



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE LITERATURA

LEANDRO DE OLIVEIRA LOPES

**LITERATURA E JORNALISMO: UMA ANÁLISE DE “UM DIA NO
CAIS”, DE JOÃO ANTÔNIO.**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

São Carlos
Março – 2017

LEANDRO DE OLIVEIRA LOPES

**LITERATURA E JORNALISMO: UMA ANÁLISE DE “UM DIA NO
CAIS”, DE JOÃO ANTÔNIO.**

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura (PPGLit) da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), referente à Linha de Pesquisa Literatura, História e Sociedade para a obtenção do título de mestre em Estudos de Literatura.

Orientadora: Prof. Dra. Tânia Pellegrini

São Carlos

Março – 2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

Centro de Educação e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura

Folha de Aprovação

Assinaturas dos membros da comissão examinadora que avaliou e aprovou a Defesa de Dissertação de Mestrado do candidato Leandro de Oliveira Lopes, realizada em 02/03/2017:

Prof. Dra. Taínia Pellegrini
UFSCar

Prof. Dra. Júlio Cezar Bastoni da Silva
UFSCar

Prof. Dra. Gisele Noyaes Frighetto
USP

Ao meu pai, Clóvis, à minha mãe, Lúcia, e ao meu irmão, Felipe, membros de uma família em único tom. À Nayara, companheira de todos os momentos, sonhadora e apoiadora de todos os meus sonhos. À Kirê, dona dos melhores sorrisos (e latidos) no retorno ao lar. E, não menos importante, àqueles – não poucos – com os quais dividi inquietações.

Agradecimentos

Aos meus pais e a meu irmão, pelo apoio de sempre.

À minha companheira Nayara, por existir.

À minha orientadora, Prof^a. Dra. Tânia Pellegrini, com admiração e respeito.

Ao Prof. Dr. Marcos Zibordi, por todas as trocas neste percurso.

À Prof^a. Ma. Ana Tereza Pinto de Oliveira, pelo zelo e carinho de seu trabalho.

À Kirê, pelo companheirismo em momentos de solidão.

À Universidade Federal de São Carlos, pelo acolhimento.

Ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, pela oportunidade.

Aos Professores do Programa, por todo o ensinamento.

Aos muitos Professores que tive na vida, por cada grão.

Aos amigos de sempre.

À família, para sempre.

Para ser grande, sê inteiro: nada
Teu exagera ou exclui.

Sê todo em cada coisa. Põe quanto és
No mínimo que fazes.

Assim em cada lago a lua toda
Brilha, porque alta vive.

Ricardo Reis.

Resumo

“Um dia no cais”, de João Antônio, foi publicado na revista *Realidade* sob a categorização de “conto-reportagem”. Tal designação nos faz supor a mistura, em texto, de dois diferentes gêneros textuais oriundos da literatura e do jornalismo: o conto e a reportagem. A dissertação de que trata este resumo pretende investigar quais recursos textuais permitiram que o termo, inédito à época, fosse criado e designado ao texto supracitado e, para além de seu estatuto de suposto “subgênero”, discutir quais elementos o aproximam e o distanciam de um uso assertivo. Para a obtenção dos resultados pretendidos fazemos uso de teorias que se propõem a encontrar maneiras de definir tanto o conto quanto a reportagem, procurando nelas um caminho possível de intersecção. E para que também sejam considerados nessa análise o meio e o contexto, levaremos em conta a revista *Realidade* e as condições do Brasil (a ditadura militar e o incipiente desenvolvimento de uma indústria cultural brasileira) no momento de publicação do texto em questão, também intencionando entender o surgimento deste termo que ainda caracteriza “Um dia no cais” como o primeiro “conto-reportagem” brasileiro.

Palavras-chave: João Antônio, conto-reportagem, literatura, jornalismo, revista *Realidade*, conto, reportagem.

Abstract

"Um dia no cais", by João Antônio, was firstly published in the magazine *Realidade* under the categorization of "short story-report". This designation makes us suppose a mixture, in text, of two different textual genres originated from literature and journalism: the short story and the story-report. This study investigates the textual resources that allowed the term, unknown at that time, to be created and designated to the aforementioned text. Besides, our aim is to discuss the elements that approach the term and, at the same time, make it distance it from an assertive use above its supposed "subgenre" status. To get the results, we used theoretical concepts that define both short story and report in such a way to intersect them. And in order to consider the environment and the context in this analysis, we take the magazine *Realidade* and the conditions of Brazil (military dictatorship and the incipient development of a Brazilian cultural industry) into consideration at the time of the publication of the text in question, also intending to understand the emergence of this term that still characterizes "Um dia no cais" as the first Brazilian "short story-report".

Keywords: João Antônio, short story-report, literature, journalism, magazine *Realidade*, short story, report.

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| INTRODUÇÃO..... | 9 |
| CAPÍTULO 1 O CONTO DO REPÓRTER | 13 |
| 1.1 O dia no cais | 13 |
| 1.2 Sobre o conto | 16 |
| 1.2.1 Teoria e não teoria | 16 |
| 1.2.2 Em nome da verdade | 19 |
| 1.2.3 Na verdade, muito mais que a Verdade | 30 |
| 1.2.4 João Antônio implícito e seu conto | 41 |
| 1.3 Sobre a reportagem | 59 |
| 1.3.1 O realismo e as práticas jornalísticas, um paralelo possível..... | 60 |
| 1.3.2 Primeiro caminho de análise: um modo de narrar | 63 |
| 1.3.2.1 Os quatro pilares do <i>new journalism</i> | 66 |
| 1.3.2.2 É suficiente a denúncia? | 76 |
| 1.3.3 Relações com a indústria cultural | 83 |
| CAPÍTULO 2 FRAGMENTOS DE JOÃO ANTÔNIO | 91 |
| 2.1 De Paulo Melado a João Antônio | 91 |
| 2.2 Corpo-a-corpo com o cais: frações de postura e proposta | 96 |
| 2.2.1 O que cabe na aldeia do Brasil?..... | 97 |
| 2.2.2 Um bandido falando de bandido..... | 104 |
| 2.2.3 Repórter de <i>Realidade</i> | 109 |
| 2.3 A hora e a vez do anti-herói: ordem e desordem no cais..... | 115 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 128 |
| BIBLIOGRAFIA GERAL..... | 132 |
| ANEXO I..... | 137 |

INTRODUÇÃO

João Antônio é um curioso caso da literatura brasileira. Contista de reconhecido talento, em seu livro de estreia, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), venceu os prêmios Jabuti de *melhor livro de contos* e de *autor revelação*. Quem o descobriu, se é que se pode descobrir alguém, foi Ricardo Ramos – o filho de Graciliano Ramos. Tendo recebido alguns contos, todos assinados por um tal “Paulo Melado”, Ricardo Ramos seguiu o endereço do remetente a fim de encontrar o autor daqueles textos de que tanto gostara. Deu no bar da família Ferreira. E foi este o primeiro passo para que Paulo Melado se transformasse em João Antônio. João Antônio Ferreira Filho. De livro em livro, de conto em conto, passou por *Malagueta, Perus e Bacanaço*, por *Leão-de-chácara* (1975), *Malhação do Judas Carioca* (1975), *Casa de Loucos* (1976), *Lambões de Caçarola* (1977), *Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), *Ô Copacabana!* (1978), *Dedo-duro* (1982), *Meninão do Caixote* (1984), *Abraçado ao meu rancor* (1986), *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!* (1991), *Guardador* (1992), *Um herói sem paradeiro* (1993), *Patuléia* (1996), *Sete vezes rua* (1996) e *Dama do Encantado* (1996). Passou também pelo jornalismo e em determinado momento foi repórter, além de escritor. Todavia, a curiosidade mencionada não está nessa transitoriedade entre os gêneros textuais da literatura e do jornalismo, nem tampouco no enredo de seus 16 livros, sempre pungentes ao ralar na vida sofrida, vida de gente que parece que não tem vida, porque ninguém os percebe por ali. A curiosidade aludida mora na ausência de João Antônio das listas que tratam dos grandes escritores deste país. Por determinado período, inclusive, ele quase desapareceu do mapa literário nacional. Entre seu falecimento, em 1996, e a criação do *Acervo João Antônio*, na Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, em Assis, em 2000, as pesquisas e referências ao autor quase alcançaram o zero. Outrora muito vendidos, seus livros nem eram publicados (LACERDA, 2012, p. 13).

São muitos os elementos que, confluentes, ajudam a formar no imaginário popular essas listas de escritores que figuram como que no panteão de nossa literatura nacional. O poderio textual de João Antônio, dizem alguns dos mais importantes críticos literários do Brasil – nesta pesquisa far-se-á referência a pesquisadores como Antonio Candido e Alfredo Bosi –, é muito alto. Essa qualidade literária aliada aos números de vendas que alcançava no auge (porque não se pode dispensar o poder do mercado neste jogo de importâncias), supõe-se que seria suficiente para que fosse sempre lembrado como um dos grandes, mas não foi. Não

sempre, pelo menos. Inclusive, dois dos elementos formadores desse movimento foram considerados para o desenrolar desta pesquisa: o surgimento e estabelecimento de uma indústria cultural brasileira e a convivência e o protesto em favor do povo em tempos de liberdade cerceada e de ditadura militar. Foi preciso considerá-los porque a literatura não é só texto, mas também contexto e tanto um como o outro influenciaram o surgimento do “conto-reportagem”, a categorização que investigamos.

Além disso, indispensável quando se trata de João Antônio, tratamos também de seu “plano literário”. O “corpo-a-corpo com a vida” de que falava em entrevistas e livros, plano de resistência às injustiças cotidianas de sua gente. E ainda que todo este entendimento tenha colaborado para a compreensão do objeto de estudo deste trabalho, uma vez que encontramos refletidas no texto todas as agruras dos representantes da desordem brasileira (tomando como base os ensinamentos de Antonio Candido, quando apresentou o “Dialética da Malandragem” (1970)), o *xis* da questão desta pesquisa não é nenhum desses, mas o “conto-reportagem” em si. Coisa também de João Antônio. O que é o conto-reportagem?

O caso se deu na revista *Realidade*, da editora Abril. A publicação, que veio às bancas pela primeira vez em abril de 1966 e que se notabilizou por trazer em seus textos não só a robustez jornalística dos fatos, mas também um refinado cuidado com o trato das palavras, marcou época no jornalismo nacional. Sua postura criativa e inventiva logo foi associada com um modelo jornalístico “surgido”¹ nos Estados Unidos, nos anos 1960, no auge do movimento de contracultura americano: o *new journalism* (por aqui normalmente traduzido como jornalismo literário). João Antônio escreveu sete textos para a revista. O primeiro deles, de 1967, intitulava-se: “Este homem não brinca em serviço”. Em setembro do ano seguinte assinou um intitulado “Um dia no cais”; texto que exploraria a vida no porto de Santos, à época um dos três maiores portos do mundo e o maior da América Latina. A revista *Realidade*, quando o trouxe às bancas, chamou-o “conto-reportagem”. A publicação, que se preocupava com a qualidade textual do que publicava, sempre abriu espaço para que seus repórteres escrevessem textos autorais, e dessa liberdade surgiu a modalidade a que se dedica este estudo – o “conto-reportagem”.

¹ As aspas justificam-se pela retumbante afirmação (normalmente não questionada) de que foi em solo americano que teria nascido esse tipo de texto, essa nova forma de fazer jornalismo. O modelo, tido como uma junção textual de aspectos e ferramentas oriundos da literatura e do jornalismo, para alguns já parecia estar presente por aqui, por exemplo, em Euclides da Cunha n’*Os sertões* (1902). O mesmo se pode dizer de João do Rio no seu *As religiões do Rio* (1904), quando o autor tratou das manifestações religiosas no Rio de Janeiro da época. Dois exemplos de um Brasil que, embora não tenha batizado o modelo, para diversos pesquisadores ao menos praticou-o, de certa forma, muito antes dos anos 1960.

Desta iniciativa se apresentam as questões sobre as quais este estudo refletiu. Sustentaria, o “Cais”², a união de conto e de reportagem num único texto? O que explicaria a nomenclatura que em *Realidade* se criou e que João Antônio republicou em *Malhação do Judas Carioca* (1975a)?³ Haveria como preconizar o modo de fazer de uma nova categoria que contemporaneamente poderia ser mais explorada ou o “Cais” seria conto, só conto? Talvez reportagem, só reportagem. Quando confrontado, o texto não sustentou. O conto é categoria antiquíssima, surge nas histórias faladas ao redor da fogueira, e percorrer sua história e seu desenvolvimento seria como percorrer a própria história da humanidade. Já o conto literário, o primeiro dos focos desta pesquisa, tem uma extensa formulação teórica, que foi considerada neste estudo. Pesquisadores do porte de Edgar Allan Poe, Julio Cortázar e Ricardo Piglia preocuparam-se com este “inábil problema de estética literária” (ANDRADE, 1955, p. 2). A “unidade de efeito”, de Poe, estabelece que no conto o autor busca provocar no leitor, da primeira à última palavra, determinado efeito preestabelecido. Texto para ler em uma só assentada. A teoria de Cortázar, uma sequência natural da anterior (porque o próprio autor faz referências e comentários direcionados a Poe), vê no contista um boxeador – lutador que já nas primeiras linhas, com seus pequenos golpes, vai minando as forças desse leitor adversário. O escritor argentino o vê também como um fotógrafo, se este for comparado a um diretor de cinema – retrata um dado momento, contrapõe a fotografia ao desenrolar de um filme. A de Piglia, mais recente, mas já igualmente estabelecida, entende o conto como um relato de duas histórias: a primeira se percebe na leitura primeira do texto, no enredo da história; a segunda, escondida, é o relato secreto, a história por trás da história, ou aquela que o autor queria de fato contar. Essas teorias todas, depois de estarem devidamente esmiuçadas, quando postas na análise de “Um dia no cais” como um parâmetro que o conto deve (teoricamente) seguir, não deixaram margem para dúvidas. É conto o “Cais”.

Nesse sentido, visando também atestar o outro estatuto textual de “Um dia no cais”, a reportagem foi averiguada. E se foi dito, há pouco, que a revista *Realidade* tinha associações com o *new journalism*, é preciso ressaltar que o próprio João Antônio, naquele que pode ser considerado seu manifesto literário, o “Corpo-a-corpo com a vida”, publicado no *Malhação do Judas Carioca* (1975a), quando se refere ao tipo de literatura que julgava necessária não só para entreter, mas também para corrigir as injustiças do Brasil, defendeu uma literatura “que

² Neste trabalho se convencionou chamar “Cais” o “Um dia no cais”, de 1968. A despeito do texto republicado no *Malhação do Judas Carioca* (1975a) sob esse mesmo título, esta maneira significa apenas uma forma simplificada de referir-se ao texto original, publicado por *Realidade*.

³ No *Malhação do Judas Carioca* (1975a), o texto foi republicado sob o título “Cais” e outra vez caracterizado como “conto-reportagem”.

rale na vida real” (ANTÔNIO, 1975a, p. 146). “Digamos, um bandido falando de bandidos” (ANTÔNIO, 1975a, p. 146). E, para isso, colheu seus exemplos em Truman Capote e Norman Mailer – dois dos maiores expoentes norte-americanos deste novo tipo de jornalismo por lá praticado. E assim, nos parâmetros que Mailer reputou necessários para a escritura desses textos, todos expostos em seu livro *Radical Chique e o novo jornalismo* (2005), considerou-se o “Cais”. Do mesmo modo, foi também considerado um paralelo com o romance-reportagem, espécie de primo mais velho do conto-reportagem, já estabelecido entre os pesquisadores e também entre os escritores. Inspirados no método de Rildo Cosson, que analisou o romance-reportagem como um modo de narrar específico e/ou como característica da literatura da época, testamos essas duas aproximações e tanto uma, o *new journalism*, de Mailer, quanto outra, o romance-reportagem, de Cosson, no “Cais”, não foram suficientes para que se pudesse garantir-lhe o estatuto de reportagem. Conto, só conto.

Assim, nesta pesquisa se desenvolverão o caminho e a história de João Antônio e da revista *Realidade*, autor e meio de “Um dia no cais”, em paralelo à aplicação teórica destes estudos que pretenderam definir tanto o que seja conto, quanto o que seja reportagem. Levando em conta, além disso, também o contexto e os estatutos sociais que circundam este texto de João Antônio. Afinal, o que é o “conto-reportagem”?

CAPÍTULO 1 O CONTO DO REPÓRTER

“[...] trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado”. O importante, ao final, é saber que, para ele, escrever é sangrar (BRITO, 1975).

1.1 O dia no cais

“Um dia no cais” é desses textos para ler de uma só vez. De autoria de João Antônio e com fotos de Jorge Butsuem, ocupou 16 páginas da edição de número 30 da revista *Realidade*⁴, que foi às bancas em setembro de 1968, e trouxe consigo cinco anúncios publicitários de página inteira e uma grande incógnita à literatura e ao jornalismo: o que é o conto-reportagem? No momento de sua publicação, em sua página de abertura, o texto foi assim caracterizado pela revista (ANTÔNIO, 1968a, p. 99) e desde então foi considerado inaugural dessa “híbrida” modalidade. Inaugural e, não obstante, muitas vezes também final, porque pesquisas⁵ brasileiras que relacionem, num mesmo termo de busca, “conto e reportagem”⁶, serão direcionadas a João Antônio, *Realidade* e ao texto a que nos referimos.

É preciso destacar, entretanto, que a expressão “muitas vezes”, supracitada, não está lá para compor parágrafo. Há estudos que acreditam existir, em outros textos do autor, essa mesma mistura de gêneros⁷. Porém, nas grandes pesquisas dedicadas às conexões entre jornalismo e literatura, não há menções a outros autores ou textos assim caracterizados. É como se o conto-reportagem fosse tiro único. Modalidade de um texto só. E se assim for – e se supõe que, em sendo mesmo união, encontremos aproximações e distanciamentos de um e de outro no texto em questão – estará comprovado não só o surgimento, naquele setembro de 1968, de um novo gênero literário e jornalístico, mas também certo desuso de suas possibilidades, uma vez que com exceção de estudos acadêmicos, contemporaneamente praticamente não se ouve falar dele.

Quando republicado em livro, no *Malhação do Judas Carioca* (1975a), “Um dia no cais” também foi o único a ser assim chamado. O único conto-reportagem. E dessa vez, para o caso de existirem dúvidas quanto à participação de João Antônio na criação do termo – já que

⁴ Revista mensal da editora Abril que circulou de 1966 a 1976. É considerada, até hoje, um marco para o jornalismo nacional. À época da ditadura, quando a relação entre imprensa e Estado se tornou sensível e perigosa, inovou em suas reportagens com textos preocupados não só com o fato ou com o acontecimento narrado, mas também com a qualidade e a inovação textual. Trataremos de *Realidade* mais adiante.

⁵ Pesquisas em plataformas tais como o Google e o Google Acadêmico e até em publicações jornalísticas.

⁶ Mesmo que em grafias tais como conto-reportagem, “contorreportagem”, “conto e reportagem” e “reportagem-conto”.

