

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
MESTRADO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE**

**A MARGINALIDADE GANHA AS RUAS: UMA ANÁLISE LITERÁRIA DE *Ô  
COPACABANA!***

**TEREZA RAQUEL ARRAES ALVES ROCHA**

**CAMPINA GRANDE - PB**

**2010**

**TEREZA RAQUEL ARRAES ALVES ROCHA**

**A MARGINALIDADE GANHA AS RUAS: UMA ANÁLISE LITERÁRIA DE *Ô COPACABANA!***

Dissertação apresentada à banca examinadora do Mestrado em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Comparação Intercultural, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

**Orientador: ANTONIO CARLOS DE MELO MAGALHÃES**

**CAMPINA GRANDE - PB**

**2010**

É expressamente proibida a comercialização deste documento, tanto na sua forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano da dissertação.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL – UEPB

R672m Rocha, Tereza Raquel Arraes Alves.  
A marginalidade ganha as ruas [manuscrito]: Uma análise literária de Ô Copacabana! / Tereza Raquel Arraes Alves Rocha. – 2010.  
111 f.

Digitado.

Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) – Universidade Estadual da Paraíba, Pró-Reitoria de Pós-Graduação, 2010.

“Orientação: Prof. Dr. Antônio Carlos de Melo Magalhães, Departamento de Letras e Artes”.

1. Análise Literária. 2. Literatura Brasileira. I. Título. II. Ferreira Filho, João Antônio.

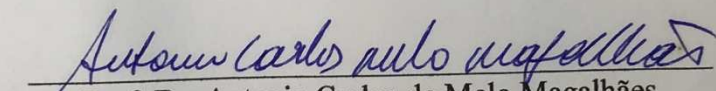
21. ed. CDD 801.95

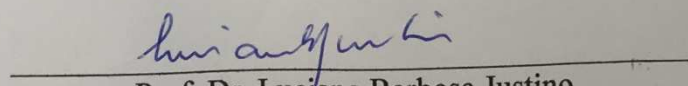
**TEREZA RAQUEL ARRAES ALVES ROCHA**

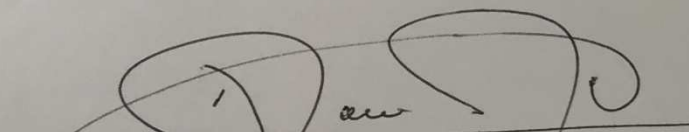
**A MARGINALIDADE GANHA AS RUAS: UMA ANÁLISE LITERÁRIA DE Ó  
COPACABANA!**

Aprovada em 29 / 03 / 2010

**BANCA EXAMINADORA**

  
Prof. Dr. Antonio Carlos de Melo Magalhães  
Orientador

  
Prof. Dr. Luciano Barbosa Justino  
Examinador

  
Prof. Dr. Douglas Rodrigues da Conceição  
Examinador

## AGRADECIMENTOS

A Antonio Carlos de Melo Magalhães, pelo vinho, macarronada e por me fazer perceber que o mundo é grande pra caramba e que não existe coisa melhor do que pesquisar o que se ama.

A Victor, Pedro, Maria Clara e Vitória, por não me chamarem de tia e me deixarem orgulhosa a cada momento que os tenho ao meu lado.

Às minhas amigas Juliana, Constance, Fernanda, Bárbara, Candice pelo ombro, sorrisos, incentivos, lenços e cervejas na hora certa.

A George por tudo.

À Marília e Stefânnya por me ensinarem a cozinhar.

À melhor turma de colegas que tive na vida: Marília, Stefânnya, Newton, Luciano, Marcelo, Raquel, Álisson, Celso, Michelle, Myrna, Ana Lígia, Ananília, Álisson, Kelvo, Jackson, Alexsandro, Ivon, Itamar, Celso, Rodrigo, Sebastião, Romualdo, Zita e Kátia.

Aos professores do Mestrado em Literatura e Interculturalidade da UEPB, especialmente a Diógenes André Vieira Maciel. Um amigo. Ao secretário Roberto dos Santos.

A Carlos Azevêdo pela amizade, abrigo, interesse e confiança até mesmo quando eu não a tinha. Muito obrigada.

## Resumo

Este trabalho tem como objetivo uma análise do hibridismo de gêneros, experiência urbana e personagens que permeiam o livro *Ô Copacabana!*, do escritor paulista João Antônio Ferreira Filho (1937-1996), lançado em 1978, pela editora Civilização Brasileira. Elementos estruturantes do universo narrativo de João Antônio, as personagens marcam uma tendência em sua escrita: a predileção pelos marginalizados sociais. Trabalhando intensamente com temas do submundo urbano das grandes metrópoles, o escritor lança mão desses praticantes ordinários para decantar e narrar experiências de violência, dor, desencanto e sobrevivência em um ambiente que os agride e oprime. Assim como as narrativas oscilam em pólos de ordem e desordem, suas personagens apresentam mudanças de posições que oscilam dependendo do contexto textual, uma marca distintiva que parte da crítica nomeia como reversibilidade. Assim, o humilhado e ofendido pode ser o opressor no próximo virar de página. Entendendo que essa característica apresenta-se como uma marca autoral que faz João Antônio importante na literatura brasileira contemporânea, será feita a análise dos seus marginalizados de papel.

Palavras-chave: hibridismo de gênero, experiência urbana, cidade, personagens.

## **Abstract**

This paper focuses on the analysis of the, gender of hybridism, urban experience and characters that permeate the book *Ô Copacabana!*, written by the Brazilian João Antônio Ferreira Filho (1937-1996), published in 1978 by Editora Civilização Brasileira. Structuring elements of the universe of João Antônio's narrative, his unique characters show a marked tendency in his writing: the predilection for those who are marginalized by society. Working intensively with themes of urban underworld in large cities, the writer makes use of ordinary practitioners to decant and narrate experiences of violence, pain, disillusionment and survival in an environment that hits and hardens. As the narratives ranging in poles of order and disorder, their characters have changes of positions that vary depending on the textual content, a hallmark that most part of the critics calls it reversibility. Thus, the humiliated and offended can be the oppressive in the next turn of the page. Considering that this feature presents itself as a copyright mark that elevates João Antônio to a status of importance in Brazilian's contemporary literature, this research will be presented by the analysis of his marginalized characters and themes.

Keywords: hybridism, urban experience, city, characters

*Este trabalho é para Tereza e Francisco.*



## Sumário

Introdução.....	1
Capítulo 1: Hibridismo de gêneros na obra de João Antônio	
Jornalismo e Literatura: Intersecções de ofício .....	3
“A arte da deriva em territórios flutuantes”: Hibridismo e ruptura de gêneros.	26
Capítulo 2: A cidade e suas práticas na obra joãoantoniana.....	32
A dialética do concreto: a cidade das letras .....	32
As cidades de João Antônio .....	39
O Frio aprendido nas ruas .....	45
Malandros e heróis: os mesmos prejudicados de sempre .....	55
Capítulo 3: Ô Copacabana! .....	63
As faces do Rio .....	63
“De princesinha do mar a cadela desdentada” .....	74
João Antônio pelas ruas de Copacabana.....	77
Madames, gigolôs e bandidetes: os que fazem Copacabana .....	84
Conclusão .....	98
Bibliografia .....	100

## Introdução

Este trabalho tem por objetivo analisar literariamente a obra *Ô, Copacabana!*, do escritor paulista João Antônio Ferreira Filho (1937-1996), publicado em 1978, pela editora Civilização Brasileira. Em nossa perspectiva três características fundamentais compõem a estrutura literária de *Ô Copacabana!* permitindo que as análise de forma autônoma: o hibridismo de gêneros; a (re) construção discursiva da cidade pelo foco das distopias urbanas e a relação entre a cidade e seus personagens marginais, resultando em uma experiência urbana de conflitos e embates.

Ao lado de autores como Manuel Antônio de Almeida, Lima Barreto, João do Rio, Rubem Fonseca e Marques Rebêlo, João Antônio faz parte de uma tradição de prosadores urbanos que se ocuparam da vida moderna nas cidades. Esses “captadores de bandalheiras” elegeram como tema primordial de seus escritos as cenas prosaicas das ruas, retirando daí, renovadas formas e significados de beleza, liberdade e solidariedade. A rua aparece como o epicentro das energias caóticas que moldaram a experiência urbana moderna e a cidade, “espaço imaginário que a literatura deseja, inventa e ocupa” (SARLO, 2008, p. 23), é retratada a partir de seus “círculos infernais”, onde a violência é a linguagem do cotidiano.

*Ô Copacabana!* perfila-se no projeto literário joãoantoniano como uma obra relevante para a formação da imagem do escritor como um crítico mordaz dos efeitos urbanos da modernização conservadora ao enxergar a cidade a partir da ótica de seus habitantes anônimos, ressignificando o discurso de ordenação e assepsia que a construiu ideologicamente.

O livro é uma bricolagem de imagens fotográficas, depoimentos, reportagens e crônicas, algumas delas já publicadas no *Pasquim*, decorrente da passagem do escritor por veículos da imprensa “alternativa” durante a década de 70. São elas: “O Festival do Osso”,

“Iemanjá a Perigo”, “Feliz e Mal-Pago: O Guarda-Vidas”, “Mexa-se”, “Remandiolas de Junho”, “Mariazinha Tiro a Esmo” e “Galeria Alaska”. Esses dois últimos textos também irão compor o livro-reportagem *Malhação de Judas Carioca*.

De início, decidimos discutir o diálogo existente entre diversos gêneros textuais para a composição da obra, denominada pela crítica como uma crônica-reportagem-experimentalista, sendo ela por definição um artefato literário híbrido.

No primeiro capítulo de nosso trabalho decidimos empreender uma revisão de bibliografia da obra do autor na tentativa de demonstrar como elementos aparentemente conflitantes, como a relação entre o jornalismo e a literatura na vida e na obra do autor, convergem para a criação de textos únicos e criativos que rompem com paradigmas formais.

Assim, utilizamo-nos das diversas definições que o conceito de hibridismo cultural e literário obteve ao longo do tempo, apontamos como a relação de gêneros antagônicos tornou-se um elemento unificador para o projeto literário joãoantoniano, revelando ser de extrema importância para legitimar a própria presença do escritor nos meios intelectualizados como ficcionista e jornalista.

No segundo, analisamos o modo de (re) construção do espaço urbano na obra do escritor. Dialogando com autores clássicos como Barthes, Calvino, Certeau e Canclini tentamos apontar alguns temas preponderantes dentro dos estudos acerca da experiência urbana e simbologia, situando os escritos joãoantonianos dentro de uma tradição que tem a cidade como espaço de “apagamento de rastros”, desenraizamento, isolamento e alienação, e de experiência urbana catastrófica, temas comuns na literatura brasileira contemporânea.

A cada análise da fortuna crítica desse autor, renovamos as leituras acerca de *Ô, Copacabana!*, isso nos dá a segurança de delimitarmos nosso campo de análise nos aspectos que pensamos ser essenciais para a compreensão do livro, e acima de tudo, apoiarmo-nos em uma teoria que dê a sustentação adequada a nosso trabalho. Dessa forma, buscando

compreender a obra joãoantoniana em sua integridade, optamos por empreender uma *análise estrutural* nos moldes propostos por Cândido em seu livro *O discurso e a cidade* (2004). O método nos pareceu o mais acertado, pois conforme teoriza o crítico, seu propósito é realizar:

[...] uma crítica integradora, capaz de *mostrar* (não apenas enunciar teoricamente, como é hábito) de que maneira a narrativa se construiu a partir de materiais não literários, manipulados a fim de se tornarem aspectos de uma organização estética regida pelas suas próprias leis, não as da natureza, da sociedade ou do ser. (CANDIDO, 2004, p.09)

Assim, partimos de um ponto de vista histórico utilizando esse conhecimento como um elemento de interpretação, no intuito de superar o papel da obra como um “mero documento histórico”. Desenvolvendo suas temáticas próprias em uma análise sensível que obedeça ao fluxo interno do texto, detectando elementos recorrentes para a criação de um estilo único, ainda mais por entendermos que a denúncia das vidas dos marginalizados promove um quadro revelador de nossa própria existência.

No último capítulo enveredamos pela análise dos personagens e do espaço na tentativa de abarcar da maneira mais completa possível as contradições e singularidades inerentes ao livro. Assim, elegemos Antonio Candido como teórico principal e seu texto *Dialética da malandragem*, publicado no livro *O discurso e a cidade*, como texto seminal de nossa análise. O livro em estudo parece singular na representação da experiência urbana contemporânea porque situa personagens em espaços urbanos metropolitanos, localizados no Rio de Janeiro – cidade que têm sido elevada a símbolos da modernização brasileira. O percurso dos personagens que protagonizam *Ô Copacabana!*, em especial aqueles oriundos dos estratos sociais considerados à margem, delineia o reverso da concepção da cidade como espaço potencializador de futuro e de emancipação material e humana. Conseqüentemente, a imagem dessa cidade emerge como espaço que nega ou impede a integração efetiva do sujeito na ordem urbana.

Compreendemos que longe de utilizar exotismo ou indulgência, João Antônio desvela os tipos excluídos e marginalizados das letras nacionais respeitando seu *ethos*, códigos morais e linguagem, esta sendo utilizada pelo escritor para imprimir verdade e honestidade aos textos. Trata-se de acompanhar o submundo por dentro, dedicando-se a narrar as experiências humanas mais desfavoráveis.

Nas páginas dos livros e jornais, o que ele fazia era captar o real com inteligência e sensibilidade apuradas, traduzido em textos refinados, convidativos, empolgantes. Retirando de cenas prosaicas a poesia e o lirismo das ruas ao revelar realidades que permaneciam obscurecidas, utilizando instrumentos de captação e expressão importados da literatura, esse escritor reanima uma aspiração legítima de escritores-jornalistas que, desde o século XIX, têm mantido viva a tradição de uma literatura sensível e engajada.

## 1. Hibridismo de gêneros na obra de João Antônio.

*A verdade é que ando cansado desse landuá bem-comportado, asséptico e sem peleja, sem refrega, esporro, escorregão, enquanto a vida mesma é escrota, malhada, safada. Algumas coisas me aborrecem em largo e profundo – o que é diferente e bem. O buraco é um bocado mais embaixo. E o corpo humano tem nove buracos. Estou ainda enfarado do lado estético, que falar do feio com forma bonita é mais farisaísmo.*

**(João Antônio)**

### Jornalismo e Literatura: Intersecções de ofício

Contar uma boa história, transmutar realidade em palavras, conquistar a verdade de um estilo. Ao abriremos as páginas de um romance ou de um jornal, nos deparamos com jornalistas e escritores buscando transmitir a essência humana escondida em um cotidiano aparentemente irrelevante. As mesmas palavras insubmissas que contam uma odisséia narram a notícia de uma tragédia, em um fio condutor chamado narratividade. Produzir textos que contenham uma sucessão de eventos no tempo e no espaço é algo que inclui tanto a vivência literária como a jornalística. Uma obra para ser dotada de singularidade e permanência, independe do veículo utilizado e sim de sua capacidade interior de relatar, detalhar e aproximar a realidade do leitor seja um livro ou páginas de jornal.

A participação de João Antônio em jornais e revistas acompanhou todo o seu percurso literário, influenciando decisivamente em seu método de observação, captação e carpintaria narrativa. É notória, nas diversas entrevistas e artigos lidos no decorrer do nosso trabalho, a preocupação de João Antônio com a influência que o jornalismo exercia em seu perfil de

escritor, influência que para alguns pesquisadores já se anuncia em sua primeira obra, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963).<sup>1</sup>

Para o crítico Fábio Lucas (1999), *Malagueta, Perus e Bacanaço*, bem como toda a obra de João Antônio, insere-se em um lugar de destaque na história do conto moderno brasileiro. Na opinião do crítico, o grande trunfo do conto joãoantoniano é incorporar temas da marginalidade urbana paulista, “não de um modo descritivo ou sociológico, mas através da pesquisa de sutilezas psicológicas e de modulações lingüísticas que significam a adequada representação das personagens e do universo lexical que as registra” (LUCAS, 1999, p.91).

Lucas observa ainda que ao lançar-se nas vielas do submundo das grandes metrópoles, João Antônio retira de lá o melhor de sua ficção, especializando-se na exploração da ética, sabedoria e vivência das classes subalternas, expondo como nenhum outro “o pacto da malandragem” na defesa dos saberes de uma população marginalizada em perpétuo confronto com a ordem estabelecida.

Já Candido (1999) elege “a ausência completa de sentimentalismo” para explicar algumas das características gerais da contística de João Antônio. Candido afirma que isso faz parte de uma “neutralidade estratégica, que dá destaque ao real, sobretudo porque os contos são escritos numa prosa dura, reduzida às frases mínimas, rejeitando qualquer “elegância” e, por isso mesmo, adequada para representar a força da vida” (CANDIDO, 1999, p. 84).

No texto “Um boêmio entre duas cidades” (1986), o professor Alfredo Bosi aponta João Antônio como um escritor que utilizando-se dos ares noturnos da cidade adentrou nas profundas contradições do ambiente marginal, utilizando-se de uma “combinação de estilo original, realista até o limite da reportagem sem deixar de envolver-se em um fortíssimo *pathos* que vai do ódio à ternura e do sarcasmo à piedade” (BOSI, 1986, p. 06). O movimento que a obra do autor tomou em direção a um “realismo feroz”, fez de João Antônio um “[...]”

---

<sup>1</sup> Clara Ávila Ornellas faz essa afirmação em sua tese “O conto na obra de João Antônio: uma poética de exclusão”. Usp, São Paulo, 2004.

jornalista de raça e escritor atracado com o real; viver às voltas com a própria biografia; sentir-se, enfim, em dura e amargosa oposição aos regimes e estilos dominantes: tudo isso faz parte da condição humana e literária de João Antônio” (BOSI, 1986, p. 05).

Também Ênio Silveira (1994) enaltece a corrente avassaladora de realismo que transforma cada texto do escritor em uma porta para a rua, reflexo da profunda inserção entre ficção e realidade urbana brasileira, permitindo ao leitor o contato com as pequenas misérias e miudezas das gentes simples.

“Tal um novo “Boca do Inferno”. Assim o crítico e escritor Paulo Rónai (1982) define João Antônio, que com sua violência e ternura torna-se um espelho de suas próprias personagens, fazendo dessa similaridade um amalgama que iria inverter até mesmo o processo de criação de seus textos:

Pois nem sei se são contos, apesar de o autor batiza-los assim, já que estes escritos, refratários a qualquer classificação, não admitem rótulos. Avultam entre eles as confissões, reminiscências e desabafos, ejaculados com uma veemência que faz rebentar toda moldura: eles prorrompem com uma força elementar, irrefreável. (RONÁI, 1982, p.03)

Segundo Clara Ávila Ornellas, em sua tese *O conto na obra de João Antônio: uma poética de exclusão* (2004), na qual a autora estuda a concepção do conto na obra joãoantoniana a partir da correlação de textos críticos, obra literária e depoimentos do próprio autor, a perspectiva social que norteou o horizonte criativo na feitura dos contos do escritor, acabou por derramar em todo seu projeto literário envolvendo também seus textos de caráter jornalísticos.

Para a pesquisadora essa relação não se deu de maneira gratuita, tampouco o autor pretendeu eliminar lastros dessa influência que perpassa toda sua produção. Valendo-se de depoimentos do escritor, ORNELLAS (2004, p. 26) destaca que para João Antônio, “trazer para a literatura elementos do jornalismo exigiria do escritor um empenho muito grande para não cair nas armadilhas da objetividade periodística, que prejudicariam o desenvolvimento da criação literária”.



Para João Antônio, que estava sempre na tentativa da re-elaboração formal de seus textos, lançar-se nos desdobramentos, nas indefinições que a relação entre jornalismo e literatura provocam, suscitaria uma nova ótica formal e temática ao reclamar uma participação crítica e efetiva do repórter-escritor diante dos acontecimentos. Essa posição converge para o que o escritor acreditava ser uma das maiores contribuições da literatura ao jornalismo: reconhecida a importância do aprimoramento estético ao labor jornalístico com pretensões artísticas, para escapar de um trabalho puramente de registros de realidades, o repórter-escritor deveria ter por concepção uma visão holística na sua abordagem, contrariando o distanciamento do jornalismo tradicional. A busca de elementos captados em contato com a realidade, fazendo chegar ao leitor um manancial de informações antes desconhecidas, daria densidade e sentido de elaboração ao seu trabalho.

Entretanto, João Antônio mantinha uma relação instável com as redações que oscilava entre a crítica ideológica e a dependência econômica. A impossibilidade de viver apenas de/para a literatura, sua falta de habilidade em lidar com a superficialidade dos temas e a efemeridade das notícias que habitavam as redações dos grandes jornais, promoveram declarações duras e raivosas, que ao longo do tempo se tornariam uma constante:

Nessas redações todas por onde andei, na grande imprensa, recebi na pele duas descargas: primeiro, o talento é odiado; segundo, ninguém consegue deixar de se corromper. Cedo ou tarde é usado, moído, picaretado e amassado com seus melhores ideais. A grande imprensa paga o escriba para que seja fariseu, isto é, para que dê o pior de si, o mais mentiroso e sempre brilhantemente. Nela só os cínicos sobrevivem bem consigo mesmos. (MAGNONI, s/d, p. 615)

Mas, como bem aponta Cristiane Costa (2005), João Antônio não foi o único escritor que alugou sua pena para o trabalho jornalístico. Segundo a professora uma boa parte dos autores brasileiros passou pelas redações de jornais no período que compreende as décadas de 60 a 80:

Entre os anos 60 e 80, o jornalista passa de mero coadjuvante - como o repórter sensacionalista de Nelson Rodrigues – a personagem principal da literatura brasileira. E não só porque quase toda a ficção do período foi escrita por gente que vivia o dia-a-dia das redações [...]. Mas também porque o jornalista, assim como o escritor, o padre e o guerrilheiro, foi o grande protagonista da ficção do período. (COSTA, 2005, p. 131)

Segundo Azevedo Filho (2008), *grosso modo*, a produção de João Antônio nas mídias impressas pode ser dividida em dois blocos: sua participação em jornais da grande imprensa (*Jornal do Brasil, Última Hora, O Estado de São Paulo, Tribuna da Imprensa, Realidade, Cláudia, Manchete*) e sua atuação na chamada “imprensa alternativa” (*Pasquim, Ex-, Opinião, Bondinho, Coojornal*).

Em relação à primeira sua postura é intransigente, intercalando a dura constatação de que apenas recorrendo às redações da grande imprensa é possível escapar das incertezas do mercado editorial brasileiro, utilizando as páginas desses veículos para dar visibilidade à sua produção artística.

Já sua passagem pela imprensa “alternativa” em meados da segunda metade da década de 70, tornou-se um momento precioso e bastante relevante no conjunto de sua obra, pela importância de seu papel intelectual na reflexão da função histórica e social que esses veículos tiveram para sua época. São em alguns desses jornais, destacadamente no *Pasquim*, que iremos encontrar várias contribuições significativas de João Antônio para o jornalismo brasileiro.

Para Hugo Alexandre de Lemos Bellucco (2006), em seu trabalho dissertativo *Radiografias Brasileiras: Experiência e identidade nacional nas crônicas de João Antônio*, a crônica aparece nessa época como o gênero que recebeu maior atenção por parte de João Antônio, despontando em um cenário de censura como um sopro renovador no qual o gênero é elevado a construções transformadoras que escapam do convencional, retirando a crônica de seu lugar comum de crítica do cotidiano. “Contrariando essa idéia, no caso de João Antônio a dimensão literária das crônicas é relevante, levando-se em conta a importância desse tipo de

narrativa no conjunto de sua obra, como realizações autônomas ou como um importante campo de experimentação” (BELLUCO, 2006, p. 09).

Em sua análise, Belluco afirma que essas narrativas se transformaram em verdadeiros documentos sobre a situação política dos veículos alternativos, além de indicar “o modo como se movimenta no interior de sua linguagem a tentativa de criar uma zona de contato entre o discurso literário e a intervenção pública” (BELLUCO, 2006, p. 09).

Já a sua passagem pela revista *Realidade* (1966-1976), destaca-se entre os muitos veículos de comunicação em que batalhou João Antônio. Veículo este que ainda hoje é referência no jornalismo brasileiro por ter reunido em seu expediente os melhores jornalistas-escritores da época e praticar, sob o signo do jornalismo literário, reportagens finamente elaboradas, nelas iremos encontrar uma série de grandes trabalhos de João Antônio que determinariam uma mudança drástica em sua criação literária.

Segundo Roberto Civita, editor da revista, o Brasil era um outro país que não existe mais:

O homem não havia pisado na Lua. A seleção de futebol não era tricampeã. Os transplantes de coração não existiam, os brasileiros não podiam se divorciar, a Guerra do Vietnã continuava, a Jovem Guarda era a grande revolução da juventude. Sobre todos os pequenos e grandes fatos, pairava no Brasil a sombra de dois anos de governo militar, um esboço ainda leve do regime que sufocou o país por outros 19 anos. Nesse cenário, que renunciava conquistas inimagináveis e decepções profundas, nasceu REALIDADE. (CIVITTA, 2004, p. 04)

Nas palavras do editor, a revista nascia de uma demanda da própria opinião pública que se lançava no desafio de ir ao encontro dos diversos problemas que assolavam o país buscando solucioná-los. Ao apostar em reportagens aprofundadas, temas inusitados para a época (como aborto e divórcio), ensaios fotográficos que materializavam imagens nunca antes vistas por nenhum brasileiro (como a edição completa sobre a Amazônia), a revista acabou se constituindo em documento de uma época, sendo ainda, segundo Civita, precursora de um

jornalismo investigativo que fez escola e muitos seguidores durante seus dez anos de publicação.

Em *Revista Realidade – 1966-1968*, tese que se transformou no estudo mais completo realizado sobre a revista, o professor José Salvador Faro nos conta que *Realidade* foi uma experiência que vinculou à sua produção textual jornalística, o caleidoscópio de transformações sócio-culturais por que passava o país e o exterior, conseguindo reunir em suas grandes reportagens discursos considerados inconciliáveis como as manifestações *undergrounds* dos anos 60, o discurso disciplinador do Estado militar e a ordem conservadora burguesa. Para desvendar esse conjunto complexo que havia se tornado a realidade brasileira, jornalistas e intelectuais tiveram a difícil tarefa de se tornarem mediadores culturais em uma cena político-social que mudava ao sabor dos discursos estudantis e ações brutais do governo. Ter de lidar muitas vezes com a ordem estabelecida na figura do governo militar, movimentos de contestação a essa mesma ordem, com a Indústria cultural em intenso desenvolvimento e ainda às diversas identidades que a contracultura estabeleceu ao longo dos anos, era um dos desafios ideológicos na formulação das reportagens e para a própria formação desses intelectuais. A imersão nas águas profundas do jornalismo literário, dando vida a esse conjunto de problemas e tensões que se situavam fora da investigação jornalística da época, é um dos elementos de heterogeneidade que levaram a revista além dos limites convencionais, segundo FARO (1999, p. 14):

No confronto com a materialidade das questões que seus profissionais abordaram, os recursos discursivos da revista resvalaram para formas literárias e ficcionais de narrativa que ampliaram sua penetração junto a público leitor, transformando-a numa fonte de conhecimento e disseminação dos novos padrões culturais da época em que existiu.

