeiros porta-vozes de Getúlio Vargas: a massa trabalhadora urbana. A imagem também reforça a questão do mito Vargas como o verdadeiro defensor dos direitos dos pobres. Ainda no contexto do “mito”, há mais duas imagens que merecem destaque. Uma, retrata o espaço significativo que o rádio passou a ocupar nos lares brasileiros da época. Com a presença deste novo veículo de

comunicação de massas, a voz de Getúlio invadiu as casas todos os dias com o programa *A Hora do Brasil*. Era o momento em que o povo era convocado através do uso do famoso jargão *Trabalhadores do Brasil!*



Ilustração 6: Rádio: o objeto soberano do lar

No desenho, o rádio surge como o objeto soberano da casa, com direito a um lugar especial ao lado do quadro da família. Todos se reúnem para ouvir a voz do querido Gegê – de velhos a crianças (o que mais uma vez comprova como isso foi fundamental para a construção da memória coletiva da figura getulina).

A outra imagem relevante é aquela que anuncia o final trágico do ex-presidente. As pressões políticas, o desencontro de informações, as denúncias de corrupção. Como afirma o narrador: “Havia um perereco. Uma dúvida agulhava. Nó cego. Fio desencapado”. O avô do narrador-testemunha profetiza:



Ilustração 7: Prenúncio do fim

4.4.4- Dinâmica dos quadrinhos

É impressionante como esta obra de poucas páginas (cerca de 40) contém em seu interior uma significativa mistura de linguagens, exploradas das mais diferentes formas. O próprio formato, de 20cm x 19,8cm, lembra mais um álbum do que um livro. Talvez seja justamente este o motivo – o formato, a linguagem híbrida – que possibilitou a inserção de mais um meio de expressão: a história em quadrinhos.

Para contar a história de Quim, um ex-expedicionário que cai de amores por uma mulher casada, Boneca, o autor faz um jogo com o leitor: vai do texto à imagem para reproduzir uma ação violenta. O narrador revela que Quim seduz Boneca com seu jeito de homem rico e bem-apeado. Porém, a foto do amante no porta-níqueis da moça, denuncia a provável traição e a identidade do amante. Dentinho (o marido traído) dá uma surra em Boneca e vai atrás de Quim. Neste momento, a ação, destaque de uma página inteira, é demonstrada em uma seqüência de imagens sem nenhum texto explicativo. As imagens constituem, assim, uma espécie de narrativa plástica.