⁷ Como o Trabalho de Conclusão de Curso de Vinícius Mendonça Vermiglio, intitulado: **João Antônio e a forma do conto-reportagem**: um estudo das fronteiras entre literatura e jornalismo em *Malhação do Judas Carioca* (1975), defendido em 2015, na Universidade Estadual Paulista.

a ideia de o chamar “conto-reportagem” surgiu do editor de texto da revista *Realidade*, Sérgio de Souza (SEVERIANO, 2005, p. 64-65) –, a categorização vem carimbada pelo próprio autor. O texto, como veio às bancas, começa assim:

De longe em longe, uma locomotiva a óleo diesel apita modorrenta, e vem furando para as luzes da zona do cais. — Êpa! Um menino branco se esforça, sobe do selim para o cano, mete os peitos contra o guidão, se enverga, equilibra a sacola na bicicleta e corta de fininho o cais. Vai que vai embora (ANTÔNIO, 1968a, p. 100).

“Um dia no cais” trata de um dia na rotina do cais de Santos, à época o maior da América Latina e um dos três maiores do mundo. A narrativa tem início “às cinco horas da manhã”, descrevendo bares, botequins e algumas personagens: “[...] recolhe cantores cabeludos dos cabarés, gente da polícia doqueira, marítima ou à paisana. E mistura viradores, safados, exploradores de mulheres, pedintes, vencedores de gasparinos, ladrões, malandros magros e sonados” (ANTÔNIO, 1968a, p. 100), e vai se estender por um dia completo pela vida dessas pessoas que passam por ali. Gente desprivilegiada, sempre protagonistas da literatura joãoantoniana⁸. O texto lida quase que cronologicamente com as andanças dessas personagens. Andanças representadas essencialmente por duas protagonistas: Odete Cadilaque e Rita Pavuna. As prostitutas são apresentadas já em confronto, numa das muitas brigas que aparentam ter ao longo do dia a dia e da vida. Vão duelando conforme correm as linhas.

– Vai lavar roupa, sua fedorenta! Rita Pavuna e Odete Cadilaque se pegam. Duas das que zanzam batalhando na noite, conluiadas nos trampos, nas arrumações para surrupiar fregueses e levantar a grana, ainda que devam aturá-los. É lei – malandra que é malandra, no cais, não deve ir com trouxa. Toma-lhe o milho no jeito, debaixo de picardia e manha. Carne é carne e peixe é peixe. Mas por umas ou por outras, de ordinário, se enfarruscam num desentendimento. E as duas acabam se encarando. Como inimigas. Salta um desacato: – Vai lavar roupa, sua nojenta! (ANTÔNIO, 1968a, p. 100)

Os trabalhadores vão chegar a seus postos beirando o amanhecer das sete horas, e o cais vai ser tomado pela luz do dia. As muitas mulheres sumirão – exceção feita às duas protagonistas –, e os guindastes é que vão assumir o protagonismo. Passarão também mães com seus filhos e o clima se dará no tom do trabalho do cais. “Manhã cedo. A rua é doméstica” (ANTÔNIO, 1968a, p. 101). É neste mesmo momento que Rita Pavuna,

⁸ João Antônio é conhecido por dar voz a personagens marginalizados socialmente – como mendigos, prostitutas, moleques e afins.

terminada a briga com Odete, vai caminhar pelo cais. Diria João Antônio: “Vai que vai embora” à procura de alguma coisa que só fica implícita o que seja. Passa por lugares perigosos no porto. O leitor vai com ela, andando por armazéns e esquinas que não são para qualquer um (ANTÔNIO, 1968a, p. 103), como se uma câmera a acompanhasse e transmitisse o conteúdo. Parado, imóvel já no parágrafo seguinte, o leitor está com Odete Cadilaque, que dorme no chão. Ora com Rita e ora com Odete nesse clarear do dia. Uma que foi embora, à procura ainda de uma maneira de ganhar o dia, literalmente, e outra que se rendeu ao cansaço, no chão sujo à porta de um boteco. O dia corre desse jeito, com idas e vindas de quem sobrevive no cais, e então anoitece.

Na marca das cinco horas o pessoal vai saindo. E se toca para as casas, noutros cantos da cidade. Zé Menino, Gonzaga, Marapé, Macuco. Ou Ipanema, atravessando o mar. Que o trabalho do pôrto recebe gente por cima, nos armazéns: e por baixo, pelo mar – os vindos do outro lado das águas. Saídos da lida, uns que outros se esquecem zanzando, procurando bebida, mulher, farra. Essas coisas de homem trabalhador, quando chega a noite (ANTÔNIO, 1968a, p. 107).

Quando é noite, a rua é de novo dos viradores. Tomam conta os que residem nesse tipo de porto. “O que se chama noite não vem da luz elétrica [...] Nem vem da lua ou das estrêlas no céu [...] Noite, noitão – aquela acesa, que se abre para a vida, arrebenta, é quando se acendem os luminosos do cabaré” (ANTÔNIO, 1968a, p. 107). Não um cabaré, nem dois, mas muitos. Chegam marinheiros. Desembarcam no cais “falando estrangeiro”. O leitor vai se deparar com Lucky, “o maior tatuador da América Latina” (ANTÔNIO, 1968a, p. 109), e com dois marinheiros dinamarqueses, loiros. Eles vão a bares e botequins. Rita e Odete se unirão de novo, querendo trabalho.

Odete Cadilaque e Rita Pavuna, de nôvo estão de bem. Estiram-se camaradagens, acesas da vida. Outra vez unidas, que é como o trampo dá resultado. Uma precisa da outra para engambelar os marinheiros. Juntaram-se, espevitadas, lambidas. Na casa de tatuagens, atacaram-se à dupla de marinheiros loiros, jovens, vermelhos do mar (ANTÔNIO, 1968a, p. 109).

E termina. Assim, de forma abrupta. Finda e deixa uma pergunta: o que será das duas mulheres e de seus marinheiros vermelhos do mar? É certo que o dia tornou a amanhecer e que no final do texto os trabalhadores voltaram ao cais, como sempre fazem, tomando o espaço da luz do dia como seu. Ninguém parece se importar com o que acontece com Rita

Pavuna e Odete Cadilaque. E então, mesmo a despeito delas, tudo seguiu o seu curso natural; o dia surgiu quando os cabarés se apagaram, e terminou quando se acenderam de novo.

1.2 Sobre o conto

[...] sem aviso prévio, sem a aura dos epiléticos, sem a críspação que precede as grandes enxaquecas, sem nada que lhe dê tempo para apertar os dentes e respirar fundo, *é um conto* (CORTAZAR, 2013a, p. 232).

1.2.1 Teoria e não teoria

Não há consenso teórico a respeito do que seja o conto. A modalidade, de difícil definição, já foi material de estudo de diferentes pesquisadores. E para que se avive a questão, e também a respeito deste difícil enquadramento, Júlio Cortázar:

É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto, e isso é sempre difícil na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo, enquanto que, por sua vez, a vida rejeita esse laço que a conceptualização lhe quer atirar para fixá-la e encerrá-la numa categoria. Mas se não tivermos uma ideia viva do que é o conto, teremos perdido tempo, porque um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência. Só com imagens se pode transmitir essa alquimia secreta que explica a profunda ressonância que um grande conto tem em nós, e que explica também por que há tão poucos contos verdadeiramente grandes (CORTÁZAR, 2013b, p. 150-151).

João Antônio, hospedado no porto de Santos durante um mês a fim de ter convívio com a realidade do lugar, escreveria, de casa, o que lá encontrasse. A chamada da revista *Realidade* tratou de anunciar assim: “Nesse cenário, em que marinheiros, crianças, mulheres, se agitam dia e noite, João Antônio viveu um mês. E trouxe, de lá, este conto-reportagem” (ANTÔNIO, 1968a, p. 99).

De Edgar Allan Poe, primeiro e até hoje mais importante teórico do conto, desenvolvedor de uma teoria que baseou todas as outras, a Ricardo Piglia, último a encaixar-se nessa teórica discussão, defendendo que o conto conta duas histórias, a história do enredo e a história secreta, o que se percebe é que ainda não se chega a uma definição plenamente satisfatória do que seja o conto. Não há como caracterizá-lo como um gênero fechado, de

poucas possibilidades estilísticas. Alfredo Bosi, no seu *O conto brasileiro contemporâneo* (2015), diz: “Esse caráter plástico já desnor-teou mais de um teórico da literatura ansioso por encaixar a forma-conto no interior de um quadro fixo de gêneros” (BOSI, 2015, p. 7). O conto, ao mesmo tempo em que pede uma definição, foge dela. Há dois distintos caminhos possíveis de adotar: um que admite uma teoria, e outro que não admite uma teoria do conto (GOTLIB, 1988, p. 8). A segunda corrente argumenta que o conto responde, na verdade, a uma grande teoria geral da narrativa; a primeira, em contrapartida, que há teoria própria para ele. Pois que se siga uma teoria geral da narrativa parece-nos óbvio. É, afinal, um modo de narrar, e por isso não poderia fugir das características de um registro narrativo como tantos outros. Mas o que faz do conto um conto e não um romance? E não uma novela? E não poesia?

Quando Mário de Andrade afirmou que Machado de Assis encontrou a forma do conto, a forma “indefinível, insondável, irredutível a receitas” (ANDRADE, 1955, p. 2), ele disse, ao mesmo tempo, três coisas. A primeira é que Machado de Assis foi um ótimo contista – e disso pouquíssimos ousaram discordar. A segunda é que o conto, no seu modo de o entender, não tinha fórmulas ou receitas, e, portanto, seria impossível defini-lo. A terceira, em conflito com a segunda, é que Machado de Assis encontrou essa fórmula indefinível. Bosi começa assim o seu “Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo”:

O conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade. Ora é o quase documento folclórico, ora a quase crônica da vida urbana, ora o quase drama do cotidiano burguês, ora o quase poema do imaginário às soltas, ora, enfim, grafia brilhante e preciosa votada às festas da linguagem (BOSI, 2015, p. 7).

O conto, concluímos, é modalidade literária de difícil definição. Mário de Andrade, quando dele tratou teoricamente em um de seus textos, “Contos e contistas”, chegou a uma curiosa conclusão: “Em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE, 1955, p. 2). Deu como que de ombros às teorias quando percebeu que o gênero parecia mais permissivo que outros como o romance ou a poesia, por exemplo.

Ademais, o que independe da abordagem teórica é a história do conto. Não a contada no conto narrado ou lido, mas a história de seu surgimento e evolução. Os mais variados estudiosos da literatura atribuem seu princípio à necessidade que os seres humanos têm de contar. “Embora o início do contar estória seja impossível de se localizar e permaneça como

hipótese que nos leva aos tempos remotíssimos, ainda não marcados pela tradição escrita, há fases de evolução dos modos de se contarem estórias” (GOTLIB, 1988, p. 6). São essas fases de que trata Gotlib em seu *Teoria do conto* (1988), que nos permitem enxergar, ainda que de forma breve, o desenvolvimento da modalidade ao longo desses muitos anos. A referência feita, no trecho citado por ela, aos “tempos remotíssimos”, explica-se com a imagem do homem ao redor do fogo e já contando histórias. “O conto é tão antigo quanto o homem. Talvez até mais, pois podem muito bem ter existido primatas ancestrais que contavam contos feitos inteiramente de grunhidos, que são a origem da fala humana: um grunhido, bom; dois grunhidos, melhor; três grunhidos já são uma frase” (INFANTE, 2001, p. 1). Portanto, a própria história da humanidade, e de sua capacidade de registrar e propagar, acompanha o desenvolvimento do conto. Daí o motivo para sermos breves nesses entendimentos. “[...] do simples ato de contar histórias, nascido da narração das caçadas, das grandes guerras, das grandes aventuras e façanhas; originado dos mitos, dos temores e das lutas entre povos, tudo muito antes da existência da escrita” (OGLIARI, 2014, p. 44). Assim,

Enumerar as fases da evolução do conto seria percorrer a nossa própria história, a história de nossa cultura, detectando os momentos da escrita que a representam. O da estória de Caim e Abel, da *Bíblia*, por exemplo. Ou os textos literários do mundo clássico greco-latino: as várias estórias que existem na *Ilíada* e na *Odisseia*, de Homero. E chegam os contos do Oriente: a *Panchatantra* (VI aC), em sânscrito, ganha tradução árabe (VII dC) e inglesa (XVI dC); e as *Mil e uma noites* circulam da Pérsia (século X) para o Egito (século XII) e para toda a Europa (século XVIII) (GOTLIB, 1988, p. 6).

Encaixá-lo no interior de um quadro fixo de gêneros não parece, também por seu caminho evolutivo, ser a solução. Gotlib, por um caminho possível de respostas, defende: “Além de ‘regras’ (e de ‘contra-regras’), aparece um terceiro tópico, em função das múltiplas tendências do conto: ‘novas direções: liberdade e forma’” (GOTLIB, 1988, p. 9). Como uma mistura entre a forma e a liberdade. Um “terceiro tópico”. Uma saída possível. Como se fosse definível e indefinível. “É preciso chegarmos a ter uma ideia viva do que é o conto”, embora seja missão no mínimo complicada “na medida em que as ideias tendem para o abstrato, para a desvitalização do seu conteúdo” (CORTAZAR, 2013b, p. 150-151), lembremos. Faz-se necessário, então, interrogar a teoria do conto.

1.2.2 Em nome da verdade

São de Gérard Genette, crítico literário e teórico da literatura francês, os termos e os conceitos de que trataremos a partir de agora. Para ele, toda narrativa é um procedimento de organização lógico-temporal do qual se destaca a história, a própria narrativa e também a narração (GENETTE, 1995). Essas três características, respectivamente, tratam do significado ou do conteúdo narrativo, do texto narrativo em si, do discurso e do ato narrativo que torna possível a propagação da narrativa. É das considerações desse ato narrativo, local onde se lê – no sentido literal e também no analítico – o narrador, de que faremos uso. *Modo* e *voz*, importante destacar, são as duas condições necessárias, segundo Genette, para que seja possível enxergar “quem vê” e “quem fala”. E é por isso que, complementares, nos dão condições de analisar, para a necessidade do momento, o ato de narração.

O primeiro deles, o modo, segundo definição encontrada no *Discurso da narrativa* (1995), de Genette, é o “nome dado às diferentes formas do verbo empregadas para afirmar mais ou menos a coisa de que se trata, e para exprimir [...] os diferentes pontos de vista dos quais se considera a existência ou ação” (GENETTE, 1995, p. 160). Isso quer dizer, nas palavras do próprio autor, que

[...] a narrativa pode fornecer ao leitor mais ou menos pormenores, e de forma mais ou menos direta, e assim parecer (para retomar uma metáfora espacial corrente e cômoda, na condição de a não tomar à letra) manter-se a maior ou menor *distância* daquilo que conta; pode, também, escolher o regulamento da informação que dá, já não por essa espécie de filtragem uniforme, mas segundo as capacidades de conhecimento desta ou aquela das partes interessadas na história (personagem ou grupo de personagens), da qual adotará ou fingirá adotar aquilo a que correntemente se chama a *visão* ou o *ponto de vista*, parecendo então tomar em relação à história (para continuar a metáfora espacial) esta ou aquela *perspectiva*. *Distância* e *perspectiva*, assim provisoriamente nomeadas e definidas, são as duas modalidades essenciais dessa *regulação da informação narrativa* que é o modo, como a visão que tenho de um quadro depende quanto à precisão, da distância que me separa dele, e, quanto à amplitude, da minha posição em relação a certo obstáculo que mais ou menos o esconde (GENETTE, 1995, p. 160).

Em João Antônio e “Um dia no cais”, especialmente, isso importa muito. A primeira modalidade do modo, a *distância*, de acordo com os escritos de Genette, carrega consigo a distinção feita anteriormente por Platão, entre a *narrativa pura* e a *mimeses*. E “a narrativa pura será tida por mais *distante* que a *imitação*: diz menos, de uma forma mais mediata” (GENETTE, 1995, p. 161). Numa narrativa de acontecimentos, como é o caso de “Um dia no cais”, os fatores miméticos textuais

[...] levam, segundo parece, a esses dois dados já implicitamente presentes nos comentários de Platão: a quantidade da informação narrativa (narrativa mais desenvolvida, ou mais *pormenorizada*) e a ausência (ou presença mínima) do informador, quer dizer, do narrador. [...] Mostrar não pode ser senão uma *forma de contar*, e essa forma consiste ao mesmo tempo em *dizer* o mais possível *sobre*, mas dizê-lo o menos possível: fingir, diz Platão, que não é o poeta quem fala – ou seja, fazer esquecer que é o narrador quem conta (GENETTE, 1995, p. 164).

Quando anteriormente se disse que o leitor acompanha Rita Pavuna como se uma câmera a acompanhasse, é a esse “fingimento” de que não é o narrador quem fala que se fazia referência. Essa é a *distância* assumida pelo narrador de João Antônio. Num jogo mimético de mostrar⁹ o que está acontecendo no cais, é isso que se lê do narrador – fato que no caso do “Cais” não é gratuito, mas muito significativo inclusive para entender seu estatuto de conto.

Ao tratar de *perspectiva*, a segunda e complementar modalidade do modo, Genette desenha um quadro para identificação do exato *ponto de vista* – outra denominação para a *perspectiva* – do narrador no ato de narração (GENETTE, 1995, p. 184).

Quadro 1.

| | Acontecimentos analisados do interior | Acontecimentos observados do exterior |
|--|--|---|
| Narrador presente como personagem da ação | (1) O herói conta a sua história. | (2) Uma testemunha conta a história do herói. |
| Narrador ausente como personagem da ação | (2) O autor analisa ou omnisciente conta a história. | (3) O autor conta a história do exterior. |

Em “Um dia no cais” nos deparamos com um narrador ausente como personagem da ação, contando a história do exterior. Uma câmera.

Beirando sete horas. Os trabalhadores do cais se apressam, caras de sono, chegados de casa. O apito, às sete, é o do batente. Antecipa distraídos, empurra atrasados, bota interessados de orelha em pé. Prolongado, manhoso, não grita. Traíçoeiro. Parece querer apitar despercebido aos mais sonolentos da estiva. Um gordo correndo para a entrada do armazém 12, sacudindo banhas, abrindo caminho. Homens da estiva chegam de bicicleta, uma e outra motoneta. Caminhões carregados de gente descarregam. O cais até parece uma fábrica (ANTÔNIO, 1968a, p. 100 - 103¹⁰).

⁹ E aqui é possível associar o termo “mostrar” à distinção que existe entre os preceitos de Platão e Aristóteles; distinção narrativa denominada *showing e telling*.

¹⁰ Este intervalo de três páginas se dá porque o texto é interrompido por uma peça publicitária publicada na revista.

Esses fatores aproximam “Um dia no cais” de um efeito de verdade que julgamos ser o grande objetivo de João Antônio com esse texto. Quanto à voz, outra frente do ato de narração trazida por Genette, há três instâncias: o “tempo”, a “pessoa” e o “nível narrativo”. O “tempo” trata do tempo em que decorre a narração em paralelo àquele em que acontece a história. A “pessoa” diz respeito àquela responsável pelo ato de narração. E o nível narrativo trata da possibilidade de essa narração transitar em diferentes tipos de tratamento narrativo.

Em relação ao tempo, segundo Genette, é possível

[...] contar uma história sem precisar o lugar onde sucede [...] ao passo que me é quase impossível não a situar no tempo em relação ao meu ato narrativo, pois devo, necessariamente, contá-la num tempo do presente, do passado, ou do futuro (GENETTE, 1995, p. 214-215).