O profundo vínculo com o social estabelecido por *Realidade*, rompendo paradigmas discursivos da grande imprensa, levou João Antônio a desenvolver alguns de seus grandes trabalhos jornalísticos que posteriormente seriam transpostos para livros. Segundo o próprio

João Antônio, ele foi o primeiro escritor a publicar um conto-reportagem na imprensa brasileira utilizando as páginas de *Realidade* como plataforma de lançamento, sobre isso fala AZEVÊDO FILHO (2002, p. 24):

Na edição do mês de setembro de 1968, *Realidade* trouxe duas reportagens assinadas por João Antônio. A primeira delas é um marco no Novo Jornalismo Brasileiro. Trata-se de “Um dia no cais”, que trouxe para o Brasil a mistura de gêneros e recebeu o nome de “conto-reportagem”, dado ao tratamento literário feito por João Antônio a situações reais. O escritor passou um mês convivendo com as mais variadas figuras, gente do porto de Santos, um dos mais movimentados do país.

Em carta enviada ao amigo Caio Porfírio Carneiro, datada em 23 de setembro de 1974, o escritor dá conta de suas misturações jornalísticas-literárias, que posteriormente iriam desembocar nos livros *Malhação do Judas Carioca* (1975) e *Casa de Loucos* (1976):

Além do que tenho feito normalmente, ando muito interessado numa literatura que, fugindo a gênero literário (essa coleira do capeta) seja menos literária e mais um corpo-a-corpo com a vida. Sei que isso já foi feito ou tentado lá pelo estrangeiro – Vasco Pratolini, Truman Capote, Norman Mailer – e isso não me impede de várias incursões. (ANTÔNIO, 2004, P. 49)

Pegando de empréstimo as idéias apregoadas por diversos jovens jornalistas americanos que defendiam a utilização de técnicas ficcionais em suas reportagens, João Antônio coloca em xeque o formato maniqueísta dos manuais de redação, descartando a objetividade reducionista. Cercando-se de novos processos de captação, elucidação e edição de suas reportagens ao recorrer a elementos literários, João Antônio punha em prática em jornais brasileiros o já muito conhecido *New Journalism* americano.

Segundo a professora Neila Bianchi (1997), tanto no Brasil como nos Estados Unidos, o aprisionamento da imprensa em fórmulas desgastadas, teria levado muito desses escritores e também jornalistas a usarem a literatura, menos vigiada ideologicamente, como válvula de escape. Entretanto, as razões para a introdução de técnicas literárias em reportagens de profundidade, no que resultaria na corrente do *New Journalism*, diferem nos dois países.

No livro *Radical Chique e o Novo Jornalismo* (2005), coletânea na qual o jornalista americano Tom Wolfe remonta o espírito anárquico que percorria a sociedade americana dos anos 60, descrevendo o momento de transformações pelo qual o jornalismo americano passava, nos informa que não se sabe ao certo como surgiu a expressão *New Journalism*. Ele fala da primeira vez que alguém escreveu a expressão em um veículo midiático:

Seymour Krim me conta que ouviu essa expressão ser usada pela primeira vez em 1965, quando era editor do *Nugget* e Pete Hamill o chamou para dizer que queria um artigo chamado “O Novo Jornalismo” sobre pessoas como Jimmy Breslin e Gay Talese. Foi no final de 1966 que se começou a ouvir as pessoas falarem de “Novo Jornalismo” em conversa, pelo que posso lembrar. Não sei ao certo... Para dizer a verdade, eu nunca nem gostei da expressão. (WOLFE, 2005, p. 40)

Segundo Wolfe, o novo jornalismo não era nenhum movimento, não possuía manifestos escritos em bares e clubes para intelectuais, tampouco havia algum grupo auto-identificado com o estilo. O que aconteceu foi uma renovação artística no jornalismo, onde os repórteres despejavam suas histórias catadas nas ruas no único lugar que cabia dentro do jornal: os Suplementos de Domingo.

Assim, em princípios da década 60, nas redações de jornais e revistas americanas<sup>2</sup>, começava a tomar corpo, em reportagens cada vez mais abusadas, um estilo que seria uma das maiores revoluções do jornalismo contemporâneo, por desbancar temporariamente o romance do lugar de destaque na literatura. Ao renovar com bom-humor e irreverência a letargia das redações em que estava atolado o jornalismo da época, o *new journalism* tornou-se a opção de praticamente todos os repórteres que sonhavam em realizar no jornalismo as elaborações narrativas postas em prática na literatura. Tom Wolfe, um dos maiores nomes dessa corrente, nos conta que o interessante não era simplesmente a descoberta de que era possível escrever reportagens com técnicas usualmente associadas ao conto ou romance. Era isso e mais:

Era a descoberta de que é possível na não-ficção, no jornalismo, usar qualquer recurso literário, dos dialogismos tradicionais do ensaio ao fluxo de consciência, e usar muitos tipos diferentes ao mesmo tempo, ou dentro

---

<sup>2</sup> *Herald Tribune, New York Times, Daily News, Washington Post, Life, The New Yorker, Esquire, etc.*

de um espaço relativamente curto... para excitar tanto intelectual como emocionalmente o leitor. (WOLFE, 2005, p. 28)

A ascensão americana no pós-guerra, sua tomada de poder no cenário mundial, o famoso “boom” econômico, tecnicista e cultural, foi categoricamente desprezado pelos “homens de letras”, restando uma falha na literatura americana, “grande o suficiente para permitir o surgimento de um desengonçado caminhão reboque Reo como o Novo Jornalismo” (WOLFE, 2005, p. 29). Desse modo, o *new journalism* plasma a ruptura dos padrões culturais e comportamentais na esteira da contracultura que devastou os paradigmas artísticos e sociais norte-americanos. Conscientes de seu papel em refletir essas transformações, os jornalistas americanos se transformaram nos grandes protagonistas das produções artísticas da época:

Isso foi maravilhoso para os jornalistas - posso garantir. Os anos 60 foram umas das décadas mais excepcionais da história americana em termos de costume e moral. Os costumes e a moral foram a história dos anos 60. Daqui a cem anos, quando os historiadores escreverem sobre os anos 60 na América (parafrazeando Céline: supondo sempre que os chineses ainda se interessarão pela história americana), não vão escrever sobre esses anos como a década da Guerra do Vietnã, nem da exploração espacial, nem dos assassinatos políticos... mas como a época em que os costumes e a moral, os estilos de vida, as atitudes em relação ao mundo mudaram o país mais decisivamente do que qualquer evento político. (WOLFE, 2005, p. 51)

Tom Wolfe, Norman Mailer, Truman Capote, Gay Talese, para ficar entre os mais famosos, notabilizaram-se ao escreverem reportagens ambiciosas e intensas até mesmo para o trabalho que os jornalistas investigativos estavam acostumados a fazer, passando dias em contato com seu objeto de escrita, experienciando os mesmos eventos e sensações que seus personagens, captando cada diálogo, gesto, ambiente. Esse método de trabalho que se assemelha ao do literário, era ir além do esperado e estritamente necessário, “a idéia era dar a descrição objetiva completa, mais alguma coisa que os leitores sempre tiveram que procurar em romances e contos: especificamente, a vida subjetiva ou emocional dos personagens” (WOLFE, 2005, p. 37).

Claro que o *new journalism* não foi uma “descoberta” de alguns repórteres irritados com a inércia de seu ofício como narra Wolfe. O “novo” estilo nada mais era que a continuação de uma modalidade de escrita que tem suas raízes no século XIX. De novo, o *new journalism* acrescentaria a radicalidade dos anos 60 ao jornalismo literário ganhando “respeitabilidade literária” (a imagem é de Wolfe), quando escritores reconhecidos como Truman Capote e Norman Mailer, decidem escrever romances de não-ficção, a exemplo do aclamado *A sangue frio*, de Capote.

A onda avassaladora que se tornou o romance de não-ficção americano, com exemplos de vários *best-seller*, como é o caso do livro de Capote e *Exércitos da Noite*, de Norman Mailer, desaguou no Brasil como um gênero respaldado e que respondia às necessidades de liberdade de expressão e libertação dos manuais de estilo.

O discurso questionador, presente em toda produção cultural dos anos 70, também foi elemento emblemático no exercício de toda a produção que aliava jornalismo e literatura. Diferente do exemplo americano, no caso brasileiro o golpe militar e o obscurecimento político mistificado pelo Estado policial e totalitário constituiu-se no grande pano de fundo para as produções nacionais. O resgate das gentes humildes em narrativas denunciadoras dos processos sócio-políticos discriminatórios tornou-se tema constante entre os jornalistas-escritores a exemplo de: *Incidente em Antares* (Érico Veríssimo); *Bar D. Juan e Reflexos do baile* (Antônio Callado); *Em Câmera lenta* (Renato Tapajós); *A festa* (Ivan Ângelo); *Essa terra* (Ântônio Torres); *Cadeia para os mortos* (Rodolfo Konder), etc.

No ensaio *Corpo-a-corpo com a vida* que serve de posfácio ao livro *Malhação do Judas Carioca*, lançado em 1975, pela Civilização Brasileira, João Antônio vai se referir ao *new journalism* como uma forma “sensível” e “fecunda” de estabelecer conexões entre o jornalismo, a literatura e a realidade, retirando desse hibridismo uma valorização discursiva essencial no registro dos problemas brasileiros:



A verdade é que muito de repente, surge um novo – ou vários novos – gênero na literatura americana. Como alguém definiria hoje *A Sangue Frio*? Romance? Reportagem? Como alguém definiria Truman Capote? [...] Quem diz literatura americana, tem de observar que o aspecto também italiano ou alemão. E, nessas nacionalidades, jornalismo e literatura andam se misturando na proporção do despropósito. Ou do propósito completo se quiserem. (ANTÔNIO, 1976, p. 146, 147)

Já o repórter que pratica tal imersão na busca de realizar um corpo-a-corpo com a realidade pode ser comparado a um *gangster* com visão crítica por não temer, ao contrário, valorizar em sua escrita, sentimentos de raiva, alegria, violência e se colocar no mesmo patamar de igualdade dos personagens retratados. Diante de tais reflexões o autor se pergunta: não estará faltando o repórter-marginal?:

Não será absolutamente necessário, para compreender [...] o marginalismo individual dos que se debatem no futebol ou na polícia, alguém que assuma o mesmo gangsterismo, um semelhante (mas com visão crítica) individualismo? Um gangsterismo, um individualismo ao menos experimental. Que, ao escrever, dê a mesma porrada, como repórter, escritor, etc., que o bandido, o jogador, o traficante, o bicheiro e, especialmente e isso tudo – herói – dão para sobreviver. (ANTÔNIO, 1976, p. 148)

Até esse momento João Antônio havia lançado dois livros de ficção: *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) e *Leão-de-Chácara* (1975), alcançando sucesso de crítica e público. Com *Malhação do Judas Carioca* e *Casa de Loucos*, lançados respectivamente em dezembro de 1975 e em 1976, pela editora Civilização Brasileira, presenciamos a mudança de gênero narrativo empreendida pelo autor. Segundo Azevêdo Filho (2002), *Malhação do Judas Carioca* e *Casa de Loucos* são constituídos basicamente de reportagens publicadas em *Realidade* durante a segunda metade da década de 60. Essa mudança causou estranheza, levando alguns críticos a afirmarem que o autor utilizava-se de facilidade estilística e autopromoção aproveitando o sucesso de seus livros anteriores, sobre isso João ANTÔNIO (1976, s/n) declara:

Irrita-me profundamente a observação de alguns intelectuais que perguntaram como, depois de escrever *Malagueta, Perus e Bacanaço* eu

partia para reportagens. Como se fosse algo idiota, imbecil. Queriam que eu seguisse o caminho normal do escritor: contos, novelas, romance, memórias, Academia.

Partindo de seu projeto gráfico, pois tanto *Malhação do Judas Carioca* e *Casa de Loucos* têm seus contos-reportagens divididos em seções semelhantes a um jornal – Problema, Polícia, Comportamento, etc.- os livros correspondem a essa nova fase do escritor que passa a se dedicar às experimentações formais e estilísticas que o deixaram contente e verdadeiramente entusiasmado. Em outra carta a Caio Porfírio Carneiro, datada em 22 de dezembro de 1975, João Antônio dá conta de seus trabalhos para os livros *Malhação do Judas Carioca* e *Casa de Loucos*, relatando a sua aproximação com o *new journalism*, já antevendo as críticas que viriam com a ruptura de gênero:

Você já deve ter recebido, em remessa separada, um exemplar de meu filho mais novo, também chamado *Malhação de Judas Carioca*. Esse meu livro pertence, você verá, a uma nova fase minha em que aproveito uma série de experiências colhidas ao longo de tempos de jornalismo. Aproveito uma porção de deixas largadas por Norman Mailer, Vasco Pratolini e Truman Capote no novo jornalismo americano. [...] Os dois livros têm a mesma característica de mistura. Contos ao lado de reportagens, depoimentos, artigos, crônicas, perfis, contos-reportagens. [...] Provavelmente dirão alguns que estou partindo para certa facilitação e aproveitamento, com rapidez e gula, o sucesso nacional de meu nome no momento. [...] No entanto, tanto em *Malhação de Judas Carioca* quanto em *Casa de Loucos*, tenho a consciência bastante tranqüila. Trabalhei honestamente, dei às matérias um cunho não datado, procurei transformar o factual e o circunstancial em dimensões de documento para valer com alguma perenidade. (ANTÔNIO, 2004, p. 64, 64)

Para Jane Christina Pereira (2001), em seu trabalho dissertativo *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)*,<sup>3</sup> a crítica mostrou-se inapta ao não perceber o apurado trabalho estilístico que João Antônio realizava ao ousar trabalhar com o jornalismo e a literatura. Segundo Pereira, as declarações polêmicas e a origem humilde do escritor eram

---

<sup>3</sup> Partimos do trabalho de Jane Christina Pereira (2001), *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)*, onde a autora divide a crítica literária em dois momentos distintos: os textos que contemplam a produção do autor de 1963, ano de lançamento de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, até 1975, data de lançamento de *Leão-de-Chácara* e *Malhação do Judas Carioca*, e os produzidos em 1976, período no qual há o lançamento de *Casa de Loucos*. O critério de separação utilizado deve-se à mudança de estilo presente nas obras, “nas quais a ficção perde terreno para o trabalho com fatos reais”.

os alvos preferências das reportagens e entrevistas, entretanto, pouco esforço crítico era despendido em uma análise mais abrangente. Não é à toa que tantos rótulos, apressados e sem consistência, foram-lhe imputados: "clássico velhaco", "escritor do submundo", "autor da marginalidade", "que trabalha com o lixo da vida", "que escreve como um soco", "escritor-mito da literatura brasileira", "Dickens que não terminou o mobral", "*globe-trotter* literário", "Guimarães Rosa urbano", "Rabelais da Boca do Lixo", "Hemingway brasileiro", "marginal sem folclore", "vedete do momento literário brasileiro" e "o homem do momento". Pereira conclui que:

Se por um lado, essas expressões promovem sua valoração, também realizam o grande mérito de, ao mesmo tempo, informar muito e pouco sobre os textos do autor. Informam muito, ao sintetizarem interpretações criativas e reveladoras da ficção de João Antônio. Nesse caso, tais expressões abarcam todos os sentidos, revelando e camuflando, simultaneamente, o desenvolvimento da significação que sustenta seus textos. Conduzem a interpretações sem, muitas vezes, justificá-las. Pouco, porque desvelam precariamente a textura significativa dos contos. Assim, estas costumam desvalorizar as articulações das malhas do texto que, ao se inter-relacionarem organizam suas estruturas significativas. (PEREIRA, 2001, p. 84)

Luciana Cristina Corrêa (2006) em sua tese *Do real à ficção: a busca de um retrato brasileiro na construção de personagens de João Antônio*, analisa a ficcionalização de personalidades da cultura popular feita por João Antônio, que ao aproximar personagens reais e fictícios vítimas de exclusão, debate o local da arte popular na sociedade brasileira, buscando, ele mesmo, justificar-se como intelectual através do espelhamento com as mesmas.

Para a autora, uma frente de discussão que marcou a crítica do período está sintetizada na teoria do corpo-a-corpo com a vida, explicitada em um último ensaio, com nome homônimo, em *Malhação do Judas Carioca* (1975). No ensaio, João Antônio propõe um plano de trabalho no qual a literatura deve se comprometer com a realidade social, estando disposta a narrar, a partir da perspectiva dos excluídos sociais, os diversos planos que compõem a vida brasileira.

Para Correia, o ensaio é a exposição do projeto literário do escritor ao ressaltar a “autonomia cultural do povo brasileiro e a necessidade de uma literatura que atenda essa emancipação dos modelos importados europeus” (CORREIA, 2006, p. 21). Segundo a pesquisadora:

Uma de suas maiores preocupações como escritor foi justamente a de aproximar a literatura da realidade brasileira sem, contudo, deixar-se perder na captação pura e simples do espaço real suburbano. João Antônio colhe o real sim, porém o faz através de experiências vivenciadas por ele, ou, como freqüentemente utiliza o termo, um real colhido “de bandido para bandido”, já que ele transfere para a sua escrita fatos e pessoas que fazem parte do seu universo, do seu dia a dia nas andanças pelas ruas e bairros periféricos dos centros urbanos brasileiros. (CORREIA, 2006, p. 18)

Ela aponta também que o ensaio seria uma forma do escritor “responder aos principais questionamentos da crítica literária naquele momento, como também à mudança de gênero literário utilizado em seus trabalhos a partir do terceiro livro, *Malhação do Judas Carioca* (1975)” (CORREIA, 2006, p. 17). Entretanto, o que nos chama atenção são algumas contradições em seus pressupostos metodológicos explicitados em *Corpo-a-corpo com a vida*. Azevedo Filho (2008) já detectara uma contradição referente à discussão proposta pelo autor no que concerne à forma literária e realidade social. Para o professor torna-se um tanto “incompreensível” a propositura feita por João Antônio na qual a literatura “tenha como função o “levantamento de realidades brasileiras” e ao mesmo tempo se inspire em experiências narrativas de escritores como Norman Mailer e Truman Capote, expoentes do chamado *New Journalism* norte-americano” (AZEVEDO FILHO, 2008. p.74). Aqui vale citarmos o texto original do escritor:

O caminho é claro e, também por isso, difícil – sem grandes mistérios e escolhas. Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma. Já o como fazer essa literatura me parece implicar, enquanto se pretenda retratar o mundo que nos cerca, na necessidade do invento ou desdobramento de uma nova ótica, nova postura diante dos acontecimentos. Trocando em miúdos: um sujeito pensante não poderia mais, pelo menos conscientemente, ver, sentir e retransmitir um crime do Esquadrão da

Morte, por exemplo, pela ótica costumeira ou por alguma das óticas tradicionais. Mas sim, tentaria no fundo enxergar e transmitir um problema velho, visto com olhos novos.

[...] A verdade é que muito de repente, surge um novo - ou vários novos - gênero na literatura americana. Como alguém definiria hoje *A sangue frio*? Romance? Reportagem? Como alguém definiria Truman Capote? Mas Truman Capote talvez seja pouco. Como definir, por exemplo, Norman Mailer? [...].

Quem diz literatura americana, tem de observar que o aspecto também italiano ou alemão, e, nessas nacionalidades, jornalismo e literatura andam se misturando na proporção do despropósito. Ou do propósito completo, se quiserem.

Será que esses desdobramentos, essas indefinições apriorísticas, não traduzem, finalmente, a necessidade de se travar um corpo-a-corpo com a realidade, como única maneira de descrever - ou mesmo sublimar, ou mesmo recriar, ou, enfim, criar - qualquer coisa que seja realidade? (ANTÔNIO, 1916, 146, 147)

Em nosso ponto de vista, surge uma incongruência ao que João Antônio irá propor em relação à temática, ou à falta dela, nesses textos experimentais. Ao utilizar diversas vezes a expressão “escritor-repórter” vemos João Antônio insistir de maneira aguerrida na necessidade de experimentações textuais que priorizem o surgimento de formas novas e originais. Desfazendo o nó das formas apriorísticas, temos assim um novo processo que força o repórter-escritor a surpreender-se com sua escrita, já que o tema passará a determinar a forma, “uma vez que a proposta revoluciona o conceito de gênero, também fere e desfalca (ou enriquece) o conceito de forma”. (ANTÔNIO, 1976, p. 149). O tema será o desconhecido, o inaudito, em uma luta em que o desconhecimento do escritor sobre sua realidade será posto à prova. A incongruência, a nosso ver, está exatamente no fato de que João Antônio possui um tema pré-estabelecido: as gentes humildes pertencentes aos bolsões de miséria das metrópoles brasileiras, mais especificamente São Paulo e Rio de Janeiro. Em seus diversos depoimentos ele deixa bem claro seu desprezo pelas elites e mais ainda pela classe média brasileira, que ele chamava de “classe merda”. Na maioria das vezes, os textos que apresentam personagens oriundos desses estratos sociais fazem um contraponto negativo com personagens malandras, desse modo tais pressupostos metodológicos não se sustentam e mais ainda, o autor se contradiz não só em seu ato de escrita, mas na imediatez de suas palavras: “Fui percebendo

que só se pode fazer arte se for com pele, vísceras, arrebatando o interior. Percebi também que eu tinha um tema – a malandragem” (ANTÔNIO, 1976, s/n).

Já Clóvis da Silveira Júnior (2006), destaca o caráter de “guerrilha” que permeia o projeto corpo-a-corpo com a vida, importando mais o caráter de resistência que essa escrita ocupa no cenário jornalístico e literário, o enfrentamento travado com as estruturas hiper-capitalistas reproduzidas nas páginas dos jornais, resultando em uma escrita ressentida e revolucionária, para o pesquisador:

É dessa forma que vejo se articularem os artigos de João Antônio: uma guerrilha sem o peso da batalha e que preza pela sutileza formal, pelos traços simples, curtos, sem excessos metafóricos, na mesma medida com que a perspicácia aperfeiçoa as tacadas na sinuca, no joguinho que João Antônio mais aprecia. Um leve cantar passarinho no meio do burburinho de imprensa. Um fazer de passagem, nos entre-mundos. ( SILVEIRA JÚNIOR, 2006, p. 36)

Também o crítico Mário da Silva Brito no texto *Um corpo-a-corpo com a vida* (1976), que serve de orelha ao livro *Malhação do Judas Carioca*, destaca que para João Antônio a literatura é como uma luta quando em uma tomada de posição o autor se mostra intransigente em sua negação às importações estilísticas, buscando resgatar temáticas tipicamente brasileiras, segundo o crítico:

João Antônio pratica uma literatura direta, comprometida com a realidade, desentranhada do fato social. Seus personagens vêm do povo para as letras e vêm sofrendo, amando, lutando. A ótica de João Antônio é a do seus protagonistas. O contista quer - e consegue – captar o ponto de vista deles. ( BRITO, 1976, s/n)

No texto *Casa de Loucos* (1994), que serve de orelha para o livro homônimo, o crítico Fábio Lucas aponta a capacidade de João Antônio em dar novas interpretações a situações ordinárias, flagrando as pequenas tragédias íntimas com “a força de um Dostoievsky”. Lucas destaca a sensibilidade como ponto de partida para a observação criteriosa do mundo real e esse olhar se constitui tão intenso que “o leitor, à primeira vista, cuidará estar diante de um relato hiper-realista. Mas o prosador visceral que existe em João Antônio sabe modular o

texto literário com ânimo de criador, mais do que com astúcia de mero transmissor de experiência” (LUCAS, 1994, p. 03).

Segundo Cássia Alves Ferreira, em seu trabalho *Estudo Crítico da Bibliografia sobre João Antônio: 1977-1989*, no qual a pesquisadora levanta as principais questões abordadas pela crítica referente à época delimitada, é preciso ter em mente o paradoxo que se converteu a prática da crítica literária, ao analisar a recepção desta na obra de João Antônio durante o período militar. De um lado “uma crítica militante ligada aos acontecimentos políticos-sociais de sua época *versus* Ato institucional nº 5, período de repressão e controle total de qualquer tipo de expressão” (FERREIRA, 2003. p. 33). A recepção crítica da época, que nas palavras de Ferreira, “não se preocupa profundamente com a obra de João Antônio”, restringe-se a temas como a luta de João Antônio pela profissionalização da carreira de escritor no Brasil e a tentativa, muitas vezes malograda, em classificar quanto ao gênero os escritos do autor.

De ordinário, encontramos nos texto relativos à análise de *Ô, Copacabana!*, o processo de desmistificação do bairro de Copacabana como mote da crítica especializada. Para o crítico Jácomo Mandatto, no texto intitulado *Ô Copacabana – eu te bato porque te amo*, publicado no *Suplemento Literário de Minas Gerais* - isso ocorre devido a personificação do bairro em uma mulher “da vida”, levando João Antônio, “arguto repórter que não se deixou engambelar pelo canto mavioso da sereia Copacabana”( MANDATTO, 1979, p. 10), a realizar malabarismo com a linguagem ao sustentar sua recusa à fama de “princesinha do mar”, como cantaram Alberto Ribeiro e João de Barro, no samba-canção *Copacabana*, da segunda metade da década de 40.

Já Mário Lago, no texto que serve de orelha ao livro *Ô, Copacabana!* descreve João Antônio como “escritor continuando repórter, repórter que passeia pela crônica”( LAGO, 2001, s/n), que reunindo as qualidades de *flâneur*, se sente seduzido pelo mundo que as ruas

lhe oferecem. Para o crítico o livro, sem apelar para “sociologismos” conta o que vê do bairro-cidade, grande protagonista da reportagem, radiografado em todas as suas nuances, muito diferente daquela estereotipada e estática vendida para turistas através de cartões-postais. No entanto, para Lago há um certo lirismo que denuncia o afeto do escritor pelo bairro que habitou durante dez anos, pois o eu - lírico lamenta a perda da poesia de Copacabana esquecida em um passado remoto.

Em *Ô Copacabana!*, texto publicado no *Suplemento Literário Minas Gerais*, o crítico Carlos Cunha vai mais a fundo no debate da relação escritor-repórter. Ele aponta o processo de criação como o momento da inter-relação entre escritor e repórter. “O repórter João Antônio “escavaria” as informações que só o jornalista ou repórter poderia coletar no fundo das “podridões sociais” e, após todo esse contato com o universo marginalizado, o escritor filtraria esses dados dando um enfoque incrivelmente humano, digno de um escritor que estaria em seu período pleno de maturidade intelectual” (FERREIRA apud CUNHA, 2003, p.52). Ao discorrer sobre o gênero da obra, o crítico sentencia: “Crônica, romance, reportagem, novela? Tudo isso e nada disto ao mesmo tempo” (FERREIRA apud CUNHA, 2003, p. 52).