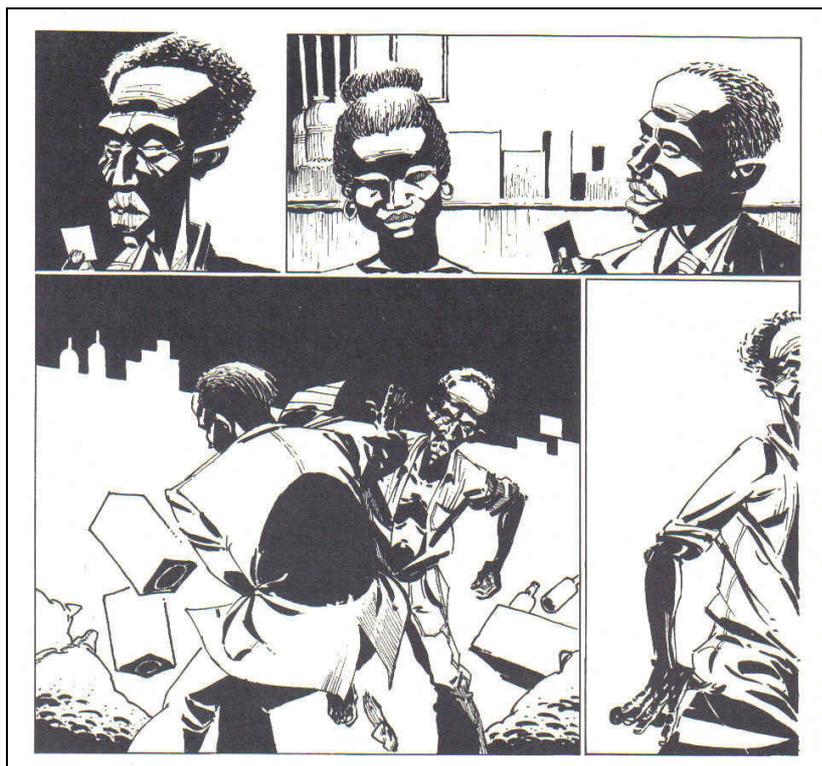


Ilustração 8: Cada plano cria uma seqüência narrativa

Observe como a legibilidade é obtida por meio da apreensão das imagens em determinada ordem. Os quadros de cima e os de baixo não são simétricos, mas estão próximos, o que confere maior agilidade na leitura. É interessante como cada plano foi elaborado para criar uma seqüência narrativa. No primeiro quadro, Dentinho descobre a foto. Note que o olhar não está na foto, mas segue em direção ao plano seguinte, que mostra Quim oferecendo uma foto a Boneca. O terceiro plano representa o confronto entre os dois homens e o assassinato de Quim. O último plano é a fuga de Dentinho.

Toda a ação é contada de forma econômica e impactante. O fundamental nesta página são os gestos que indicam movimento e violência, evidenciados pela posição dos personagens. É curioso que este é o momento mais violento da obra. Nem o suicídio de Getúlio foi tratado com tanto impacto. Historicamente, a cena era muito comum naqueles tempos, principalmente com a chegada em massa dos nordestinos, que resolviam as diferenças na ponta de uma peixeira.

4.4.5- Fotos presidenciais

É importante ressaltar que em nenhum momento a figura de Vargas é apresentada por meio de ilustrações. Assim como na capa, em que foi utilizada uma fotografia oficial, a imagem do ex-presidente sempre é representada por fotografias históricas. Em vez de mostrar uma diversidade de imagens, o designer gráfico optou por selecionar apenas três fotos, mas que são bastante significativas: na primeira o caudilho aparece em trajes tipicamente gaúchos (botas e bombachas), na segunda surge vestindo um terno e fumando charuto, na terceira se posiciona diante do microfone com a bandeira do Brasil ao fundo (provavelmente durante *A Hora do Brasil*).

A escolha por imagens que tem valor histórico e documental demonstra a preocupação do autor e do designer gráfico em reproduzir a figura que ficou impressa na memória coletiva. É claro que a foto, assim como o desenho, passa pelo olhar do artista, portanto por uma interpretação, uma rearticulação de dados já conhecidos. Porém, como estas fotos foram produzidas por fotógrafos oficiais do governo na época, estão impregnadas da “aura” getulina.

A fotografia transmite, ao mesmo tempo, a mensagem de seu tema e a sua própria mensagem... Além disso, trata-se de um tempo parado e, portanto, faz parte de um antes e um depois. É por isso que o instante da escolha da seleção (seleção do ângulo e seleção da fotografia, entre tantas tomadas da mesma cena, seleção do enquadramento), tem tanta importância. (GERVEREAUD, 2007, p.156)

A forma como essas três fotografias são inseridas no livro faz com que a imagem adquira uma linguagem particular, que caminha concomitantemente ao texto. Antes mesmo de o narrador-testemunha se apresentar, a figura de Getúlio já aparece discretamente nas páginas de rosto e em seu verso, na apresentação da obra e até no momento em que autor fala de sua produção literária.

Esta imagem que aos poucos vai surgindo é de um Getúlio ainda ligado às suas raízes sulistas (fotos 1 e 2). O traje típico e o sorriso simpático no rosto não dão indícios de que se trata de um presidente da república. Na verdade, Vargas sempre adotava estes trajes quando estava descansando em sua fazenda. Ele já quer conquistar o leitor logo nas primeiras páginas: “Que velhinho simpático!”, poderia pensar e assim criar a mesma empatia que causava na época.