O tempo da narração, que é determinado sempre em paralelo e em relação ao tempo em que a história acontece, pode ser dividido, de acordo com o ato de narração, em quatro classificações: ulterior, anterior, simultânea e intercalada. A ulterior, posterior ao acontecimento narrado, é a mais comum delas e trata da narrativa no passado. A anterior, ou narrativa preditiva, “geralmente no futuro, mas que nada proíbe que seja conduzida no presente” (GENETTE, 1995, p. 216), se dá antes do acontecido na narrativa. A simultânea, que, como sugere ser, é contemporânea da ação narrativa. E, por último, a intercalada, que se dá numa troca dessas instâncias. No “Cais”, pelo que se verá durante toda a análise, o tempo é simultâneo ao da ação da narrativa. Para Genette, essa “coincidência rigorosa da história e da narração elimina toda a espécie de interferência e de jogo temporal” (GENETTE, 1995, p. 218).

Rita Pavuna se manda. Tocando para os lados lá do armazém 5-6, um pedaço pesado dos cantões do cais. Bôca do inferno. Morte certa no pôrto - conforme se diz. Ali, até polícia à paisana mede distância, não esconde o medo. Ou respeita ou cai do cavalo. Rita se indo. Lá anda cabra traquejado. Otário, fariseu, mcorongo, Manoel e Zé Mané não têm o que fazer lá. É o que se diz. Rita andando. Lá com os trabalhadores das docas começa a muita gíria dos gestos. A mímica é jeito inventado dos homens de estiva nos porões dos navios. Assim falam aos portuários e aos homens do guindaste, plantados lá em cima, nas cabinas. Os da estiva lá dobrados, patoludos, trabalhando. Sacos amarrados à cabeça, bermudas esburacadas, sapatos com meias e pernas peladas. Mãos enluvadas para o batente (ANTÔNIO, 1968a, p. 103).

Nesse sentido, jogo temporal à parte, o tempo simultâneo da narrativa de “Um dia no cais”, quando acrescido da perspectiva de um narrador ausente como agente de ação – a

câmera que há pouco intuímos –, contribui para que o encaminhamento da leitura se dê de forma que o leitor, como se assistindo a uma peça ou a uma cena teatral, no presente corrido de sua leitura paralelo à ação narrativa, sinta como se a história fosse contada sozinha, por ela mesma. Além disso, se considerarmos a verossimilhança com a vida vivida fora dos livros – conceito sobre o qual trataremos discussão –, enxergaremos um caminho possível para o efeito de verdade de que já se falou; já que o leitor se verá diante de uma história possível de acontecer, e que se desenvolve aparentemente sem narrador. Efeito de João Antônio em “Um dia no cais”, efeito característico da teoria de Poe, a unidade de efeito.

Seguindo o caminho de análise proposto por Genette, ainda discutindo a instância da voz, tratemos da “pessoa” e do “nível narrativo”.

A escolha do romancista não é feita entre duas formas gramaticais, mas entre duas atitudes narrativas (de que as formas gramaticais são apenas uma consequência mecânica): fazer contar a história por uma ou duas das suas <personagens>, ou por um narrador estranho a essa história (GENETTE, 1995, p. 243).

Nesse pressuposto, no que Genette chamou de “atitude narrativa” se faz necessário distinguir três diferentes tipos de narrador. É nesse caso que mora o que aqui se chamará de primeira “ilusão do jornalismo”. Os três tipos são: heterodiegético, homodiegético e autodiegético. O narrador heterodiegético é o “ausente da história que conta” (GENETTE, 1995, p. 244), da qual ele não faz e nem nunca fez parte como personagem. O homodiegético, “presente na história que conta” (GENETTE, 1995, p. 244), é o narrador que “veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato, assim se distinguindo do narrador heterodiegético” (REIS; LOPES, 1988, p. 124). E o autodiegético, que se distingue do anterior por ser, neste caso, o “herói de sua narrativa” (GENETTE, 1995, p. 244).

Em “Um dia no cais”, enquanto reportagem, o que se depreende é que João Antônio tenha vivenciado o cotidiano do lugar para, então, escrever o texto. Na revista *Realidade*, inclusive, o que se disse é que passou um mês no porto (ANTÔNIO, 1968a, p. 99). A narrativa que corre como se uma câmera a acompanhasse, como se feita por cenas, parece não ter narrador. Nesse caso, se se toma por base a condição de testemunha do cais, vivida por João Antônio, o ato de narração poderia enquadrar-se em um texto de narrador homodiegético, que como personagem da narrativa, porque embora não apareça, lá estava e, portanto, conta história da qual fez parte, “da sua própria experiência” (REIS; LOPES, 2000,

p. 124). A ilusão se dá porque há confiança no papel de repórter do autor. A confiança de que João Antônio, repórter, presenciou tudo que por ali foi relatado, dando autenticidade e caráter de verdade a cada parte do relato. Coisa que se espera de um repórter. Entretanto, é premissa primeira do crítico literário desconfiar do narrador.

Nesse sentido, na verdade, o que o texto nos mostra é um narrador ausente como personagem, que conta a história do exterior.

O sol bate e rebate. E o cais mistura pombas, bondes que correm, varrem até a ponta da praia ou seguem para os lados de lá da cidade. Porões infectos, crianças peladas serelependo na rua ou brincando sobre sacos vazios, sujos. Portões enferrujados, que a brisa do mar come. A esta hora, dez da manhã, lá no embarque de passageiros haverá portugueses, japoneses ou espanhóis de roupa endomingada, chegando ao país. Gente dura, bruta, os pescoços desacostumados às gravatas, os miolos aturdidos. É um novo país, onde conhecem nada. Provavelmente suas mulheres estarão desenxabidas, decoroçadas com as complicações alfandegárias. Mulheres rudes e fortes (ANTÔNIO, 1968a, p. 105).

De narrador heterodiegético, ausente como agente de ação, “Um dia no cais” é exemplo daquela tentativa de tentar não transparecer ao leitor que há mediações entre a narrativa e o seu narrador. Essa tentativa, que se faz colocando o narrador como uma câmera, quando embasada pelos preceitos de Genette, aproxima o texto de João Antônio de uma das características mais marcantes do conto, a unidade de efeito. O narrador nunca participa dos diálogos ou interfere na história. Atua como essa câmera somente relatando os acontecimentos. Como se fosse uma testemunha que atesta o caráter verdadeiro daquilo que está sendo dito – coisa que retoma a ilusão jornalística de que falamos há pouco. Essa escolha do que contar e como contar, assumindo esse ponto de vista aparentemente imparcial, também corrobora com o ponto principal da teoria de Poe: o efeito único.

Enquanto atuava como crítico literário e editor da revista *Graham's Magazine*, Edgar Allan Poe foi o primeiro a refletir a respeito da ficção curta. Fez isso enquanto resenhava *Twiced Told-Tales*, de Nathaniel Hawthorne, e elaborava seu “Filosofia da composição”, no qual esmiuçou o processo criativo de um de seus mais famosos poemas – “O corvo”.

Eu prefiro começar com a consideração de um efeito. Mantendo sempre a originalidade em vista, pois é falso a si mesmo quem arrisca a dispensar uma fonte de interesse tão evidente e tão facilmente alcançável, digo-me, em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência, ou mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual escolher?” (POE, 1999, p. 1).

E ainda, interligado com esse efeito a ser buscado, Poe exalta a necessidade de uma leitura feita de uma só vez, numa só assentada. Outra característica marcante do conto, leitura curta, que não ultrapasse certo tempo de duração, a unidade de impressão. Ele explica essa posição, relacionando uma coisa com a outra:

Podemos continuar a leitura de uma composição em prosa, pela própria natureza da prosa, por muito mais tempo do que podemos persistir, com bom propósito, na leitura atenta de um poema. Esse último, se realmente satisfizer as exigências do sentimento poético, induz a uma exaltação d'alma que não pode ser suportada por longo tempo. Todas as emoções elevadas são necessariamente transitórias. Assim, um poema longo é um paradoxo. E sem unidade de impressão, os efeitos mais profundos não podem realizar-se. Os poemas épicos foram o fruto de um sentido imperfeito de Arte e seu predomínio não mais existe. Um poema curto *demais* pode produzir uma impressão viva, mas jamais esta será intensa ou duradoura. Sem uma certa continuidade de esforço, sem uma certa duração ou repetição, a alma nunca é profundamente tocada. É preciso a queda d'água sobre a rocha. [...] A brevidade excessiva degenera em epigramatismo, mas o pecado da extensão excessiva é ainda mais imperdoável [...] Se nos pedissem para designar a classe de composição que, ao lado do poema, pudesse melhor satisfazer as exigências de grande genialidade, que pudesse oferecer a esta o mais vantajoso campo para o seu exercício, deveríamos falar sem hesitação do conto em prosa, [...] Referimo-nos à narrativa em prosa curta, que exige de meia hora até uma ou duas horas de leitura atenta (POE, 2004, p. 3).

O que acima foi explanado com o poema também servirá, como se viu do próprio Poe, para a leitura em prosa. “É necessário apenas dizer a respeito disso que em quase todas as categorias de composição a unidade de efeito ou de impressão é um ponto da maior importância” (POE, 2004, p. 3). E são já dois preceitos norteadores de sua teoria. O efeito a que podem ser conduzidos a alma, a inteligência ou o coração; e a duração da leitura, importantíssima para que não falte ou sobre tempo para a exata exaltação do efeito pretendido. Em “Um dia no cais” estão presentes essas duas premissas, tanto efeito, quanto tempo de leitura. Vai aparecendo, aos poucos, o conto nesse “conto-reportagem”.

O “Cais”, dissemos em outro momento, tem onze páginas de texto e cinco de anúncios publicitários. Portanto, como pedia Poe, de meia a uma ou duas horas de leitura atenta – dependendo de cada leitor – é tempo necessário para que se caminhe pelo texto com João Antônio. Essa extensão é muito colaborativa com o efeito de que o conto precisa ser credor. “Pois é claro que a brevidade deve estar na razão direta da intensidade do efeito pretendido, e isto com uma condição, a de que certo grau de duração é exigido, absolutamente, para a produção de qualquer efeito” (POE, 1999, p. 2). É por não atrapalhar

sua exaltação sendo curto demais, e também por não esvaziar as consequências desse tal efeito sendo muito longo, que a extensão de “Um dia no cais” se encaixa no pedido de Poe, cumprindo a primeira premissa. Também já dissemos que o efeito procurado por João Antônio era o efeito da verdade. Fazer entender que todo o relato, como uma publicação jornalística, fosse credor de cem por cento de fidelidade factual. Pois, para corroborar essa posição, há o destaque de Poe para o grande efeito a ser perseguido pela prosa.

Quando, de fato, os homens falam de Beleza, querem exprimir, precisamente, não uma qualidade, como se supõe, mas um efeito; referem-se, em suma, precisamente àquela intensa e pura elevação da *alma* – e *não* da inteligência ou do coração – de que venho falando e que se experimenta em consequência da contemplação do Belo. Ora, designo a Beleza, como a província do poema, simplesmente porque é evidente regra de arte que os efeitos deveriam jorrar de causas diretas, que os objetivos deveriam ser alcançados pelos meios melhor adaptados para atingi-los. E ninguém houve ainda bastante tolo, para negar que a elevação especial a que aludi, é *mais prontamente* atingida num poema. Quanto ao objetivo Verdade, ou a satisfação do intelecto, e ao objetivo Paixão, ou a excitação do coração, são eles muito mais prontamente atingíveis na prosa [...] A Verdade, de fato, demanda uma precisão (POE, 1999, p. 3).

E que não as tomem, efeito e objetivo, por palavras de diferente sentido no raciocínio de Poe acima exposto; há dois motivos para que não se cometa essa confusão. Quando Poe se pergunta, ainda no começo do raciocínio, nas primeiras linhas do “Filosofia da composição”, qual efeito deve ele escolher, faz menção a três diferentes alvos: a alma, o coração ou a inteligência, sendo a alma o alvo da Beleza, o coração o alvo da Paixão, e a inteligência, como se viu, o alvo da Verdade. Assim, a Verdade, como a Beleza, é efeito, embora tenha sido chamada de objetivo. Efeito voltado ao intelecto. Em segundo lugar, pela comparação de Verdade, Beleza e Paixão, as três em igual categoria e iniciadas com letra maiúscula, tratadas como um único fim. Nesse trecho, portanto, não há distinção entre objetivo e efeito. O objetivo é, como tal, o efeito que se pretende atingir. A Verdade, que destacamos como o efeito pretendido por João Antônio em “Um dia no cais”, está para a prosa como a Beleza está para o poema – e os dois estão para Poe como efeitos a serem alcançados pelos mais diversos escritores: um no poema, outro na prosa.

E sobre qual aspecto embasamos nossa posição de que é a “Verdade” (a partir de agora tomada também pela letra V, maiúscula, por ser efeito), o efeito perseguido por João Antônio em “Um dia no cais”? São três ao todo. A verossimilhança, o primeiro; seu próprio plano literário, o segundo; e a recepção do texto, o terceiro. Vamos a eles.

A verossimilhança é um conceito aristotélico¹¹ que remete a outro: o de verossímil. E ao contrário do que se costuma acreditar, verossimilhança não significa, necessariamente, algo parecido ou em acordo com o real, mas, sim, algo plausível dentro de seu próprio contexto, dentro da construção de seu próprio universo. A verossimilhança de Aristóteles, então, no caso da Literatura, é a capacidade de julgar a construção interna e temática do próprio texto, criada a partir e dentro do próprio texto. É possível afirmar, por exemplo, que *A metamorfose* (1997), de Kafka, é um texto verossímil. Mesmo que seu personagem principal tenha acordado transformado em um inseto, coisa que, evidentemente, não acontece do lado de fora dos livros, a obra é verossímil tanto e somente pelo fato de descrever como possível tal acontecimento. Naquele universo é plausível que o ser humano tenha se transformado em inseto porque, naquele universo ali descrito, aquilo se torna possível. Em “Um dia no cais”, entretanto, a verossimilhança atua de maneira mais próxima ao mundo real.

Seis e meia e somem as luzes dos trilhos dos bondes. Últimos músicos cabeludos, guitarras elétricas a tiracolo, passam em grupo, devagar. Entram no botequim, se chegam para o balcão. Pedem média, pãozinho, manteiga. E é como se não houvesse frege. Briga de mulher pode ir quente, gente do cais não faz fé (ANTÔNIO, 1968a, p. 100).

No texto há a descrição de um dia cronologicamente contado da vida no porto de Santos. O que acontece no cais, quais as pessoas que por lá passam e de que maneira elas enfrentam a vida. Como é de praxe nas narrativas de João Antônio, entretanto, há preferência por personagens que o autor julgava fazerem parte do verdadeiro povo brasileiro¹². É a similaridade dessa gente do texto com as pessoas fora dele que nos dá o primeiro passo desse efeito do real. Verossimilhança, se assim se pode dizer, com o mundo fora dos livros. Rita Pavuna e Odete Cadilague nunca foram encontradas ou entrevistadas. Os lugares, o cais, os bares, estão todos lá. As conversas, o diálogo, o sofrimento, não necessariamente. Verossimilhança, conceito diferente de verdade. É tudo parte do cotidiano não só de quem vive no cais, mas de quem lê o cais, e de quem vive o Brasil pelas mesmas condições sociais dos homens e mulheres do “Cais”. João Antônio escreve sobre o povo, faz sua narrativa próxima dele. Próxima do povo pelo qual escolheu lutar. Verossimilhança aliada a seu projeto literário. E uma coisa não se desgruda da outra, inclusive. Do particular do “Cais”, João Antônio faz partir seu texto para o cotidiano de uma classe socialmente esquecida.

¹¹ Ver: DA COSTA, Ligia Militz. **A poética de Aristóteles: mimese e verossimilhança**. Editora Atica, 1992.

¹² O conceito de povo, no entender de João Antônio, será esmiuçado no decorrer da pesquisa.

Em 1975, e, portanto, sete anos depois de “Um dia no cais”, *Malhação do Judas Carioca*, o terceiro livro de João Antônio, foi publicado. Além de outros 11 textos – inclusive “Cais”, a reprodução fiel de “Um dia no cais” –, vinha nessa obra um outro intitulado: “Corpo-a-corpo com a vida”. Nesse texto, que consideramos ser o manifesto da literatura de João Antônio, o autor adota para si uma posição de agente transformador. Faz de sua literatura uma ferramenta de mudança em favor do povo que vinha retratado em seus textos. Assume não só uma postura de luta, também política, mas cobra de toda literatura brasileira essa mesma posição.

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 rala 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 (ANTÔNIO, 1975a, p. 146).

Esse projeto literário é parte também do efeito “Verdade” que João Antônio pretendia obter em “Um dia no cais” – e o indício de ser esse, também, o efeito que ele sempre pretendia, pois, embora publicado anos mais tarde, é possível verificar que sua literatura, de *Malagueta, Perus e Bacanaço* – seu primeiro livro, de 1963 – a *Dama do Encantado* – seu último, de 1996 (ano também de sua morte) – é a perfeita manifestação desse projeto literário. Literatura em prol do povo. Escrita para o povo. E é esse caráter de identificação, presente também no “Cais”, outro dos componentes que nos ajudam a identificar a “Verdade” como o efeito pretendido pelo autor. “Uma literatura que se rala nos fatos e não que rele neles”. A passagem:

Canalhas, cínicas, igualmente e ligadas, mancomunadas na catança dos otários. Mas Rita Pavuna e Odete Cadilaque se apertam num desses tempos quentes. Uma querendo comer a outra pela perna, pela grana de algum freguês. E se afastam. Horas, horas. Cada uma para o seu canto e uma não quer nem ver a cara da outra. Piranha não come piranha. – Me deixa. Qu’eu não sou parente nem da sua lavadeira. Vê lá. Ih, *Manoel*, como você tá por fora. Chamar de Manoel é descaso. Xingo, menospêzo, deboche. É desconsiderar. Abandona a turra. Rita, culpada, se larga para outros lados. Deixa a parcerinha falando sozinha. Mais tarde, na virada dos ponteiros, as duas se voltarão, se entenderão depressinha. É aparecer um bom gringo, prêsa da boa, e irão em cima juntas, juntinhas. Aí irmãs, outra vez. Jogarão açúcar no freguês e lhe morderão até os últimos (ANTÔNIO, 1968a, p. 100).

Não pela linguagem, nem pelos personagens, mas também por isso e pela vida de quem está retratado. É por isso que o projeto que João Antônio imaginou para sua literatura, também presente em “Um dia no cais”, é colaborador do efeito da “Verdade”¹³. Há também que considerar, conforme se indicou, a recepção de “Um dia no cais”. Quando se disse, em *Realidade*, que o texto publicado seria “conto-reportagem”, criou-se outro elemento dessa construção de efeito. A própria noção de reportagem de que dispunha o leitor fruidor do texto. Como neste estudo o que se pretende é identificar, no texto, características que nos permitam aferir se é “conto-reportagem”, só conto, ou só reportagem, não se pode ignorar a maneira como foi recebido. E se já dissemos que o conceito está sempre associado a João Antônio e “Um dia no cais” seja qual for a pesquisa que façamos, é possível aferir que ela foi recebida como se esses elementos fossem parte integrante de sua essência. Ou seja, para a recepção, pelo que percebemos através de suas respostas¹⁴, João Antônio de fato inaugurou uma nova categoria narrativa.