Na visão de Cunha, a utilização de expressões provenientes da rua, como gírias e códigos cifrados, impondo um distanciamento da linguagem convencional, explicaria essa realização semântica tão própria do estilo do escritor, extinguindo o vale entre teoria e prática, aglutinando um público leitor que se interessasse em conhecer Copacabana através da obra de João Antônio.

Entretanto, como assinala Ferreira, nem só de elogios faz-se a crítica de João Antônio. Em *Falsa Copacabana*, Mário Sérgio Conti aponta aspectos formais através de um estudo semântico da obra que segundo ele apresenta um “plástica abusiva”. Conti alega que o uso dos adjetivos ou a “triplicação dos adjetivos” forma apenas seqüências sonoras, carecendo



de teor sígneo. Assim, na ótica de Conti, o autor pega de empréstimo a linguagem popular para dar vazão a suas ideologias e frustrações, sendo essa “visão de mundo” nada mais que a perspectiva da classe média, seu público leitor:

Dessa forma, para o autor, a “plasticidade abusiva” contida na obra simularia uma atitude falsa em retratar Copacabana visto pelo povo. Todo esse empenho com a linguagem estaria escondendo a necessidade de expressão do próprio autor sob as “vestes” da gíria. O povo é que estaria fornecendo o poder do discurso para João Antônio atacar seu alvo principal, a classe média (FERREIRA apud CONTI, 2003, p.54).

Enfim, conforme nos informa Ferreira, o crítico levanta um questionamento ao tentar desacreditar o projeto literário de João Antônio ao insinuar que “o autor de *Ô Copacabana!* estaria revelando os horrores do bairro somente para compartilhar com seu leitor, [...] do “seu ódio pela classe média?” (FERREIRA apud CONTI, 2003, p.54).

Em todo o material crítico analisado percebemos que a tentativa em atribuir um gênero aos textos de João Antônio que ocupam um lugar limítrofe entre o jornalismo e a literatura, como é o caso do conto-reportagem e outros gêneros híbridos, por congregarem o relato memorialístico, o perfil, a crônica e o depoimento, torna-se tarefa penosa e muita vez malograda por não avançar em conteúdos consistentes e inéditos. No texto *De princesinha a cadela desdentada* (2001), que serve de prefácio ao livro *Ô Copacabana!*, o pesquisador Rodrigo Lacerda nos dá uma medida do que vem a ser enquadrar um texto experimental de João Antônio. Ao discorrer sobre gênero, em um primeiro momento, Lacerda insere o livro na categoria do conto-reportagem, “uma das especialidades do escritor, que lhe permitia a ponte entre a observação realista e o estilo literário” (LACERDA, 2001, p. 05), entretanto, mais à frente ele complementa: “Poderia-se dizer que *Ô, Copacabana!* margeia também a crônica, desde que não se tenha em mente a postura contemplativa e nostálgica em geral predominante nesse território. Esta é uma crônica de redação, na qual a decadência do lugar contamina a tudo e a todos” (LACERDA, 2001, p. 06).

Lacerda pontua elementos estruturais na fatura do texto jãantoniano como a “apropriação de tipos humanos a partir do papel que desempenham na cidade” (p. 07) e sua dedicação em estilizar a linguagem do povo, conferindo uma “exatidão de espírito” popular aos textos que se tornam a exata inversão da linguagem oficial.

Percebemos que tentar enquadrar a obra joãoantoniana em qualquer gênero narrativo estanque é retirar-lhe o sopro de novidade que ela carrega em si. Ao transitar entre a criação literária, o jornalismo e a apurada elaboração da linguagem, João Antônio afasta de seu projeto literário qualquer gratuidade no domínio de um estilo apurado em anos de trabalho jornalístico e literário, demonstrando total preocupação em elevar o nível das reportagens nos veículos em que atuava, tornando-as mais sensíveis e comprometidas com a vida brasileira.

Se para o escritor é absolutamente necessário para compreendermos os desdobramentos da vida social brasileira termos consciência da pluralidade cultural que formou nosso país, devemos ao analisar a sua obra ter em mente que apenas através da pluralidade temático-cultural, plasmada na confluência de gêneros que distingue seu estilo, poderemos compreender seu processo de elaboração artística.

### **“A arte da deriva em territórios flutuantes”: Hibridismo e ruptura de gêneros**

Falamos acima da importância de encarar a obra de João Antônio como uma forma de intercâmbio em que jornalismo e literatura se alimentam para formar um novo gênero que não se esgota nas várias denominações que obteve ao longo do tempo: conto-reportagem, conto-crônica-reportagem, crônica experimentaísta, depoimento- memorialístico, neo-naturalismo, etc.

Não é à toa que a palavra “hibridismo” define e reanima a pesquisa em torno da obra de João Antônio. Em sua tese *Hibridismo e rupturas de gêneros em João Antônio* (2008), o professor Carlos Alberto Farias de Azevêdo Filho, parte da relação entre jornalismo e

literatura em textos do autor, dispersos em revistas, jornais e livros para discutir conceitos de hibridismo, rizoma e nomadismo. Azevêdo Filho caracteriza João Antônio como um híbrido, não só por trançar nas malhas de sua escrita elementos conflitantes que apontam para várias direções, marcando indelevelmente seu perfil literário, mas pela própria origem do escritor, filho de um imigrante português com uma mulata carioca, o autor de *Ô, Copacabana!* carrega dentro de si as marcas da pluralidade cultural que marcam a história brasileira, conforme AZEVÊDO FILHO (2008, p. 07) :

A experiência de narrar a partir das margens no Brasil vai determinar uma pluralidade de escritos muita vezes avessos a normas tidas como padrão, gerando assim processo de mestiçagem e transculturação nos quais o texto habita um provisório *entrelugar*.

Utilizando a teoria de Deleuze e Guatarri, o professor conceitua a produção de João Antônio como rizomas que se espalham pelo espaço-tempo pela profusão de textos que se multiplicam em um vasto diálogo não encontrando um ponto finito, mas desdobramentos que irão repercutir através de décadas de produção do autor. Por fim, temos a necessidade de errância, marca fundamental dos personagens e do próprio João Antônio, aqui conceituada como nomadismo, em “uma estratégia de sobrevivência e de contestação seja ela textual ou pessoal” (AZEVEDO FILHO, 2008, p. 07).

Utilizando-se de autores como Robert J. C. Young, Stelamaris Coser, Canclini, Stuart Hall, Zilá Bernd, Abdala Jr., Azevedo Filho realiza uma cartografia que remonta o percurso histórico e teórico das diversas teorias em torno do conceito de hibridismo. Ao perpassar por diversas categorias de definição, sejam elas, raciais, culturais ou biológicas, percebemos a indefinição que acompanha esse conceito e sua vinculação com sentimentos ambivalentes de mistura e resistência:

Ao fazer uma arqueologia do(s) conceito(s) de hibridismo, Young nos ajuda a entender a obra de João Antônio como um constante diálogo entre texto e contexto, convivendo com questões como um constante diálogo entre texto e contexto, convivendo com questões como a tensão entre pólos do escrito e do oral, do jornalismo e a da literatura, centro e margem, trabalho e

malandragem, sociedade e indivíduo, etc. A escrita de João Antônio, apesar de ser atravessada por oscilações, linhas de fuga, manifestos literários e contextos, parece guardar dentro de si um projeto muito claro, ode ser guiada pelo desejo de representar quase que figurativamente ou mesmo fotograficamente a vida dos mais simples. (AZEVEDO FILHO, 2008, p. 64).

Já os debates em torno do hibridismo cultural possuem a marca de vincularem-se aos territórios de fronteira, escapando dos “tradicionais binarismos” (branco/negro, indivíduo/sociedade) passam a repensar conceitos de comunicação e nação. Trazendo a discussão para o âmbito da América Latina, o conceito de hibridismo irá se desenvolver em torno das zonas intermediárias como artesanato e produção capitalista, tradição e modernidade, consumidores e cidadãos, assim, seriam nessas zonas de negociações que nasceriam as culturas híbridas marcadas pelo signo da “impureza” e disputas multiculturais. Avançando pelas relações entre o conceito de hibridismo e suas aplicações na literatura latino americana, Azevedo Filho dialoga com estudos da professora Zilá Bernd, no intuito de traçar uma reflexão em torno do “comportamento imprevisível” dos produtos culturais latino-americanos, sobre as aplicações que a crítica literária faz do conceito de hibridismo, diz o professor:

o conceito de hibridação ajuda a crítica pós-moderna a entender os processos de mesclas interculturais que se dão sob o signo da ambigüidade e heterogeneidades, ou seja, pela impureza. Tais tensões internas e externas fertilizam as culturas e geram novos produtos culturais. (AZEVEDO FILHO, 2008, p. 68).

Também Antonio Candido caracteriza como “compósita, maciça e poderosa” a literatura feita nos países latino-americanos que a crítica passou a rotular como a “nova narrativa latino-americana”, por possuírem entre si elementos históricos e culturais que viabilizam seu estudo em “conjunto”. Realizando diacronicamente um panorama da literatura brasileira, Candido relata que a década de 70 estabeleceu uma verdadeira “legitimação da pluralidade” literária, onde “não se trata mais de coexistência pacífica das diversas

modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca antes imaginadas dentro de suas fronteiras” (CANDIDO, 1989, p. 209).

O crítico caracteriza como “textos indefiníveis” a união de discursos que resultam em “romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas” (CANDIDO, 1989, p. 209). O *boom* dos romances-reportagens e o alto nível estético alcançado por meios de comunicação como jornais e revistas, são algumas chaves para se entender o caráter híbrido e impuro dessa narrativa. Elegendo o conto como o gênero mais profícuo da década de 70, ele enumera alguns autores que se destacam “pela penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras”, sobre o autor de *Ô, Copacabana!*, CANDIDO (1989, p. 210) fala:

João Antônio publicou em 1963 a vigorosa coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*; mas a sua obra-prima (e obra-prima em nossa ficção) é o conto longo “Paulinho Perna-Torta”, de 1965. Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração de uma prosa aderente a todos os níveis de realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição.

Essa “força híbrida” que movimenta a obra joãoantoniana entre conto, reportagem, crônica, depoimento, na aventura da confluência de gêneros, é resultado, segundo Azevedo Filho, na grande habilidade que o escritor encontrou em fazer com que seus textos circulassem nas mais diversas mídias, rompendo barreiras e fronteiras textuais, configurando-se em uma “estratégia moderna e impura da escrita contemporânea”.

A nosso ver, ponto alto do trabalho de Azevedo Filho é o desvelamento que o professor realiza do processo de movimento que os escritos de João Antônio perfizeram ao longo de seu percurso de escritor. Pegando de empréstimo as considerações dos filósofos Deleuze e Guattari, Azevedo Filho aponta os escritos joãoantonianos como uma cadeia de rizomas a se espalhar por todos os seus artefatos literários, filamentos que não possuindo um ponto

seminal, conectam-se a qualquer outro ponto de sua obra, estabelecendo o transito como fator intrínseco de seu projeto estético. Este transito, Azevedo Filho mais à frente conceitua como nomadismo, assim como fazem os filósofos Deleuze e Maffezoli ao afirmarem que o instinto da errância é uma das características da sociedade contemporânea ao flagrarem nos movimentos sociais e individuais a necessidade do permanente adiamento das fronteiras, sejam elas geográficas, culturais, políticas, culturais, etc, mas sejam quais forem elas serão quebradas como valor próprio da pós-modernidade. E João Antônio, como um caixeiro viajante da palavra, soube como ninguém situar seus escritos dentro desse ambiente de negociações e itinerancias, sendo ele mesmo um “maníaco ambulatório”.

Ô, *Copacabana!* contitui-se como um dos maiores exemplos de tudo que foi explanado acima. O livro publicado em 1978 é uma bricolagem de crônica-reportagens publicadas no *Pasquim* entre 1974 e 1976, mas também reapresenta personagens como Mariazinha Tiro-a-esmo e a Galeria Alaska, vistas anteriormente nas páginas de *Malhação do Judas Carioca* (1975). A circularidade presente nos textos, ao perambularem por diversas mídias ao longo do tempo marca também o destino das personagens, percebido já desde seu primeiro livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963). Lá os três malandros que nomeiam o livro e o último conto, andam por São Paulo em um trajeto circular para terminarem a noite “murchos, sonados, pedindo três cafés fiados” (ANTÔNIO, 1980, p. 159). Entendemos que esse caminhar obsessivo e de modo solitário, é marca emblemática da situação de alienação a que essas personagens estão inseridas, já que por mais que andem acompanhados, elas demonstram uma atitude de isolamento social, não encontrando retorno emocional no ambiente à sua volta.

Assim, conforme Bosi, devemos “entender essa situação de fronteira que serve de fundo às páginas da obra e guia o seu ponto de vista”(BOSI, 1986, p. 09), uma procura que

insistentemente teima em reviver ambientes e personagens em uma caminhada vazia de sentidos e significação.

Ao partir das relações entre jornalismo e literatura, seguindo pelas veredas paralelas do hibridismo de gêneros textuais, observamos que na obra de João Antônio a transgressão humaniza, a “porrada” nos deixa tontos para refletirmos sobre vidas que ajudamos a excluir, é jornalismo tenso assim como nosso dia-a-dia, a vida “passando a mão” em seus personagens, a literatura explicando o jornalismo e o jornalismo fortalecendo-se da relação pelo avesso, é repórter continuando escritor ou o contrário, aliás, como tudo em João Antônio.

## 2. A cidade e suas práticas na obra Joãoantoniana.

*As cidades também acreditam ser obra da mente ou do acaso, mas nem um nem o outro bastam para sustentar as suas muralhas. De uma cidade, não aproveitamos as suas sete ou setenta e sete maravilhas, mas a resposta que dá às nossas perguntas.*

(ITALO CALVINO)

Dialéticas de concreto: as cidades das letras

O sol desaba sobre a cidade em rebuliço. O poeta insiste em colocar no papel toda sorte de esquisitices e disparidades, coisa de escritor, coisa de artista. Pendurado em postes, semáforos e cangotes vai detalhando, narrando o obscuro, e aí de quem se intrometer entre o escritor e a cidade, são de suas andanças que a matéria vista se torna palavra escrita. Caminhar insondável que só encontra algum tipo de sentido quando desaguado em seus cadernos de nota. Uma relação íntima que sem dúvida tem de ser classificada como universal, mas que também, em certos lugares, em certos dias e noites particulares, ganha contornos diferenciados e assume maior intensidade.

A cidade é o teatro das ações humanas. Desde milênios, ela esteve ligada a tudo que remete ao florescer da vida em civilização: o comércio, a escrita, a agricultura, os primeiros assentamentos humanos. Dos primeiros aglomerados urbanos às megametrópoles, a história se inscreve em memórias de pedras, história petrificada que exhibe ao longo do tempo uma sociabilidade complexa e diversificada. Espaço passível de ser sentido, pensado, apropriado e vivido através do corpo, assim como declama Mário Quintana: “Olho o mapa da cidade como quem examinasse a anatomia de um corpo...”.

Porém, devemos nos lembrar que toda cidade carrega em si a dialética do concreto: insere-se, ao mesmo tempo, em um mapa geográfico e simbólico que estabelece renovadas formas de sensibilidade. A tendência da geometrização, do traçado retilíneo que tenta compartimentar a cidade em projetos harmônicos e racionalistas, emblema da modernização



urbana iniciado por Haussmann, na Paris do século XIX, defronta-se com as pulsões e vivências humanas que percebe a cidade na imaterialidade da cartografia sentimental, como bem descreve CANCLINI (1997, p.72): “Las ciudades no son sólo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tension com la racionalizacion, com las pretenciones de racionalizar la vida social”.

Dessa forma, habitar uma cidade, pertencer a um *ethos* urbano, exige dos cidadãos renovadas competências na tarefa de representar a cidade, sendo impossível dissociar a história da arte e do pensamento humano de suas estruturas. E assim temos visto ao longo das eras a cidade transformada em tema de músicas e pinturas, destruída e refeita pela arquitetura, traçada e redesenhada pelos projetos urbanos, remodelada pelas artes plásticas, representada pelos rituais sacros e códigos de civilidade que ritualizam seu cotidiano, criando/recriando, no todo ou em partes, sobre a cidade real uma cidade imaginária, como bem descreve PESAVENTO (2007, p.11):

Às cidades reais, concretas, visuais, tácteis, consumidas e usadas no dia-a-dia, corresponderam outras tantas cidades imaginárias, a mostrar que o urbano é bem a obra máxima do homem, obra esta que ele não cessa de reconstruir, pelo pensamento e pela ação, criando outras tantas cidades, no pensamento e na ação, ao longo dos séculos.

Desse jogo insólito onde a cartografia geográfica e racional se confunde com a cartografia emotiva surge a cidade palimpsestica, descentralizada, onde a possibilidade de leituras desse texto intrincado não se esgota, “por isso, sua leitura se dá por aproximações, tentativas, rascunhos. A cidade construída pelo discurso possibilita visões diversas, leituras e interpretações que dependem do leitor” (GOMES, 2008, p.24). As fronteiras de seu conhecimento são sempre adiadas pelos símbolos que a formam e a tornam diferente para cada um que se aventure em sua leitura, entretanto não devemos esquecer do conselho de Marco Polo ao imperador Khan: “Você sabe melhor do que ninguém, sábio Kublai, que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma

ligação entre eles” (CALVINO, 2003, p. 27).

Em *As cidades invisíveis* (2003), Italo Calvino propõe uma trama inusitada na tentativa de responder, se não instigar, novas proposituras para as questões que a urbanidade vem gerando desde o início da modernidade. O romance se dá em diálogos entre Marco Polo e o imperador dos tártaros, Kublai Khan. O navegador veneziano deve descrever para Kublai cada cidade de seu vasto império, já que este encontra-se impedido de sair de seu palácio. Sedento por notícias que dessem a ele a real dimensão de suas conquistas, o imperador ouvia os relatos de Polo com atenção e curiosidade, pois “somente nos relatórios de Marco Polo, Kublai Khan conseguia discernir, através das muralhas e das torres destinadas a desmoronar, a filigrana de um desenho tão fino ao ponto de evitar as mordidas dos cupins” (p.05).

Uma a uma, Polo vai tecendo as malhas de cidades que se concretizam apenas através do discurso, todas singulares e sensíveis, circunscritas a uma geografia indefinida levam nomes de mulheres e carregam em si o destino de existirem apenas na memória de um homem. Porém o trabalho de Polo não é somente resgatar o passado, mas desmontá-lo e recriá-lo criando um jogo de reatualização onde a “paisagem invisível condiciona a paisagem visível” (p.11). Utilizando-se da memória, ele condiciona a leitura da cidade, remodelando os diversos discursos que lhe dão forma busca um sentido explícito e reconhecível, assim, “a cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente. [...]. A memória é redundante: repete os símbolos para que a cidade comece a existir” (P.11).

As aventuras do mercador repercutem no infinito da imaginação do imperador que sonha em conhecer “como é realmente a cidade sob esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde” (p. 09). O diálogo percorre cada cidade como se fossem páginas escritas, descrita com um mar de símbolos condicionados pela imaginação dos dois homens que reavivam seus itinerários perfazendo novas conexões. Então se todo espaço urbano e humano é feito de símbolos (BHARTES, 1988, p.1), o poder de recombinação da linguagem gera infinitas cidades invisíveis, a leitura que refresca o texto-cidade impede a cristalização desse mesmo texto em emblemas vazios de significação:

Mas, fosse evidente ou obscuro, tudo o que Marco mostrava tinha o poder dos emblemas, que uma vez vistos não podem ser esquecidos ou confundidos. Na mente do Khan, o império correspondia a um deserto de dados lábeis e intercambiáveis, como grãos de areia que formavam, para cada cidade e província, as figuras evocadas pelos logótipos do veneziano. [...]. Contudo, cada notícia a respeito de um lugar trazia à mente do imperador o primeiro gesto ou objeto com o qual o lugar fora apresentado por Marco. O novo dado ganhava um sentido daquele emblema e ao mesmo tempo acrescentava um novo sentido ao emblema. O império, pensou Kublai, talvez não passe de um zodíaco de fantasmas da mente.

- Quando conhecer todos os emblemas – perguntou a Marco -, conseguirei possuir o meu império, finalmente?

E o veneziano:

- Não creio: nesse dia, Vossa Alteza será um emblema entre os emblemas. (CALVINO, 2003, p.12, 13)

Em um dado momento da narrativa Kublai Khan percebe que todas as cidades que Marco Polo lhe descreve são parecidas, “como se a passagem de uma para outra não envolvesse uma viagem mas uma mera troca de elementos” (p.20). Assim, Khan decide, por conta própria, desmontar as cidades pedaço por pedaço, reconstruindo-as de outra maneira, “substituindo ingredientes, deslocando-os, invertendo-os” (p.20). A atitude do monarca, confirmando “a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade exclusivamente feita de diferença, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares” (p.17), o retira da posição de ouvinte e passa ele também a ser um construtor de cidades imaginárias. Ao descobrir a estratégia narrativa de Marco Pólo o imperador o interpele:

- Resta uma que você jamais menciona. Marco Polo abaixou a cabeça.

- Veneza – disse o Khan. Marco sorriu.

- E de que outra cidade imagina que eu estava falando? O imperador não se afetou.

- No entanto, você nunca citou seu nome. E Polo:

- Todas as vezes que descrevo uma cidade digo algo a respeito de Veneza.

- Quando pergunto das outras cidades, quero que você me fale a respeito delas. E de Veneza quando pergunto a respeito de Veneza.

- Para distinguir as qualidades das outras cidades, devo partir de uma primeira que permaneça implícita. No meu caso, trata-se de Veneza. (CALVINO, 2003, p.36)

Marco zero das representações de Marco Polo, Veneza se anuncia como o modelo de cidade preenchida por outras cidades. Descrevendo Veneza aos pedaços, Marco fragmenta sua cidade que não está condicionada à Veneza verdadeira, mas se transforma em cidade utópica, cidade desrealizada que habita um não-lugar. Dessa forma, Veneza transformada em um múltiplo, sai de cena para dar lugar a tantas outras cidades feitas só de “exceções, impedimentos, contradições, incongruências, contra-sensos” (p.30). “Por essa vertente, a cidade é o território textual por excelência da transmissão e da estocagem, da multiplicidade potencial, um universo jamais saturado de imagens” (GOMES, 2008, p.26). A cidade de Calvino é sobretudo a cidade dialética, um terceiro espaço que carrega já a forma de um quarto e assim sucessivamente, cidades que ocultam em seu interior outras cidades ocultas.

Aglomerados de repetições incessantes, a cidade moderna aparece no livro de Calvino mimetizada em um sem fim de cidades imaginárias como Tamara, onde nada vale pelo que realmente é, mas pelo que representa, e ao penetrar por sua infinidade de símbolos o viajante não vê “coisas mas figuras de coisas que significam outras coisas” (p.08). “O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamara, não faz nada além de registrar os nomes com as quais ela define a si própria e a todas as suas partes” (p.09). Ou ainda pode ser como Trude, cidade que se parece com qualquer outra cidade: “- Pode partir quando quiser – disseram-me -, mas você chegará a uma outra Trude, igual ponto por ponto; o mundo é recoberto por uma única Trude que não tem começo nem fim, só muda o nome no aeroporto” (p.54).

Principal expoente nas discussões envolvendo semiologia e urbanismo, Roland Barthes (1988), declarado amador dos símbolos e das cidades, faz um convite em *Semiologia e Urbanismo* para se compreender o espaço urbano utilizando a linguagem dos signos. Ele parte da afirmativa de que o “espaço humano em geral (e não somente o espaço urbano) sempre foi um espaço de significação” (BARTHES, 1988, p.1), dessa forma Barthes estabelece um relativismo histórico no estudo da significação dos espaços, afastando-se das

concepções históricas, geográficas e econômicas na leitura da urbanidade. O que ele faz é destacar o papel primordial que o discurso e o imaginário urbano para representar a cidade atribuindo-lhe sentido e significado, identificando “a imagem da cidade que se forma a partir dos leitores da cidade” (BARTHES, 1988, p.2).

Portanto, ler a cidade é deslindar a intrincada rede formada pela concentração de linguagens. A tarefa do leitor das cidades é decifrar os discursos que realizam essa cidade, promovendo nesta leitura uma atualização dos signos que a cidade contém e que estão contidos nela: “a cidade fala para seus habitantes, falamos da nossa cidade, a cidade onde vivemos, simplesmente por habitá-la, por atravessá-la, por observá-la” (BARTHES, 1988, p.3).

As cidades foram, desde há muito, objeto de variadas escritas, desde aquelas que se intitulavam histórias ou crônicas de uma urbe e que, portanto, tinham estatuto de veracidade, por construírem uma narrativa do acontecido, de um passado ou de um presente de uma cidade, até as obras de caráter literário, a celebrarem ou condenarem o urbano em prosa e verso.

Desde o século XIX, a relação entre literatura e a experiência urbana vêm produzindo diversas visões da cidade moderna. “A cidade não é o conteúdo de uma obra, mas sua possibilidade conceitual”, afirma Beatriz SARLO (2008, p.25), na medida em que é se voltando para a cidade e tomando-a como marco que o literato irá criar conceitos como a hegemonia da metrópole ou o bucolismo do campo, nomeando e conceituando tudo o que é ou não urbano. Segundo ela, “o debate sobre a cidade é inseparável das posições que os processos de modernização suscitam” (2008, p.28). O fenômeno da ilegibilidade da cidade moderna provocado por fatos que marcaram a vida moderna como a “fusão de suas forças materiais e espirituais, a interdependência entre o indivíduo e o ambiente” (BERMAN, 1982, p.151). A imaginação urbana, impactada pelo fascínio que a modernidade trouxe para a vida dos sujeitos, transformou a cidade em um dos grandes temas da literatura desde então.

Assim, Paris se transformou na cidade das multidões para Balzac, espetáculo de pobreza para Vitor Hugo, capital devoradora da inocência para Zola, a musa moderna dos poemas de Baudelaire. A Londres de becos escuros e frios, corroídos pelo arrivismo burguês foi a capital vista por Edgar Allan Poe para criar o homem da multidão engolido pela solidão da metrópole:

A metrópole capitalista com a vida angustiante, os intermináveis atentados aos seus habitantes, converte-se em constante estímulo para a modernidade e as vanguardas que encontram aí o lugar ideal para produzir e confrontar suas propostas. A grande cidade se converte em depositária de todas as paixões. As diversas linguagens e aspirações artísticas e ideológicas medem-se por sua relação com o metropolitano. A cidade aparece como o lugar por excelência onde se sentem, de forma mais agudizada, as consequências do desenvolvimento do sistema capitalista e da Revolução Industrial. (GOMES, 2008, p.37)

### **As cidades de João Antônio**

Na ficção brasileira contemporânea os conflitos e tensões que envolvem a experiência urbana na modernidade transformaram-se em tema inevitável, pólo de atração e de repúdio, paradoxalmente uma utopia e um inferno dentro das letras brasileiras. A cidade certamente foi o pólo agregador das preocupações dos literatos brasileiros desde o século XIX, entretanto, a partir do modernismo, o sentimento de identidade e de pertencimento territorial que até então balizava um projeto de nação, foi substituído por um sentimento de ambiente urbano desagregador da cultura popular, inóspito emocionalmente, lugar onde os sujeitos anônimos se mostram perdidos na cidade desvairada e desterritorializada.