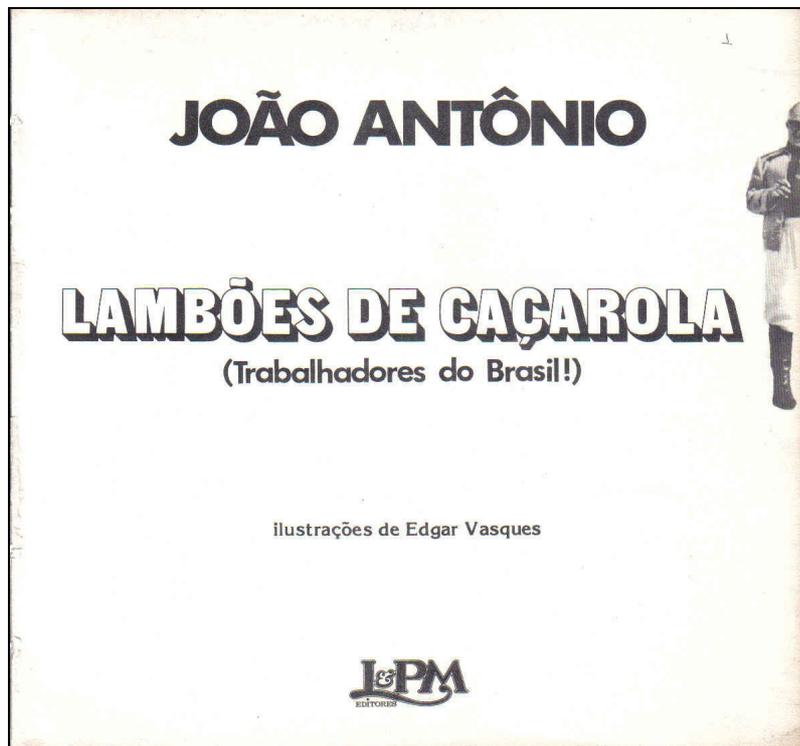


Foto 1: Aparição discreta no canto da página

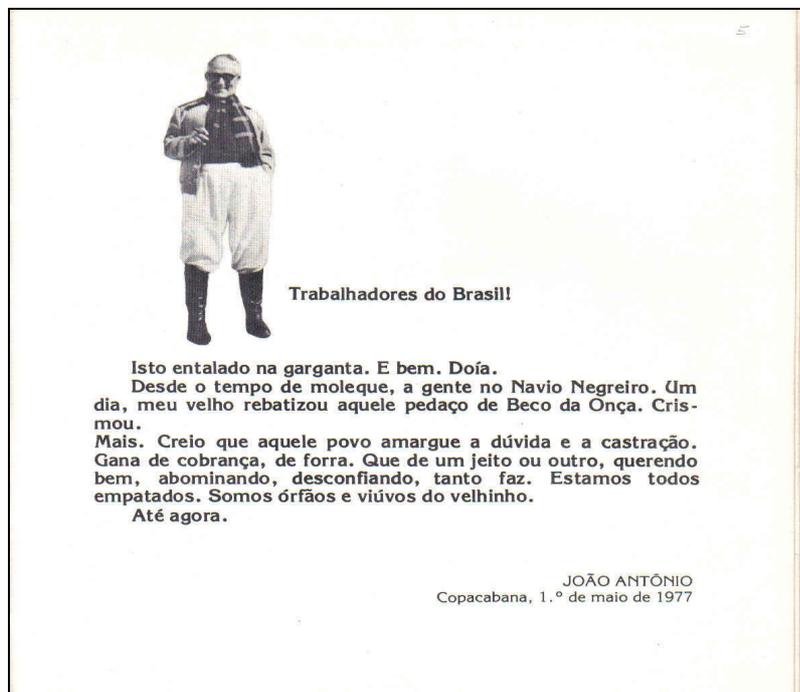


Foto 2: O presidente em seus trajes sulistas

A imagem de Getúlio vai percorrendo as páginas, aparece sorrateira fora dos limites determinados pela diagramação do texto – ora esta no canto inferior esquerdo, ora no canto superior direito atraindo os olhos do leitor. Mesmo quando o assunto não refere a Getúlio, a imagem dele está lá, lembrando que tudo aquilo aconteceu por causa da sua existência, ou como alguém por quem nutrimos, o mesmo tempo, um sentimento de amor e ódio, e que vem nos assombrar à noite. É a força do mito que sobrevive nas páginas do livro e quer recontar sua história.

Depois da imagem de homem comum do sul, inicia-se a entrada da fotografia do grande comunicador das massas (foto 3). Diante do microfone, segurando as folhas do discurso, recebendo as benções do país através da imagem da bandeira brasileira ao fundo. Na primeira aparição, só dá para ver cabeça e a ponta do microfone. Na página seguinte (foto 4), aparece um pouco mais da parte do corpo, e, assim por diante, até que o quadro se forme por completo (foto 5) com o título: Trabalhadores do Brasil! Nesta hora, inicia-se a segunda parte do livro, que é dedicada a história do caudilho. E novamente a imagem vai sumindo...