Um olhar sobre essa recepção, que também é campo para estudos literários, ajudará no entendimento do efeito pretendido. Até o momento da publicação de “Um dia no cais” não se ouviam notícias a respeito dessa modalidade. Não havia, portanto, qualquer expectativa em relação a ele. A “estética da recepção”, teoria literária difundida por Hans-Robert Jauss, trabalha com a concepção de que, baseado em leituras precedentes, o leitor possui repertório prévio e, a partir dele, formula suas expectativas em relação ao que está prestes a ler. É na medida em que essas expectativas são atendidas ou frustradas que se pode medir, de acordo com aquela teoria, o valor estético – e também histórico – dessa dada obra (JAUSS, 1997, p. 29). E como medi-lo se é novo, desprovido de leituras prévias, como o conto-reportagem naquele momento? Primeiro, segundo Jauss, “a obra que surge não se apresenta como novidade absoluta num espaço vazio”, mas, sim, valendo-se de “sinais visíveis e invisíveis, traços familiares ou indicações implícitas, predispõe seu público para recebê-la de uma maneira bastante definida” (JAUSS, 1997, p. 28). Dessa forma, no seu *História da Literatura como provocação à Teoria Literária* (1997), Jauss referendou, assim, casos como esse:

A possibilidade da objetivação do horizonte de expectativa verifica-se também em obras historicamente menos delineadas. E isso porque, na ausência de sinais explícitos, a predisposição específica do público com a

¹³ É preciso lembrar, entretanto, que não é só de “verdade” que vive um conto. Não são raros – muito menos de menor qualidade – os exemplos de contos fantásticos, ou de horror, por exemplo.

¹⁴ Para mais detalhes ver: DE OLIVEIRA LOPES, Leandro. A teoria literária a serviço do jornalismo: a estética da recepção aplicada ao conceito antoniano de conto-reportagem. **Parágrafo: Revista Científica de Comunicação Social da FIAM-FAAM**, v. 4, n. 2, p. 258-266, 2016.

qual um autor conta para determinada obra pode ser igualmente obtida a partir de três fatores que, de um modo geral, se podem pressupor: em primeiro lugar, a partir de normas conhecidas ou da poética imanente ao gênero; em segundo, da relação implícita com obras conhecidas no contexto histórico-literário; e, em terceiro lugar, da oposição entre ficção e realidade, entre a função poética e a função prática da linguagem, oposição esta que, para o leitor que reflete, faz-se sempre presente durante a leitura, como possibilidade de comparação (JAUSS, 1997, p. 29).

A primeira dessas possibilidades acima expostas, que dá conta de uma poética que concerniria ao gênero, resulta em uma única saída: a expectativa do leitor de “Um dia no cais”, no momento de seu lançamento, estaria fundamentada nas premissas de, respectivamente, conto e reportagem. E a palavra “reportagem”, por ela mesma, confere ao texto um sentido de verdadeiro. Como se sabe, não pode ser reportagem se não for verdade – embora nos tempos em que vivemos, entretanto, sim, pode. À segunda, “da relação implícita com obras conhecidas no contexto histórico literário” (JAUSS, 1997, p. 29), há também um caminho. O leitor de *Realidade*, revista que em 1968 já estava em seu terceiro ano de publicação, é municiado, pelo contexto da publicação, por textos jornalísticos – e, portanto, também providos de “verdade”. Embora fosse característica da revista que seus textos carregassem certa liberdade, muitas vezes relacionadas com o *new journalism* norte-americano, o que se sabia, o tácito acordo, era que fosse publicação jornalística. A renovação do discurso de suas reportagens já existia, e era um sucesso editorial (MARÃO; RIBEIRO, 2010, p. 22); o entendimento de seu público, porém, agravado por aquele efervescente contexto, era ainda embrionário¹⁵.

Outra obra do contexto literário, o romance-reportagem é também contemporâneo do texto de João Antônio. Essa mesma mistura de denúncia social e fuga da ditadura militar (COSSON, 2001) – explorações que faremos mais adiante – também está presente naquele momento. Esses também, como no caso dos textos de *Realidade*, são credores de uma dita “verdade”. Nessa perspectiva, portanto, o que se esperava do conto-reportagem, a partir das possibilidades de que tratamos, é que continuasse a temática aglutinadora daquele discurso de liberdade criativa já visto na revista, que fosse, por causa da categoria jornalística que carregava, a reportagem, verdadeiro, que denunciasses as mazelas de um contexto ditatorial e

¹⁵ “O primeiro número surge em abril do ano seguinte (1966), com mais de 250 mil exemplares e se esgota em três dias. A partir daí a ascensão da revista foi fulminante, surpreendendo seus próprios editores. Em fevereiro de 1967, quase um ano após seu lançamento, *Realidade* chegava a uma tiragem de mais de 500 mil exemplares” (FARO, 1999, p. 13).

que, em suma, em proximidade com o romance-reportagem, tentasse trabalhar em uma união de seus dois gêneros predecessores: o conto e a reportagem.

À terceira possibilidade levantada por Jauss, oposição entre o ficcional e o real, soma-se a relação que jornalismo e literatura mantêm ao longo dos tempos. O termo “jornalismo literário”, que não poucas vezes aparece nos estudos de *Realidade*, é exemplo definitivo de que essa “possibilidade de comparação” (JAUSS, 1997, p. 29), antes mesmo de servir como elemento formador do horizonte de expectativa do leitor prévio daquele tempo é elemento de estudo para uma possível união textual que conferiria à literatura o caráter de “verdade” de um texto jornalístico. Em qualquer desses aspectos, verossimilhança, projeto literário do autor e recepção do texto, há “Verdade”. O grande efeito de “Um dia no cais”, conto.

Lá, o ponto dos bondes. A casinha verde, hexagonal, bomba dos esgotos do cais. Os marinheiros, viajados, dizem que aquilo se parece com as bancas de jornal, na França. De frente a rua dos inferninhos, onde Odete Cadilaque, negrinha de bordô encardido, lenço verde à cabeça tapeando o pixaim, se encosta, senta. Pernas, joelhos e uma nesga das coxas aparecem. Odete se ajeita, se encolhe. No meio das misérias, há gente que passa montado, desfila seu luxo de carro. Odete Cadilaque. Está aí – dezesseis anos. Diz, de bôca, que tem vinte. Mas êsses vinte se parecem com vinte e cinco. A neguitinha anda engolida. Marcada de pau, corte, noites, fomes, soneira. Na soleira da casinha verde vai se aninhando, como uma criança. O corpo caindo na madorna, quentando. E dorme com o dedo na bôca. Acordará, quando se acordar, com o sol na cara. Quebrada, faminta (ANTÔNIO, 1968a, p. 103).

Essa é Odete Cadilaque.

1.2.3 Na verdade, muito mais que a Verdade

Essa verossimilhança disfarçada de “Verdade”, que rasga e quase chega a doer na pele de quem lê, colabora para o entendimento de outros importantes conceitos do conto. Referimo-nos a “intensidade” e a “tensão”, ambos de Julio Cortazar. Numa releitura dos entendimentos de Poe, como em uma sequência daquela primeira teoria, Cortazar argumenta:

[O contista] Descobre que para voltar a criar no leitor essa comoção que levou ele próprio a escrever o conto, é necessário um ofício de escritor, e que esse ofício consiste, entre muitas outras coisas, em conseguir esse clima próprio de todo grande conto, que obriga a continuar lendo, que prende a atenção, que isola o leitor de tudo que o rodeia, para depois, terminado o conto, voltar a pô-lo em contato com o ambiente de uma maneira nova, enriquecida, mais profunda e mais bela. E o único modo de se poder

conseguir esse sequestro momentâneo do leitor é mediante um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema, lhe dêem a forma visual e auditiva mais penetrante e original, o tornem único, inesquecível, o fixem para sempre no seu tempo, no seu ambiente e no seu sentido primordial. O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermediárias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige (CORTAZAR, 2013b, p. 156).

O que se percebe é uma similaridade bastante acentuada com o efeito único pretendido por Poe. E nesse sentido, pode-se dizer, tanto de uma quanto de outra teoria, que João Antônio é escritor de poucas palavras, de construções narrativas repletas de frases curtas, e de não raras compostas por uma só palavra. É certo que essa prática, por si só, não implique necessariamente as eliminações de “situações intermediárias” a que se refere Cortázar, mas evidencia uma característica do texto do autor. Em João Antônio o texto vem como que condensado, misturado e terminado numa coisa só. Como aqui, no “Cais”: “Uma mãe, mais duas filhas. Metem o menor na sacola e o vão levando de gostoso. Como uma coisa comprada na feira. O menino contente como um passarinho. Vai sorrindo na manhã, tem um ano e meio no cais” (ANTÔNIO, 1968a, p. 105). Característica que, no caso de “Um dia no cais”, vai também corroborar o efeito de “Verdade” de que já tanto falamos e também o pedido de Cortázar. Não há interferência do narrador ou do autor. São frases curtas e informações necessárias. Como cenas de uma câmera. Como Poe, agora revisitado por Cortázar, há no “Cais” uma busca da unidade de efeito através da supressão de qualquer palavra que não tivesse função, coisa que resulta numa literatura de alta intensidade. “Se a primeira frase não direcionou para esse efeito, ele (escritor) fracassa já no primeiro passo. Em toda composição não pode haver sequer uma palavra escrita cuja tendência, direta ou indireta, não leve àquele único plano preestabelecido” (POE, 2004, p. 5).

O outro preceito de Cortázar é a tensão.

Talvez o traço diferencial mais marcante – já o assinali em outro lugar – seja a tensão interna da trama narrativa. De um modo que nenhuma técnica poderia ensinar ou prover, o grande conto breve condensa a obsessão do bicho, é uma presença alucinante que se instala desde as primeiras frases para fascinar o leitor, fazê-lo perder contato com a desbotada realidade que o rodeia, arrasá-lo numa submersão mais intensa e avassaladora. De um conto assim se sai como de um ato de amor, esgotado e fora do mundo circundante, ao qual se volta pouco a pouco com um olhar de surpresa, de lento reconhecimento, muitas vezes de alívio e tantas outras de resignação (CORTAZAR, 2013a, p. 231).

A tensão presente em “Um dia no cais” pode ser exemplificada em alguns trechos, como aquele em que Odete Cadilaque dorme no chão sem saber se acordará ou se não acordará. É a “Verdade” que quase corta a pele do leitor. Outro exemplo:

A área dos armazéns 5 – 6 se chama ponta de faca. Caras ficam mais fechadas, tipos vagabundeiam, basbaques, curiosos, desconfiados, de ordinário desbocados. Rita ouve um lero abusado. Mas segue. Não está a fim de confusão. Não vai pra grupo. Procura ganhar uma grana, dormir em hotel – isso é que é. Os cabarés vão ficando mais imundos, infestados de uma música de rádio no último volume. Barbearia de uma cadeira só, ensebada, se espreme entre um inferninho e um armazém (ANTÔNIO, 1968a, p. 105-107¹⁶).

O caminho de Rita Pavuna pela “ponta de faca” e o sono de Odete Cadilaque, que pode ou não acordar, estabelecem tensões que sequestram o leitor e não o deixam sair. Na leitura de todo o conto é fácil encontrar frases que despertam no leitor essa mesma sensação. Enquanto acompanha Rita e Odete, o leitor também é fisgado por aquela necessidade de sobrevivência que as norteia. Mesmo quando tudo parece dominado por uma aparente calma, como em “Um, dois, três. Muitos. Os navios somem no comprimento do cais; grandes atracados, em fila. Japonês, italiano, norueguês, argentino, dinamarquês, grego. Seus homens estrangeiros, a bordo, a gente conhece pela cor ou só pelo jeito de olhar” (ANTÔNIO, 1968a, p. 107), ou em “A cidade, os prédios e os morros dormem de todo. Cais não dorme. Não se apaga. Lá pelos cantões, um que outro olho aceso fica no rabo da manhã. E fica” (ANTÔNIO, 1968a, p. 100), há uma tensão cortante, que vê e não se vê, que sente e não se sente. Mesmo nestes trechos, onde aparentemente nada acontece, nada além de uma pequena descrição de ambiente, a tensão está presente. Isso por causa de outra característica da modalidade conto. A segunda história de Ricardo Piglia:

Num de seus cadernos de notas, Tchekhov registra esta anedota: “Um homem em Montecarlo vai ao cassino, ganha um milhão, volta para casa, suicida-se”. A forma clássica do conto está condensada no núcleo deste relato futuro e não escrito. Contra o previsível e o convencional (jogar, perder, suicidar-se), a intriga se oferece como um paradoxo. A anedota tende a desvincular a história do jogo e a história do suicídio. Essa cisão é a chave para definir o caráter duplo da forma conto. Primeira tese: um conto sempre conta duas histórias (PIGLIA, 2004a, p. 89).

¹⁶ Como em outro trecho já destacado, aqui também há uma peça publicitária entre o intervalo destacado.

Um conto sempre conta duas histórias. E a tensão de “Um dia no cais” se manifesta e se esconde justamente nesta dicotomia. Ela está presente na segunda história, a enigmática, e apenas superficialmente – e esporadicamente – aparece na primeira, a história do enredo. A tensão está na história do suicídio, e não na história do jogo. O que também colabora para que se sinta a “Verdade” da primeira à última linha.

Já nos referimos ao projeto literário de João Antônio em outro momento: “uma literatura que rale na vida real e não que rele nela”. Queria sua literatura como ferramenta de mudanças em prol do povo que amava e que vivia em seus textos. Mesmo quando um texto de João Antônio não tenha como pano de fundo uma história desse povo sofrido, a história secreta, narrada por trás da primeira história, a aparente, se apoia nas denúncias sociais e no objetivo interventor que tinha o autor. É dessa maneira que a tensão vai aparecer e desaparecer ao mesmo tempo em “Um dia no cais”. É também por isso que o “efeito da Verdade”, sentido pelo leitor que se identifica com os desafios e lutas daquelas personagens, faz-se presente mesmo quando aparentemente não há nada ali que nos faça perceber essa manifestação diretamente. A tensão da segunda história:

Restaurante Flor do Cais, armazén 7. Está escrito na porta que é proibido pentear o cabelo no recinto. Há gaiolas e há pássaros numa delas. Rita passa por casas de peças e acessórios de automóveis. Depois, cães magros, pedintes, velhos sujos e cabeludos, prostitutas. Maça, muita – produccion argentina. Como quem toca para a Rua Tiro Onze, em três quarteirões, onze cabarés, muquifos, com mulheres estragadas, arruinadas. E dez bares. – Vamos lá? Manda mais do que convida. Rita Pavuna e um freguês. Está ansiosa; mas com tolerância, manha, trabalha o bandido (ANTÔNIO, 1968a, p. 107).

Ou em

Sarará, Rita é mulata, cabelo ruim. Na cara de índia, tem o nariz quebrado, como os lutadores de boxe. Arremeda espanhol, alemão, inglês. Arranja-se com a marinheiragem. Nasceu num vilarejo baiano. Maconhada, dá para falar muito, arrota uns rompantes de mãe de família por causa dos quatro filhos que sustenta. Cada um, um pai. Esconde, nas conversas, o filho mais velho, o negro, que anda pelos dezesseis anos de idade. Ela, trinta e um. Odete Cadilaque, negrinha. Nova, na vida, e sabe pouca palavra inglêsa. Mora (dorme, às vezes) no morro do Macuco onde sustenta um homem. Fica no cais até arrumar dinheiro. Baixando lá no morro de bolsa vazia leva pancada. E como gosta do homem (ANTÔNIO, 1968a, p. 111).

Na primeira citação a que se atribui esse caráter de tensão da segunda história há uma descrição do caminho de Rita Pavuna por aquela “ponta de faca” e seu convite a um provável cliente. Não se encontrará a tensão que se procura – nem tampouco a segunda história – se não se perceber como é hostil o ambiente neste momento, e como a personagem já não se afeta com as ameaças encontradas. Carregada de marcas, mesmo no perigo da abordagem, mostra-se tranquila e confiante na picardia de levar o cliente. Enquanto o leitor está aflito pelo que lhe pode acontecer, ela mantém a calma na segurança do trabalho. Essa calma de Rita, que até colabora na tensão criada, vem do chão de sua realidade, de ser, ela também, vítima e representante da imensa desigualdade que João Antônio traz à flor da pele da segunda história que ele sempre conta. João Antônio põe no “Cais” muito mais do que está escrito em texto. Essa denúncia, intenção interventora de João Antônio, embora seja justificada e necessária pelas condições da maioria da população brasileira, será, neste caso, outra ilusão jornalística.

Na segunda citação, quando conhecemos mais a respeito das duas mulheres, é possível notar com clareza essa tensão. Para a história do porto, daquele dia específico, pouco interessa quem são as duas mulheres ou de onde elas vêm. Na leitura deste trecho, quando o leitor leva o soco de realidade que o ajuda a explicar as decisões tomadas pelas duas, estão em contato a história 1 e a história 2. O enigma da segunda história sai do quadro fechado da primeira história e se revela por alguns instantes, para já no parágrafo seguinte esconder-se novamente. Piglia também tratou desses momentos:

O conto é construído para revelar artificialmente algo que estava oculto. Reproduz a busca sempre renovada de uma experiência única que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta. “A visão instantânea que nos faz descobrir o desconhecido, não numa remota *terra incógnita*, mas no próprio coração do imediato”, dizia Rimbaud (PIGLIA, 2004a, p. 94).

E aqui reafirmou o enlace das duas histórias,

Cada uma das duas histórias é contada de modo distinto. Trabalhar com duas histórias quer dizer trabalhar com dois sistemas diferentes de causalidade. Os mesmos acontecimentos entram simultaneamente em duas lógicas narrativas antagônicas. Os elementos essenciais de um conto têm dupla função e são empregados de maneira diferente em cada uma das duas histórias. Os pontos de interseção são o fundamento da construção (PIGLIA, 2004a, p. 90).

Podemos entender esses elementos essenciais de que trata Piglia, por ora, como a tensão pedida por Cortázar, que vimos existir não só na primeira, mas também, e

principalmente, na segunda história do “Cais” – motivo principal de o leitor sentir a tensão sem necessariamente identificá-la no texto. Piglia, no seu “Teses sobre o conto” (2004a), além de defender que um conto sempre conta duas histórias, diz também, como sua segunda tese sobre o conto, que “a história secreta é a chave do conto e de suas variantes” (PIGLIA, 2004a, p. 91), e aqui, em “Um dia no cais”, com o desenrolar dessa tensão se dando principalmente na segunda história, isso se torna ainda mais evidente e nos aproxima ainda mais da “Verdade” como efeito pretendido. E para que essa segunda permaneça como enigma, há um artifício da primeira, e, portanto, do contista, de que também se beneficia todo bom conto segundo os preceitos ainda de Poe: tratamos de um lugar fechado, circunscrito.

[...] mas sempre me pareceu que uma circunscrição *fechada do espaço* é absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro. Tem indiscutível força moral para conservar concentrada a atenção e, naturalmente, não deve ser confundida com a mera unidade de lugar (POE, 1999, p. 5-6).