A cidade ilegível torna-se também um dos temas formalizadores da contística de João Antônio. Sua vivência lúdica e concreta, oriundas dos desbravamentos enquanto criança pobre de Presidente Altino, bairro miserável de Osasco, possibilitou a captação das tensões sociais em seu entorno. As andanças com o pai, virtuoso em diversos instrumentos de corda, levando

João Antônio ainda garoto às rodas de choro, nos faz perceber quão cedo o escritor teve acesso a um mundo de códigos, linguajar cifrado, malandragens e picardias.

Assim, a construção da cidade em sua obra principia da constatação de que o urbano, a rua, é um fato conflitante, é um elemento de desgosto: “O cara sai de casa, pisou na rua, pumba! Conflito. Você está na área de conflito, se cuide, salve-se quem puder!” (ANTÔNIO, 1976, p.78). Segundo Joana Darc Ribeiro (2004), aludindo Bosi em sua análise *Um boêmio entre duas cidades* (1986), o sentimento de desterritorialização que se afigura como um dos pontos focais do conto joãoantoniano, irá configurar os personagens como seres que habitam duas cidades e dois tempos: aquele no qual “a cidade se afigura como espaço da experiência lúdica, lírica, boêmia entre o eu e a realidade circundante”(RIBEIRO, 2004, p.04), diametralmente oposta “à outra face do urbano, a do tempo racionalizador, pragmático, disperso e anônimo da “terceira fase do capitalismo [...]” (p.04).

Em *Abraçado ao meu rancor* (1986), conto autobiográfico que se transforma em depoimento rancoroso e ressentido, João Antônio distingue essas duas cidades através das andanças do narrador-personagem por uma São Paulo distópica, arrasada pela especulação imobiliária e arrivismo desenfreado que a transformou na cidade dos *slogans* publicitários, cidade das “quatrocentas boates, quinze casas de samba. Restaurantes onde se bebe e se come em nenhum outro lugar da América do Sul” (ANTÔNIO, 1986, p.78).

O narrador, escritor paulistano que exerce no Rio a profissão de jornalista, volta para São Paulo para cobrir o lançamento de uma campanha de turismo. Mas essa cidade perdida em crescimento e verticalidade arruinou a alegria de suas lembranças de infância e juventude. Segundo LAFETÁ (2004, p. 516), “as ruas, os botequins, os salões de sinuca, que antes eram lugares abertos á aventura, estão agora degradados, feios, já não oferecem nenhum prazer”. O crítico ressalta a substituição da “vagabundagem do malandro [...] pelo passo pesado do

intelectual que compara, de coração apertado, o contraste ente o discurso da propaganda turística e a realidade nada admirável que ele encobre” (LAFETÁ, 2004, p. 516):

A cidade deu em outra.  
Deu em outra a cidade, como certos dias dão em cinzentos, de repente, num lance. As caras mudaram, muito jogador e sinuqueiro sumiu na poeira. Maioria grisalhou, degradingolou, esquinisou-se para longe, Deus saberá em que buraco fora das bocas-do-inferno em que os conheci. Ou a cidade os comeu. (ANTÔNIO, 1986, p.80)

Na outra São Paulo, feita de memórias afetivas, os trens ainda corriam nas ruas e vagabundos como o sambista Germano Matias ainda batucavam na lata de graxa fazendo soar um samba risonho e autêntico, a cultura popular reinava pródiga e bem. Para compor essa São Paulo perdida/modificada, o narrador fornece dados para sua leitura através de percursos vários, viagens múltiplas pelos caminhos cartográficos da cidade, da memória e da discrepância. Dessa forma, “a hipótese de que cada pessoa tem em mente uma cidade exclusivamente feita de diferença, uma cidade sem figuras e sem forma, preenchida pelas cidades particulares” (CALVINO,2003, p.17), aplica-se ao texto na medida que as cidades descritas são contrapontos de uma mesma cidade: a cidade invisível que reside na memória do narrador:

A cidade que o velho me ensinou a ver não era esta em que me mexo. A dele tinha gentes e ruas, árvores, conduções coletivas, idas ao mercado municipal à beira do Tamanduateí. A minha, agora, fechada entre quatro paredes. Sempre.  
[...].  
Minha cidade de meu pai não chegava pelos brilharecos publicitários de um folheto que leio profissionalmente, com nojo. Nunca o pai gabou a Praça da República, falando de uma arte que ela não tem. (ANTÔNIO, 1986, p.117-118)

O predomínio de algumas sensações como nostalgia, desenraizamento, solidão, necessidade deambulatória, faz das cidades construídas por João Antônio não o conteúdo de sua obra, mas sua possibilidade conceitual (SARLO, 2008, 25). Jogando com planos espaciais e temporais em permanente contraste, o autor traça em sua cartografia ficcional diversas



idades partidas que correm em tempos contínuos, porém separados, fazendo a metrópole

assumir ora um caráter mitológico, para logo depois ser massacrada por uma realidade perversa:

Trim-trim. Havia o bonde Anastácio. Varando a volada, a mão do motorneiro no ponto nove da caixa, varando, trim-trim, a reta da avenida. Boa, era a avenida. Um bonde aberto, de estribos, não os camarões fechados e quentes, vermelhos, sufocando a gente lá dentro. De estribos, comendo no ponto nove, zunindo, pegando os lados da Ipiranga, acelerado. Para o moleque saltar lá da frente e repegar andando, suas calças azuis de escola, de que aparecia o joelho direito, rebelde sempre esfolado.

Pilhado, fulo nas calças grossas de flanela azul, quepe também marinho e notas miúdas dobradas entre os dedos, o cobrador lhe mete dos olhos.

Vai gritar moleque.

O vento me bate na cara, salto de enfiada e o homem fica na saúde.

- Eta, batuta!

Como tinha pernas...

Claramente, agora, se vê do Anhangabaú ao bar do Jeca, caipira lá em cima do luminoso cachimbando, um comércio caído. Amesquinhou-se, descambou para lojas ordinárias que arrelham e esparramam mixórdias, aborrecem basbaques, curiosos e passantes, aos gritos escancaram e dependuram penduricalhos, eletrodomésticos, aparelhos de som, trololós, roupas, calçados, discos. Nada disso me grita. (ANTÔNIO, 1986, p.96-97)

As cidades tecidas por João Antônio refletem a passagem da pole centralizada “a partir de um número finito de propriedades estáveis, isóláveis e articuladas uma sobre a outra” (CERTEAU, 1998, p.173), às megalópoles multifocais e policentricas. Percebendo a cidade a partir dos bairros periféricos, de onde principia a maior parte de suas narrativas, o escritor faz emergir diversos centros de variados tipos de urbanização. Assim, o bairro da Lapa, tanto carioca quanto paulista se constitui em seus contos, no centro da malandragem, ponto de encontro dos grandes jogadores de sinuca, coroando as ações do espaço do jogo. Os bairros periféricos como Presidente Altino e Osasco em São Paulo e os morros, principalmente o da Mangueira no Rio de Janeiro, se tornam o centro irradiador da música popular, lar de chorões, sambistas e seresteiros. Já os bairros e avenidas do centro histórico emblemizam a fina-flor da degradação do que um dia foi um lugar de apogeu comercial e cultural para se transformar em meras passagens de automóveis.

Portanto, ao fazer uma escolha pelos lugares “mal-encarados” da metrópole, escolhendo para espaço de ação dos personagens salões de sinuca, botequins, bairros

suburbanos e lugares tradicionalmente vinculados ao jogo, prostituição e malandragem, afora a extensa rede de ruas e avenidas permanentemente percorridas, João Antônio ressalta a negativa social exercida sobre os sujeitos que residem na zona de exclusão: a eles o espaço privado, ambiente gerador da individualidade e sociabilidade, é permanentemente sonegado, gerando sujeitos sem lugar na sociedade. Restando a essas pessoas a “atrofia progressiva da experiência, substituída pela vivência do choque que provoca a perda dos elos comunais, a impossibilidade de o homem urbano integrar-se numa tradição cultural” (GOMES, 1994, 73).

No já citado ensaio *Um boêmio entre duas cidades*, Alfredo Bosi (1986) irá questionar os motivos do escritor representar tão amargamente suas cidades: “Na verdade, o que chora o vagabundo da pole inchada e absurda? Chora um tempo em que era fácil misturar espontaneamente arte, boêmia e vida popular” (BOSI, 1986, p.08). A pole inchada da qual se refere Bosi, se tornou a própria imagem do labirinto urbano na contística de João Antônio, um complexo intricado de ruas sem embocadouro, circuito dramaticamente circular no qual os personagens sufocam em um emparedamento social e geográfico:

É andar. E andar.

Osasco, Lapa, Vila Ipojuca, Água Branca, Perdizes, Barra Funda, centro, Pinheiros, Lapa, na volta. Roteiro é este, com alguma variação para as beiradas das estações de ferro, dos cantos da Luz, dos escondidos de Santa Efigênia. Também um giro lá por aquele U, antigamente famoso, que se fazia entre as Ruas Itaboca e Aimorés, na fervura da zona do Bom Retiro. (ANTÔNIO, 1986, p.77)

[...]. E os três iriam firmes, à grande e de enfiada, afiados como piranhas. Bacanaço chefiando. Vasculhariam todos os muquinfos, rodariam Água Branca, Pompéia, Pinheiros, se atirariam e iriam lá. [...]. Tinham a noite e a madrugada. Virariam São Paulo de pernas para o ar. (ANTÔNIO, 1974, p.113)

Mas quem se entrega a criar vive descobrindo. Descobri o muito gostoso “plac-plac” dos meus sapatos de salto de couro, nas tardes e nas madrugadas que varo, zanzando, devagar. Esta minha cidade a que minha vila pertence guarda homens e mulheres que, à pressa, correm para viver para baixo e para cima, semanas bravas. Sábado à tarde e domingos inteirinhos – cidade se despoeva. Todos correm para os lados, para os longes da cidade. São horas, então, do meu “plac-plac”. Fica outra a minha cidade! Não posso falar dos meus sapatos de salto de couro... Nas minhas andanças é que sei! Só eles constatarem, em solidão, que somente há crianças, há

pássaros e há árvores pelas tardes de sábado e domingos, nesta minha cidade. (ANTÔNIO, 1996, p. 69)

Vou quieto, sondando. Corremos, eu e papai, as rodas de Presidente Altino, Osasco, Vila Leopoldina, Lapa e nos trens caxingentos e estropiados da Sorocabana viajamos a Jandira e Itapevi. Ou tocamos para o outro lado da cidade, para a Luz e para Santana. Reviramos os bairros, os dois nos damos as mãos nas travessias das ruas, andejos. (ANTÔNIO, 1982, p.92)

Segundo Ornellas (2004), João Antônio se enfileira em uma linhagem de escritores que se tornaram “protagonistas da urbe”. Aos moldes de Balzac e Baudelaire, o autor faz da *flânerie* uma conjugação contínua entre movimento e contemplação, retirando seus personagens “do morro e da zona sul, da favela e do asfalto, dos bares e das praças. Na geografia urbana, foca o lugar da exclusão de seus personagens” (ORNELLAS, 2004, p.70). Mas, diferente do que ocorre com o *flâneur* de Baudelaire, João Antônio inverte os passos do “progresso” e envereda-se por caminhos que revelam os microcosmos que estão à margem e que mesmo sufocados insistem em sobreviver. Ele vai em busca dos “detritos” da metrópole. Para Joana D’arc RIBEIRO (2004, p.04):

Uma das principais implicações decorrentes da formalização literária desse sentimento no conjunto da ficção de João Antônio, tanto no nível estético quanto ideológico, reside no fato de o Autor trazer para o espaço narrativo personagens oriundos de estratos sociais marginalizados, dos não totalmente integrados à ética e à ótica dos sócio-economicamente situados na ordem convencionalmente valorizada como ideal. Desse modo, o que encontramos nessa literatura é a expressão de uma voz que gradativamente passa por um processo de desenraizamento, de desligamento de seu espaço de origem.

### **O Frio aprendido nas ruas**

“O mais desmesurado dos textos humanos”, assim Michel de Certeau (1998) define a metrópole contemporânea em *A invenção do cotidiano – Artes do fazer*. Ao trabalhar com conceitos básicos dos fundamentos do cotidiano, o autor traz uma nova leitura da cidade a partir de quem anonimamente caminha por ela dando um sentido singular e plural às práticas cotidianas: os “praticantes ordinários”. Segundo o autor “eles são caminhantes, pedestres, cujo corpo obedece aos cheios e vazios de um “texto” urbano que escrevem sem poder lê-lo.

Esses praticantes jogam com espaços que não se vêem; tem dele um conhecimento tão cego como no corpo-a-corpo amoroso” (CERTEAU, 1998, p.171).

Rejeitando a lógica normativa que orienta a construção do espaço urbano e simbólico segundo um discurso funcionalista, esses praticantes ordinários insinuam-se nas redes de vigilância dos discursos ideologizantes invertendo o seu conteúdo, criando um outro ambiente de “procedimentos – multiformes, resistentes, astuciosos e teimosos – que escapam à disciplina sem ficarem mesmo assim fora do campo onde se exercem [...], do espaço vivido e de uma inquietante familiaridade da cidade” (CERTEAU, 1998, p.175).

Se para Certeau, os praticantes ordinários são os sujeitos que desenvolvem e proliferam práticas ilegíveis de sobrevivência na cidade, para João Antônio esses seres são definidos como “merdunchos”, uma “faixa social meio vaga” com a qual o autor associa com os escrevedores do jogo do bicho: “Essa gente ganha um poder dramático, a partir de sua figura física, da magreza, da palidez, do envelhecimento precoce. Entende? Não são bem os bandidos, não são bem os marginais, são bem uns pés-de-chinelo, o pé-rapado, zé-mané, o eira-nem-beira, o merduncho” (ANTÔNIO, 1994, p.67).

Especificamente o merducho é toda essa flora de malandros, prostitutas, leões-de-chácara, gigolôs, “bandidetes”, jogadores de sinuca, de baralho, pequenos traficantes, frentistas, engraxates e toda sorte de despossuídos que explodem e sufocam às margens das grandes metrópoles. Eles fazem do jogo, da trapaça, dos pequenos golpes não só um meio de sobrevivência, uma prática do malandro, mas valendo-se de um tipo específico e criativo de artimanhas aprendidas nas ruas, um código de conduta que ao mesmo tempo que lhes protege, regula seus atos, esses sujeitos inserem-se em um “modo de ser” malandro, adquirem um *estilo* de vida que lhe dá condições de sobreviver na metrópole.

Podemos observar esse trajeto do aprendizado nas ruas em “Frio”, primeiro conto da série que compõe o terceiro conjunto de textos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, denominado

por João Antônio de “Sinuca”. Um de seus mais significativos escritos, coloca como protagonista um menino negro de dez anos que tem de transportar de um lado para outro da cidade um pacote branco, de conteúdo ignorado, por ordem de seu protetor branco, jogador de sinuca, que atende por Paraná.

Publicado pela primeira vez em 1959, no Suplemento Literário de *O Estado de São Paulo*, o conto narra através do olhar e sensibilidade de um menino de dez anos a dureza de sua vivência nas ruas. Exploração e proteção, dureza e afeto, sentimentos que se misturam na relação entre um menino aprendiz e seu mestre malandro. Assim “Frio”, conto de dez páginas, se desenrola entre os sonhos e carências de um menino engraxate que tenta sobreviver nas duras leis das ruas. A sensação de desabrigo começa já com o título: “frio” já nos dá uma medida da privação e desamparo que permeia a narrativa.

Em uma noite de frio na capital paulista, um menino de dez anos percorre solitário as ruas da cidade. Ele deve cumprir uma missão: entregar um embrulho branco, que tudo indica ser uma droga ilícita, a seu amigo e protetor Paraná em um ferro-velho perto da igreja das Perdizes. Durante o tempo de mais ou menos duas horas, frio, fome, medo e solidão o acompanham em sua caminhada pelas diversas ruas e avenidas de São Paulo - estação Sorocabana, Avenida Duque de Caxias, Avenida São João, Avenida Marechal Deodoro, Largo Padre Péricles, Avenida Água Branca – tendo apenas a coragem e a lealdade à Paraná como parceiras contra os perigos que encontrar pelo caminho.

Sobre a identidade do menino descobrimos que Paraná lhe chama por Nego, “pequeno, feio, preto, magrelo”, é engraxate e mora em um porão com seu amigo e protetor Paraná, malandro acostumado aos riscos da rua. Este havia ensinado ao menino todos os truques da malandragem e por isso, Nego o adorava.

Durante toda a caminhada o fluxo de pensamentos e sensações do garoto vem à tona por intermédio de um narrador onisciente que nos aproxima das personagens através de uma

intimidade causada pela extensão do estilo indireto livre. Assim ele supera a dicotomia do foco narrativo, criando um grande senso de realidade dentro do artifício lingüístico.

É assim que ficamos sabendo do cotidiano, vivências e aspirações do menino, enquanto ele caminha contra o frio e o medo que o assola a todo momento. Morando com Paraná em um porão na Rua João Teodoro, naquela noite o malandro havia chegado afobado, acordara o menino com urgência. “O homem suado na testa. Barbado. Só explicou que precisava dele. Levar um embrulho às Perdizes. Muito importante. O menino se arrumou fora do colchão furado, meteu o tênis. –Embrulho? – Pra quem?” (p.60).

Sem perda de tempo e com muito cuidado ele deveria ir até o ponto de encontro determinado por Paraná em um ferro-velho, caso o amigo não o estivesse esperando, o menino deveria permanecer por lá e esperá-lo, e acima de tudo, deveria proteger o pacote, sem denunciar o que transportava. Após todas essas instruções, Paraná atentou para o estado do garoto. “Paraná apalpou-o, examinado-lhe a roupinha imunda de graxa de sapato. Tirou-lhe o tênis, cortou dois pedaços de jornal e enfiou-os dentro. Embrulhou uma manta verde. Meteu a mão no bolso, deu-lhe duas de dez” (p.61).

Aqui fica clara a dualidade que sustenta a relação entre o malandro experimentado e o menino aprendiz. Valendo-se da fé cega e amor que o menino lhe devota, Paraná o explora colocando-o mesmo em perigo, mas ao mesmo tempo preocupa-se com seu bem estar demonstrando um carinho paternal ao tapar os buracos do tênis, sem esquecer da manta contra o frio da noite.

O processo de aprendizado através do repasse das manhas, táticas e picardias necessárias para a sobrevivência nas ruas é uma das marcas fundamentais dos personagens de João Antônio, em uma verdadeira “ciranda da malandragem”, para usar expressão do crítico Jesus Antonio Duringan.

Segundo ele, os atos dos malandros são pautados pela carência e pela busca de sanar essa mesma carência em uma realidade adversa que segue mão uma dupla palmilhada pela necessidade de sobrevivência e a sabedoria necessária para isso. “quando em busca da sobrevivência cotidiana, o “malandro” supre a sua carência e tenta sanar suas dificuldades através da sabedoria. Torna-se, assim, por necessidade, uma espécie de herói às avessas” (DURINGAN,1983, p.216).

É nas ruas que acontece a iniciação e burilamento desse aprendizado, ao perambular pelas ruas em constante companhia dos malandros mais velhos, ao topiar com a polícia, praticar pequenos golpes, manejar um taco de sinuca com eficiência ou mesmo uma caixa de engraxate, o malandro mais novo se “especializa” em um saber que define sua própria existência:

Pequeno, feio, preto, magrelo. Mas Paraná havia -lhe ensinado todas as virações de um moleque. Por isso ele o adorava. Pena que não saísse da sinuca e da casa daquela Nora, lá na Barra Funda [...]. Ensinar-lhe engraxar, tomar conta de carro, lavar carro, se virar vendendo canudo e coisas dentro da cesta de taquara. E até ver horas [...].  
Paraná às vezes mostrava mesmo a tipos bestas o que era a vida. O menino sabia que Paraná topava o jeito dele. (p.62)

Paraná, descrito como “dono de briga”, “cobra”, “que mostrava a tipos besta o que era a vida”, pertence a uma galeria de personagens representativas do submundo descrito pelo próprio João Antônio como “malandrecos”. A alcunha designa aquele que é o melhor no carteadado, na sinuca, no manuseio da navalha, no desacato ao oponente de jogo, na exploração de mulheres, um verdadeiro especialista das “virações” e da sobrevivência nas ruas. Não é a toa que o menino encontre em Paraná um mestre e lhe devota a obediência de um filho.

Mas não são apenas as lições pragmáticas de sobrevivência que ligam e abastecem o amor do menino por Paraná. O malandro é para Nego seu referencial paterno e familiar, um porto-seguro contra todos os perigos das ruas. Ademais, em um cotidiano agressivo e violento que abrevia o tempo de ser criança, acompanhado do desprezo por qualquer sentimentalidade,

a busca por uma orientação de alguém que demonstre poder e superioridade legítima a entrada do menino no “mundo dos homens”, a exploração como consequência desse aprendizado, é só mais uma das facetas desse mundo desigual:

Paraná era cobra lá no fim da Rua João Teodoro, no porão onde os dois moravam. Dono de briga. Quando ganhava muito dinheiro se embriagava. Não era babadeira chata, não. Como a de seu Rubião ou a do Aníbal alfaiate.

- Nego, hoje você não engraxa. Compravam pizza e ficavam os dois. Paraná bebia muita cerveja e falava, falava. No quarto. Falava. O menino se ajeitava no caixãozinho de sabão e gostava de ouvir. Coisas saíam da boca do homem: perdi tanto, ganhei, eu saí de casa moleque, briguei, perdi tanto, meu pai era assim, eu tinha um irmão, bote fé, hoje na sinuca eu sou um cobra. Horas, horas. O menino ouvia, depois tirava a roupa de Paraná. Cada um na sua cama. Luz acesa. Um falava, outro ouvia. (p.62)

Nessas ocasiões de bebedeira Paraná costuma demonstrar o afeto que tem pelo menino. “Já tarde, com muita cerveja na cabeça, é que Paraná se alterava: — Se alguém te põe a mão... se abre! Qu’eu ajusto ele!” (p.62). A força dessas palavras escancara um mundo de solidão a que esses personagens estão submetidos. Mesmo em contato com outros, eles não encontram eco emocional que atenuie sua melancolia, incapazes mesmo de verbalizar suas angústias ou qualquer sentimento que lembre ternura ou afeição.

O medo de perder Paraná era uma constante na vida do menino que também alimentava um ciúme de Nora, amante de Paraná. Nesse momento vemos a imensa fragilidade do menino que via, caso acontecesse algo a Paraná, a destruição de um mundo precariamente construído. E quando não era Nora, era a sinuca ou uns “fulanos bem vestidos” que lhe tiravam a paz de espírito:

Ele sempre sentia um pouco de medo quando Paraná estava girando longe. Fechava-se, metia um troço pesado atrás da porta. Ficava até tarde, olhando os cavalos da revista de turfe de Paraná. Muito alto, espigados, as canelas brancas, tão superiores ao burro Moreno de Seu Aluisio padeiro. Só com os soldados, à noite, é que via coisa igual. Fortes e limpos. Fazendo um barulhão nos paralelepípedos.

- Que panca!

Muita vez, sonhava com eles. (p.63)



No conto, a afeição ingênua e pueril é representada pela amizade entre o menino e Lúcia, a menina branca que costumava conversar com ele sobre navios e trapézios:

Lúcia era menor que ele e brincava o dia todo de velocípede pela calçada. Quando uma coisa engraçada acontecia, eles riam juntos. Depois, conversavam. Ela se chegava à caixa de engraxate. O menino gostava de conversar com ela, porque Lúcia lhe fazia imaginar uma porção de coisas suas desconhecidas: a casa dos bichos, o navio e a moça que fazia ginástica em cima duma balança – que o pai dela chamava de trapézio. Na sua cabeça o menino atribuía à moça um montão de qualidades magníficas. (p.64)

Com Lúcia, o menino voltava ao mundo da infância outra vez, nada de lições de malandragem ou tarefas que um menino não deveria desempenhar, apenas o sonho com coisas desconhecidas, brincadeiras despreocupadas e a oportunidade de exercer sua subjetividade, saber-se ouvido e compreendido em uma relação igualitária de satisfação que ampliava seus horizontes e imaginação. “Lúcia contava que navios apitavam mais sonoros que chaminés. Enormes. Gente e mais gente dentro deles. Iam e vinham no mar. O mar... Ele não sabia. Seria, sem dúvida, também uma coisa bonita” (p.65). Tirando Paraná, o único adulto que merecia o afeto do menino era seu Aluísio Padeiro, que adorava brincar e contar piadas sem graça para as crianças. “Para o menino, todas as outras pessoas eram tristes, atarefadas na pressa da Rua João Teodoro. Afobadas e sem graça” (p.64).

Longe da Rua João Teodoro e da sensação de proteção que esta lhe proporcionava, o menino caminha agora através da Avenida São João. “O pedaço de jornal com que Paraná fizera a palmilha não impedia a friagem do asfalto” (p.64), e os prédios não eram mais proteção suficiente para o frio que invadia seu corpo franzino. “Olhava para as luzes do centro da avenida, bem em cima dos trilhos do bonde, e pareceu-lhe que elas não iam acabar-se mais. Gostoso olhá-las” (p.64). Aqui presenciamos o simbólico e o concreto estabelecendo um contraponto através da sensação de frio e a quentura das luzes.

Incapaz de se proteger da frialdade que o aflige, o menino mira as luzes da Avenida São João embevecido com seu calor e aconchego. Elas lhe abrem um caminho luminoso em

meio àquela escuridão, conferindo à cena plasticidade em tons impressionistas. A pincelada de João Antônio revela não só a visão de mundo do garoto, simples ao ponto de desejar o calor daquelas luzes, como retrata uma atmosfera quase mitológica da noite paulistana, como já bem descreveu Candido<sup>4</sup>.