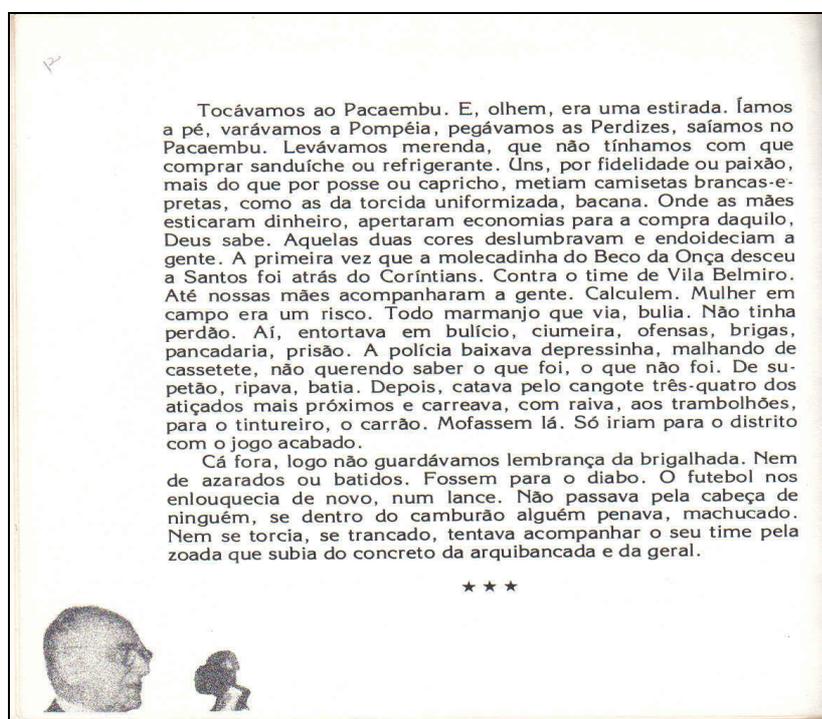


Foto 3: Getúlio “interferindo” na diagramação

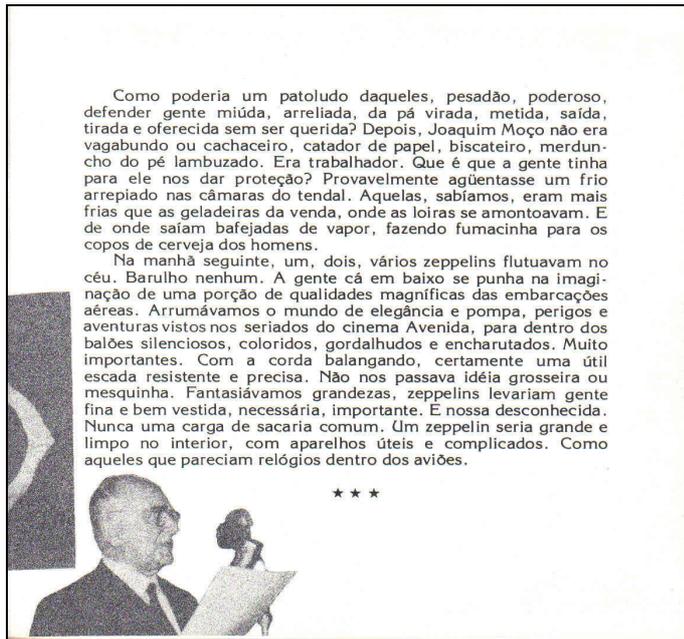


Foto 4: Aos poucos surge a figura de comunicador das massas



Foto 5: Bandeira brasileira dá o tom de nacionalismo

A entrada da terceira fotografia ilustra a fase do declínio de Getúlio Vargas. Na foto, ele está de perfil fumando um charuto, apontando em riste para o alto, como se fosse uma figura

inacessível, que está acima de tudo e de todos (fotos 6,7 e 8). Esta é uma imagem recorrente na iconografia de Vargas. Há uma série de charges que brincam com este hábito, vinculado por muito tempo à figura de insaciáveis banqueiros.