Como o cais, moldura para todo o conflito de sobrevivência e de toda miséria que se vê no texto e que se revela com clareza e intensidade quando se compreende a segunda história de João Antônio e do “Cais” – trataremos especificamente dela mais adiante. Do mesmo modo que o efeito de “Verdade”, a intensidade e a tensão também se manifestam no texto. E se todos os preceitos parecem encaixar-se na narrativa que se batizou de “conto-reportagem”, estamos frente ao indício de que o conto está presente e certificado. O espaço fechado, agora focalizado, mais um desses preceitos.

Pois façamos uma pequena pausa nessa análise para que nos alimentemos de outro aspecto de “Um dia no cais”: João Antônio. E isso se fará para que se possa empreender a conclusão desse pensamento sobre o espaço fechado, e para que se avance um tanto mais na discussão do que é, e a que gênero pertence, de fato, “Um dia no cais”. Aqui serão postas duas passagens de dois distintos textos críticos a respeito do autor. O primeiro é de Jorge Amado e o segundo de Alfredo Bosi. Amado diz assim: “João Antônio trabalha com o lixo da vida e com ele constrói beleza e poesia. Porque esse escritor soma ao talento e à experiência, o amor, a paixão pela gente que povoa seus livros admiráveis” (AMADO, 2012, p. 592). Bosi:

Entrar na casa dos quarenta nos anos 1970; ter sido pobre, boêmio e suburbano numa São Paulo ainda não devorada pelo consumo; ser 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, tudo isso poreja sem cessar destas páginas dissonantemente belas que ele chamou de *Abraçado ao meu rancor*. [...] Abeirar-se do texto ora lancinante ora tristemente prosaico de João Antônio requer (a quem não o faz por natural empatia) todo um empenho de ler nas entrelinhas um campo de existência singular, próprio de um escritor que atingiu o cerne das contradições sociais pelas vias tortas e noturnas da condição marginal. Sei que o termo “marginal” é fonte de equívocos; sei que, na sociedade capitalista avançada, não há nenhuma obra que, publicada, se possa dizer inteiramente marginal. O seu produzir-se, circular e consumir-se acabam sempre, de um modo ou de outro, caindo no mercado cultural, dragão de mil bocas, useiro e vezeiro em recuperar toda sorte de malditos. Mas esse fato bruto de sociologia literária não impede o leitor solitário de ouvir os tons diferentes que sustentam o recado de João Antônio e a sua 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. Ora, realismo fervido na revolta pende mais para a margem que para o centro da sociedade (BOSI, 2012, p. 595–596).

João Antônio é escritor de invejável talento. Reconhecido por críticos de apuradíssimo saber literário, como os dois aqui supracitados. E dizemos isso, interrompendo um tanto a análise que se fazia, para que a ninguém pareça engenhosa demais toda a “trama” que vai se desdobrando em torno de “Um dia no cais”, e também das características de conto, todas entrelaçadas, que nele vamos encontrando. Quando Alfredo Bosi diz que João Antônio é “jornalista de raça” e que seu texto é “realista até o limite da reportagem”, apresenta valiosas pistas de como entender a classificação que se chamou “conto-reportagem”. O conto, como há pouco dissemos, vai se manifestando em cada preceito teórico que lhe é aplicado, como o espaço fechado servindo de moldura ao efeito, ou a tensão.

“Um dia no cais” é a volta completa de um relógio dentro do porto de Santos. E muito embora trate de espaço de larguíssima extensão, como é o porto, o texto é capaz de manter a atenção do leitor para o quadro fechado do espaço do cais; grande, mas também circunscrito. Não é permitido ao leitor sair de lá. Os marinheiros que chegam de outros países importam quando desembarcam no porto. Os trabalhadores, que vêm de todos os cantos da cidade, importam quando chegam ao porto. O porto, enquanto espaço fechado, aglutinador das tensões e da intensidade, pedidos de Poe e Cortázar, é reflexo da verdade que se encontra fora de seus domínios, na vida real. Como um microuniverso no qual as protagonistas, prostitutas, procuram sobreviver. Os desafios enfrentados por quem lá está não lá estão só para que se consiga o efeito, mas, justamente na busca desse efeito a ser obtido, potencializam o uso da “moldura de quadro” que o cais é capaz de fornecer e, ao mesmo tempo, escancaram a realidade que o autor sempre pretendeu revelar e combater. A circunscrição fechada do

espaço é “absolutamente necessária para o efeito do incidente insulado e tem a força de uma moldura para um quadro” (POE, 1999, p. 5–6).

Assim, o espaço fechado, aliado às poucas personagens que no texto merecem destaque do narrador – Rita Pavuna e Odete Cadilague –, colabora para fazer aflorar o efeito pretendido pelo conto. Da mesma maneira que a leitura de uma só assentada, já explorada, toda ela envolta no que pretendia João Antônio no momento em que escrevia o texto. Assim como a história enigmática contada por trás da história aparente. O cais serve como um pequeno mundo que se abrirá na revelação daquela “Verdade”, atingindo o público que o assim receber, extrapolando os próprios limites, devolvendo o leitor do conto de volta ao mundo real de maneira diferente da qual ele entrou no começo da leitura.

A noção de pequeno ambiente dá um sentido mais profundo ao conselho, ao definir a forma fechada do conto, o que já noutra ocasião chamei sua esfericidade; mas a essa noção se soma outra igualmente significativa, a de que o narrador poderia ter sido uma das personagens, vale dizer que a situação narrativa em si deve nascer e dar-se dentro da esfera, trabalhando do interior para o exterior, sem que os limites da narrativa se vejam traçados como quem modela uma esfera de argila. Dito de outro modo, o sentimento da esfera deve preexistir de alguma maneira ao ato de escrever o conto, como se o narrador, submetido pela forma que assume, se movesse implicitamente nela e a levasse à sua extrema tensão, o que faz precisamente a perfeição da forma esférica (CORTAZAR, 2013a, p. 228).

E bem podia ter sido um personagem o próprio João Antônio. Porque experimentando o que disse Cortázar, conforme já vimos, viveu na região do porto de Santos durante um mês. Lá estava e mesmo assim está ausente da narrativa. Não deixou transbordar, em texto, o caráter esférico do lugar e manteve-se aparentemente ausente e distante do trecho do conto, exceto talvez da tensão da segunda história, denunciadora de uma realidade da qual alguns poucos brasileiros se safam – mas é essa mesma a função de todo grande conto e também da literatura de João Antônio, de forma geral. Afora tudo isso, entretanto, não faltará leitor que, sem perceber o que se esconde na segunda história, acusará o “Cais” de ser texto em que nada acontece. Texto em que não há um casal apaixonado, um assassinato, uma grande intriga ou um mistério. A tensão que nos corta, corta sem necessariamente desencadear um grande evento – não na primeira história, pelo menos. Cortázar, no “Alguns aspectos do conto”, ao falar de Henry James, de “A lição do mestre”, defende: “[...] sente-se de imediato que os fatos em si carecem de importância, que tudo está nas forças que os desencadearam, na malha sutil que os precedeu e os acompanha”

(CORTAZAR, 2013b, p. 158). Assim, portanto, a força do conto está justamente nas forças que o fizeram existir e nos conflitos que ele expõe de forma velada. O encerrar dos desafios de Odete e Rita, exemplo disso, se dá assim:

Odete Cadilaque, Rita Pavuna e os dois marinheiros procuram hotel. Apenas eles caíam, quebrados de sono, elas colherão as carteiras. E voltarão para a gandaia. Seguem enlaçando a cintura dos homens. Ainda não os abocanharam, precisam aturá-los, cautelosamente. Mas aquela grana é imperdível. Ganharam a noite [...] Rita Pavuna e Odete Cadilaque, com os marujos, passam por cabarés onde se ataca de ié-ié-ié gritado na guitarra elétrica ou se geme bolerizados e dores de amor dos sambões famosos (ANTÔNIO, 1968a, p. 112).

E as duas acharam seus otários e procuraram hotel. Este trecho está na última coluna de texto de “Um dia no cais”¹⁷. O último parágrafo, que vem logo na sequência e realmente encerra o texto, é assim:

A madrugada desfiou e vai se indo. Chega, aos poucos, um sôpro frio da beira do mar. O céu está que é um breu e vai ganhando, devagar, um toque azul. Os rádios ressoam as primeiras músicas caipiras. Um tom azul, chumbado. Há, no entanto, alguma coisa precisa, forte, meio avermelhada num ponto querendo rasgar, vermelho, no céu. Explodir. E gritar de côr ali. Mas a hora ainda é neutra. A noite acaba. O dia acaba. A lua sumiu. Os primeiros homens da estiva começam a chegar (ANTÔNIO, 1968a, p. 112).

Um final que não conta o que foi das duas prostitutas e que, como o relógio que tem como guia, recomeça o processo de mais um dia de maneira natural. Piglia apresenta outras interessantes discussões a respeito do fim do conto no seu “Novas teses sobre o conto”. É assim:

Flannery O'Connor, a grande narradora norte-americana, contava uma história muito divertida. “Tenho uma tia que pensa que nada acontece num relato, a menos que alguém se case ou mate outro no final. Escrevi um conto em que um vagabundo se casa com a filha idiota de uma velha. Depois da cerimônia, o vagabundo leva a filha em viagem de núpcias, abandona-a num hotel de estrada e vai embora sozinho, conduzindo o automóvel. Bom, essa é uma história completa. E, no entanto, não pude convencer minha tia de que esse era um conto completo. Ela queria saber o que acontecia com a filha idiota depois de abandonada.” [...] E, pelo visto, a tia de Flannery não encontrou o sentido dessa história. O final põe em primeiro plano os

¹⁷ Como é comum na diagramação de publicação jornalística, que é o caso de *Realidade*, o texto é assim dividido. Cada página, duas colunas.

problemas de experiência e nos defronta com a presença de quem espera o relato. Não se trata de alguém externo à história (não é a tia de Flannery), mas de uma figura que faz parte da trama. No conto de O'Connor (“The life You Save May Be Your Own”), é a velha sovina que quer se livrar da filha demente: é ela quem recebe o impacto inesperado do final; a ela destina-se a surpresa que não se narra. E também certamente a moral. Perde o carro e não consegue se desvencilhar da filha (PIGLIA, 2004, p. 99).

O final do “Cais”, como se fosse escrito para a tia de Flannery O’Connor, pode não parecer empolgante ou desencadeador de uma grande surpresa ou conflito, mas, para Rita Pavuna e Odete Cadilague, o dia realmente não acaba, e realmente fica sem final, porque os problemas não se apagam com as luzes do cabaré. É a elas que se dedica este fim. Um fim que nunca acaba, porque no dia seguinte terão de passar por tudo outra vez. Terão de ler fregueses em potencial, arriscar na picardia e ganhar, é a única opção. Brigarão, farão as pazes. Tudo como foi nesse giro do relógio, será novamente no dia seguinte. A tensão que não se faz presente na primeira história é sentida na segunda e também no final do conto. O “efeito da Verdade”, a que todo o conto foi submetido e condicionado, vai marcando o leitor até as últimas linhas. Os mais atentos terão sentido aflorar uma sensação de que havia certa defesa dos personagens marginais a que João Antônio sempre foi afetuoso. Terão sentido aquela tensão cortar a pele sem que soubessem exatamente de onde vinha aquele poder. Ao final de todo o texto eles terão percebido que a intensidade do conto está justamente na vida de poucas possibilidades que essas duas mulheres têm à sua disposição, e no reflexo social resultante disso. A tensão que pedia Cortázar se esconde na segunda história que Piglia enxergou: o conflito que vai muito além da sobrevivência das duas garotas no cais, mas a própria relação entre essa sobrevivência e toda a dificuldade do povo que João Antônio resolveu defender em sua literatura. Tudo isso potencializado pelo espaço fechado do porto, condicionado e organizado pelo “efeito de Verdade” que o autor procurou em toda sua composição com o intuito de, como se vê em seu manifesto literário, exaltar e modificar a realidade daqueles que precisam.

Por esses preceitos, aplicados e funcionais, com segurança podemos dizer que “Um dia no cais” é, de fato, um conto. Um conto com todos os requisitos exigidos por três dos principais teóricos do gênero, que juntos formam uma linha bastante segura para compreender esta modalidade tão difícil de enquadrar. É através das tensões da segunda história que João Antônio nos põe de cara com a realidade de quem não dispõe de opções – naquele ciclo que não se fecha, que não termina, somos postos frente a frente com as dificuldades do povo protagonista do texto, mesmo fora deles. O leitor é diretamente jogado a Rita Pavuna e a

Odete Cadilaque. E para desespero dos que esperam por um final feliz, não há desfecho no fim do conto, porque ainda não o há, também, na realidade brasileira.

A fim de encerrar esta análise com uma exaltação de João Antônio, de sua luta e do próprio texto, um último aspecto do conto pode agora ser explorado - a originalidade.

Um conto é ruim quando é escrito sem essa tensão que se deve manifestar desde as primeiras palavras ou desde as primeiras cenas. E assim podemos adiantar já que as noções de significação, de intensidade e de tensão não de nos permitir, como se verá, aproximarmo-nos melhor da própria estrutura do conto. [...] Um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta. [...] São significativos, alguma coisa estala neles enquanto os lemos, propondo-nos uma espécie de ruptura do cotidiano que vai muito além do argumento (CORTAZAR, 2013b, p. 152).

Essa originalidade, em parceria com a busca de uma “Verdade” enquanto efeito, vai depender, em segundo plano, da correta exposição de outros dois pontos importantes para o trecho e para o sucesso de um bom conto: o tom e o tema do texto. O tom significa a procura daquele efeito preestabelecido. Para o poema, por exemplo, no qual a Beleza é o efeito procurado, segundo Poe, a tristeza se apresenta como o melhor tom para sua obtenção. No “Cais”, texto de “efeito de Verdade”, o tom aproxima-se ao de um relato de uma testemunha ocular de determinado fato. Tom de quem não inventa, mas de quem viveu a história – respeitando, na narração em terceira pessoa, o espaço e a individualidade das personagens. O tema, que em “O Corvo”, de Poe, foi a Morte, na primeira história do “Cais” é a vida no porto de Santos, e, na segunda, mais importante por ser a história que realmente se quer contar, são o conflito social e as dificuldades daqueles que passam pelos desafios diários da sobrevivência.

Dizíamos que o contista trabalha com um material que qualificamos de significativo. O elemento significativo do conto pareceria residir principalmente no seu *tema*, no fato de se escolher um acontecimento real ou fictício que possua essa misteriosa propriedade de irradiar alguma coisa para além dele mesmo, de modo que um vulgar episódio doméstico [...] se converta no resumo implacável de uma certa condição humana, ou no símbolo candente de uma ordem social ou histórica (CORTAZAR, 2013b, p. 152-153).

É o que permeia a força do texto de João Antônio. Parte inseparável da teoria do conto, a originalidade do “Cais” é outra marca definidora de o texto ser um conto, uma vez

que seu tema e seu tom, aliados aos muitos outros elementos de literatura que podemos identificar, são capazes de fazer com que o texto ultrapasse os próprios limites, conferindo-lhe um estatuto que só a arte é capaz de condensar e fazer compreender, algo como se a vida estivesse ali refletida.

Parece-me que o tema do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional*, mas não quero dizer com isto que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrário, pode tratar-se de uma história perfeitamente trivial e cotidiana. O excepcional reside numa qualidade parecida à do ímã; um bom tema atrai todo um sistema de relações conexas, coagula no autor, e mais tarde no leitor, uma imensa quantidade de noções, entrevisões, sentimentos e até ideias que lhe flutuavam virtualmente na memória ou na sensibilidade; um bom tema é como um sol, um astro em torno do qual gira um sistema planetário de que muitas vezes não se tinha consciência até que o contista, astrônomo de palavras, nos revela sua existência (CORTAZAR, 2013b, p. 154).

Nesse sentido, pode-se dizer que

Um mesmo tema pode ser profundamente significativo para um escritor, e anódino para outro; um mesmo tema despertará enormes ressonâncias num leitor e deixará indiferente a outro. Em suma, pode-se dizer que não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes. O que há é uma aliança misteriosa e complexa entre certo escritor e certo tema num momento dado, assim como a mesma aliança poderá logo entre certos contos e certos leitores. [...] O que há antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último termo em direção a algo que excede o próprio conto (CORTAZAR, 2013b, p. 155-156).

É conto, e não é pouco. Detentor de significativa originalidade e de marcas literárias inconfundíveis, todas em acordo com as principais teorias do conto. Falta-nos investigar sua relação com a reportagem, pois a parte do conto está mais que validada.

1.2.4 João Antônio implícito e seu conto

[...] a narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades; a narrativa começa com a própria história da humanidade; não há, nunca houve em lugar nenhum povo algum sem narrativa; todas as classes todos os grupos humanos têm as suas narrativas, muitas vezes essas narrativas são apreciadas em comum por homens de culturas diferentes, até mesmo opostas: a narrativa zomba da boa e da má

literatura: internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está sempre presente, como a vida (BARTHES, 2001, p. 103-104).

Uma vez seguros de que seja conto, por todo o caminho até aqui percorrido, é hora de destacar os elementos que juntos patrocinam o confronto do qual todo leitor é credor ao concordar em participar desse grande acordo que é a narrativa. Importante que nos ocupemos de “Um dia no cais” como se ocupa o crítico que ao texto pretende empreender análise. À crítica literária cabe o desnudar do texto não só como texto, mas como organismo vivo e em constante ebulição e confronto com a vida fora das linhas.

E é para refletir sobre essa vida, experiência vivida¹⁸, uma das características do ser humano, que narramos os acontecimentos dos quais participamos, presenciamos, ouvimos falar – ou até mesmo aqueles que imaginamos. E a narrativa, como pudemos compreendê-la nesta análise, está presente em todos os momentos da vida humana. Há, em comum em todas elas e em todos os tempos, dois participantes sem os quais, todavia, não se completaria o ciclo narrativo: o narrador, que a narra, e os ouvintes, leitores ou espectadores que as recebem dessas mais diversas formas. O narrador “escolhe o momento em que uma informação é dada e por meio de que canal isso é feito” (PELLEGRINI, 2003, p. 64), e essas narrativas, independentemente do meio pelo qual são propagadas, uma vez completadas por alguém que conta e alguém que as recebe, em comum terão, além deles, cinco elementos necessários para que sejam concluídas com sucesso. Entendemos que

Sem os *acontecimentos* não é possível contar uma estória. Quem vive os acontecimentos são as *personagens*, em *tempos* e *espaços* determinados. Por fim, é necessária a presença de um *narrador* – elemento fundamental à narrativa – uma vez que é ele que transmite a estória, fazendo a mediação entre esta e o ouvinte, leitor ou espectador (DE SOUSA PINNA, 2006, p. 138)¹⁹.

Quando focalizados, esses elementos atestarão uma vez mais a autenticidade do gênero conto no “Cais” e, além disso, nos capacitarão para compreendê-lo para além de suas linhas e de sua forma. Inferimos que, se desnudado o caráter literário do texto, uma vez mais atestaríamos que de fato é literatura; e a literatura não é só texto.

¹⁸ Walter Benjamin, em “O narrador”, vai falar da importância da experiência no ato de narrar e distinguir em dois grandes grupos, gerais, de narradores. “‘Quem viaja tem muito que contar’, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições” (BENJAMIN, 1994, p. 198-199).