O menino preto tinha um costume: quando sozinho, falar. Comparava os cavalos taludos e a moça da ginástica e as coisas da Rua João Teodoro. Desnecessário conhecer coisas para comparar. Cuidava que os outros não o surpreendessem nos solilóquios. Desagradável ser pilhado. Impressão de todos saberem o que se passava com ele - pensamento e fala. Paraná também achava que aquilo era mania de gente boba. É. Não devia. Mas era muito bom. O menino achava muito bom, quando podia estar daquele jeito. (p.64)

As conversas solitárias eram a única fuga em meio ao cansaço e solidão. Seu mundo interior, permeado de imagens de navios e trapezistas magníficas desaguavam em pensamentos desconexos (“– Cavalo não tem pé. Quem é que lhe falara assim uma vez?”) (p.65), que contrastavam com a insensibilidade de tudo que o rodeava. O frio aperta e ele tem vontade de tomar leite quente, entretanto a responsabilidade de entregar o pacote o faz abandonar a idéia. “Que bom se tomasse um copo de leite quente! Leite quente, como era bom! Lá na Rua João Teodoro podia tomar leite todas as tardes. E quente. Mas precisava agora era andar, não perder a atenção” (p.64). Mas um pouco à frente não resistiu à tentação e entrou em um bar: “Éta frio! Tinha medo. Alguém poderia vê-lo sacar uma de dez. Que vontade! Arriscou. Nun bar da Marechal Deodoro. Entrou sorrateiro, encostou-se ao balcão. [...]. Tremelicou, bebeu, pegou o troco, duas horas no relógio do bar” (p.65). O fluxo de sensações disparadas pelo narrador, retoma as necessidades primevas do universo infantil. O leite quente que representa o cuidado singelo da figura materna e a falta desta, as conversas solitárias em uma tentativa de conhecer o mais possível do mundo, quando muita vez nem mesmo entende o que está vendo.

<sup>4</sup>CANDIDO, Antonio. A educação pela noite.

Evitava os olhares dos guardas. A Avenida teria muitos, era preciso, quem sabe, desguiar. Enfiar-se, talvez, pelas ruas transversais. Mas temeu se perder nas tantas travessas e não encontrar a igreja das Perdizes. Ia tremelicando, mas ia. [...] Na segunda travessa, topou um cachorro morto. (p.66)

Para Jane Christina Pereira (2006), a circularidade de ruas, bares, avenidas, é uma clara evocação ao mito do labirinto. “Nessas evocações, a exacerbação das sinalizações e nomeações de lugares, não servem a uma representação destes, ao contrário funcionam como a dimensão do labirinto externo que recai sobre o interno” (PEREIRA, 2006, p.151). A pesquisadora também atenta para o fato de João Antônio conseguir, por meio de “pincladas únicas e esparsas quando semeia em meio ao texto frases unimembres” (p.151), irmanar o leitor ao personagem, fazendo-o experienciar as mesmas sensações do menino:

Frio. Canseira. As casas enormes esguelhavam a Avenida muito larga. Pela Avenida Água Branca o menino preto ia encolhido. Só dez anos. No tênis furado entrando umidade. Os autos eram poucos, mas corriam, corriam aproveitando a descida longa. Tão firmes que pareciam homens. O menino ia só. (p.66)

O preconceito racial, outro fator de exclusão no cotidiano do garoto, parece aqui como um dado relevante na auto-imagem que ele faz de si mesmo “pequeno, feio, preto, magrelo”. No fragmento acima o narrador destaca na composição da frase esse preconceito implícito: “Pela Avenida Água Branca o menino preto ia encolhido”. Feito que se repete ao retratar os personagens Paraná (“Paraná era branco”) e “Lúcia, branca e muito bonita, sempre limpinha” (p.68). Também os diminutivos utilizados pelo narrador na intenção de evidenciar sua fragilidade apontam para a condição de extrema marginalidade do menino: “coraçõzinho”, “cabecinha preta”, “ombrinhos”, “perninhas pretas”, “pezinho direito”.

Um cachorro morto aparece em seu caminho fazendo-o se assustar com as deformações resultantes do atropelamento. Após observar o cachorro à margem, ele retoma seu caminho, porém a visão não o abandona. “Ficou com pena do cachorro. Deveria estar duro, a dor no desastre teria sido muito forte. Não o olhou muito, que talvez Paraná estivesse

no ferro-velho. Seguiu.” (p.67). A imagem provoca no garoto sentimentos soturnos, a imagem do cachorro morto remete ao seu medo de perder Paraná, a morte insensível de um animal vagabundo, lembra-lhe sua própria existência á margem e corrobora com a imagem depreciativa que ele faz de si mesmo.

O muro pareceu-lhe menos alto e menos difícil de pular do que advertira Paraná. O menino procurou o homem por todos os lados. Depois, chamou. Abafava os sons com a mão, medroso de que alguém, fora, passasse. Chamou-o. Nada de Paraná. E se os guardas tivessem... Uma dor fina apertou seu coração pequeno. Ele talvez não veria mais Paraná. Nem Rua João Teodoro. Nem Lúcia. (p.67)

Chamou por Paraná. Nada. A preocupação foi substituída pela crença na esperteza do amigo, “guarda não podia com ele” (p.67). Buscou o embrulho branco sob as vestes em um ato de sentir-se amparado, ao divisar o abrigo de folhas-de-flandres estendeu a manta em busca de aconchego. Toda a tensão, medo e incerteza da longa caminhada explodiram em um fluxo de consciência carregado de significados de sua existência, um diálogo íntimo de pensamentos arrevesados que fazem eco a seus sentimentos atrofiados pela realidade brutal:

- Cavalo não tem pé.  
Onde haviam lhe dito aquilo? Não se lembrava, não se lembrava. Coitado do cachorro! Amassado, todo torto na Avenida. Também, os automóveis corriam tanto... Frio, o vento era bravo. Sentia ainda o gosto bom do leite. Onde diabo teria se enfiado Paraná? Ah, mas não haveria de meter o bico no embrulhinho branco! Nem Nora. Muito importante. Paraná é que sabia. Nora não. Um arrepio. Que frio danado!Entrava nos ossos. Embrulhou-se mais no casacão e na manta. Fome, mas não era muito forte. O que não agüentava era aquela vontade. Lembrou-se de que precisava se acordar muito cedo. Bem cedo. Que era para os homens do ferro-velho não desconfiarem. Lúcia, branca e muito bonitinha, sempre limpinha. Sono. Esfregou os olhos. O embrulhinho branco de Paraná estava bem apertado nos braços. Entre o suspensório e a camisa. Que bom se sonhasse com cavalos patoludos, ou com a moça que fazia ginástica! (p.67-68)

Nesse momento o desejo de urinar que ele vinha sufocando chegou ao limite de sua resistência. “Então o menino foi para junto do muro e urinou” (p.68). O ato de não mais reprimir a vontade de urinar representa seu limite de forças para suportar os momentos percorridos até ali. De maneira heróica ele agüentou frio, fome, medo e angústia, firmando-se

como homem em todos os desafios transpostos até ali, entretanto, o desfecho do livro de maneira abrupta, evoca a própria vida do menino que se desenrola de maneira pueril e que se interrompida seria mais uma entre as muitas dos abandonados nas grandes metrópoles. O conto transforma-se em uma verdadeira saga do menor abandonado, com suas facetas de exploração, aprendizado e solidão, mas antes de tudo com a força de um relato em que os tipos marginalizados elevando-se até nossa consciência, nossos preconceitos, esfregando em nossos narizes o jogo triste da vida.

### **Malandros e heróis: os mesmos prejudicados de sempre**

Como um jogador que sempre recomeça sua partida, somos guiados pelos passos incertos, nômades e aflitivos que montam a cidade-texto joantoniana. Não se pode apreendê-la de outra forma se não pelos passos perdidos de seus personagens marginais. Assim, a experiência com o urbano se torna “um estilo de apreensão táctil de apropriação sinésica” (CERTEAU, 1994, p.176) que muita vez põe o leitor num vagalhão melancólico e embrutecido tal qual suas vias de concreto.

A necessidade deambulatória que marca esses seres é a resposta de uma agitação interior que não encontra eco emocional no exterior circundante. Ao se porem em marcha pela cidade percorrem espaços pequenos em relação ao conjunto da metrópole perdendo na experiência do urbano a solidariedade e o sentimento de pertencimento: “Você está por fora, meu camarada, mais por fora do que bunda de índio. Você passou, parceiro, aquela sua cidade não existe mais. Toque daqui” (ANTÔNIO, 1986, p.129). Ornellas associa essa característica à falta de lugar social a que esses seres estão condenados, para ela:

Provavelmente essa característica se deva à própria constatação do autor de que são seres sem um lugar estabelecido socialmente, o que dificultava qualquer narrativa em ambientes fechados, já que se tratava, principalmente, de seres da zona de exclusão. Como grande parte dos marginalizados sociais está condenada ao espaço público – praças, calçadas, morros e marquises – entende-se a movimentação desses personagens num eterno vagar ou saga pela órbita cidadina, sem um rumo definido. (ORNELLAS, 2004, 71)

Em meio à multidão está o homem ordinário, o “herói às avessas” que João Antonio irá elevar a protagonista de toda a sua contística. Representando através desses homens e mulheres decaídos o drama existencial que se transformou a experiência urbana nas metrópoles contemporâneas, o autor apresenta um paralelismo interessante com Charles Baudelaire, que por sua vez, já havia realizado experiência semelhante na Paris do II Império, chegando até mesmo, como afirma Walter Benjamin, a conformar “sua imagem de artista a uma imagem de herói” (BENJAMIN, 1989, p.67).

Segundo Marshall Berman (1986) em *Tudo que é sólido desmancha no ar*, impactado com as “contradições que animavam a cidade moderna e como elas ressoavam na vida interior do homem na rua”, Baudelaire concebia a vida moderna como algo “peculiar” e “autêntico”, mas que se tornava “inseparável de sua miséria e ansiedades intrínsecas, é inseparável das contas que o homem moderno tem que pagar” (BERMAN, 1986, p.162).

É interessante fazermos uma comparação do que disse o poeta francês e o contista brasileiro mais de duzentos anos depois a respeito do que veio a se tornar uma profissão de fé na vida dos dois autores: buscar nas cenas prosaicas das ruas, nos detritos relegados aos cantos escuros da *poie* o sentido universal de seus escritos. Percebemos que há nos dois a necessidade de desmascarar os poetas e escritores que habitam apenas os salões nobres, relegando ao esquecimento a vida vertiginosa das ruas. Nas palavras de Baudelaire:

A maioria dos poetas que se ocuparam de temas realmente modernos contentaram-se com temas conhecidos e oficiais – esses poetas ocuparam-se de nossas vitórias e de nosso heroísmo político. Mesmo assim, fazem-no de mal grado e só porque o governo ordena e lhes paga os honorários. E, no entanto, há temas da vida privada bem mais heróicos. O espetáculo da vida mundana e das milhares de existências desregradas que habitam os subterrâneos de uma cidade grande – dos criminosos e das mulheres manteúdas - , *La Gazette des tribunaux* e *Le Moniteur* provam que precisamos apenas abrir os olhos para reconhecer nosso heroísmo. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p. 77)

João Antônio, no ensaio *Corpo-a-corpo com a vida*, nos oferece um relato na luta contra o que ele chama de “posições beletristas” adotada por parcela dos escritores brasileiros:

O que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra. O que é diferente de publicar livros, e muito. Daí saltarem dois flagrantes vergonhosos – o nosso distanciamento de uma literatura que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografias brasileiras.

[...]

Não é possível uma literatura de heróis taludos ou de grandiosidade imponente, nem horizontal, nem vertical, na vida de um país cujo homem está, por exemplo, comendo rapadura e mandioca em beira de estrada e esperando carona em algum pau-de-arara para o Sul, já que deve e precisa sobreviver. (ANTÔNIO, 1976, p. 144)

Segundo Berman, Baudelaire entendia que em sua aparência moderna, o herói encontra-se dessacralizado de sua aura mítica, para o poeta francês, “o homem moderno arquetípico, [...] é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas” (BERMAN, 1989, p.181). Ele “é o verdadeiro objeto da modernidade”, como afirma Benjamin. Isso significa que a visão clássica do herói grego foi sobrepujada na modernidade pelos despossuídos e proletariados que habitam os grandes centros urbanos. Os “heróis da modernidade” agora trabalham em fábricas e habitam bairros pobres, seu trabalho fabril é comparado por Baudelaire com o ofício dos gladiadores: “aquilo que o trabalhador assalariado executa no labor diário não é nada menos do que o que, na antiguidade, trazia glória e aplauso ao gladiador” (BENJAMIN, 1989, p.74).

Para João Antônio a imagem do herói é orientada por uma questão ideológica. Seus heróis são os que estão à revelia do sistema capitalista, desprotegidos e entregues a si mesmo. Os trabalhadores, são tachados como “otários” por se deixarem levar por um sistema que os pauperiza e desqualifica, sendo presa fácil para os malandros nos ambientes de jogo, afinal, “-Pra quê trouxa quer dinheiro?”(ANTÔNIO, 1976, p.101):

Com qualquer dose de lucidez em termos do joguinho se percebe claramente que o trouxa representa um absurdo. Sua triste figura chega ao patético. É sempre um trabalhador, muitas vezes operário, pobre, morando de aluguel e morando mal e longe, vizinho de uma classe média bastante decadente. Quase sempre casado, com alguns filhos no lombo, um homem de vida brava. Mas esbagaça dinheiro na sinuca. É só ter para perder. Em poucas horas, suas gratificações e salários extras voam e, às vezes, vai a extremos – é aí que deixa o leite das crianças. Freqüenta sinuca à noite, depois das sete ou oito, após o batente e sem janta na barriga, e ali passa seus sábados, domingos, feriados e dias santos de guarda. É um prisioneiro. (ANTÔNIO, 1976, p.102)

No conto *Malagueta, Perus e Bacanaço*, último conto da série “Sinuca” que compõe o terceiro conjunto de textos do livro homônimo, lançado em 1963, João Antônio conta a história de uma noite na vida de três malandros viradores que percorrem os bairros de São Paulo em busca de jogo e sobrevivência. São três malandros andarilhos, comparsas em suas vidas inglórias de boemia, jogatina, espertezas e fome. Na cidade defendem-se como podem, utilizando-se de golpes e dissimulações para sobreviverem. Segundo o próprio autor:

“Malagueta, Perus e Bacanaço” é o último conto do livro e conta as andanças aluadas e cinzentas de três vagabundos, malandros, viradores numa noite paulistana. Quebrados, quebradinhos, sem eira nem beira partem da Lapa. Há esperança. Arrumariam dinheiro, virariam a cidade. Andam, jogam, caem, levantam, reviram subúrbios, de novo tropicam, ganham, perdem, desforram. Lapa, Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros, Lapa. Como terminam é como terminam. Murchos, sonados, pedindo três cafés fiados.

No trajeto comprido da noite e da madrugada eu os sofro e sofro a cidade. Vou contando nas quarentas páginas, conduzindo-os e explicando-os nas marchas em que vão. Porque vão em muitos ritmos de marcha. O que se passa com eles e dentro deles, o que se passa na cidade é o que este aqui quis contar. (ANTÔNIO, 2002, p.14-15).

Malagueta, Perus e Bacanaço são os personagens que melhor dramatizam a experiência de choque e conflito que João Antônio acreditava estarem vinculados à experiência de marginalização das classes subalternizadas nas metrópoles: isolamento emocional, falta de lugar social, aversão ao mundo do trabalho, desaparecimento das tradições populares - nesse caso, todo o *ethos* que envolve os malandros jogadores de sinuca – e principalmente, o desaparecimento da cidade consumida pelo mercado imobiliário.



A cena inicial do conto mostra o personagem Bacanaço, depois de ter seu sapato engraxado por Perus, observando o movimento de pedestre em um fim de tarde no bairro da Lapa. Para ele, os homens que se apressam para chegar em casa não passam de uma fonte de renda certa e lucrativa, despertando nele apenas dois sentimentos: cobiça e desprezo:

Lusco-fusco. A rua parece inchar.

Bacanaço sorri. O pedido gritado da cega que pede esmolas. Gritado, exigido. A menina chora, quer sorvete de palito, não quer saber se a mãe ofega entre pacotes.

Bacanaço sorri.

O sinal se abriu e a nova carga de gente, dos lados da Lapa-de-baixo, entope a rua.

Gente regateia preços, escolhe, descompra e torna a escolher nas carrocinhas dos mascates, numerosas. Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de quinquilharias se amontoam. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri.

[...]

Trouxas. Não era inteligente se apertar naquela afobação da rua. Mais um pouco, acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes. A Lapa fervia. Trouxas. Do moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de...do diabo. Autos berrariam mais, misturação cresceria, gente feia, otários. Corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas.

Há espaços em que o grito da cega esmoleira domina. Aquela, no entanto, se defende com inteligência, como fazem os meninos jornaleiros, os engraxates e os mascates. Com inteligência. Não andam como coiós apertando-se nas ruas por causa de dinheiro. (ANTÔNIO, 1979, p.107)

A vestimenta é outro distintivo importante na caracterização dos personagens joãoantonianos. No conto o menino Perus aparece vestido com um blusão de couro desproporcional para seu corpo e nos momentos de tensão e angústia o menino encolhia-se ainda mais procurando uma proteção imaginária. Bacanaço é descrito como um malandro vaidoso que se esmera nas vestimentas. “Na mão bem manicurada, que viaja do queixo ao bolso, luzia o chuveiro, anelão de ouro branco e pedras para mais de trinta contos, que só rufião pode usar” (p. 111). “Bacanaço sustentava o paletó no antebraço, seus sapatos brilhavam, engraxados que foram outra vez, e a mão direita, manicurada, viajava para cima e para baixo, levando e trazendo um cigarro americano” (p.128).

Já Malagueta é descrito como um velho “capiango e meio nu, como sempre meio bêbado. [...]. No pescoço imundo trazia amarrado um lenço de cores, descorado; da manga estropiada do paletó balançavam-se algumas tiras escuras do pano” (p.109).

A expressividade que os pés e os sapatos ganham em toda prosa joãoantoniana é quase tão intensa quanto as vestimentas para caracterizar seus personagens. Quanto à vestimenta do homem moderno escreve Baudelaire:

Quanto á roupa, esse invólucro do herói moderno - ... não teria a sua beleza e o seu charme próprios...? Não será a roupa de que a nossa época precisa, época que sofre e que carrega sobre os ombros negros e descarnados o símbolo de uma tristeza eterna? A roupa preta e o redingote não tem apenas a sua beleza política, expressão da igualdade universal, mas também sua beleza poética, sem dúvida a expressão da alma pública representada numa imensa procissão de gatos-pingados [...]. (BAUDELAIRE apud BENJAMIN, 1989, p.76)

Na cidade disfórica joãoantoniana seus personagens são um corpo estranho que sem rastros e sem história perderam-se para sempre nas ruínas de sua epopéia degradada. Para eles, não há saídas no labirinto babélico, na verdade, quanto mais se multiplicam os passos, mais sufocante se torna a geografia urbana, afinal, “os três sabiam que depois dos luminosos a cidade lhes daria restos e lixos” (p.131):

Vaivém gostoso dos chinelos bons de pessoas sentadas balançavam-se nas calçadas, descansando.

Com suas ruas limpas e iluminadas e carros de preço e namorados namorando-se, roupas todo-dia domingueiras - aquela gente bem dormida, bem vestida e tranqüila dos lados bons das residências da Água Branca e dos começos das Perdizes. Moços passavam sorrindo, fortes e limpos, nos bates-papos da noite quente. Quando em quando, saltitava o buliço dos meninos com patins, bicicletas, brinquedos caros e coloridos.

Aqueles viviam. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali desencontrados. O movimento e o rumor os machucava, os tocava dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam. Eram três vagabundos, viradores, sem eira, nem beira. Sofredores. Se gramassem atrás do dinheiro, indo e vindo e rebolando, se enfrentassem o fogo do joguinho, se evoluíssem malandragens, se encarassem a polícia e a abastecessem, se se atilhassem teriam o de comer e o de vestir no dia seguinte; se dessem azar, se tropicassem nas virações ninguém lhes daria a mínima colher de chá – curtissem sono e fome e cadeia.

Aqueles tinham a vida ganha. E seus meninos não precisariam engraxar sapatos nas praças e nas esquinas, lavar carro, vender flores, vender amendoim, vender jornal, pente, o diabo... depender da graça do povo na rua passando. E quando homens, não surrupiariam carteiras nas conduções

cheias, nem fugiriam dos quartéis, não suariam o joguinho nas bocas do inferno, nem precisariam caftinar se unindo a prostitutas que os cuidassem e lhes dessem algum dinheiro.

Um sentimento comum unia os três, os empurrava. Não eram dali. Deviam andar. Tocassem. (ANTÔNIO, 1979, p.124-125)

Em seus caminhos tortos os personagens seguem andando em um ambiente totalmente artificial. Não dissimula numa miragem reconciliadora a forma de vida do homem da cidade grande, não busca mais o asilo da multidão, não é através dela, enquanto véu, que ele vê a cidade. É agora o solitário que não se entrega aos prazeres da multidão. Não é mais o homem da multidão que busca o segredo do desconhecido: tudo é previamente dado, exposto, nesse espaço de pulverização social e da promiscuidade, do eu desestabilizado e da comunicação problemática.

É nesta preceptiva que João Antônio traça o seu projeto nostálgico de comunhão com a cidade. Tenta resistir nostalgicamente à discordância entre o ritmo da grande cidade e o de sua sensibilidade afetiva. Quer recuperar suas raízes e por isso ocupa o centro da cidade.

No terceiro e último capítulo analisaremos o livro-reportagem *Ô Copacabana* (1979). Lá João Antônio remonta o bairro de Copacabana como a própria imagem do Brasil, erigindo uma cidade de símbolos e transformando o bairro-cidade em uma personagem sensual e caótica, em uma verdadeira guerra de relatos urbanos.

### 3. Ô Copacabana!

*A cidade é uma sucessão de templos desiguais.*  
Milton Santos

As faces do Rio

No Brasil, exemplo maior de cidade hipersemiotizada, o Rio de Janeiro vem ao longo dos tempos colecionando epítetos. De *cidade maravilhosa*, alcunha dada pela poetisa francesa Jeanne Catulle Mendeé, em 1912, emblematizando a euforia deslumbrada da *Belle Époque*, a cidade se transformou em *Rio 40 graus*, em 1955 pelo filme homônimo de Nelson Pereira dos Santos, posteriormente resemiotizado em letra de canção homônima escrita por Fernanda Abreu e Fausto Fawcett que descreve a situação de caos e insegurança da capital.

Segundo Nicolau Sevcenko (2003) em *Literatura como Missão*, foi com o advento da república que o Rio de Janeiro se viu no papel privilegiado de centro político e comercial do país por intermediar as riquezas provenientes de praticamente todo o Brasil, de São Paulo à Manaus, através da rede ferroviária da qual era o núcleo. Era também a sede do Banco do Brasil e da Bolsa de Valores, dona do maior centro populacional do país e concentrava um amplo conjunto industrial com um inesgotável mercado de consumo e mão-de-obra barata. Afirma SEVCENKO (2003, p.39) que “na passagem do século, o Rio de Janeiro aparecia com destaque como o 15º porto do mundo em volume de comércio, superado no continente americano apenas por Nova York e Buenos Aires”.

Porta de entrada e saída do Brasil para o mundo, o Rio de Janeiro em pouco tempo transformou-se em uma capital cosmopolita. Adaptar-se às modas e tendências européias tornou mais que um desafio, transformou-se em verdadeira obsessão para a nova burguesia. Dos navios vindos da Europa desembarcavam todo tipo de artigo de luxo: roupas, mobiliários, jóias e até mesmo artigos obsoletos para um país tropical, como patins de gelo. Logo se viu que a estrutura urbana da cidade colonial não era mais compatível com sua expansão vertiginosa. As ruelas estreitas e recurvadas, parcamente iluminadas eram a imagem da

insegurança e insalubridade com seus casarões há muito já transformados em cortiços e pensões baratas pela população pobre que lá vivia amontoada. Luiz Edmundo, jornalista da época, nos dá uma visão do que era o Rio de Janeiro em 1900:

A cidade ainda guarda o cunho desolador dos velhos tempos do rei, dos vice-reis e dos governadores, com ruas estreitas, vielas sujíssimas, becos onde se avoluma o lixo. O novo regime não teve ainda tempo para modernizar o Rio. Mesmo as artérias principais (Ouvidor, Ourives, Uruguaiana, Gonçalves Dias, 1º de Março) são muito pouco espaçosas. E as outras ruas, mais distantes do centro, como as que cercam o largo da Misericórdia, não passam de vielas sujas e mal cheirosas.

Nas praças mais amplas, quase não existem árvores, permitindo que o sol torne abrasador o calçamento de paralelepípedos e os passeios de lajes altas. Pavimento e calçada apresentam-se esburacados.

Dentro dos sobrados centenários, remanescentes ou cópias dos tempos coloniais, as senzalas do rés-do-chão se transformam em bares, lojas e oficinas. Sem esgoto e sem janelas nos quartos, os outros andares dos sobrados do centro da cidade são um “dédalo de corredores e alcovas” (EDMUNDO apud PINHEIRO, 1985, p.36).

Lima Barreto e João do Rio irão descrever fartamente os subúrbios carioca com suas vielas sórdidas e mal cheirosas, que escondiam a maioria da população do Rio de Janeiro. Em *Triste fim de Policarpo Quaresma* (1915), Lima Barreto nos oferece um retrato apurado da topografia esdrúxula e das gentes que habitavam as partes da cidade relegadas pela administração pública:

Os subúrbios do Rio de Janeiro são a mais curiosa cousa em matéria de edificação da cidade. A topografia do local, caprichosamente montuosa, influiu decerto para tal aspecto, mais influíram, porém, os azares das construções.

Nada mais irregular, mais caprichoso, mais sem plano qualquer, pode ser imaginado. As casas surgiram como se fossem sementeas ao vento e, conforme as casas, as ruas se fizeram. Há algumas delas que começam largas como *bulevards* e acabam estreitas que nem vielas, dão voltas, circuitos inúteis e parecem fugir ao alinhamento reto com um ódio tenaz e sagrado.

Às vezes se sucedem na mesma direção com uma frequência irritante, outras se afastam, e deixam de permeanço um longo intervalo coeso e fechado de casas. Num trecho, há casas amontoadas umas sobre outras em uma angústia de espaço desoladora, logo adiante um vasto campo abre ao nosso olhar uma ampla perspectiva.

Marcham assim ao acaso as edificações e conseqüentemente o arruamento. Há casas de todos os gostos e construídas de todas as formas. Vai-se por uma rua a ver um correr de *chalets*, de porta e janela, parede de frontal, humildes e acanhados, de repente se nos depara uma casa burguesa, dessas de compoteiras na cimalha rendilhada, a se erguer sobre um porão alto com mezaninos gradeados. Passada essa surpresa, olha-se acolá e dá-se com uma choupana de pau-a-pique, coberta de zinco ou mesmo palha, em torno da qual formiga uma população; adiante, é uma velha casa de roça, com varanda e colunas de estilo pouco classificável, que parece vexada e querer ocultar-se diante daquela onda de edifícios disparatados e novos. Não há nos

nossos subúrbios coisa alguma que nos lembre os famosos das grandes cidades européias, com as suas vilas de ar repousado e satisfeito, as suas estradas e ruas macadamizadas e cuidadas, nem mesmo se encontram aqueles jardins, cuidadinhos, aparadinhos, penteados, porque os nossos, se os há, são em geral pobres, feios e desleixados. (BARRETO, 2003, p.84)

As ruas calçadas em macadame, seguindo o padrão parisiense, era um verdadeiro terror em um país tropical: tornavam-se um mar de lama quando chovia e nos dias ensolarados formavam nuvens de poeira, constituindo-se em um tormento para a população:

Há pelas ruas damas elegantes, com sedas e brocados, evitando a custo que a lama ou o pó lhes empanem o brilho do vestido; há operários de tamancos; há peralvilhos à última moda; há mulheres de chita; e assim pela tarde, quando essa gente volta do trabalho ou do passeio, a mescla se faz numa mesma rua, num quarteirão, e quase sempre o mais bem posto não é que entra na melhor casa. (BARRETO, 2003, p.85)

Nos distantes subúrbios esses assalariados compostos por “serventes de repartições, contínuos de escritórios, velhas fabricantes de rendas de bilros, compradores de garrafas vazias, castradores de gatos, catadores de ervas medicinais, enfim uma variedade de profissões miseráveis que a nossa pequena e grande burguesias não podem adivinhar” (p. 85), habitavam “casas que mal dariam para uma pequena família, são divididas, subdivididas, e os minúsculos aposentos assim obtidos, alugados à população miserável da cidade” (p.85). Para o autor, “aí nesses caixotins humanos, é que se encontra a fauna menos observada da nossa vida, sobre a qual a miséria paira com um rigor londrino” (p. 85).