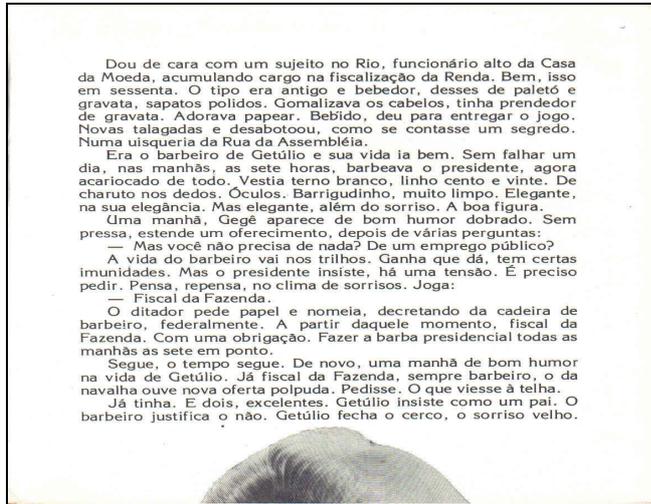


Foto 6: A cabeça do “velhinho”

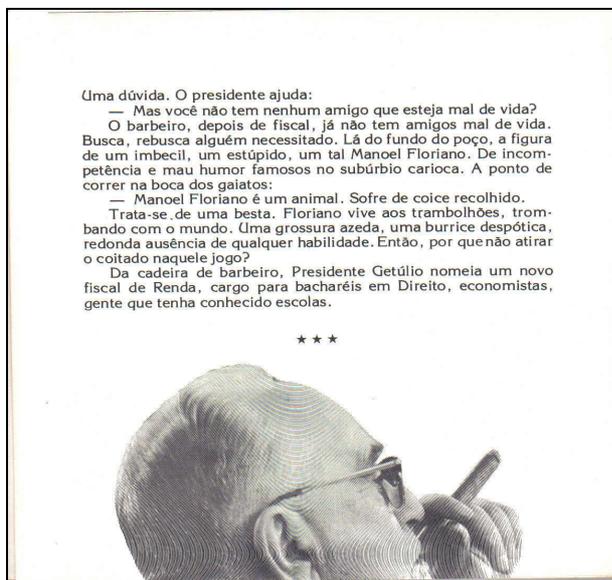


Foto 7: Textura da imagem imita impressão digital

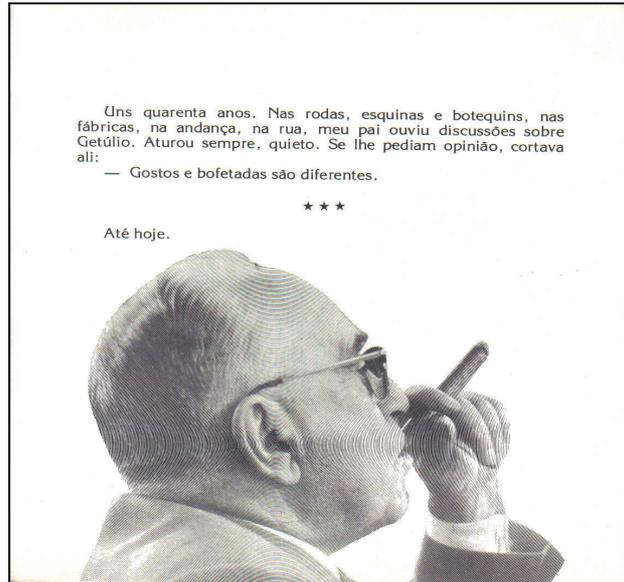


Foto 8: Pose histórica, com o inseparável charuto

Ao observarmos as fotos, percebemos que passaram por um processo gráfico que lhes acrescentou uma textura especial. A primeira e a segunda imagens têm textura granulada, criando um aspecto esmaecido, quase de sonho, como se fosse uma foto que foi perdendo a definição com o passar do tempo. A textura “é o elemento visual que muitas vezes serve de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato” (JOLY, 2006, p.101); neste caso, desempenha qualidades ópticas.

Na terceira imagem, estas qualidades ópticas ficam mais evidentes, a granulação é substituída por círculos concêntricos que ocupam toda a figura. Desta maneira, preenchendo a foto de Getúlio, parece uma impressão digital. Estes pequenos relevos da pele, impressos no rosto de Vargas – único meio de se identificar uma pessoa – poderiam muito bem representar as marcas deixadas na população durante seus 18 anos como presidente do Brasil.

5. Conclusão

Embora *Lambões de caçarola* não seja um dos livros mais importantes de João Antônio, ele é peça fundamental para o entendimento das transformações de seu estilo literário. Principalmente a partir dos anos de 1970, quando o escritor começou a explorar uma nova linguagem, permeada por um diálogo fecundo entre as paixões populares em sua imediaticidade e essas imagens tocadas pela ficção. Diálogo este fruto da mente relacional desse escritor de olhar caleidoscópico, cuja percepção integra o sensível e o intelectual, o individual e o cultural, num jogo de ir-e-vir entre escritura ficcional e fatos circunstanciais – entrelaçamento entre jornalismo e literatura. Neste contexto, a obra adquire relevância, porque figura entre as primeiras publicações em que estreou seu novo projeto estético.