¹⁹ Destaques nossos.

Histórias são narradas desde sempre. Forma vaga de que disponho para marcar, sem datar, o início da ÉPICA, no sentido de uma narração de fatos, presenciados ou vividos por alguém que tinha a autoridade para narrar, alguém que vinha de outros tempos ou de outras terras, tendo, por isso, experiência a comunicar e conselhos a dar a seus ouvintes atentos. Assim, desde sempre, entre os fatos narrados e o público, se interpôs um narrador (LEITE, 1985, p. 5).

É preciso quem conte. E, para retomar Walter Benjamin: “São cada vez mais raras as pessoas que sabem narrar devidamente” (BENJAMIN, 1994, p. 19), porque estão mais raros aqueles que têm alguma experiência comunicável para dividir. Neste sentido, é Ligia Chiappini Moraes Leite, supracitada em seu livro *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)* (1985), que vai nos embasar nos entendimentos acerca do narrador de “Um dia no cais”. E já no princípio de seu estudo há uma distinção conceitual necessária também por aqui, para que se inicie a análise de maneira correta. Argumenta: “Quem narra, narra o que viu, o que viveu, o que testemunhou, mas também o que imaginou, o que sonhou, o que desejou. Por isso, NARRAÇÃO e FICÇÃO praticamente nascem juntas” (LEITE, 1985, p. 6). Leite, para atestar essa afirmação, cita Edward Morgan Forster, quando este define o *homo fictus*.

Geralmente nasce, é capaz de morrer, requer pouco alimento ou sono, está incansavelmente ocupado com relações humanas, e – o mais importante – podemos saber mais sobre ele do que sobre qualquer dos nossos semelhantes, porque seu criador e narrador é um só. Estivéssemos preparados para uma hipérbole, a esta altura, poderíamos exclamar: Se Deus pudesse contar a estória do Universo, o Universo se tornaria fictício (FORSTER 1974, p. 43 *apud* LEITE, 1985, p. 6).

Desse modo, quando de perto olhamos para a narração, alerta que aqui se deixa, teremos de considerar a possibilidade de a ficção estar presente naquele mesmo relato, supostamente jornalístico, e considerar, concomitantemente, o nível de confiabilidade de seu narrador (como se faz analiticamente em qualquer outra narrativa). É dessa mesma discussão, atentando-se para os muitos tipos de narradores existentes, que vão surgir os conceitos que tratam do foco narrativo²⁰, tipologia de Norman Friedman – também trazidos e explicados por Leite, modelo pelo qual entraremos no narrador²¹ do “Cais”.

²⁰ São eles: *Autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático, monólogo interior e câmera.*

²¹ E se noutro momento desse estudo tratamos do narrador sob a luz dos preceitos de Gerard Genette é porque entendíamos, naquela ocasião, quando ainda “entrávamos” no texto de João Antônio, que as categorias levantadas pelo pesquisador francês, sabidamente estruturais, serviriam para que enxergássemos um todo até ali satisfatório. Mas agora, quando buscamos profundidade no entendimento do que as categorias narrativas

Armazéns, guindastes, navios imensos, bondes, caminhões. Bares, boates, hotéis, vozerio nas calçadas. A zona do cais de Santos, um dos maiores portos do mundo. Nesse cenário, em que marinheiros, crianças, mulheres, se agitam dia e noite, João Antônio viveu um mês. E trouxe, de lá, este conto-reportagem (ANTÔNIO, 1968a, p. 99).

É como principiou o “conto-reportagem”. E aqui já se evidencia uma dicotomia: se retomarmos os conceitos de Candido, do “Dialética da Malandragem”, seremos capazes de reconhecer que há ordem e há desordem neste trecho. Há prováveis instâncias relacionadas a um e prováveis instâncias relacionadas ao outro polo. De um lado os trabalhadores e de outro a zona e a farra do cais. Na sequência, no seu primeiro parágrafo, há uma locomotiva que, “modorrenta”, “vem furando para as luzes na zona do cais” (ANTÔNIO, 1968a, p. 100). É como o narrador vai inserir o leitor no “Cais”. Usa a locomotiva, que vinha nessa direção, em movimento, como se ela o trouxesse. Na sequência, ainda como se introduzisse um primeiro contato com o lugar, apresenta uma personagem que aparecerá “gozando nas curvas”, cortando o cais, e não mais retornará. Há pelo menos duas importantes concepções nesse trecho. Primeiro, destaquemos:

Um menino branco se esforça, sobe do selim para o cano, mete os peitos contra o guidão, se enverga, equilibra a sacola na bicicleta e corta de fininho o cais. Vai que vai embora. Está quase sozinho com as luzes no comprimento de paralelepípedos, gozando nas curvas. O menino mais o seu calção e a sua japona, seu cabelo cortado rente, sua campainha, *trim-trim* nas esquinas que atravessa (ANTÔNIO, 1968a, p. 100).

Um menino, branco, sem nome, que sobe em sua bicicleta, enverga o corpo como que buscando velocidade e, de fininho, sem ser percebido, vai cortando o cais, a essa hora praticamente vazio, já que está “quase sozinho com as luzes no comprimento de paralelepípedos”, gozando nas curvas. Essa personagem, seguindo o exposto por Candido em “A personagem de ficção” (2005), é plana. O trecho de Candido, é assim:

Em nossos dias, Forster retomou a distinção de modo sugestivo e mais amplo, falando pitorescamente em “personagens planas” (*flat characters*) e “personagens esféricas” (*round characters*). “Na sua forma mais pura, são

representam, não só como categorias narrativas, mas também como elementos que transcendem a própria narrativa em si, faremos uso de conceitos sob os quais acreditamos existir mais possibilidade de atingir tal objetivo. E será assim também com as outras categorias narrativas. Faremos uso de estudos que nos possibilitem enxergar, tratar e analisar essas categorias de maneira menos estrutural, reconhecendo a importância que essa forma de análise exerceu e ainda exerce, mas nos capacitando com ferramentas de análise que, acreditamos, não falem só ao texto e à sua forma, mas nos permitam também avançar para fora dele.

construídas em torno de uma única ideia ou qualidade; quando há mais de um fator neles, temos o começo de uma curva em direção à esfera. [...] Tais personagens são facilmente reconhecíveis sempre que surgem”; “são, em seguida, facilmente lembradas pelo leitor. Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias” (CANDIDO, 2005, p. 62-63).

A personagem plana é aquela que não nos surpreende, uma vez em contato com o leitor essa personagem será facilmente reconhecida por suas características, assumidamente gerais. O menino branco, que sobe na bicicleta e corta o cais, é só um menino que sobe na bicicleta e corta o cais. Sua relevância como agente de ação não sairá disso. Ou melhor, sairá. Há que ressaltar sua verdadeira função de lá estar. O menino branco que corta o cais, bem como a locomotiva que o vai furando, são dois elementos que ajudam a compor a ambientação que o narrador do texto intenciona criar. O espaço do cais, circunscrito, que até esse momento tem nada de descrito que não sejam as luzes que o acompanham, vazio, já vai sendo transformado em um ambiente. Como se pode observar pelo título do conto, há indiscutível participação do espaço na composição da narrativa; espaço transformado em ambientação²². E essa transformação é ainda mais clara nas linhas seguintes.

Construção feita mais uma vez não só através de personagens (como o menino branco), mas também por meio de uma maior descrição do espaço do cais, conferindo força às suas duas possibilidades, de espaço e de ambiente. O trecho é bastante longo, mas conclusivo:

Cinco da manhã. As vassouras de piaçava correm nas mãos dos dois garçons, peitos de fora, calças arregaçadas, tamancos. Batem, esfregam o chão da calçada do Bar Café Restaurante Chave de Ouro. A cidade, os prédios e os morros dormem de todo. Cais não dorme. Não se apaga. Lá pelos cantões, um que outro olho aceso fica no rabo da manhã. E fica. O botequim é xexelento, velho encardido. E teima que teima plantado. Aguenta suas luzes, esperto, junta mulheres da vida que não foram dormir, atura marinheiros, bêbados que perturbam, gringos, algum cachorro sonolento arriado à porta de entrada. Recolhe cantores cabeludos dos cabarés, gente da polícia doqueira, marítima ou à paisana. E mistura viradores, safados, exploradores de mulheres, pedintes, vendedores de gasparinos, ladrões, malandros magros e sonados. O boteco é mais. Agasalha traficâncias e briga. Gente encosta o umbigo ao mármore do balcão e queima o pé com bebidas. Fuá, tenderepá, pau comendo quente. Quizumbas (ANTÔNIO, 1968a, p. 100).

Nessa passagem há muito sobre João Antônio e sobre “Um dia no cais”. Há, por exemplo, o próprio autor, falando sutilmente através de seu narrador, de suas preferências e de

²² Além do espaço, evidente, no título do conto, há também o tempo, afinal estamos tratando de um período cronológico, “um dia”, dentro do espaço circunscrito do cais.

seu ponto de vista²³. Há também algumas personagens características de certa condição que ali se enxergava, e com isso a exposição de uma condição social. Há o tempo, marcação cronológica, seguindo uma linha que acompanhará e fará com que o texto siga o tempo do relógio – coisa também estratégica, também significativa. Mais do que simples local no qual ocorrem as ações, o cais era o motivo principal do texto. Daí a ambientação, resultado desses todos elementos, ser seu principal estatuto.

No trecho destacado há diversos signos que indicam o tipo de cais que o leitor verá a seguir. Os dois “garçons”, também sem nome, sem importância individual para a sequência da narrativa, estão de peito de fora, com calças arregaçadas e tamancos. São homens com a vassoura de piaçava na mão, limpando a calçada de um lugar que se chama “Bar Café Restaurante Chave de Ouro”. Esses elementos permitem que saibamos pouco da individualidade desses homens, e por isso dizem muito sobre o tipo característico a que supostamente pertencem. Peito de fora, como quem trabalha muito, e em lugares abafados e acalorados. Ao mesmo tempo em que lá estão, batendo e esfregando a calçada – coisa que também significa algo, porque quem varre o faz com calma, com sutileza, deslizando a vassoura no chão, ao ponto que quem esfrega ou bate, o faz com firmeza, sem a delicadeza que se espera do ato de varrer – não se importam com a aparente quebra de decoro, suposta falta de educação, e exibem peito de fora. Para aquelas personagens não há necessidade de decoro, não há embaraço porque não há nenhuma regra de educação sendo quebrada. São pessoas que, na singeleza de sua condição social, pertencentes de uma determinada classe ou povo²⁴, não estão preocupadas com esse tipo de situação. Por ali estarem, dizem, sem dizer, sobre o ambiente que se construirá. E se se diz que nisso se reconhece, implicitamente, João Antônio, é porque “João Antônio trabalha com o lixo da vida e com ele constrói beleza e poesia. Porque esse escritor soma ao talento e à experiência, o amor, a paixão pela gente que povoa seus livros admiráveis” (AMADO, 2012, p. 592). O povo, a quem nominalmente fazia referência em seus textos²⁵, e a quem queria exaltar. É assim durante todo o conto. Uma

²³ “[...] Booth, ultrapassando a noção de narrador, vai se deter no exame desse ser que habita para além da máscara, e do qual, segundo ele, emanam as avaliações e o registro do mundo erigido. Manejador de disfarces, o autor, camuflado e encoberto pela ficção, não consegue fazer submergir somente uma sua característica – sem dúvida a mais expressiva – a apreciação. Para além da obra, na própria escolha do título, ele se trai, e mesmo no interior dela, a complexa eleição dos signos, a preferência por determinado narrador, a opção favorável por esta personagem, a distribuição da matéria e dos capítulos, a própria pontuação, denunciam a sua marca e a sua avaliação” (DAL FARRA, 1978 apud LEITE, 1985, p. 18).

²⁴ Importante destacar que a palavra “povo”, na concepção que os dicionários trazem, representa a totalidade da população de uma nação ou localidade, e não parte dela, como sugerimos.

²⁵ Como no “Corpo-a-corpo com a vida”, do *Malhação do Judas Carioca* (1975a).

exposição do cotidiano e dos desafios de uma condição social vista como à margem da sociedade.

Há depois “a cidade, os prédios e os morros”. O narrador diz que “dormem de todo”. Apagados, em silêncio, e sem movimento. Já o cais “não se apaga”. Há um ou outro olho aceso, que fica no “rabo da manhã” (ANTÔNIO, 1968a, p. 100). Há luzes no cais, mesmo que cedo, às cinco da manhã. Luzes sobre as quais o narrador não falará nesse momento. Escolhe não falar. Escolhe porque pretende formular um ambiente diferente daquele de que falávamos no parágrafo anterior; com a intenção de criar a sensação de que, no “Cais”, haverá desordem, sim, mas também haverá ordem. Então por que mencioná-las, ainda que rapidamente? Porque esse ambiente, na verossimilhança interna do conto, está lá e precisa ser mencionado, é sua hora de transição. Do noturno, da desordem a que fizemos referência, para o diurno, da ordem, do trabalho. O leitor precisa saber que a transição existe, já que depois os olhos do texto serão voltados ao cais. Isso tem a ver com o tempo. O tempo de “Um dia no cais”.

O tempo, como ressalta Benedito Nunes no seu *O tempo na narrativa* (2003), “não é apresentado senão através dos acontecimentos e suas relações, salvo quando ocorrem assinalando momentos ou fases e expressões temporais” (NUNES, 2003, p. 24), como no “Cais”. Nesse sentido, ao longo do texto há uma série de marcações temporais que tem a intenção de fazer entender, quando ao seu final, uma volta completa do relógio, ainda que isso não confirme a totalidade de ações que permeiam esse período como o concebemos realmente. É, na verdade, o dia que o narrador trará do cais de Santos, com todas as mediações dessa escolha. Essa marcação textual, que faz referência à vida vivida fora do texto porque nos apresenta não a um passado distante, nem a um futuro incerto de avanços científicos ainda inimagináveis, mas a um dia, normal, às cinco da manhã, é que nos põe em contato com o tempo da história – que não é o tempo real. O ambiente que interessa ao narrador, neste momento, é o ambiente do cais às cinco da manhã, que é o da transição entre dia e noite, ordem e desordem, e por isso a marcação. Nessa hora, embora as luzes estejam lá e o cais não esteja dormindo, “mulheres da vida”, bêbados e marinheiros ainda estão transitando, mas sem muito destaque.

Exaltar, no ambiente diurno, a presença do que se verá ao anoitecer (a presença dessas mulheres, desses bêbados, e até dos homens de tamanco, duros, que batem a vassoura) nos atesta a escolha do narrador de “Um dia no cais” pela gente que João Antônio tinha prazer em tratar, personagens que costumam transitar em acordo com a desordem. No tempo da história estão os acontecimentos do conto; no do discurso, a maneira como a história está

posta; e no da narração, o ato de narrar e a escolha, do narrador, do que narrar. Pode-se dizer, sobre esses aspectos que o

[...] tempo do discurso é, num certo sentido, um tempo linear, enquanto que o tempo da história é pluridimensional. Na história muitos eventos podem desenrolar-se ao mesmo tempo. Mas o discurso deve obrigatoriamente colocá-los um em seguida a outro; uma figura complexa se encontra projetada sobre uma linha reta (TODOROV, 1966, p. 139 *apud* NUNES, 2003, p. 27).

Ou, ainda,

Pluridimensional é o tempo da história, não só devido à sua “infinita docilidade”, que permite retornos e antecipações, ora suspendendo a irreversibilidade, ora acelerando ou retardando a sucessão temporal, não só em virtude do fato de que pode ser dilatado em longos períodos de duração, compreendendo épocas e gerações, ou encurtado em dias, horas ou minutos como no romance, mas também porque em geral se pluraliza pelas linhas de existência dos personagens, e dimensiona os acontecimentos e suas relações. No discurso, feito texto ou obra, que se compõe das manobras poéticas e retóricas da linguagem, o tempo segue a concreção da escrita, tanto no sentido material de seguimento das linhas e páginas quanto no sentido da ordenação das sequências narrativas (NUNES, 2003, p. 28).

É através do discurso, modalidade também do tempo, que o narrador vai, ao delimitá-lo, fazer aparecer exatamente o ambiente que deseja. É no trocar do dia pela noite que o ambiente do cais vai mudar, ao menos explicitamente. Implicitamente, conforme se sugere que seja a escolha do narrador, a ambientação desse tempo diurno, será influenciada por aquilo que, no geral, é visto à noite. Assim é com as personagens que nos vão sendo mostradas, como foram os garçons, os bêbados que perturbam, os cantores cabeludos dos cabarés, os viradores, os safados e essa sorte de apresentações que o narrador traz. Vai saindo a noite e entrando o dia. Por isso o tempo marcado, por isso a dureza das personagens, que estão de saída. Transição, com o adendo de serem destacados os da desordem.

E isso não é tudo que se tira desse trecho. Da última frase vão surgir as protagonistas de “Um dia no cais”. É assim: “Fuá, tenderepá, pau comendo quente. Quizumbas”. É através de Odete Cadilaque e Rita Pavuna que o leitor vai descobrir o andamento do cais. Essa frase é a única referência que se faz às duas naquele trecho. E se assim se faz é porque, na sequência da leitura, elas nos são apresentadas num conflito.

- Vai lavar roupa, sua fedorenta! Rita Pavuna e Odete Cadilaque se pegam. Duas das que zanzam batalhando na noite, conluiadas nos tramos, nas

arrumações para surrupiar fregueses e levantar a grana, ainda que devam aturá-los. É lei – malandra que é malandra, no cais, não deve ir com trouxa. Toma-lhe o milho no jeito, debaixo de picardia e manha. Carne é carne e peixe é peixe. Mas por umas ou por outras, de ordinário, se enfarruscam num desentendimento. E as duas acabam se encarando. Como inimigas. Salta um desacato: - Vai lavar roupa, sua nojenta! Seis e meia e somem as luzes dos trilhos dos bondes. Últimos músicos cabeludos, guitarras elétricas a tiracolo, passam em grupo, devagar. Entram no botequim, se chegam para o balcão. Pedem média, pãozinho, manteiga. E é como se não houvesse frege. Briga de mulher pode ir quente, gente do cais não faz fé (ANTÔNIO, 1968a, p. 100).

Os últimos músicos cabeludos estão no balcão do boteco. O boteco, espaço fechado, é mais que o botequim. O botequim é xexelento, velho encardido. Lugar de briga e de traficâncias. São esses últimos músicos, agora encostados ao balcão, que já estão indo embora e parecem não ligar para a briga das duas protagonistas. São os últimos porque agora, seis e meia da manhã, é hora de outros personagens tomarem o protagonismo do espaço do cais. Faz parte, portanto, da construção de ambiente de que já falamos, e, mais que isso, de sua transição de ambientação. Essa gente que frequenta o boteco, personagens da noite, agora vão se retirando para que chegue o dia e seu novo ambiente. O motivo do desentendimento de Odete e Rita não nos é dito, e se a gente do cais não faz fé de sabê-lo, o narrador também não parece fazer. E, antes de as considerarmos instáveis, vamos nos lembrar de desconfiar desse narrador que vai querendo montar personagens duros o suficiente para sobreviver no ambiente que constrói; o importante, para a história que se conta, não é o motivo da briga, mas que brigam. Isso diz de suas condições e de seu tipo de vida. Narrador de autor implícito, e que vai tomando posição. E até aparece. Quando fala da “lei” do cais, que “malandra que é malandra não deve ir com trouxa”, o narrador que até aqui só mostrava espaço e construía ambiente fazendo uso das outras categorias narrativas, agora deixa transparecer um pouco de si. Aparece um pouco, como uma câmera que direciona suas imagens.