Segundo o historiador Paulo Sérgio Pinheiro, no Rio de Janeiro de 1900 as casas de tijolo e alvenaria eram escassas, insuficientes para abrigar boa parte da população, obrigada a habitar as favelas ou os cortiços. “Dos dois a pior é a favela: um conjunto de barracos toscos construídos pelos moradores nos morros ou em terrenos abandonados e íngremes. Não há esgoto, nem água” (PINHEIRO, 1985, p. 40).

Para ele, a situação dos cortiços era um pouco melhor. Constituíam-se de “galpões de madeira subdivididos internamente alugados por seu proprietário, geralmente um português dono de armazém próximo ou até um membro da aristocracia” (p. 40). Segundo dados da época, “ainda no final do século XIX, o Conde D’Eu, marido da princesa Isabel, era dono de

um imenso cortiço, conhecido como “Cabeça de Porco”, onde moravam mais de 4.000 pessoas” (PINHEIRO, 1985, p.40).

Em *Sono Calmo*, conto inserido no livro *A alma encantadora das ruas*, editado pela primeira vez em 1908, o repórter-escritor João do Rio descreve a vida no interior de uma das pensões chamadas de “zungas”, antigos casarões transformados em hospedarias baratas em que os trabalhadores poderiam dormir por até 100 réis. No conto, a insalubridade e imundície do lugar causam repulsa a todos os presentes.

Convidado por um delegado o jornalista e seus amigos aceitam o convite “amável” para visitar os “aspectos sórdidos” do Rio. “Era tudo quanto há de mais literário e de mais batido. Nas peças francesas há dez anos já aparece o jornalista que conduz a gente chique aos lugares macabros; em Paris os *repórters* do *Journal* andam acompanhados de um apache autêntico. Eu repetiria apenas um gesto que era quase uma lei. Aceitei.” (RIO, 2007, p.156).

Na descrição de João do Rio, a pensão era composta de vários andares. Ao entrarem se depararam com “salas com camas enfileiradas como nos quartéis, tarimbas com lençóis encardidos, em que dormiam de beijo aberto, babando, marinheiros, soldados, trabalhadores de face barbuda” (p. 158). Os andares de baixo, mais caros, eram dos quartos reservados e das esteiras, o fedor que dali exalava tornava a respiração difícil:

Trepamos todos por uma escada íngreme. O mau cheiro aumentava. Parecia que o ar rareava, e, parando um instante, ouvimos a respiração de todo aquele mundo como o afastado resfolegar de uma grande máquina. Era a seção dos quartos reservados e a sala das esteiras. Os quartos estreitos, asfixiantes, com camas largas antigas e lençóis por onde corriam percevejos. A respiração tornava-se difícil.

Quando as camas rangiam muito e custavam a abrir, o agente mais forte empurrava a porta, e, à luz da vela, encontrávamos quatro e cinco criaturas, emborcadas, suando, de língua de fora; homens furiosos, cobrindo com o lençol a nudez, mulheres tapando o rosto, marinheiros “que haviam perdido o bote”, um mundo vário e sombrio, gargulejando desculpas, com a garganta seca. Alguns desses quartos, as dormidas de luxo, tinham entrada pela sala das esteiras, em que se dorme por oitocentos réis, e essas quatro paredes impressionavam como um pesadelo.

Completamente nua, a sala podia conter trinta pessoas, à vontade, e tinha pelo menos oitenta nas velhas esteiras atiradas ao soalho.

Os fregueses dormiam todos — uns de barriga para o ar, outros de costas, com o lábio no chão negro, outros de lado, recurvados como arcos de pipa. Estavam alguns vestidos. A maioria inteiramente nua, fizera dos andrajos travesseiros. Erguendo a vela, o encarregado explicava que ali o pessoal estava muito bem, e no palor em halo da luz que ele erguia, eu via pés disformes, mãos de dedos recurvos, troncos suarentos, cabeças numa

estranha lassidão — galeria trágica de cabeças embrutecidas, congestionadas, bufando de boca aberta... De vez em quando um braço erguia-se no espaço, tombava; faces, em que mais de perto o raio de luz batia, tinham tremores súbitos — e todos roncavam, afogados em sono. (RIO, 2007, p. 158, 159)

Nos andares superiores a opressão do mau cheiro tornava a subida pelas escadas uma prova de resistência, dificultada ainda mais pelos corpos que dormiam nos degraus:

Havia com efeito mais um andar, mas quase não se podia chegar, estando a escada cheia de corpos, gente enfiada em trapos, se estirava nos degraus, gente que se agarrava aos balaústres do corrimão — mulheres receosas da promiscuidade, de saias enrodilhadas. Os agentes abriam caminho, acordando a canalha com a ponta dos cacetes. Eu tapava o nariz. A atmosfera sufocava. Mais um pavimento e arrebentariamos. Parecia que todas as respirações subiam, envenenando as escadas e o cheiro, o fedor, um fedor fulminante, impregnava-se nas nossas próprias mãos, desprendia-se das paredes, do assoalho carcomido, do teto, dos corpos sem limpeza. Em cima, então, era a vertigem. A sala estava cheia. Já não havia divisões, tabiques, não se podia andar sem esmagar um corpo vivo. A metade daquele gado humano trabalhava; rebentava nas descargas dos vapores, enchendo paióis de carvão, carregando fardos. Mais uma hora e acordaria para esperar no cais os batelões que a levassem ao cepo do labor, em que empedra o cérebro e rebenta os músculos. (RIO, 2007, p. 159,160)

Ao descreverem os subterrâneos de miséria que supuravam na cidade, Lima Barreto e João do Rio colocavam em xeque o discurso de um país próspero e uma cidade afinada com o “progresso” europeu. A transformação do espaço público ou a “Regeneração” da cidade do Rio de Janeiro que se deu no governo de Pereira Passos, balizou-se por quatro princípios básicos:

A condenação dos hábitos e costumes ligados pela memória à sociedade tradicional; a negação de todo e qualquer elemento de cultura popular que pudesse macular a imagem civilizada da sociedade dominante; uma política rigorosa de expulsão dos grupos populares da área central da cidade, que será praticamente isolada para o desfrute exclusivo das camadas aburguesadas; e um cosmopolitismo agressivo, profundamente identificado com a vida parisiense. (SEVCENKO, 2003, p. 43)

O “bota abaixo”, como ficaram conhecidas popularmente as demolições dos antigos casarões e cortiços da parte central da cidade, fazia parte do plano expresso de Pereira Passos de “remodelar o porto, alargar as ruas mais movimentadas, derrubar os pardieiros, desafogar o centro” (PINHEIRO, 1985, 50). Demolidos nada menos que 614 prédios em nove meses, o “bota abaixo” gerou uma grave crise de habitação no Rio de Janeiro, empurrando os desabitados para os morros, onde pipocavam favelas.



Em meio a toda essa demolição, a destruição dos quiosques no centro da cidade é um capítulo à parte. Feitos de madeira e erguidos em plena calçada, os quiosques eram considerados um insulto à higiene pública. Arraigados nos hábitos populares, eles vendiam café, cachaça, broas de milho, lascas de bacalhau, além de frituras, fumo e outras miudezas matando a fome da população pobre. Entretanto, a falta de limpeza atraía ratos, insetos e cães vadios até os restos de comida que eram jogados em seu entorno. Para as classes aburguesadas e cronistas de jornais, acabar com aquele velho hábito colonial traria não só limpeza para o centro urbano, como acabaria de vez com a circulação da gente humilde pelas avenidas centrais. No trecho citado a seguir percebemos o ódio em relação às classes humildes e a determinação da imprensa em segregar o centro urbano, fomentando furiosas campanhas de linchamento:

“Em qualquer parte do mundo o quiosque é uma ligeira construção de estrutura graciosa e gentil (...). Entre nós o quiosque é uma improvisação achamboada e vulgar de madeira e zinco, espelunca fecal, empestando à distancia e em cujo bojo vil um homem se engaiola, vendendo ao pé-rapado – vinhos, broas, café, sardinha (...). os que aparentemente se salvam vendem bilhetes de loteria, cartões pornográficos e jogo do bicho. Ignóbeis todos. (...) Contra o monstro do quiosque e a sua freguesia reclama as famílias, reclamam os homens de negócio (...). Dizem todos: é uma vergonha! A cidade ainda é um povoado africano! Precisamos acabar com essa miséria!” comentava Luiz Edmundo no começo do século. Mas um dia, os “homens de negócio” resolveram pôr um fim naquela “vergonha”. Munidos de latas de querosene e caixas de fósforo, destruíram muitos quiosques do Rio de Janeiro, impacientes com a atitude cautelosa de prefeito Pereira Passos, que vacilava em tomar medidas enérgicas contra aquele comércio tão popular quanto ilegal. Era uma reação típica das classes médias contra os “pés-rapados”, contra aquele “povo africano”, onde os habitantes dos cortiços vinham se divertir um pouco e tomar a tradicional “caninha”. (PINHEIRO, 1985, p.51)

E o “Rio civiliza-se”, gritavam os cronistas da época, próceres na campanha para a “limpeza” urbana da capital federal. Inaugurada a Avenida Central em 1904, enfim o centro do Rio de Janeiro tornara-se lugar tranqüilo para o desfile despreocupado das elites carioca. A destruição da velha cidade para erigir o novo cenário moderno de capital internacional, seria a perpetuação de uma mentalidade de apagamento sistemático da memória em que o velho é descartado em busca do sempre novo, transformando “a cidade em uma “floresta de símbolos” para que possa ser lida como moderna” (GOMES, 2008, p.114). Isso fica óbvio nas

palavras entusiasmadas de um jornalista da época que ufanisticamente exalta a construção da Avenida Central: “O progresso (...) envaidecera a cidade vestida de novo, principalmente inundada de claridade, com jornais nervosos que a convenciam de ser a mais bela do mundo... (...). Era a transição da cidade malsã para a “maravilhosa”” (CALMON apud PINHEIRO, 1985, p. 57).

A obscena “cidade malsã” dos quiosques imundos, do populacho pobre e sujo violentamente expulso e negligenciado pelos órgãos públicos, deu lugar à “cidade maravilhosa” que entrava na *Belle Époque* pisando no chão de macadame dos bulevares, fazendo um esforço ilimitado para ser Paris. Porém, ao se livrar de suas tradições populares e antiga arquitetura, sobrava à nova urbe uma “falsa estética, importada, empostada, mal adquirida, sujeita a todas as ondas e mal digerida” (ANTÔNIO, 1975, p. 144), conforme nos relata SEVCENKO (2008, p.51):

(...) ao contrario do período de Independência, em que as elites buscavam uma identificação com os grupos nativos, particularmente índios e mamelucos – era esse o tema do indianismo -, e manifestavam “um desejo de ser brasileiros”, no período estudado. Essa relação se torna de oposição, e o que é manifestado podemos dizer que é “um desejo de ser estrangeiros”. O advento da República proclama sonoramente a vitória do cosmopolitismo no Rio de Janeiro. O importante, na área central da cidade, era estar em dia com os menores detalhes do cotidiano do Velho Mundo. E os navios europeus, principalmente franceses, não traziam apenas o figurino, o mobiliário e as roupas, mas também as notícias sobre as peças e livros mais em voga, as escolas filosóficas predominantes, o comportamento, o lazer, as estéticas e até as doenças, tudo enfim que fosse consumível por uma sociedade altamente urbanizada e sedenta de modelos de prestígios.

Traçada a cidade ideal segundo padrões europeus, estabelecido o apartheide entre ricos e pobres, determinada as mudanças na topografia e arquitetura urbana, estabelecidas novas imagens simbólicas, alterada mentalidade e valores sociais, tudo levava a crer que a cidade irreal iria determinar os passos da cidade real. Entretanto, o compulsório alijamento da população pobre dos processos sociais e econômicos promove a desordem que rompe com os mecanismos de controle da cidade real.

Na medida em que o Rio de Janeiro encena as grandes mudanças que ocorrem no país, inevitavelmente a cidade transforma-se em um mito cultural, um texto simbólico de difícil

legibilidade superpondo-se ao longo do tempo, tornado o Rio um emaranhado de cidades invisíveis.

Em *Cidade Partida* (1994), Zuenir Ventura mostra a dualidade presente na cidade do Rio nos idílicos *anos dourados* da década de 50 que “já acumulava tensões e conflitos que iriam explodir nas décadas seguintes” (VENTURA, 1994, p. 11). Segundo o jornalista, “uma visão romântica e nostálgica costuma apresentar a cidade desses tempos como a reconstrução ideal e não como a cidade real. Mas, vistos à distancia, os anos dourados às vezes escondem o seu contrário” (p.11).

Marcada pela batida da bossa nova, a década de 50 emerge na memória afetiva nacional como o que de melhor aconteceu no Brasil e no Rio de Janeiro. Ela representa a década do afeto e romantismo quando ainda podia-se caminhar tranquilamente pelas ruas e varar a madrugada fazendo serenatas. Entretanto, “já existiam então “duas cidades” ou uma *cidade partida*, mas a convivência amena, a obediência civil, a falta de antagonismos de classes nem sempre deixavam perceber que havia um ovo de serpente chocando no paraíso” (VENTURA, 1994, p. 11).

A imagem de cidade tranqüila, pacífica e sensual protagonizada por figuras como o malandro carioca, nacionalizado em nosso ideário cultural durante a Era Vargas, particularmente nos anos 30 e 40 por sambistas do calibre de Noel Rosa, causava a fictícia impressão que a aproximação entre ricos e pobres era capaz de superar a barreira das classes sociais, mas como bem coloca Ventura (1994, p.12): “nem sempre a proximidade produz contágio”:

Na verdade, durante este século, desde a reforma de Pereira Passos a passando pelos planos Agache e Doxiadis, a opção foi sempre pela separação, senão pela simples segregação. A cidade civilizou-se e modernizou-se expulsando para os morros e periferia seus cidadãos de segunda classe.

O resultado dessa política foi uma *cidade partida*. Juntá-la talvez seja tarefa para o próximo século, mas será preciso começar já – até porque a política de exclusão foi um desastre. Não apenas moral e humanitário, mas também do ponto de vista da eficácia. O seu principal produto, o apartheide social,

corre o risco de ter o destino que teve o apartheid racial em outros lugares.  
(VENTURA, 1994, p. 13)

Segundo Ventura, apesar “do mundo dos ricos e o mundo dos pobres” se olharem “sem medo ou ódio”, a parte oculta do “outro” Rio espraiava-se pelas favelas e morros, no entanto, quando a imprensa falava da presença das diversas “cidades” dentro de um só Rio de Janeiro, apenas acentuava contrastes e não antagonismos:

A partir de 1953, no entanto, a percepção da violência urbana começou a se fazer sentir com mais destaque na imprensa. No início desse ano, ela se surpreendeu com o “recorde excepcional” de tumultos e mortes no réveillon, quando a radiopatrulha teve que atender, em menos de doze horas, a mais de duzentos chamados. “Com efeito”, assustava-se a revista Manchete, “1953 chegou à Cidade Maravilhosa encharcado de sangue”. (VENTURA, 1994, p. 20)

Data de 1947 a composição do samba canção *Copacabana*, de João de Barro, o Braguinha, e Alberto Ribeiro. A música corou e legitimou a utopia urbana criada em torno deste bairro-cidade tomado como sinônimo de modernidade e que se transformou no paraíso de intelectuais e artistas durante a segunda metade do século XX. Copacabana, gueto da Bossa Nova, “princesinha do mar”, protagonista até hoje de um texto semântico perpetuamente resignificado, transformou-se em um lugar imaginário até mesmo para seus moradores que a liam com as lentes de uma crônica solar. O samba cação de Braguinha e Alberto Ribeiro é um ótimo exemplo desse fascínio deslumbrado:

Existem praias tão lindas  
Cheias de luz  
Nenhuma tem o encanto  
Que tu possuis  
Tuas areias  
Teu céu tão lindo  
Tuas sereias  
Sempre sorrindo

Copacabana, princesinha do mar  
Pelas manhãs tu és a vida a cantar  
E à tardinha, ao sol poente  
Deixas sempre uma saudade na gente  
Copacabana, o mar eterno cantor  
Ao te beijar, ficou perdido de amor

E hoje vive a murmurar  
Só a ti Copacabana eu hei de amar.

Com o tempo, a fantasia do paraíso desvaneceu tão logo os morros ficaram salpicados por favelas, os índices de violência chegaram a níveis escabrosos e o bairro de Copacabana passou a demonstrar as conseqüências do arrivismo imobiliário indiscriminado, revelando que a solução de remover ou simplesmente exterminar as populações carentes mostrou-se desastrosa, tirânica e impraticável<sup>5</sup>.

E o bairro-cidade que não estava acostumado a envelhecer, apodrecia por dentro. Disfarçava as nódoas com o discurso imediatista de prazer e diversão ilimitada, no qual nenhum desejo é desperdiçado, saciando um gozo que nem mesmo o participante era sabedor.

É dessa visão disfórica que João Antônio irá imbuir-se para escrever *Ô Copacabana!* (1978). Na tentativa de revelar as diversas camadas simbólicas que transformam o Rio de Janeiro em uma “floresta de símbolos”, o autor descreve uma miscelânea de imagens que dão conta das diversas faces da cidade, fazendo-o se perguntar: Quantos cantos e extremos, além de quatro, terá essa cidade que ninguém sabe quantos cantos tem?”(ANTÔNIO, 1986, p.112).

### **“De princesinha do mar a cadela desdentada”**

Há um ressentimento inequívoco moldando a escrita das páginas de *Ô Copacabana!*. Ressentimento misturado a um sarcasmo cáustico que mina as memórias afetivas do leitor. O título é um desgosto que sai murmurado: *Ô Copacabana!*. Ironia e afetividade entram em

---

<sup>5</sup>“No fim do século passado havia no Rio uma só favela; no fim deste século elas são mais de quinhentas” (VENTURA, 1994, p. 13).

ação. Os traços da Copacabana-mito são borrados pela Copacabana-desdentada, e já não mais se sabe se o autor é um amator desse bairro ou seu principal adversário:

Meu amor.

Hoje, acordei encapetado. E me ganiu, profunda, alta, uma vontade de brigar contigo, te chutar a barriga, sua marafona engalicada!

Vontade, não: gana. Urrar e vomitar sobre você. Você e tu. Mijar na tua cabeça, tronco e membros, te socar contra a parede, te fazer sangue. Ao te beijar ficou perdido de amor é o cacete. Pelas manhãs tu és a vida a cantar é uma pinóia, uma ova, uma bosta.

A tua cara de decadentosa parece o mapa do Chile, estrepe velho, tralha, cadela arrombada, esmerdeada, meu horror.

Mas és para ser entendida só por aqueles que não tiveram dinheiro nem para comer um prato feito. E, isto sim, é a pior das sacanagens.

E eu te bato porque te amo. (ANTÔNIO, 2001, p. 19)

Quando da edição do livro, havia dez anos que João Antônio era morador em Copacabana. Chegou por lá em fins dos anos 60, fugindo do frio e da vida normatizada em São Paulo. Habitava uma cobertura em frente à Praça Serzedelo Correia e ali morreria em 1996, completamente sozinho, de um ataque fulminante do coração. Em entrevista à jornalista Ida Vicenzia ele conta como surgiu a idéia de escrever o livro:

Marginália por marginália, é tudo a mesma coisa... Eu não esperava, vamos dizer assim, determinadamente, escrever um livro sobre Copacabana. Não esperava de forma nenhuma. Tudo começou com um material que eu tenho sobre a Bahia, um material muito grande, mais de quarenta laudas, que seria publicado pela Editora Três, ou melhor, pela revista “Repórter Três”, aí a revista acabou...Eu peguei o material e mostrei ao Ênio Silveira. Então ele me sugeriu a idéia de fazer um painel brasileiro, uma tentativa de localizar em várias cidades, o lado de lá do milagre brasileiro, sabe? Como é que o homem do povo está vendo isso, o que está havendo atrás desse milagre, se é que ele existe. Pelo que nós estamos vendo não existe, não existe mesmo. Então acabei vendo que tinha que começar esse painel por alguma região. Quando comecei a trabalhar, parti do Rio, aqui de Copacabana. Quando vi, o trabalho sobre Copacabana estava se tornando muito pessoal, muito passional mesmo. Então eu vi este bairro ir sendo ocupado pelos múltiplos espigões, por esta coisa indecente em que transformaram esta praia, que é o resultado de um aterro, então eu vejo Copacabana que vai decaindo, que vai perdendo todas as características do lugar maravilhoso que já foi, vítima de toda sorte de especulação. (ANTÔNIO, 1979, p. 05)

Editado em 1978, pela Companhia das Letras, *Ô Copacabana!* é o retrato apurado do que anos de exploração predatória e rigor especulatório podem fazer a um lugar e a uma população. Desmontando o ambiente material e imaterial erigido em cima de um discurso

oficial falacioso, o autor revela o quanto de liberdade e bem estar social é sonogado às custas do *status* de viver no “primor dos primores e exemplo de planificação de bairro moderno” (ANTÔNIO, 2001, p. 27).

Profundamente inquietante em suas temáticas cotidianas, *Ô Copacabana!* denuncia o impasse entre norma e conduta que as populações de uma metrópole estão submetidas em um espaço urbano marcado pela violência, exploração e ações autoritárias. Ao dar visibilidade a essas tensões, engendrando-as na economia da narrativa, o escritor revela mais que um simples embate entre classes sociais, João Antônio desvenda as marcas de violência que se estabeleceram no cerne da nossa cultura, transformado-se de um “modo de ser” social para um “modo de pensar” nacional. No livro de João Antônio, as práticas discriminatórias de silenciamento às quais foi submetida uma grande faixa de nossa sociedade, impossibilitada de acessar com plenitude sua cidadania, estão representadas na narrativa por protagonistas melancólicos e reificados, incapazes de atuar de maneira transformadora sobre uma realidade que os aliena:

Nesse livro, *Ô Copacabana!*, não é que eu escreva sobre aquilo que vi, mas sobre aquilo que eu sei que está atrás do que estou vendo. As histórias que carregam aqueles personagens, muitas vezes, não são aparentes. Mas são histórias que estão embutidas entre os personagens que, naturalmente, desvendei e as contei. Aparentemente, estou escrevendo sobre aquilo que vejo. Mas, no fundo, estou escrevendo também sobre aquilo que a aparência não mostra, revelando, digamos, o lado de lá daquelas criaturas, situações e convívio social. (ANTÔNIO, 2004, p.46)

E se cada milímetro de Copacabana tem história, e cada horário, seu povo particular (a imagem é do autor), João Antônio pega a via contrária para desbravar o que a aparência não mostra: “Há uma Copa não folclorizada e que sai do feixe de afobações, especulações e gulas e acaba como imagem descarnada de nossas aflições pelo desenvolvimento e progresso.” (ANTÔNIO, 2001, p.115). Nada de calçadões enfeitados com linhas harmônicas

mimetizando o mar, o que ele busca são os pedaços mal iluminados da “Copa suja e injuriada”:

Convivendo com o outro lado da cidade, onde a vida não vale nada e a violência é a linguagem do cotidiano, o jornalista deu a sua experiência a forma de uma crônica – não uma crônica solar (como as de Rubem Braga, ou Fernando Sabino, ou Paulo Mendes Campos, nos anos 50 e 60), mas uma crônica *noire*. (GOMES, 2001, p.180).

Apropriando-se de elementos sociais como referências a lugares, grupos sociais, modas, usos, costumes, linguagens, o escritor leva sua crítica além dos aspectos sociológicos que caracterizam Copacabana “para chegar a uma interpretação estética que assimilou a dimensão social como fator de arte.” (CANDIDO, 2006, p.15). Conforme LAGO (1978, s/n), seu livro “tem a vantagem de não se propor a estudo socioeconômico. Conta o que vê, e isso representa estantes quilométricas de teorizações”.

Redimensionando o olhar para além de uma construção discursiva criada e reafirmada a exaustão por artistas e meios de comunicação, João Antônio sai às ruas de Copacabana em busca dos fatos e dos homens, não dos números: “estatísticos, frios, distantes e, muita vez, incoerentes”. (ANTÔNIO, 2001, p.35). Sua “sociologia” de *flâneur* às avessas evidencia os elementos que caracterizam sua literatura: os personagens marginais que explodem e sufocam nos subterrâneos de Copacabana impregnados por uma energia mau comportada que brota das ruas. Diferente de João do Rio que aludia a sua “alma encantadora”, para João Antônio a rua é a vitrine da desintegração da vida, espaço de conflito, esporro e sobrevivência desumana:

A sociologia do bairro foi feita, se feita, por gente que desconhece isso. A melhor sociologia poderia ser falada por um fotógrafo de *smoking* que vira e revira a noite, de cantão em cantão, de porta em porta aberta, onde fature algum.

Terá alguém percebido que se o homem das fotografias resolvesse falar... Seria um porta-voz, um sociólogo-fotógrafo, batalhador da noite, com a vantagem de não empostar, e da linguagem viva, do meio, longe das aspirações e deitadas de regra dos intelectuais.

Como seriam sociólogos os homens que viram matarem Almir, na Galeria Alaska; alguém que tenha conhecido o pianista do Flag; o depoimento do síndico do Barata Ribeiro 200... (ANTÔNIO, 2001, p. 116)



Esse “sociologismo das ruas” que João Antônio desenvolve e com o qual constrói o seu livro, enxergando a cidade a partir da ótica de seus habitantes anônimos, não só é uma forma de resignificar o discurso de ordenação e assepsia que a edificou ideologicamente. Mas estabelece um redescobrimento da cidade pelo leitor em novos caminhos desorganizados, obrigando-o a implicar-se nos problemas apresentados, sendo impossível sustentar-se como *voyeur* neste percurso.