Outro fator que vale ressaltar é a abordagem adotada para tratar do mito Getúlio Vargas. Ao invés da palavra autorizada dos historiadores, entra a palavra do povo do Beco da Onça para dar sua versão dessa fase política do país. Ao transformar o povo em protagonista da história do Brasil, João Antônio abre um novo leque de possibilidades para o leitor, em que a sensibilidade e as emoções podem ser incorporadas a fatos históricos. Ele não quer um leitor frio e distante dos fatos, mas, sim, um leitor que tenha interação com essas lembranças.

Nesse gênero oscilante, permeado de impurezas, um cadinho do literário, um cadinho do jornalístico, há o tensionamento de estilos: se por um lado é cronologicamente datado, por outro, aborda espaços diversos, mesmo que não sejam ainda os “vastos horizontes”, ou seja, os domínios do alto teor de ficcionalização. A relação real/ficcional e racional/emocional é um dos pontos mais importantes no encontro entre literatura e história. Quando a literatura percorre os caminhos da história, o leitor adentra num espaço em que a sua visão é ampliada e aguçada para uma nova forma de releitura do passado.

A obra, aqui referida, também é marcada pelas múltiplas faces do diálogo – diálogo do texto com a imagem e diálogo do texto com a memória. No primeiro caso, as ilustrações desempenham papel importante na interpretação do texto, apresentado-se como uma leitura complementar, além de ampliar consideravelmente o potencial significativo do livro. Imagem e texto estão organizados de tal forma que, ao transitar pela obra, o leitor vai estabelecendo relações entre os diferentes elementos que a compõe. Portanto, há três sistemas narrativos que se interagem: o texto propriamente dito, as ilustrações e o projeto gráfico.

Constatamos, também, que o diálogo entre texto e memória (coletiva) parte do real – a Era Vargas –, mas não se detém apenas nos fatos históricos. A lembrança das experiências do narrador-testemunha e as histórias dos dramas pessoais dos moradores do Beco conduzem o leitor para uma viagem na memória coletiva de um povo, em que prevalecem os sentimentos e as sensações. O leitor descobre como a gente humilde dos subúrbios sentia Getúlio, “a voz que hipnotizava a tristeza e despertava o sonho”: – *Trabalhadores do Brasil!*

Bibliografia

- BOOTH, Wayne. A retórica da ficção. Lisboa: Arcádia, 1980.
- DONDIS, Donis A. Sintaxe da linguagem visual. São Paulo: Martins Fontes, 2000
- CAMARGO, Luís. A ilustração do livro infantil. Belo Horizonte: Lê, 1995.
- CUNHA, Celso; CINTRA, Lindsay. Nova gramática do Português contemporâneo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- FAUSTO, Boris. Getúlio Vargas. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FERREIRA, Cássia Alves. Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio: 1977-1989. 2003. 178p. Dissertação (mestrado em letras) – Faculdade de ciências e letras de Assis (Unesp). São Paulo, 2003.
- GERVEREAU, Laurent. Ver, compreender, analisar as imagens. Lisboa, Edições 70, 2007.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, 1990.
- JOLY, Martine. Introdução à análise da imagem. Campinas: Papirus, 2006.
- LEITE, Ligia Chiappini Moraes. O foco narrativo. São Paulo: Ática, 1987.
- MASSAUD, Moisés. Dicionário de termos literários. São Paulo: Cultrix, 2004.
- NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares, In: Projeto História. São Paulo: PUC, n.10, pp.7-28, dezembro de 1993.
- OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de; PEREIRA, Jane Christina. João Antônio, o esteta do popular. Revista Ciências e Letras. Porto Alegre, n.34, jul./dez. 2003.
- POUND, Ezra. ABC da literatura. São Paulo: Cultrix, 2003.
- SHAW, Harry. Dicionário de termos literários. Lisboa: Dom Quixote, 1978.
- SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre crítica biográficas, In: Crítica Cult. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002
- SUSSEKIND, Flora. Literatura e vida literária: Polêmicas, diários e retratos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.