Beirando sete horas. Os trabalhadores do cais se apressam, caras de sono, chegados de casa. O apito, às sete, é o do batente. Antecipa distraídos, empurra atrasados, bota interessados de orelha em pé. Prolongado, manhoso, não grita. Traíçoeiro. Parece querer apitar despercebido aos mais sonolentos da estiva. Um gordo correndo para a entrada do armazém 12, sacudindo banhas, abrindo caminho. Homens da estiva chegam de bicicleta, uma e outra motoneta. Caminhões carregados de gente descarregam. O cais até parece uma fábrica (ANTÔNIO, 1968a, p. 100-103).

Mais uma vez a marcação do tempo, mais uma vez a construção de ambiente. Os músicos cabeludos já foram embora, a luz agora não se faz mais necessária, a escuridão da

noite deu lugar ao nascer do dia e os trabalhadores começam a chegar. É a construção do ambiente diurno de que falamos, com a ilusão de que seria momento de ordem. Ilusão porque em comum, músicos e trabalhadores têm sua condição e posição social. Se postos em relação a classes, tanto um quanto outro são desordem. Todo o texto é uma exposição dessa luta de classes. Há, inclusive, determinado momento em que ressalta que o “cais dá carros importados para alguns e sapeca calombo e canseira no lombo da maioria” (ANTÔNIO, 1968a, p. 107). Todo o texto, portanto, uma exaltação da desordem presente no cais, e além dele.

A câmera, que exclui de todo o narrador, mostra cenas e vai trazendo a narrativa como se ela se contasse sozinha. O gordo sacudindo banhas não é quase uma cena fílmica? Na leitura de “Um dia no cais” é como se pudéssemos ver a narrativa evoluir. Salvo algumas pequenas aparições do narrador, como a opção pela desordem que destacamos, ele vai mesmo diluir-se. Vai parecer não tomar lado nenhum²⁶. Nesse sentido, como pode ter lado um narrador que quase não aparece?

O nome dessa categoria me parece um tanto impróprio. A câmera não é neutra. No cinema não há um registro sem controle, mas, pelo contrário, existe alguém por trás dela que seleciona e combina, pela montagem, as imagens a mostrar. E, também, através da câmera cinematográfica, podemos ter um PONTO DE VISTA onisciente, dominando tudo, ou o PONTO DE VISTA centrado numa ou várias personagens. O que pode acontecer é que se queira dar a impressão de neutralidade. Christopher Isherwood, que é um repórter, descreve no livro citado por Friedman, com minúcia e exatidão, as suas experiências em Berlim, mas são as *suas* impressões da cidade. A exatidão não apaga, embora possa disfarçar, a subjetividade (LEITE, 1985, p. 62).

A escolha que se fez, e todas as escolhas do que narrar, de que distância narrar, de que modo narrar, tomadas até agora, evidenciam determinado ponto de vista desse narrador. Embora pareça não tomar partido, ele exalta as características de resistência de suas personagens que precisam sobreviver num ambiente áspero que vai construindo através dos ângulos que escolhe mostrar, e também das personagens que escolhe mostrar – é o cais transcendendo seu limite geográfico para o grande embate social que o brasileiro comum enfrenta todos os dias. O brasileiro comum como o menino branco no cais vazio, como o gordo sacudindo banhas, os dois garçons de peito de fora, duros, batendo e esfregando o chão

²⁶ Falamos que a intenção de João Antônio, o efeito por ele pretendido, era o efeito da “Verdade”. E não é mesmo uma boa solução que o narrador desapareça e a história possa ser contada por si? Se o jornalista, e, portanto, o repórter, é o olho e o ouvido do telespectador, sem a ele influenciar, uma história que se conta sozinha, sem lado ou partido, dá mesmo a ilusão de reportagem. Essa é a terceira ilusão da reportagem. Há parcialidade em “Um dia no cais”.

da calçada do bar, as mulheres da vida, os bêbados, os viradores, os safados e essa sorte de personagens, mas também os trabalhadores, que seriam os protagonistas do tempo da manhã.

A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – no campo, no mar, e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão na argila do vaso. [...] Assim, seus vestígios estão presentes de muitas maneiras nas coisas narradas, seja na qualidade de quem as viveu, seja a qualidade de quem as relata (BENJAMIN, 1994, p. 205).

Ou seja, há muito do ponto de vista desse narrador e de João Antônio no “Cais”. Nesse sentido, é por meio de Rita Pavuna e Odete Cadilaque, as duas personagens principais do texto, que esse narrador em câmera vai nos mostrar, segundo seu critério, o ambiente do cais de Santos. Desse último ambiente que vinha sendo construído, o diurno, já teremos a primeira quebra. O cais que até parece uma fábrica vai ficar para trás, apesar do relógio, que ainda marca sete da manhã. As duas personagens nada têm que não seja o cais. Todas as suas possibilidades são fechadas por esse espaço circunscrito. Só sabemos delas o que a câmera nos mostra e elas textualmente não ultrapassam esse limite.

Rita Pavuna se manda. Tocando para os lados lá do armazém 5-6, um pedaço pesado dos cantões do cais. Bôca do inferno. Morte certa no porto – conforme se diz. Ali, até polícia à paisana mede distância, não esconde o medo. Ou respeita ou cai do cavalo. Rita se indo. Lá anda cabra traquejado. Otário, fariseu, mcorongo, *Manoel* e *Zé Mané* não têm o que fazer lá. É o que se diz. Rita andando. Lá com os trabalhadores das docas começa a muita gíria dos gestos. A mímica é jeito inventado dos homens de estiva nos porões dos navios. Assim falam aos portuários e aos homens do guindaste, plantados lá em cima, nas cabinas. Os da estiva lá dobrados, patoludos, trabalhando. Sacos amarrados à cabeça, bermudas esburacadas, sapatos com meias e pernas peladas. Mãos enluvadas para o batente. Gramam (ANTÔNIO, 1968a, p. 103).

Neste trecho o ambiente é de puro trabalho. Não há nenhuma exaltação daquela vida noturna que foi outrora elencada, como um adendo. O cais que parece uma fábrica está aí retratado. Os trabalhadores das docas e sua gíria com que falam aos portuários e aos homens do guindaste. É esse ambiente que faz sequência ao caminhar de Rita. Se o natural do dia, em plena manhã, é que fosse esse de trabalho, a personagem procura o local no qual o ambiente noturno se faz presente. Isso escancara, outra vez, a escolha do narrador de “Um dia no cais” por esse ambiente, ou pelas personagens que o persigam ou o representem. No começo do

texto, embora tratasse da transição, o narrador já dava sinais de escolha de seu ambiente predileto. Embora estivesse clareando, havia luzes da noite, embora o cais estivesse vazio, havia, no botequim, que era mais que o boteco, músicos, mulheres da vida e outros. É a “posição da câmera”, que vai ficando cada vez mais clara, escancarando a escolha por uma desordem aparente, e tentando incutir a ilusão de uma ordem que, na verdade, representa só o momento de trabalho dessa classe de desordem, como seu momento mais claro de aprisionamento em um sistema de injustiças.

As personagens principais, duas prostitutas, são protagonistas da vida que se leva de noite, não de dia. Fosse a intenção do narrador demonstrar os dois mundos, se é que os podemos assim classificar, teríamos um representante de cada um deles. Quando o ambiente do trabalho do cais é o destaque, ou seja, quando é dia, Rita Pavuna se manda para um cais do qual até policial à paisana tem medo. Rita – e também Odete – não respeita as convenções do tempo, nem de ambientação de “Um dia no cais”. Ela não se convence pela ordem aparente porque é desordem pura, opção de protagonista do narrador.

Agora, Odete Cadilaque:

Rita se raspou. Odete Cadilaque ao deus dará. Bebida, estropiada da noite. Uns olhos raiados de sangue, trapo, caricatura. Trapão. Capionga, lenta, cabeça baixa, se arrasta do botequim para a rua. Coça a coxa, enverga o espinhaço, a mão esfrega a barriga das pernas. Soltando pragas: - Isso não dá pé. Quê o quê! Tou dura, lêsa e ainda apitada. Me atrasaram a vida. [...] Odete Cadilaque, negrinha de bordô encardido, lenço verde à cabeça tapeando o pixaim, se encosta, senta. Pernas, joelhos e uma nesga das coxas aparecem. Odete se ajeita, se encolhe. [...] Está aí – dezesseis anos. Diz, de bôca, que tem vinte. Mas esses vinte se parecem com vinte e cinco. A neguitinha anda engolida. Marcada de pau, corte, noites, fomes, soneira. Na soleira da casinha verde vai se aninhando, como uma criança. O corpo caindo na madorna, quentando. E dorme com o dedo na boca. Acordará, quando se acordar, com o sol na cara. Quebrada, faminta. A boca seca estará uma pasta. Aí, apanha o primeiro que aparecer (É apostar e ganhar). Corre ao boteco comer um sanduíche (ANTÔNIO, 1968a, p. 103).

Odete Cadilaque é uma espécie de discípula de Rita. Quando, brigada com ela, Rita vai embora, Odete fica sozinha. Assim, vai se deitando, um trapo, para descansar. A exposição do conflito social que intrinsecamente já vinha aparecendo no tom da segunda história desde o começo do conto, aqui se explícita. Acontece que, nesse trecho, a câmera do narrador mostra um pouco mais. Há um cuidado com a personagem que até aqui não se havia visto no “Cais”. Já foi com Rita, e agora vai com Odete. Elas não são mais apetrechos do ambiente, mas ainda são planas como todos os outros que vimos, porque ainda não são

capazes de nos sugerir nada além daquilo que esperamos que sugiram. Posicionemo-nos como câmera e mais dela veremos.

Em nenhum outro trecho do conto há qualquer preocupação com a situação ou com a personalidade de uma personagem. Qualquer menção que se faça a qualquer uma delas tinha o único intuito de construir o ambiente – fosse o diurno, de trabalho, fosse o noturno, dos cabarés. Rita Pavuna, quando vai para o armazém 5-6, diz de si, mais uma vez sem dizer, porque da mesma forma que o narrador de “Um dia no cais” prefere esse ambiente de cabarés, Rita, ela também, prefere esse pedaço do cais, não aceitando as condições impostas pela própria narrativa, de uma suposta ordem nacional. A postura da prostituta, que se mostrará durante a caminhada, também dirá de sua maneira de encarar a vida. Altiiva, sem nervosismo, não dá espaço para desentendimentos com os homens de lá. É como se Rita fosse mais forte que o cais. Uma exaltação da mulher da desordem, da mulher comum num país em que a desordem e o conflito social são condições comuns a quase todos. Odete Cadilaque, que fica e dorme no chão, largada, é um retrato. As palavras do narrador funcionam como a imagem da câmera, e sua condição, vulnerável, acordando se acordar – porque talvez não acorde – é o resultado dessa personagem que precisa sobreviver nesse ambiente de luta. Apesar de dizer sobre o ambiente, diz também sobre Odete. Rita está caminhando por uma parte perigosa do cais, Odete, em contraponto, caída perigando não acordar. Como dois extremos de resultante dos desafios que o brasileiro comumente enfrenta.

Na sequência, Odete Cadilaque vai mesmo ficar caída e a câmera voltará sua lente para o que a rodeia. Rita Pavuna sai de foco para que o cais se torne o objeto de filmagem, outra vez. Por ali se dá de passagem o contorno que vai tomando o espaço do porto de Santos, enquanto se constrói o ambiente necessário para o tempo do relógio. Nesse cenário veremos “crianças que se confundem com cachorros”, “adultos que se confundem com crianças” e personagens como “mendigos, bêbados, gente de perna entrapada, caras de fome, pescoços de galinha, esbranquiçados ou encardidos” (ANTÔNIO, 1968a, p. 105). Esses,

[...] aparecem, além do lugar em que se desenrola a ação, [como] características sociais (conceitos filosóficos, antropológicos, sociais, religiosos, etc.) da época em que se desenvolve a história, e características psicológicas das personagens. O ambiente pode refletir a atmosfera psicológica vivida pela personagem: a personagem está feliz e essa felicidade se extravasa no ambiente, com descrição de luminosos jardins com flores e perfumes. Essa mesma descrição pode estar em contraste com a atmosfera psicológica da personagem, realçando suas carências amorosas (ABDALA JÚNIOR, 2004, p. 48).

Rita, quando dela voltamos a ter notícia, vai vagar por “cabarés mambembes” enquanto se revela, numa frase, sua procura: “ganhar uma grana, dormir em hotel – isso é que é” (ANTÔNIO, 1968a, p. 107). Toda construção que o narrador fez do ambiente do cais, hostil à noite, com resquícios dessa hostilidade mesmo de dia, faz-se presente na procura de Rita e na fragilidade de Odete, que sentem a rigidez do cais que o narrador vem montando ao longo do conto. Como no trecho que exalta que a maioria sofre, enquanto alguns poucos têm carros importados. O que se vê é Rita andando para um lugar que tem características do cais noturno, e Odete, que não suporta a pressão do corpo, provavelmente oriunda do que aconteceu na noite anterior – coisa que não se sabe. O conto “Um dia no cais” só podia mesmo ter no espaço, e também no seu ambiente, este em contato com aquele, e os dois mediados pelo tempo e suas transições, seu foco principal. As personagens principais, moldadas por tudo aquilo que se construiu e se mostrou ao longo do texto, sofrem e enfrentam as consequências desse ambiente – também colaboradoras dele –, assim como o foram aqueles anteriores, que não agiam nem reagiam no entrecho do texto, só ressaltavam o cais em seus diferentes momentos: um, da desordem, comprovado; e outro, da ordem, apenas ilusório. E isso também colabora para que o texto seja lido como reportagem; é como se todos fossem fontes de um texto jornalístico, quando, na verdade, são personagens planas, apenas expositivas de uma condição e luta bastante representativa do autor.

O malandro

[...] é o aventureiro astucioso, gosta do “jogo em si”, está sempre no limite entre o lícito e o ilícito e será a figura-chave para a compreensão do ensaio de Antonio Candido. Isso porque o malandro é figura que existe efetivamente tanto no campo da ficção quanto no da realidade. [...] A figura do malandro é a mais adequada a este tipo de organização de mundo em que forças da ordem, como a polícia, por exemplo, concorrem com as forças da desordem. Ele é o tipo que transita entre os dois mundos. Está sempre atuando no limiar, no cinzento, entre o que se pode e o que não se deve fazer. A alternativa lícito/ilícito é perfeitamente relativizada pelo malandro. O malandro encarna a esperteza popular, sabedoria genérica da sobrevivência em um mundo repleto de obstáculos e iniquidades (CINTRA, 2015).

A ordem ilusória que se estabelecia durante o dia e que se mostrava através dos trabalhadores do cais foi, aos poucos, sendo deixada de lado pelo narrador do texto, que vira sua câmera para o lado da desordem explícita mesmo durante o dia. O tempo e o ambiente servem como portões à ordem e à desordem, e o narrador, malandro, os toma pela desordem, majoritariamente. Aspecto interessante se encontra no seguinte trecho: “Um, dois, três.

Muitos. Os navios somem no comprimento do cais: grandes, atracados em fila. Japonês, italiano, norueguês, argentino, dinamarquês, grego. Seus homens estrangeiros, a bordo, a gente conhece pela côr ou só pelo jeito de olhar” (ANTÔNIO, 1968a, p. 107). O narrador, que pouco aparece, aqui se posiciona como um dos que vinha retratando, como se há muito fizesse parte do cais. Como se fora, também, um deles: “... a gente conhece”, e não “eles conhecem”.

A transição de um ambiente a outro, outrora relativizada por marcações do relógio e pelos tipos de personagens que transitam no cais, agora vai escancarar-se. “Na marca das cinco horas o pessoal vai saindo” (ANTÔNIO, 1968a, p. 107). É hora do noturno, da desordem, do malandro que vai por ali andar. O cais que o narrador quis mostrar desde o início do conto. Observemos a mudança:

Saídos da lida, uns que outros se esquecem zanzando, procurando bebida, mulher, farra. Essas coisas de homem trabalhador, quando chega a noite. O que se chama noite não vem da luz elétrica. Nem das lâmpadas dos trilhos dos bondes se atirando sobre os paralelepípedos. Nem vem da lua ou das estrelas no céu, depois do lusco-fusco, hora muito fanada que pinta de preto casas, homens, mulheres e viventes do cais. Noite, noitão – aquela acesa, que se abre para a vida, arrebenta, é quando se acendem os luminosos dos cabarés. E a rua fica acordada. O cais muda de cor e de tom num lance. Há uma lei nas ruas. Uma danação: a rua está tocada. Sopra uma alegria. Um sentimento feroz vai varrendo. Viver (ANTÔNIO, 1968a, p. 107).

O apreço do narrador pelo ambiente construído para o cais depois que começa a noite, de que já muito falamos, é bastante claro. “Sopra uma alegria” da rua quando a noite cai. “Viver”, ele defende, como se não houvesse vida durante o dia. E talvez seja esse mesmo o momento em que as duas protagonistas viverão, porque agora, depois da briga pela qual foram apresentadas, elas estão de novo de bem, unidas. No cais corre a notícia de que chegou ao porto um navio dinamarquês. O narrador explica: “Uma precisa da outra para engambelar os marinheiros” (ANTÔNIO, 1968a, p. 109). Já têm clientes.

Quando Rita Pavuna deixou Odete Cadilaque sozinha e foi caminhar rumo ao armazém 5-6, a câmera do narrador nos deu detalhes de uma e de outra. Dissemos que, como se em uma pincelada, o narrador dava um tanto mais das duas. Todo o conto, até ali, naquela construção de ambientação que se fazia, tinha o cais como destaque. Então, ainda que com algumas pinceladas das personagens, havia majoritariamente o cais. Rita Pavuna vai a um lugar perigoso, corre riscos, mas mantém a serenidade, conhece o ambiente que pisa. Odete Cadilaque cai sozinha, na calçada, enquanto passam os mais diversos tipos, cansada da noite anterior. Foi isso. Uma e outra em pinceladas. Agora, nos trechos que abaixo expomos, há Rita e Odete, não há o cais. É a primeira vez que o narrador tira sua câmera de lá.

Sará, Rita é mulata, cabelo ruim. Na cara de índia, tem o nariz quebrado, como os lutadores de boxe. Arremeda espanhol, alemão, inglês. Arranja-se com a marinheiragem. Nasceu num vilarejo baiano. Maconhada, dá para falar muito, arrota uns rompantes de mãe de família por causa dos quatro filhos que sustenta. Cada um, um pai. Esconde, nas conversas, o filho mais velho, o negro, que anda pelos dezesseis anos de idade. Ela, trinta e um (ANTÔNIO, 1968a, p. 111).