### **João Antônio pelas ruas de Copacabana**

Muito já se disse sobre a formação rueira de João Antônio e como seus livros espelham o empirismo das ruas. Entretanto, não é demais repetir, a fim de confirmação, que o espaço social em João Antônio é apresentado pelo andar, pelo movimento que efetuam as personagens e/ou narrador pelo espaço urbano. Esse aspecto é necessário ser salientado porque a cidade reconstruída pelo andar é antes de tudo uma cidade de papel, que o leitor por sua vez remonta ao procurar decifrá-la.

A dinâmica do movimento de concentração e dispersão que simboliza o ritmo alucinado das grandes cidades, pouco tem a ver com a mania deambulatória de João Antônio, bem como de suas personagens. Perguntado uma vez do porque de suas personagens estarem o tempo todo andando o autor responde:

Eu não sei e isto é curioso porque eu tenho um problema de circulação nas pernas seríssimo. Posso andar pouco ultimamente [em 1987], mas eu já andei muito a pé e eu gosto muito de andar e de olhar e de andar de todo o jeito: de bicicleta, a pé, de ônibus, de avião, de barco, de tudo! Eu gosto muito de andar, então o meu personagem também, dificilmente está parado. (RICCIARDI apud AZEVEDO FILHO, 2008, p.240)

Caminhando pela cidade, fazendo da rua sua casa, as personagens joãoantonianas parecem mais estar em fuga. Por mais que andem, percorrendo a cidade desde o subúrbio até

o centro, esse itinerário surpreendentemente toma uma forma circular e elas acabam chegando exatamente onde começaram, completamente alheias aos motivos reais dessa procura por um lugar a que pertençam. E se “caminhar é ter falta de lugar” (CERTEAU, 1994, p. 183), as personagens e narradores de João Antônio, que com seu caminhar nos fazem conhecer a cidade, evidenciam exatamente o contra censo de não pertencerem a lugar nenhum:

Caminhar é ter falta de lugar. É o processo indefinido de estar ausente e á procura de um próprio. A errância, multiplicada e reunida pela cidade, faz dela uma imensa uma imensa experiência social da privação de lugar – uma experiência, é verdade, esfarelada em deportações inumeráveis e ínfimas (deslocamentos e caminhadas), compensada pelas relações e os cruzamentos desses êxodos que se entrelaçam, criando um tecido urbano, e posta sob o signo do que deveria ser, enfim, o lugar, mas é apenas um nome, a Cidade. (CERTEAU, 1994, p. 183).

Mostrando uma predileção toda especial por exteriores urbanos numa inter-relação quase telúrica entre o homem e o meio, em *Ô Copacabana!* as ruas se tornam fisicamente restritivas, porém psicologicamente escapista. Fazendo pleno uso do discurso livre indireto, o narrador onisciente aprofunda a relação de empatia entre ele e as personagens, fazendo uma opção clara por aquelas marginalizadas. Em seu trânsito livre, o narrador é encenador que monta os diversos cenários, cria e dirige as cenas, encadeia-as, acionado personagens, definidos pela descrição dos movimentos e gestos característicos e pelos diálogos. Guiando-nos pela narrativa que é a própria cidade, por um percurso cheio de idas e vindas, cuja malha urbana forma um labirinto, nos deparamos com uma sucessão de referências a lugares, ruas, praças e avenidas. A exposição, depois a superexposição dos lugares provoca um processo de esvaziamento de significados, na medida em que os ambientes excessivamente citados tornam-se inócuos, não provocam mais nenhum efeito, conduzem a seu total esquecimento. Aqui, o excesso é a forma mais eficiente de extermínio e de seu total apagamento da memória.

Ao leitor é dada a impressão de sufocamento: barulho, poluição, sujeira, crescimento desordenado. Quanto mais adentramos na vida do bairro-cidade, guiados pelos passos do

narrador, mais crescem os traços de opressão. A despeito de todo o discurso ufanista tecido ao redor de Copacabana, João Antônio mostrar que o modelo de bairro planejado e ordenado, modelo para o resto do Brasil, não passa de uma babel desenfreada de caos e incomunicabilidade.

Ressalta ainda a farsa da imagem romântica e progressista que representa o bairro como a princesinha dos bossanovistas que de tão linda e mitificada ganhou fama internacional, alçando-se como o símbolo cosmopolita de um mundo feliz: “A nossa civilização à orla marítima tem, pois, cumes de grandeza, em que o cognome *princesinha do mar* lhe cabe como uma luva” (ANTÔNIO, 2001, p. 59).

E assim vamos conhecendo os diversos tipos de violência material e imaterial sofridas pelos habitantes, advindas de um modelo econômico fracassado e das desastrosas políticas de apartheid social, até chegarmos a nos perguntar se é um paraíso ou um inferno morar em Copacabana:

Quem aposta no caos acerta na mosca.  
Como defesa, esse espetáculo caótico do nosso bairro só pode ser visto, sentido, vivido por uma de duas óticas. Ou pela filosofia do deixa-para-lá, ou pelo humorismo descabelado de quem chegou à conclusão de que vivemos uma chacota sinistra e crônica. De um ou de outro jeito, dói. (ANTÔNIO, 2001, p. 33)

A pressão do mercado imobiliário destruindo o patrimônio histórico da cidade para a criação de espaços privados como os condomínios fechados, *playgrounds* ou prédios que se debruçam uns sobre os outros, confirmam uma visão imobiliária que enxerga a cidade como um espaço de mercado que deve ser fatiado e vendido indiscriminadamente. Dessa forma, Copacabana nos é descrita como um bairro desfigurado pela lógica selvagem de tudo transformar em mercadoria. O tamanho irrisório do bairro em relação com a amplitude e a complexidade dos pólos de desenvolvimento que ocorrem simultâneos, embasacam o leitor pela compreensão que o espaço em que vivem aqueles habitantes, é na verdade um espaço sem cidadãos:

De porrada em porrada, acabamos virando colecionadores.  
Mas nós não estamos nem aí. Estamos podres e nem queremos saber.  
Não nos inquieta, coça ou espeta a inexistência de clubes abertos, centros culturais ou de reunião de classe, lugares onde pudéssemos discutir e lutar por melhores condições de vida. De uma ponta a outra, nosso bairro é feito um paliteiro. Vivemos numa rotina do espeto, num paliteiro de prédios de apartamentos.  
Haverá pouca invenção moderna, porca e aviltante, que separe um homem de seu semelhante como um prédio desses. Na favela, até lá, sobrevive algum espírito comunitário, vizinho vê a cara do vizinho. Quando em quando, se reza o verbo amar e, volta e meia, a palavra mutirão comparece. Tanto que é o lugar onde mais se canta no Rio de Janeiro. (ANTÔNIO, 2001, p. 47)

Não se atente, por favor, às imensas colunas de jornais, correndo de alto a baixo e expondo o lado de lá de nossas vidas sem nenhum lastro habitacional. Aos domingos o que eles expõem de aluga-se quartos e vagas para rapazes e moças de todos os tratos, demonstra claramente que os pingentes não são nenhuma exclusividade doas trens da Central do Brasil. Há dependurados nos trens suburbanos, como há dependurados nos prédios de apartamentos por toda a extensão do nosso bairro.  
(...)  
Se o que se passa dentro dessa tal civilização fosse boa vida, pedregulho seria pão de mel e paralelepípedos saberiam a cerejas japonesas. (ANTÔNIO, 2001, p. 30)

O pólo de desenvolvimento em Copacabana é ironicamente vinculado ao que o escritor chama “indústria do buraco”, coroando a total falta de planejamento urbano por parte da administração pública. Longe de trazer comodidade ou realizar obras para o bem-estar público, empresas de todo tipo realizam um desserviço na cidade destruindo qualquer relação afetiva entre esta e seus moradores, provocando um mal-estar generalizado:

De uma carência não pode esta cidade de São Sebastião reclamar. Há buracos e topadas às pampas. Buracos e mais buracos atendendo a toda variedade de neuroses. Um mapa dos buracos do Rio de Janeiro poderia se prestar como uma espécie de cartografia carrancuda da nossa civilização.

Feita a pavimentação das ruas, a administração parece se dar conta de que não havia pensado na instalação dos serviços de água, luz, esgoto, telefone... então, se acende a ação de uma de nossas maiores indústrias.

A indústria do buraco. E uma perfuração interminável desanda a se multiplicar, a se multiplicar, a se multiplicar até transformar a cidade numa grande obra única. Um primor de proliferação. [...]. Desconhecemos até que ponto os buracos já fazem parte da nossa paisagem, e é possível que os turistas desavisados vejam neles um aspecto *esdrúxulo* a mais na nossa forma de ser, existir e viver. Estranhos viventes. Olhando tanto buraco, provavelmente perguntarão:

- O que estarão procurando? Algum tesouro?

[...]

Ah, mas o nosso bairro não fica atrás de nenhum em matéria de esburacamento a torto e a direito. Modéstia à parte, essa indústria é qualquer fato de exemplaridade a citar. Em plena Rua Siqueira Campos, no coração do movimento, não os deixam por menos. Cavamos, metemos estacas, enfiamos máquinas, redobramos o engarrafamento do trânsito e o barulho. Desde a Avenida Nossa Senhora de Copacabana à Avenida Atlântica ostentamos um aparato de choque. Para transportar terra dos buracos de um metro e meio de profundidade, trazemos empilhadeiras, tratores, britadores e conseguimos produzir vários tipos de poluição. Tudo em sincronia. Barulho, poeira, fumaça, lixo e águas empoçadas. Uma perfeição.

[...] Poluição sonora produzimos dia e noite, gente operosa. Buzinas e ruídos nas ruas e sons de televisão dentro de casa. No horário das telenovelas, a coisa atinge o primor acabado. Todos, a um só tempo, sintonizam a mesma coisa. (ANTÔNIO, 2001, p. 91-92)

O entorno de natureza que deveria cingir o bairro, já se foi há muito. Tão cara para a construção imagética do Rio, a natureza, visceralmente amalgamada ao bairro, emoldurando-lhe e dando fama, simplesmente sumiu em meio aos espigões e nas favelas, foi desmatada para dar lugar às favelas. Ela é descrita brevemente, somada como um problema e não mais como paisagem. Ao leitor não é mais oferecido o encanto panorâmico visto do alto do morro de onde o centro pode ser vislumbrado de maneira desejada. Ao aproximar o olhar, o narrador nega-se restituir a magia de Copacabana através da visão panorâmica. Desaparecendo as distancias, desaparece também a possibilidade do espetáculo, da significação visual. Nem mesmo a praia se apresenta como espaço de lazer e integração. Nestas, “o banhistas tem que respeitar o mar, e no mínimo, ter qualidades notáveis de nadador quando se meter a enfrentar a barra. Ninguém mais brinca com o mar que, afinal, ninguém é besta” (p.93). Já não há paisagem, mas imagens da cidade gasta, consumível e consumida:

Nosso espaço verde já sumiu há muito e muito tempo. O que resta, pouco, se planta nas duas praças que nos sobram. A do Lido e a Praça Serzedelo Correia, dita e festejada como folclórica, inda mais por aqueles que nem estão enfiados, nem dependem dela.

O verde deveria nos sobrar, quando menos, nas encostas dos morros. Nem isso. Nos morros estão trepadas as nossas favelas. Babilônia, Morro da Guarda, Tabajara, Pavãozinho, Cantagalo... Inda assim, como a natureza é dadivosa e também teimosa, pelas encostas a vegetação teima a viver. Mas chega o verão e em todo verão as providencias preventivas não são tomadas. O fogo, em forma de combustão natural ou atizado de alguma ponta de cigarro, vai tostando tudo. Corre. Mas nem sempre há tempo e, de ano a ano, a paisagem lambida, crestada, se repete. No verão, nossas encostas de morros ficam pretas e não verdes. (ANTÔNIO, 2001, p. 32, 33)

Tirante a do Leme, quase ao pé da Pedra do Leme, podemos dizer que nos restam duas praças que, se vistas de perto, dão uma radiografia concludente. Provam que nossas crianças e adolescentes não estão recebendo espaço nem para viver, brincar, estirar as pernas e ter o seu tempo de criança ou de rapazes. Os edifícios não tem *playgrounds*, e ainda menos, garagens suficientes. As calçadas entupidas de veículos. Mas as despesas com um condomínio de apartamento custam os olhos da cara. Ou melhor, o sono. A rapaziada não tem tempo de diversão fora da praia. E nem espaço. Amontoam-se, então, nas calçadas, os ainda não atingidos pela idade e mágoa de encherem a caveira nos botequins. (ANTÔNIO, 2001, p. 33)

Copacabana representa, no imaginário popular, o tom mítico de uma simbologia nacional carregada de valores e enquadramentos. Na música, no cinema, na televisão o bairro ofereceu a gerações de artistas nutriram-se da vida e da energia de Copacabana. O legendário Posto Seis, ponto de encontro de artistas e músicos bossanovistas e tropicalistas, repousa agora na distante memória afetiva do bairro sem linguagem ou identidade própria. Liquidadas as bases populares e concluído apagamento da memória urbana, sobra a Copacabana seu curto passado perpetuamente reinvento para adequar-se à próxima moda devidamente importada. É o eterno retorno do *slogan*: o “Rio civiliza-se”. Uma cultura de farrapos que sobrevive de rememorar o passado recentíssimo, uma população a tal maneira alienada que chega ao ponto de realizar o “I Festival do Osso”, evento notadamente fútil de feições americanizadas:

E nos veio o Festival do Osso.

Ah, feito antigamente, o Rio civiliza-se.

(...)

A cidade não é mais aquela dos festivais de música, cinema, teatro, artes plásticas, encontros literários e culturais. Tampouco está cumprido a sua vocação de capital do lazer e do turismo. Mas tivemos em 1976, uma promoção inédita no mundo. Foi instalado no Estádio do Remo da Lagoa, o “Lagoão”, o maior canil do mundo, conforme definição de considerado cronista social, profissional de longo curso e livre trânsito em várias frentes. Pois. Aconteceu entre os dezoito primeiros dias de abril, o “I Festival do Osso”, criação de uma das penas mais conhecidas da imprensa carioca que,

sozinho, valeria como perfil demonstrativo, crítico e analítico da feiúra e vida instável, desdentada, aviltada de certa larga faixa da reportagem carioca.

Nossa cidade está vingada. A Capital da Cultura, a Cidade dos Festivais do Cinema, da Música, que as autoridades negligenciam, ganhou um festival de cachorros a promover o Rio em dimensão mundial.

(...)

O Festival do Osso, legítimo produto da nossa República das Bruzundangas, Penduricalhos e Simbologias na área de Copacabana e arredores, cumpriu pelo menos um papel de singular importância. Não reencetou, nem redimiou o espírito caído dos festivais na cidade. Mas, em nome do bom seguimento e êxito do Festival do Osso, para que não fosse o primeiro e último, o responsável pela prefeitura tomou providências. Por exemplo, a de limpar, com urgência, a Lagoa Rodrigo de Freitas. Caso contrário, os cachorros não agüentariam o cheiro da poluição e dos peixes mortos.

Tudo isso foi mais sério do que pareceu e, em momento algum, deu-se à nova realização o nome estereotipado de frivolidade.

(ANTÔNIO, 2001, p.37, 38; 40)

Redimensionando as fronteiras podemos perceber que Copacabana é uma alegoria do Brasil, com os conflitos sociais, a elevação dos impostos, os problemas urbanos, a violência, o aumento do poço que separa ricos e pobres. Uma burguesia apavorada pela perda de *status* social, econômico e político e a grande massa dos excluídos debatendo-se em um ambiente de transgressão onde impera a lei do mais forte.

### **Madames, gigolôs e bandidetes: os que fazem Copacabana.**

Segundo Milton SANTOS (1987, p. 38), “no Brasil, o milagre econômico com sua força ideológica, muito maior que os seus resultados concretos e materiais, agiu como um dissolvente eficaz.” A sensação do bem-estar rapidamente obtido pelas novas classes médias dava-lhes a impressão de realização pessoal. A ideologia da prosperidade contaminava a sociedade de alto a baixo, enriquecendo de sonhos injustificados quem jamais deixaria de ser pobre. Era mais fácil suportar a penúria e o desconforto, na expectativa de um amanhã mais promissor:

Numa sociedade em que a pobreza se alarga e aprofunda, a fabricação de novas necessidades agravava a vocação ao consumo, e esta só é parcialmente saciada por alguns, enquanto para os pobres não contemplados

e para os novos pobres que se criam pelo mesmo processo econômico a revolução das expectativas crescentes renova a alimentação das esperanças: é a esperança dos inconscientes de sua condenação à pobreza. (SANTOS, 1987, p. 38)

Como a criação de novos bens de consumo oferece novas opções às classes médias, estas aparecem como um exemplo a ser seguido, mas na verdade um exemplo impossível. “O consumo prossegue o seu trabalho ideológico, uma “mitologia entranhada nas coisas”, já que se alimenta das práxis individuais e coletivas experimentadas no próprio processo de vida: o trabalho, a casa, a educação, o lazer” (SANTOS, 1987, p. 39).

Apesar de estar à beira de um colapso estrutural, nada parece retirar o brilho do mapa do prestígio que se tornou Copacabana. Principalmente para a população humilde vinda da Zona Norte da cidade. Há na verdade, uma sensação de triunfo com a chegada ao bairro. Afinal, “a moçada sai da Zona Norte ou dos subúrbios lá longe, toma suas luzes como modelo de vanguarda no Rio. No bairro se sabe vestir bem, comer bem, beber o melhor” (p. 80). Copacabana representa o *locus* das boas coisas da vida, ofertando liberdade, diversão e fama. Entretanto, a ideologia copacabanense de sofisticação aspira padrões de vida material quase impossíveis de serem alcançadas. Temos assim os bens de consumo como requisitos distintivos definindo cidadãos em categorias de *status* e prestígio.

A citação a seguir demonstra o quão profundo o escritor adentrou na vida das gentes que vivem no bairro. É um relato apurado e pungente descrevendo cada momento da vida de um rapaz saído da Zona Norte. Dos sonhos deslumbrados de riqueza ao chegar no bairro até a constatação de que o dinheiro e a boa vida não vem fácil, levando à total degradação que vai acompanhando cada escolha desesperada de se fixar no bairro, porém a outra opção, voltar para o subúrbio, está descartada:

E os meninos, cabeça cheia, começam a descer dos ônibus xexelentos, vindos do outro lado da cidade, o bravo e esquecido, onde moram três quartos das gentes do Rio de Janeiro. Sem praia e sem recreio. A meninada principia justamente na Galeria Alaska, certa de que com o físico, juventude, gingas e bossas, conseguirá o melhor em mulheres, boates, facilidades e exuberância. E as donas, e as madames, a quem falta machos de verdade,



lhes darão tudo, até dinheiro. De comum, no entanto, a façanha é outra e, por falta de dinheiro, os rapazes do subúrbio começam deitando-se com pederastas. Não é apenas o papel pintado, o dinheiro que lhes falta; não tem companheiragem, amigos, meios de conhecer os outros. Mesmo assim, jovens, entram de rijo. Errado. Atraídos pelas mulheres bonitas, elegantes ou coloridas pelo sol, que para os olhos da Zona Norte são as melhores fêmeas do Rio, acabam deitando-se com homossexuais, por dinheiro. Uns acham que isso é passageiro, que só farão enquanto esperam dias melhores. Tudo em Copa pode ser provisório.

A maré não muda. Daí pra frente, o resto da boa vida – é preciso manter a forma, a pele bronzeada custa muito banho de sol e de mar e quem vive na praia não tem tempo para trabalho. Uma saída é morar com os pederastas. Moram, enfiam-se, cinco-seis, em apartamentos da civilização do quarto-e-sala, os que chamo “balanças”. Se a situação apertada, o recuo à vidinha sem graça da Zona Norte seria, para eles, o fim. Manter-se em Copacabana a qualquer custo, é necessário aproveitar-se de velhos pederastas endinheirados, mal amados e que ninguém quer. Ou servir de mulher para algum deles – também é do jogo. A esta altura, o menino topa. De ativo a passivo está marginalizado, viciado, moldado a um novo estilo de vida. O penteado mudou, a voz mudou, mudou o andar. Arrumou um nome feminino, de guerra, e deu para outros horários e companhias. Está na vida e não vai recuar. (ANTÔNIO, 2001, p. 81, 82)

Mexendo-se nessa babel desenfreada que é Copacabana, usada pelo capital especulativo, abusada por sua população apressada que sem perceber vai tornando a vida no bairro impossível, encontramos o primeiro personagem apresentado por João Antônio, sobrevivendo astutamente da imagem de uma Copacabana ensolarada que nele se reflete: o guarda-vida.

Nem é preciso o verão chegar para o homem acontecer nas areias de Copacabana-Ipanema-Leblon. Basta pintar gente na praia.

Salva-vidas, nada. Esta palavra só acontece em boca de fariseu, nos papos de gente que está por fora dos babados das areias. O nome é guarda-vidas, o homem de maior vocação para beleza, mais ainda que os meninos de cabelos matizados de tanto sol e que fazem o espetáculo do surfe nas pranchas de preço pelas alturas do Posto Cinco, Cinco-e-meio ou Arpoador, Ipanema, Leblon, Barra. (ANTÔNIO, 2001, p.52).

Ele é amável e risonho, espontâneo nos atos e estreitamente aderente aos fatos que o vão rolando pela vida. “O bicho ganha mal de fazer gosto, como quase todos os trabalhadores do mar” (P. 52), que mal cobre as despesas básicas com o aluguel em um bairro caro como Copacabana. “E só: nem barraca, nem refrigerante, nem óculos de sol. Se cozinhar a cabeça, se der insolação, tudo é coisa do verão.” (p.53). Apesar do que possa parecer, ele

“não tem nada de imbecil. Fica é danado da vida porque o seu salário, não adianta tempo de serviço, é uma dessas coisas que crescem menos na cidade do Rio de Janeiro.” (ANTÔNIO, 2001, p.53). Mas nada disso entristece ou desestimula o herói das areias, muito pelo contrário:

Tudo o que surgiu até agora em matéria de praia é pinto diante do guarda-vidas. Pelo menos, para os interessados no gênero masculino. O homem é um bem-bom das areias, senhor dos salvamentos, das providências, das cores, protetor das crianças, e de suas acompanhantes, auxílio dos adultos e delícia das meninhas em flor.

O bicho ganha mal de fazer gosto, como quase todos os trabalhadores do mar, mas é lindo como o sol e tem um mundo de habilidades, namoradas, casos e afins. Entre os afins, principalmente nos meses de verão e carnaval, incluem-se os olhares entusiasmados das turistas nas arenas defronte aos heróis principais, do Leme ao Posto Seis. Em matéria de *latin lover*, o guarda-vidas é, disparado, uma espécie de ideal à mão. (ANTÔNIO, 2001, p.52).

Incansável em praticar seu narcisismo, o guarda-vida aproveita a praia cheia durante o verão para transformar todo salvamento em espetáculo, confiando em seu charme e competência:

O guarda-vidas, atento, de pé, braços cruzados, lindo como o sol, percebe alguém em dificuldade lá depois da arrebentação. A esta altura, já há um movimento de interesse e certa tensão na praia. Guarda-vidas já está, portanto, sendo observado. Então, sai a campo; ou melhor, à água. Não parte nadando imediatamente, mas correndo e nunca em linha reta, que é mais fácil e rápido ganhar as águas em diagonal. Ele não leva uma bóia, sem nada. Vai salvar alguém com as mãos e só mergulha já próximo ao freguês. Podendo, quando em quando, ele volta a olhar para as areias e sente o sucesso de seu papel. Todo mundo de pé, fora das barracas e das toalhas, acompanhando o salvamento. Então, claro, ele se empolga e acontece como ninguém. Nada de braçadas até chegar ao quase afogado. Que é retirado das águas até a praia com imensa lentidão e cuidados. Que o pessoal está espiando (ANTONIO, 2001, p.54).

Interessante observar que a cena toda dá-se como uma montagem cinematográfica. As frases curtas dão dinamismo a todos os movimento do personagem, que parecem até bastante coreografados. A cena de fundo, com os banhistas como platéia de espectadores, ressalta a impressão de imagens em gradação. Sem nome que o distinga dos outros, o guarda-vida representa toda a classe de trabalhadores que faz da praia seu cartão de visitas para

ganhar um dinheiro extra. em alguma campanha publicitária quando alguém se lembra dele. Mas é na alta-estação que o *latin lover* das areias fatura alto, sendo disputado por turistas e brasileiras dispostas a pagar por sua companhia:

Chega o verão e as estrangeiras. Turismo. Ele, que aprendeu na vida das areias de Copacabana, claro que sabe arremedar um inglês de “veriuél” e um espanhol de “mira”, “quedar-se” e outros leros úteis. Como as gringas estão a fim de um latin lover e como ele não é bobo, nem nada ...

Mas o gajo é solicitado. No verão, as afro-luso-tupiniquins também estão rodeando. E não se pode negar que seja um paraíso do guarda-vidas. Malandro, traquejado, tem ainda uma justificativa muito limpa:  
- A gente paquera como qualquer um. (ANTÔNIO, 2001, p.55).

Indiferente à sua condição de proletário empobrecido, seu desejo é encontrar uma mulher rica que o sustente, para isso utiliza-se de sua astúcia e beleza para arrancar das mulheres o dinheiro impossível de ganhar com o trabalho assalariado. Ele negocia sua sobrevivência no limiar entre o mundo solar das praias em que é o herói incontestado e o *noir* de seu quarto-e-sala longe dos holofotes e das mulheres. O guarda-vida pertence a uma dimensão erótica que é atribuída à Copacabana. O mundo solar da praia é um lugar de encontro com o “outro” transformado em objeto de erotismo e prazer imediato. Explorado, reificado, impedido de viver dignamente, o guarda-vida “vai sobrevivendo como peça rara, quase inédita na cidade. Mal pago e feliz”. (p.56).

A correlação dos ambientes com o comportamento dos personagens é uma marca textual importante no livro. Os ambientes fechados estão ligados aos vícios e marcam o confinamento dos personagens a um ambiente sujo e degradado estando impossibilitados de acessar o mundo burguês. A Galeria Alaska, espaço-personagem que aparece pela primeira vez em crônica no *Pasquim* e posteriormente em *Malhação do Judas Carioca* (1975), em um conto de título homônimo, traz consigo mais outros três personagens: o barbeiro Otacílio, a prostituta Mariazinha Tiro a Esmo e a homossexual Elzinha Prejudicada. Todos eles simbolizam a itinerância de personagens joãoantonianos. A Galeria Alaska representa o

momento de ruptura do livro entre ordem e desordem, num jogo de polaridade dia/noite que anima e molda os ambientes do livro.

Pela manhã, a galeria é doméstica, família. “Expõe movimento, falas, alegrias, homens varrendo, empregadinhas e babás mexendo carrinhos e sacolas” (p. 75). Abriga pequenas lojas, “barbearias, casa de flores, restaurantes minúsculos, luvarias e casa de máquinas fotográficas” (p. 75). Seus frequentadores constituem-se em “tipos descendo do elevador de serviço com apetrechos de praia, barracas, toalhas, chapéus, falsas madames guiando e guiadas por um e outro cachorrinho esquisitóiide, do tipo estimação” (p.75). A galeria tem a “pior fama de Copa – no seu comprimento até gente já morreu debaixo de porrada ou tiro” (p. 76). Entretanto á luz do dia na galeria “há crianças e velocípedes, carrinhos de neném. Brincam e passeiam o dia, enquanto o sol explode e os carros se multiplicam [...]” (p.75).

O barbeiro Otacílio, personagem pertencente à galeria diurna, trabalha há dez anos na Alaska. Enfrenta uma longa jornada de ônibus desde o subúrbio, sem sol e mar, até chegar à Copacabana. “Carrega marmita feito livro debaixo do braço, apanha trem da Central do Brasil e um ônibus para Copacabana. Gasta, só aí, quase dez cruzeiros e para ele é dinheiro”. (p.73). Otacílio é um personagem que João Antônio costuma designar como “otário” por não fazer uso da picardia e da malandragem para melhorar de vida, insistindo em um trabalho que mal o alimenta. “É salário-mínimo. Come de marmita requentada, tem três bocas para dar de comer em casa. Não fossem as gorjetas...” (p. 76). Seus colegas de trabalho não levam também melhor sorte:

Quando os companheiros de Otacílio chegam, já suados, a galeria ganhou vida. Moram, se escondem ou se penduram no Catumbi e em Cascadura. A moça da manicure também morava longe, Zona Norte, mas se mudou para Copa e se arruma num quarto-e-sala do Posto Um, onde vivem quatro, todas na luta do comercio. Umas, mais na pior, não almoçam; lancham. À noite, no fogão a gás, apertadinho entre pia e parede, fazem a janta. Depois, o calor é muito, saem para a rua.

A manicure como prato feito, do dia, chamado *pê-e-fe*, num dos dois restaurantes da galeria, desses de tamborete, abafado, ar morrinha, safado. Convidada por alguém, cliente ou paquera, vai a um restaurante de verdade,

dos que ficam na Avenida Atlântica. Há de ser ligeirinha, que tem no máximo, uma hora para almoço. (ANTÔNIO, 2001, p. 74, 75)

Entretanto, Copacabana com sua máscara de eterno desenvolvimento, representa para Otacílio a oportunidade de “subir de vida”. Mas o que ele não sabe é que “em Copa a maioria é lisa, quebrada, prejudicada, lesa, classe média aparentando o que não tem. Veste camisa Pierre Cardin, legítima, calças de corte italiano, legítimas. Paga por isso. Vá ver, o bonitão acolá não tem dez pratas no bolso” (p.74).

Os dez anos de galeria ensinaram a Otacílio que um bom serviçal da luz do dia na Alaska não comenta o que por ali se passa à noite, aprendendo a ser cordial, dissimulado e mediador. “Pé atrás, prefere prosas como futebol ou algumas pernas e ancas que passam. Como os botequineiros, como o florista, os porteiros do prédio, Otacílio se sabe, sabe, e se tranca” (p. 76).

As crianças, babás, as falas alegres, madames com seus cachorros de luxo, são elementos que tomados em conjunto definem o ar burguês que a galeria se traveste durante o dia. Os diferentes tons são obliterados em favor do ar “morninho” das vozes que uníssonas transformam a galeria em um *playground* para a burguesia. São os praticantes diurnos da Alaska que ganham seu dinheiro em atividades normatizadas, saindo da longínqua Zona Norte com sonhos de nunca mais voltar. Ficar e ascender em Copacabana. Seus sonhos e prazeres acompanham aspirações de classe média: dinheiro e segurança. Mas em seus subterrâneos, a Alaska ferve de violência para à noite explodir em vícios e todo tipo de violência:

À noite, conforme se diz, a galeria arre pia. Agora desceu todas as portas internas e laterais. Inda assim, vista de frente, da porta da delegacia – a 13ª falada, uma das arreliadas da cidade – parece o último olho meio aberto, meio sonolento, ressacado na manhã. (ANTÔNIO, 2001, p. 72)

Enquanto espaço que abriga burgueses e marginalia, a Galeria Alaska plasma o suspense entre mundos de ordem e desordem em que se encontra a narrativa. *Ô Copacabana!* é permeado por imagens do dia e da noite que antecedem as ações e a chegada das diversos tipos de gente que povoam o bairro, ou como Candido postula, um trânsito constante entre o próprio e o figurado, formando o esteio da narrativa no plano das metáforas. As antíteses dia/noite, burguesia/marginalidade, Galeria Alaska diurna/Galeria Alaska noturna são construídas para demonstrar os próprios antagonismos da vida e da sociedade brasileira, assim os ambientes do livro exprimem em termos polares as condições de vida que regem os atos dos personagens, vinculando-os ao dia ou à noite:

Sete da noite, quando Copacabana troca de mão, num golpe, na muda de turma dos gaçons, barbeiros, balconistas, motoristas de taxi, botequineiros e o resto dos serviçais, a luz elétrica acende o olho diferente, vesgo, da noite na galeria. Há mudança de tom. O que cerca a Alaska também se transforma, fica de espreita – a delegacia, os bares das esquinas, a sinuca na Rua Sá Ferreira. Uns, de ressaca; outros não. Mal saídos do sono ou descansados e chegados da praia, um novo tipo, nova incrementação de homens e mulheres começa a se mecher na Alaska dissimulada. É a hora quente. Boca da noite. É agora. Ou daqui para a frente. Diz que – na fala de sua gente – o que vai rolar de tóxico e de confusão não será mole. (ANTÔNIO, 2001, p.79)

Essa situação de fronteira que vive a galeria Alaska é simbolo da mesma condição de fronteira que vivem seus habitantes noturnos, a exemplo de Elzinha Prejudicada, que de dia é comerciária, “veste saia de dia, sapatos de mulher, pendura brincos. Só não tolera pintura na cara ou nos olhos” (ANTÔNIO, 2001, p. 84). À noite, a jovem de vinte e três anos assume sua homossexualidade, “veste calça de homem”, usa “cabelo rente, repartido, cara lavada, dura, camisa jacaré dentro da calça, cinto sóbrio, chinelas de homem...”(ANTÔNIO, 2001, p.82). Recebeu esse apelido por sempre sair prejudicada de seus relacionamentos:

- Viu a Diva? Taí, sumiu, desde a tarde, e com a chave do apartamento, cara. Veja. Nessa transação de mulher, não se pode dar liberdade. É. Assim, assim eu boto ela na rua. Some, leva chave, leva a grana. Ela ta folgando comigo e não sabe onde está se enfiando. Olhe aí, mulher não me falta, não. Cada vez que eu entro no Alfredão ou no Piper é aquele mulherio em cima de mim. Chego em casa e é aquele monte de cartão com telefone, nome e os cambaus. Já viu, né? Mulher não falta [...].

Vive, acaba sempre prejudicada pelas fêmeas que arranja. Daí o apelido. Se Diva não aparece, Elzinha Prejudicada dorme na rua, ou de favor, em algum buraco. Se der azar, terá de se esticar num canto escuro da praia. Quieta, assustada, arrepiada. Apesar de se fazer de homem e de mexer com maconha, tem medo de baratas e de ratos (ANTÔNIO, 2001, p.84).

Segundo Corrêa (2002) afirma, as personagens são a grande chave de leitura da prosa de João Antônio por serem a tônica de um estilo diferenciado, casando com uma linguagem peculiar onde o “rigor nas construções sintáticas e na escolha de vocábulos representativos de cada personagem e de situações vividas está presente em todos os possíveis gêneros literários identificados em sua escrita.”( CORRÊA, 2002, p.28).

Seguindo o percurso da categorização de personagens apontado por Candido, podemos elencar qualidades distintivas do trabalho artístico de João Antônio que o torna importante para a literatura brasileira. A *verossimilhança*, a *convencionalização* e a *reversibilidade* dão o tom aos malandros, otários e bandidos encontrados em seus contos. João Antônio manipula muito bem cada um desses elementos, criando uma forte impressão de verdade quando da construção de seus personagens.

Podemos perceber cada um desses aspectos aplicados em Elzinha, em Otacílio e no guarda-vida. A *verossimilhança* que caracteriza esses personagens, fazendo com que seus traços tão pouco individuados aproximem-se de seres reais, aponta para a impossibilidade de conhecermos a cidade em sua totalidade plenitude e dessa forma, também os seres que a habitam.

A *convencionalização*, que o escritor faz de Elzinha, por exemplo, é bastante marcada em função do horário. Elzinha se ajusta com a vida que corre no interior da galeria, suas vestimentas, trejeitos e acessórios passam a defini-la. Sua vida dupla expressa bem essa condição fluida de um personagem que permeia ambientes de ordem e desordem, negociando sua sobrevivência em meio a ambientes repressivos na sua busca por identidade. A *reversibilidade*, troca de posições e de status entre personagens, é o elementos mais

importantes para a concepção dos personagens malandros nas narrativas do escritor. Essa característica de alternância, regida pelas situações contextuais que só a narrativa determina com maior clareza, é manipulada por João Antônio de forma a demonstrar o emparedamento social a que suas personagens estão destinadas. Assim, o malandro que agora abocanha o otário, pode ser passado para trás pelo malandro mais esperto que em um lance de menor destreza pode perder todo seu dinheiro em uma tacada, em uma roda-viva em que todos acabam perdendo.

Outra personagem representativa do universo malandro é Mariazinha Tiro a Esmo, filha de pai português ferroviário e mãe prostituta, ela cresceu na Favela da Rocinha “num ponto de pivetes tão tumultuado, tão cheio de movimento, rumor e estripulias, que ali acordar era fácil, dormir é que não.” (ANTÔNIO, 2001, p. 98). Mariazinha é uma garota bonita, “parece ter treze anos. Tem quatorze e um pouquinho só. Direitinha, como diriam os últimos rapazes família da Zona Sul. Ela tem picardia e está na dela, como dizem os tipos malandros dos becos e das favelas.” (ANTÔNIO, 2001, p. 98-9). Aos doze anos, seduzida pelo pai alcoólatra, saiu de casa e foi viver entre prostitutas, “merdunchos”, “gente sem eira nem beira”, no bairro de Fátima e na Lapa. Ali consegue um protetor “quarentão”, mistura de amante e padrasto, metido no jogo do bicho, mas tem que fugir dele por causa de ciúmes. Começa então a se prostituir nas “festinhas de embalo enturmada com as bandidetes e faz ponto no Castelinho, no Leme e no Lido”. (ANTÔNIO, 2001, p.102).

Pela manhã a menina “trabalha” na esquina da Travessa Angraense, sedutora em uma calça justa e miniblusa que deixa o umbigo à mostra, ela é só mais uma garota bonita e bronzeada em Copacabana para os não iniciados na malandragem:

Dissimulada em seu trabalho, matreira trabalhando na boca do mocó, indo e vindo na baba de quiabo, enganando otários e pacatos, ela sobrevive. Só ou acompanhada na marginalidade, vai beirando o crime na cidade que castiga—para mais de quatro milhões de habitantes — mais de um milhão de favelados (ANTÔNIO, 2001, p.98).



Ela é inflexível com as leis que regem o universo da malandragem, única forma de sobrevivência em um ambiente que a facilidade em se desvencilhar de situações adversas é somente aparente:

Viva, colocada na esquina, os olhos medidores correm o comprimento todo do quarteirão. Vendo se aproximar uma menina maltrapilha de uns nove anos, entra pela Travessa Angrense, estreita, vai espreitar uma ponta. A garotinha lhe entrega dinheiro e Maria lhe passa mais cinco pacotinhos de dropes. Maria é olheira daquele trecho de Copacabana e responsável por seis meninas pedintes, que vão esmolar e vender coisas miúdas entre Nossa Senhora de Copacabana e praia (ANTÔNIO, 2001, p. 99).

“Dura, vivida, batida, já usada” (p. 100), ela tem um sonho de possuir um único protetor: “– Sou piranha, e daí? Eu tenho culpa? Acho que gostaria de ser. Seria bom ter um homem só com um carro só. Parece que seria legal. Mas está aí uma coisa que eu acho que os homens não querem” (p. 103). E quando vê que está causando pena com sua vida de misérias, dispara: “– Que é, ó bicho? Ainda não viu gente assim, não, é? (p. 101)

Esse ambiente de violência torna-se ainda mais cruel nas vidas das figuras femininas. Elas representam um mundo de trampolinagens malandras, criando um universo liberto do erro e do pecado. Um universo sem culpabilidade e mesmo sem repressão, a não ser a repressão exterior, representada pela polícia, cafetões, patrões, etc. Entretanto, essa liberdade é só aparente, residindo em cada personagem uma tristeza e angústias inerentes à sua condição de pobreza e exploração.

A saturação de adjetivos bem como as gírias transformam-se em elemento de aprofundamento da irregularidade do livro, permeando a linguagem do narrador e dos personagens noturnos, segmentando ainda mais essas figuras.

João Antônio, entre as diversas modalidades lingüísticas presentes na sociedade brasileira, opta pelo linguajar dos morros, repleto de gírias, frases cifradas, abreviadas e dissimuladas. Dessa forma, cria um narrador marginal, um narrador bandido, escória como os personagens a que dá voz. O estilo indireto livre amarra a narrativa à linguagem, os elementos

da linguagem popular vão se inserindo na narrativa, explodindo em uma saturação estilística suprimindo hierarquias discursivas, marcando a própria distância entre esse narrador e as classes favorecidas:

O narrador fala como o personagem, ao resumir o que este diz, de tal modo que quando o personagem toma a palavra, continuamos no mesmo universo, segundo a mesma tonalidade. (...). o enfoque desliza do narrador para o personagem, cuja primeira pessoa se incrusta na terceira do narrador, arrastando-nos para uma percepção de tal maneira homogeneizada, que as modalidades do discurso se fundem e não há mais distância entre personagem e narrador. (CANDIDO, 2004, p.95-96).

O repertório de gírias é parte constituinte dos textos de João Antônio, sobretudo, pela capacidade do escritor de criar linguagem a partir da que se fala no dia-a-dia, traduzindo idéias materiais com maior expressividade e emoção. “A tendência, por conseguinte, é abandonar outras expressões existentes na língua para eleger aquela que possa ser materializada, convertida em objeto ou gesto”. (CABELLO, 1978, p.32).

A gíria caracteriza a condição marginalizada dos personagens atuando como arma de defesa ou ataque contra os desafetos, polícia e “otários”. Intencionalmente ela é mantida em segredo para proteger o grupo constituindo-se em marca de identidade dos membros, permitindo-lhes reconhecerem-se mutuamente e sentirem-se ligados, e que, por outro lado, excluem os outros não pertencentes ao grupo.

Gíria vem descendo dos morros, nascendo nas Vilas Kênedis, das Rocinhas e das Cidades de Deus, saindo dos bordéis e escorregando das cadeias, onde é preciso se falar uma linguagem dissimulada, abreviada, rápida e contundente e insuspeita que desnorteie os perseguidores, os homens, os fariseus, a tiragem, a rataria, a polícia.

Acaba cabriolando uma fala gingada, colorida, musicalidade e cheiro de gente, de povo, que ganha as ruas. Boa e gostosa de se ouvir, pode ter espírito duro, cruel ou terrível. (ANTÔNIO, 1978, p.54).

Entretanto, a desenvoltura e liberdade que a gíria adquire nos morros, são eliminadas ao entrar em contato com a linguagem institucionalizada da burguesia.

Quando chega à Zona sul, área dos privilegiados da cidade, mas que enfeixa, quando muito, só vinte e cinco por cento da população carioca, a gíria perdeu a graça e o motivo, a necessidade. Perdeu seu papel, já é conhecida de todos. Em termos de finalidade já está manjada, é carne de vaca e deu-lhe a velhice, antes do tempo. Um papo furado. (ANTÔNIO, 1978, p.54)

Conhecer, pois, a obra de João Antônio, é compreender as diversas perspectivas dos excluídos, trazidas á tona através de uma polifonia discursiva que problematiza as contradições sociais e ideológicas experienciadas pelas personagens, abandonando os discursos hegemônicos que promovem uma profunda desumanização dos sujeitos ao encarar com lucidez as complexas relações sociais que alicerçam as camadas mais pobres da sociedade brasileira.

Em busca do lugar que João Antônio ocupa em uma tradição brasileira da ficcionalização dos excluídos sociais, Martin (2008, p.53) alega que “a dolorida consciência das limitações inerentes ao seu lugar social é um dos aspectos que aproxima João Antônio de Lima Barreto...”. Em seu entender, Lima Barreto inaugura uma estética da “melancolia da pobreza”, melancolia esta percebida por João Antônio ao compreender a tensão gerada por sua posição como escritor que tem uma preferência ideológica pelos pobres.

Essa melancolia produz em suas narrativas, seres ficcionais inaptos para reagirem contra as repressões, humilhações e violências que reiteradamente sofrem ao longo das diversas ações. A postura alienada que os impedem de agir sobre seu próprio destino, caracteriza tanto malandros quanto “otários”.

Esses personagens não percebem os valores que instituem a sociedade nem que estes determinam suas vidas, e tentam de forma ingênua, transformar suas existências através da vontade própria e pela simples astúcia, apesar de sua condição social e histórica. O escritor produz assim, um diálogo entre história e melancolia em narrativas permeadas por impasses e seres que buscam um sentido existencial nunca encontrado, e por mais que perambularem pelas ruas das metrópoles, a sociedade é sempre o outro que sufoca, violenta, explora e angustia.

Dessa forma, otários e malandros são paradigmas de uma mesma condição de exclusão, que no contexto de nossa modernização conservadora é extremamente perversa e desumanizante. Todos vivem perante o mesmo impasse: diante da situação de opressão, o conflito e a angústia são generalizados. Em nossa análise percebermos que a despeito de nossos mitos nacionais onde o malandro é um certo tipo de herói a vencer as adversidades, os malandros de João Antônio não fogem ao destino dos otários.

## Conclusão

Insubmisso, ensimesmado, endoidecido de sol, agastado pela contradição nacional e excesso de literatura e talento que possuía aos borbotões. Assim foi João Antônio, escritor que para fugir dos “ismos”, dos “posições beletristas” sustentadas por parcela de seus colegas escritores, ousou pegar o caminho contrário da carreira de literato e fazer de seus textos sua profissão de fé: elevar a heróis os marginalizados das urbes brasileiras.

Para isso recorreu à sua experiência de boêmio, de jornalista e seu amor à literatura para construir textos que fogem a qualquer padrão formal. Um retratista, um vinhetista da cidade degradada, um expectador atento da marginalidade, um crítico feroz dos valores burgueses.

Com base no que a crítica brasileira já estabeleceu sobre a temática da cidade e da marginalidade na ficção de João Antônio neste trabalho procurou-se estreitar a relação entre experiência urbana e seus personagens. Nossa análise destinou-se interligar através das vidas equivocadas de seus personagens, algumas chaves de leitura: a rua enquanto área de conflito, o apagamento da memória urbana e a atrofia da experiência urbana nas grandes cidades.

A articulação almejada foi desenvolvida segundo um princípio estilístico-formal presente em sua contística: a passagem de uma percepção mais subjetiva da realidade urbana, em alguns casos de fundo lírico, para uma mais agressiva. Em decorrência desse princípio, observou-se que a experiência urbana dos personagens, em sua maioria narradores, caminha ora na direção do auto-exílio melancólico no espaço urbano, ora para a tentativa de se inserir nesse espaço, por meio de ações violentas. A formalização dessa passagem torna João Antônio singular na representação da experiência urbana na literatura brasileira.

Neste livro o autor nos joga no universo noturno do bairro carioca, mas de uma certa Copacabana, construída ao redor de alguns marginais moídos pela vida, procurando um jeito de sobreviver por meio da trapaça, da esperteza ou da brutalidade. E tudo vai se organizando para criar uma atmosfera de irregularidade própria do conto: a iluminação soturna das

galerias, a desordem das ruas, os torcedores rumurosos, as prostitutas tristonhas, a burguesia medrosa, a movimentação no espaço onde o vício se acomoda ao lado do estabelecido. João Antônio nos irmaniza com as esferas malditas da sociedade urbana, descarnando pela força de sua escrita as entranhas da cidade, subitamente os tipos esquecidos brotam espontaneamente, elevando-se até nossa consciência, nossos preconceitos, esfregando em nossos narizes o “jogo triste da vida”.

Ao final, portanto, percebe-se, em sentido comum nestas narrativas, que o espaço urbano representado nesta Copacabana de João Antônio é próprio para a existência desses homens de papel que representam, na forma de denúncia, uma população socialmente marginalizada seja pela escolha de vida que fizeram, seja pela condição social imposta por um sistema que degrada o indivíduo que lhe pertence.

## Bibliografia

**ANTÔNIO**, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara S.A, 1986.

\_\_\_\_\_. *Cartas aos Amigos Caio Porfírio Carneiro e Fábio Lucas*. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borba de Moraes, 2004.

\_\_\_\_\_. *Casa de Loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982

\_\_\_\_\_. *Guardador*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1992.

\_\_\_\_\_. *Leão-de-chácara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

\_\_\_\_\_. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *Malhação de Judas Carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

\_\_\_\_\_. *Ô, Copacabana!*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. *Patuléia – Gentes de rua*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

**AZEVÊDO FILHO**, Carlos Alberto Farias de. *João Antônio: Repórter de Realiade*. João Pessoa: Idéia, 2002.

\_\_\_\_\_. *Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio*. Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista em 2008.

**BARRETO**, Lima. *Triste fim de Policarpo Quaresma*. São Paulo: Martin Claret, 2003.

\_\_\_\_\_. *Os Bruzundangas*. São Paulo, Brasiliense, 1956.

**BARTHES**, Roland. Semiologia e urbanismo in *Semiologic Challenge*, Hill and Wang. Trad. de Murilo Mendes. Nova York, 1988.

**BELLUCCO**, Hugo Alexandre de Lemos. *Radiografias Brasileiras: Experiência e identidade nacional nas crônicas de João Antônio*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual de Campinas em 2006.

**BENJAMIN**. Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

**BERMAN**. Marshall. *Tudo que é sólido se desmancha no ar – A aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

**BIANCHIN**, Neila. *Romance-Reportagem: onde a semelhança não é mera coincidência*. Florianópolis: Editora da UFSC, 1997.

**BOSI**, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades in *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

**BRITO**, Mário da Siva. Um corpo-a-corpo com a vida in *Malhação do Judas Carioca*. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

**CALVINO**, Italo. *As cidades invisíveis*. Rio de Janeiro: Ed. Globo, 2003.

**CANCLINI**, Néstor Garcia. *Imagários urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 1997.

**CERTEAU**, Michel de. *A invenção do cotidiano – Artes do fazer*. Rio de Janeiro: Vozes, 1994.

**CANDIDO, Antonio. O Discurso e a Cidade. São Paulo: Duas Cidades, 1993.**

\_\_\_\_\_. Na noite enxovalhada in *Remate de males*. Revista do Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, nº19. Campinas, 1999.

\_\_\_\_\_. A nova narrativa in *A educação pela noite*. São Paulo: Ed. Ática, 1989.

\_\_\_\_\_. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

**CORAÇÃO**, Cláudio Rodrigues. *Narrativa de repórter: o jornalismo literário de João Antônio em Ô, Copacabana!* Bauru: Unesp, FAAC, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2006 (Projeto Experimental monográfico de final de curso/graduação).

**CORRÊA**, Luciana Cristina. *Do real à ficção: a busca de um retrato brasileiro na construção de personagens de João Antônio*. Tese apresentada à Faculdade de Letras da Unesp em 2006.

\_\_\_\_\_. *Merdunchos, Malandros e Bandidos: Estudo das personagens de João Antônio*. Dissertação apresentada à Faculdade de Letras da Unesp em 2003.

**COSTA**, Cristiane. *Pena de aluguel – Escritores-jornalistas no Brasil – 1904-2004*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

**FARO**, José Salvador. *Realidade, 1966-1969: tempo de reportagem na imprensa brasileira*. Canoas: Ed. Da ULBRA/AGE, 1999.

**FERREIRA**. Cássia Alves. *Estudo Crítico da Bibliografia sobre João Antônio: 1977-1989*. Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista em 2003.

**GOMES**, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade – Literatura e experiência urbana*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

**LACERDA**, Rodrigo. *De princesinha a cadela desdentada in Ô, Copacabana!*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. *João Antônio: Uma biografia literária*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada da Universidade de São Paulo em 2006.

**JESUS**, Cleide Durante Assis de. *A crítica de João Antônio na Tribuna da Imprensa*.



Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Unesp em 2001.

**LAFETÁ**, João Luiz. João Antônio e sua estética do rancor in *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, 2004.

**LAGO**, Mário. *Ô, Copacabana!*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

**LUCAS**, Fábio. Reflexões sobre a prosa de João Antônio in *Remate de males*. Revista do Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n° 19. Campinas, 1999.

\_\_\_\_\_. Casa de Loucos in **Casa de loucos**. São Paulo: Ed. Record, 1994.

**MAGNONI**, Maria Salete. *Rebeldes Brasileiros. Homens e Mulheres que desafiam o poder*. Revista Caros Amigos.

**MANDATTO**, Jácomo. *Ô Copacabana – eu te bato porque te amo*. Suplemento Literário de Minas Gerais. 03 de março de 1979.

**MARTIN**, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade – Um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo: Alameda, 2008.

**MORAES**, Renata Ribeiro de. *João Antônio de pés vermelhos: a atuação do escritor-jornalista em Panorama*. Dissertação apresentada à Universidade Estadual de Londrina, 2005.

**ORNELLAS**, Clara Ávila. “*O conto na obra de João Antônio: uma poética de exclusão*”. Tese apresentada à Universidade de São Paulo em 2004.

**PEREIRA**, Jane Christina. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)*. Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista em 2001.

\_\_\_\_\_. A poesia de Malagueta, Perus e Bacanaço. Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista em 2006.

**PINHEIRO**, Paulo Sérgio. *Nosso século*. São Paulo: Círculo do livro, 1985.

**REALIDADE** – 1966-1976 – Edição Especial Histórica. São Paulo: Abril, agosto de 2004.

**REMATE DE MALES**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n° 19. Campinas, 1999. Anual. ISSN – 103-183x

**RIBEIRO NETO**, João da Silva. *João Antônio*. São Paulo: Abril, Coleção Literatura Comentada, 1981.

**RIO**, João do. *A alma encantadora da rua*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

**RÓNAI**, Paulo. Duas palavras in *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: 2° edição, Record, 1982.

**SANTOS**, Milton. *O espaço do cidadão*. São Paulo: Nobel, 1987.

**SARLO**, Beatriz. *Jorge Luis Borges, um escritor na periferia*. São Paulo: Iluminuras, 2008.

**SEVCENKO**, Nicolau. *Literatura como missão – Tensões Sociais e Criação Cultural na Primeira República*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

**SILVEIRA JÚNIOR**, Clóvis da. *Diálogos com João Antônio, na restauração de uma arte de*

povos urbanos. Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista. 2006.

**VENTURA**, Zuenir. *Cidade Partida*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

**WOLFE**, Tom. *Radical Chique e o novo Jornalismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.