E depois: “Odete Cadilaque, negrinha. Nova, na vida, e sabe pouca palavra inglesa. Mora (dorme, às vezes) no morro do Macuco onde sustenta um homem. Fica no cais até arrumar dinheiro. Baixando lá no morro de bolsa vazia leva pancada. E como gosta do homem” (ANTÔNIO, 1968a, p. 111). Já nos aproximamos da reta final do conto, e só agora falamos de Rita e Odete sem relação (direta) com o espaço que as rodeia. O que sabíamos de uma e de outra, como o cansaço, a luta e sua procura por uma noite em hotel, conhecemos através do espaço e da ambientação franca que o narrador demonstrou. Agora é diferente.

Rita é prostituta, vítima de violência, marcada com seu nariz de boxeador. Mulata, cabelo crespo, vira-se bem em três idiomas diferentes, com os quais vai falando com seus clientes de todos os cantos. Baiana, quando está sob o efeito de drogas é muito falante (e no conto poucas vezes ouvimos sua voz). Vez ou outra, a despeito de sua situação, se comporta como dona de casa, mãe que vive para cuidar dos filhos; são quatro, cada um de um pai diferente. Dos homens, pais dos meninos ou meninas, não se fala nada. Não sabemos se tem contato, ou se são clientes de uma noite só. Quando conversa, evita falar do filho mais velho, negro, que já tem dezesseis anos. Ela, trinta e um. Seu primeiro parto, então, foi aos quinze anos. E se esconde o filho mais velho, o negro, parece não nutrir muito apreço pelo pai do garoto, ou pelo próprio garoto, ou pela cor de sua pele, coisa que conotaria preconceito, mas isso não fica claro. Odete é negra, não mulata. Nova, na vida e na vida noturna. Não sabe alemão, nem espanhol, nem inglês. Dorme, às vezes, no morro do Macuco, onde tem um parceiro. Ele fica à sua espera, aguardando o dinheiro dos programas. Odete não volta para casa sem dinheiro, e, se voltar, apanha. E mesmo apanhando, gosta do homem. Por isso continua por lá. Submissa, vive presa ao sistema que a massacra e ao homem que bate nela.

Diante disso, agora é possível entender um tanto mais de suas atitudes ao longo do texto. Odete não volta para casa, prefere dormir no chão, mesmo estando um trapo. Se voltasse, sem dinheiro, haveria briga e apanharia. Rita Pavuna, mais experiente, é quem sai à procura de clientes, sabe da importância do dinheiro, é mãe, precisa criar seus filhos. E apesar de encontrar alguns pretendentes e ouvir insultos, não se abala. Continua buscando até que

ouve notícia do navio dinamarquês. Rita tem trinta e um; Odete, dezesseis. Uma precisa da outra. Odete precisa da experiência de Rita; Rita, da juventude de Odete. Tudo isso nos podia ter sido exposto no primeiro parágrafo do conto, mas não serviria ao propósito do narrador. O cais é o foco do texto, não as personagens. Daí também parecer uma reportagem, ou ter estatuto de uma.

Desse modo, com seus marinheiros já como clientes, as protagonistas seguem o conto. Vagam pela noite, passam por bares, botecos, entram e saem. Estão à procura de um hotel. Com calma elas vão tratando os marinheiros. “Os quatro entram no cabaré. Luz pouca. Há beijos, atrações, copos. Rita e Odete e seus marinheiros dançando o ié-ié-ié (ANTÔNIO, 1968a, p. 111). A participação das duas, que agora conhecemos melhor, termina assim, linhas depois:

Odete Cadilaque, Rita Pavuna e os dois marinheiros procuram hotel. Apenas eles caíam, quebrados de sono, elas colherão as carteiras. E voltarão para a gandaia. Seguem enlaçando a cintura dos homens. Ainda não os abocanharam, precisam aturá-los, cautelosamente. Mas aquela grana é imperdível. Ganharam a noite (ANTÔNIO, 1968a, p. 112).

E o conto, um tantinho mais à frente, assim:

Um depois do outro. Os cabarés vão fechando o olho da noite. A zona do cais começa a despovoar. Gente não dormiu, busca uma condução para casa. É esse o momento em que as mulheres da rua, fanadas, dinheiro na bolsinha ou no seio, vão procurar, longe, seus homens, para lhes entregar a grana. É como também compram um pouco de amor. A madrugada desfiou e vai se indo. Chega, aos poucos, um sopro frio da beira do mar. O céu está que é um breu e vai ganhando, devagar, um toque azul. Os rádios ressoam as primeiras músicas caipiras. Um tom azul, chumbado. Há, no entanto, alguma coisa precisa, forte, meio avermelhada num ponto ali no horizonte. Sanguíneo, já violento, um ponto querendo rasgar, vermelho, no céu. Explodir. E gritar de cor ali. Mas a hora ainda é neutra. A noite acaba. O dia acaba. A lua sumiu. Os primeiros homens da estiva começam a chegar (ANTÔNIO, 1968a, p. 112).

O ciclo começou e terminou. Fechado, circunscrito, mas começará novamente em outro dia, como se o conto não fosse finito, dando, outra vez, impressão de reportagem. De novo virá o dia, de novo virá a noite. A busca das duas prostitutas terminou com sucesso, mas depois de novo se iniciará. É por isso que não serão raros os leitores que deduzirão que não acontece nada em “Um dia no cais”. Tratamos disso enquanto atestávamos que era conto, lembrando a tia de O’Connor. Agora, porém, percorrido todo o texto, somos capazes de sustentar a hipótese de que, pelo que se vê da segunda história do “Cais” e por todo o jogo de

suas categorias narrativas, há muita coisa dita em “Um dia no cais” – ainda que dita sem dizer. Sobre isso,

Ainda dentro dessa massa que chamamos matéria narrada encontramos o que se pode chamar de universo representado. Trata-se da materialidade do espaço físico – mundo vegetal, mineral, animal, pessoas, objetos, em seu inter-relacionamento, em diferentes significações, nas situações em que são apresentados pelo discurso narrador. Se considerarmos cada um desses elementos um signo, veremos que às vezes um mesmo signo pode ter diferentes significações em momentos diferentes do texto (MESQUITA, 1986, p. 31).

É por isso que não há conflito aparente na história de “Um dia no cais”. Toda representação que nele aparece se faz através de signos que, quando combinados, constroem o ambiente que o autor precisava (intencionava) retratar²⁷. As escolhas do seu narrador, a segunda história de conflito e denúncia presente na eterna busca que Rita e Odete precisam enfrentar, as transições de um ambiente ao outro, da ordem aparente à desordem, com predomínio da desordem, dão ao conto de João Antônio, junto com todos os específicos casos de que tratamos quando falávamos do gênero em si, seu estatuto de literatura.

Nesse sentido,

Faz-se importante lembrar que a ficção, por mais inventada que seja a estória, terá sempre, e necessariamente, uma vinculação com o real empírico, vivido, o real da história. O enredo mais delirante, surreal, metafórico estará dentro da realidade, partirá dela, ainda quando pretenda negá-la, distanciar-se dela, “fingir” que ela não existe. Será sempre expressão de uma intimidade fantasiada entre verdade e mentira, entre o real vivido e o real possível. [...] Sendo a realidade vivida um sistema de múltiplas referências, a literatura se insere nela, tentando uma unificação dessa multiplicidade. Pode problematizá-la, discuti-la ou simplificar a visão que dela se pode ter [...], pode contribuir para desestabilizar “certezas” de sistemas que concorrem para a desumanização do homem, como a mecanização da vida, a tentativa de massificação das consciências; pode construir um espaço de resistência contra esses sistemas (MESQUITA, 1986, p. 14-15).

“Um dia no cais” é um texto publicado em um veículo de imprensa, credor de um estatuto de verdade, que demonstrou ser conto. E no seu movimento interno de conto, demonstrou ser verdadeiro nas exposições de uma classe social brasileira sempre em desvantagem, sempre em busca de uma sobrevivência cada vez mais difícil. Fosse o trabalhador, marinheiro, que à noite procurou um pouco de “vida” nos cabarés, fossem as prostitutas, trabalhando em condições precárias e nocivas, a literatura de “Um dia no cais”

²⁷ Por isso, destaquemos outra vez, o texto tem essa aparência de reportagem.

transparece ainda mais do que uma reportagem poderia fazer. É conto, e só conto, com muito do seu poder de literatura ali exposto – textual e socialmente falando. Essa hipótese, se correta, não permitirá que se sustente a reportagem no “Cais”. Hora de questionarmos, então, a teoria da reportagem.

1.3 Sobre a reportagem

[...] eram sonhadores, claro, mas uma coisa eles nunca sonharam. Nunca sonharam com a ironia que vinha vindo. Nunca desconfiaram nem por um minuto que o trabalho que fariam ao longo dos dez anos seguintes, como jornalistas, roubaria do romance o lugar de principal acontecimento da literatura (WOLFE, 2005, p. 19).

Começamos esta parte do estudo com a citação de Wolfe para que de imediato possamos mergulhar na questão pelo melhor ângulo que julgamos existir. Em “Um dia no cais”, se há reportagem, ela obrigatoriamente estará em contato com a literatura – uma vez já atestado que é conto. Nesse sentido, a análise se embasará em duas aproximações já conhecidas e estabelecidas entre o discurso jornalístico e o literário. O romance-reportagem e o *new journalism* norte-americano. Quanto ao último, inclusive, no “Corpo-a-corpo com a vida”, João Antônio argumenta que “muito de repente, surge um novo – ou vários novos – gênero na literatura americana. Como alguém definiria hoje *A Sangue Frio*? Romance? Reportagem?” (ANTÔNIO, 1975a, p. 46-47). Atribui, como se vê, caráter de novidade ao estilo, conferindo-lhe aspecto de bem-sucedido em sua missão de misturar literatura e jornalismo e na busca daquela resposta social pretendida por ele. Sobre o *Romance-reportagem: o gênero* (2001), livro base de estudo do gênero, Rildo Cosson apresenta duas distintas formas de análise daquele tipo de texto. Ele argumenta:

O primeiro é o romance-reportagem como uma forma específica de narrar, o qual poderia ser considerado uma “reportagem romanceada”, isto é, uma reportagem em forma de livro, em que estão combinadas “a objetividade jornalística” e uma “certa intervenção do subjetivo, aquilo que o elevaria ao estatuto de literatura”, cuja referência imediata era a bem-sucedida literatura de não-ficção americana. O segundo sentido considera o romance-reportagem como decorrente da expansão do jornalismo em direção à ficção ou da invasão da literatura pelos repórteres, a “migração jornalística” [...] as duas vertentes do termo romance-reportagem: ora como um modo de narrar, ora como uma tendência ou característica da literatura dos anos 70 (COSSON, 2001, p. 13-14).

Como um modo de narrar e como uma característica da literatura da época – as décadas de 1960 e 1970. Necessário destacar, destas duas possibilidades, que em comum uma com a outra está o contato próximo com o realismo. Tanto o *new journalism* quanto o romance-reportagem, as mesmas duas associações que faremos de um suposto modo de narrar de “Um dia no cais”, bebem de fonte realista. O último vai basear-se na verossimilhança e na verdade como suas principais premissas e o primeiro, diz Tom Wolfe, utilizar-se-á de quatro técnicas oriundas do realismo. E mesmo quando tomarmos a hipótese de o conto-reportagem ser resultado do movimento literário de seu tempo, teremos que uma vez que seu principal motivo de assim o ser, o seu caráter de resistência a uma realidade que se pretendia combater – sendo a ditadura militar sua principal causadora – tem contido em seu movimento interno o realismo, já que, evidentemente, se proporá representar certa realidade em função de um combate aos malefícios causados por ela.

É por esse motivo que, antes de nos debruçarmos na análise jornalística do “Cais”, faz-se necessário olhar para o realismo levando em conta, para que não haja fuga de nossa proposta, o seu contato com o jornalismo.

1.3.1 O realismo e as práticas jornalísticas, um paralelo possível

Se o uso do termo *realismo* tem uma longa história no campo artístico, está também ligado a questões filosóficas de fundo, voltadas para os próprios conceitos de “real”, e de “realidade”, que se transformaram ao longo dos séculos, impossíveis de explorar aqui. [...] [O] *realismo* surgiu como uma palavra totalmente nova, apenas no século XIX; em francês, por volta de 1830, e em inglês, no vocabulário crítico, em 1856, sendo que, a partir de então, desenvolveu-se, em termos gerais, como um termo que descreve um *método* e uma *postura* em arte e literatura: primeiro uma excepcional acuidade na representação e depois um compromisso de descrever eventos reais mostrando-os como existem de fato, sendo que aqui, em muitos casos, inclui-se uma intenção política (PELLEGRINI, 2007, p. 139).

Apesar de sua aparente obviedade, conforme alerta Tânia Pellegrini, é missão de grande dificuldade definir e apreender o que é realismo. Isso porque o “o termo tem sido largamente usado para definir qualquer tipo de representação artística que se disponha a ‘reproduzir’ aspectos do mundo referencial, com matizes e gradações que vão desde a suave e inofensiva delicadeza até a crueldade mais atroz” (PELLEGRINI, 2007, p. 139). Na contramão dos românticos, escritores realistas buscavam pautar seus textos na observação e representação da vida real em detrimento do subjetivo. Isso aconteceu em um movimento pendular que acompanhou as grandes transformações que marcaram as sociedades europeias – como a Revolução Industrial e a Revolução Francesa –, que propiciaram não só um novo e

crescente poder da burguesia, mas também o desenvolvimento dos movimentos da classe operária, o surgimento do pensamento socialista e o olhar acentuado às questões ligadas a identidade pessoal (PELLEGRINI, 2007, p. 144).

E se dissemos que a intenção realista é pautada na observação e na representação da vida real, assumimos que nessa discussão se faz necessária a inclusão de termos que há muito permeiam a teoria literária: referimo-nos a “representação” e a “verossimilhança”. É preciso ressaltar a substituição do termo “verdade”, que em alguns momentos adotamos, pelo correto entendimento do que seja “verossimilhança”, termo que também já mencionamos. “Esta [verossimilhança] acentua o fato de que existe um princípio organizador e regras de composição para a arte e que o ato de representar depende delas, do seu caráter de construção” (PELLEGRINI, 2007, p. 141). É nesse sentido que pudemos dizer que “Um dia no cais”, dentro de sua própria estrutura textual e por escolha do próprio autor e ponto de vista de seu narrador, constrói uma verossimilhança que o aproxima de uma realidade vivida fora dos livros, coisa que se assemelha ao que se procura na reportagem, que intenciona explicar e desvendar determinado fato – é daí que vai surgir a impressão jornalística presente no texto, porque a verossimilhança, neste caso, aproxima-se do que chamamos de busca da verdade existente no jornalismo.

Foi na prosa, especialmente no romance, que o realismo se instaurou como modalidade de destaque. Isso porque escritores encontravam a possibilidade de retratar e explicar, mediante a exposição de suas condições, o estatuto social de determinado grupo, sem as consideradas intervenções subjetivas de outrora.

Pellegrini entende e explica o realismo por meio de duas diferentes concepções: um “método” e uma “postura”. O método diz respeito ao tipo de concepção textual que se fará nesse tipo de texto: o autor realista utilizará, via de regra, personagens, objetos, ações e situações descritos de maneira similar ao que se vive na “vida real” – como já alertamos ser o caso de “Um dia no cais”. E a postura, em consonância com essa representação, envolverá as ideologias daqueles que se propunham a escrever esse tipo de texto. “O realismo desde o início negou que a arte estivesse voltada apenas para si mesma ou que representar fosse apenas um ato ilusório, debruçando-se agora sobre as questões concretas da vida das pessoas comuns” (PELLEGRINI, 2007, p. 140).

Nesse sentido, intuímos que o realismo, por analogia, vai aproximar-se das práticas jornalísticas no cotidiano de suas funções – ao menos no que diz respeito à postura de autores realistas e de jornalistas compromissados com a profissão. É função de todo profissional de jornalismo retratar, para seu leitor, espectador ou ouvinte, o real e as consequências desse real

de determinado fato. Tendo uma função política, o realismo atua nessa mesma frente. Postura de quem, como o jornalista, intenciona elucidar o que acontece na vida real.

[...] o realismo busca a verdade, ou seja, um tratamento verdadeiro na composição da narrativa e a verossimilhança na construção dos fatos. Assim, o escritor realista procura fugir ao máximo dos artificialismos, tais como o uso exacerbado da emoção e uma visão demasiadamente ordenada da vida, uma vez que esta possui um ritmo extremamente irregular, como também pode se verificar no exercício da reportagem (TASSIS; GUEDES, 2012, p. 12-13).

Nessa busca da verdade é que vai se encaixar a distinção entre os conceitos de verdade e de verossimilhança. Uma vez que o texto responda ao próprio estatuto de verossimilhança, constituído no interior de suas linhas, é possível afirmar que é o compromisso de verdade que João Antônio supostamente buscava, que permite serem retratadas as duas prostitutas, os marinheiros e a dureza do lugar (com a especificidade de essa retratação ser uma escolha que empreende uma postura em relação àquele povo que intenciona defender), mesmo que factualmente nenhuma dessas personagens tenha existido, ou que, dentro de sua experiência no porto de Santos, nada do que foi descrito no texto tenha realmente acontecido. No interior da verossimilhança do “Cais”, não só era possível, como também necessário para que se constituísse o espaço, o ambiente, a tensão e outros elementos presentes no texto, que tudo aquilo que foi posto, lá estivesse.

A impressão jornalística, resultado da existência dessa mesma postura em um e em outro (realista e jornalista), faz voltar os olhos para o caminho percorrido pela imprensa brasileira²⁸, procurando intersecções entre o jornalismo e o realismo – aquele de “método” e “postura”, entendido por Pellegrini. São essas intersecções que nos permitirão entender porque o “conto-reportagem” foi admitido como subgênero que une o discurso literário e o jornalístico, sem que houvesse, até este momento, estudo que procurasse, no texto, as características de ambos.

[...] antes da sua profissionalização integral, que só ocorreu efetivamente no Brasil a partir da sua regulamentação, em 1969, com a exigência do diploma, a atividade jornalística foi exercida por diversas camadas sociais, indistintamente, sob a única exigência de que o “jornalista” em questão tivesse uma história, pressuposta real, para contar aos outros. Nesse período, os fazeres jornalístico e literário contavam basicamente com os mesmos escritores jornalistas; tinham recorrentemente os mesmos objetivos de busca de uma identidade para o Brasil e mobilização política; sofriam juntamente

²⁸ Embora precisemos, por questão de tempo e espaço, evidentemente, fazê-lo de maneira pouco aprofundada.

controle da metrópole sobre o seu conteúdo; e se constituíam em instrumentos de denúncia social e ideais políticos (TASSIS; GUEDES, 2012, p. 2).

Assim, o método e a postura desse estilo literário são mesmo um caminho possível para que encontremos uma saída, com um alerta:

Este sentido [ligação política nessa busca do real] é base da grande controvérsia centrada no objetivo de “mostrar as coisas como realmente são”; visto como uma *postura* geral (envolvendo ideologias, mentalidades, sentido histórico etc.) e um *método* específico (personagens, objetos, ações e situações descritos de modo real, isto é, de ‘acordo com a realidade’), é geralmente aceito como “ilusão referencial”, o que, na verdade, é o seu aspecto de convenção, de “mentira”, de “máscara”, comum a todas as linguagens e estilos artísticos, pois todos eles são convenções (PELLEGRINI, 2007, p. 139).

Convenções das quais o realismo, por ser suposta representação da “verdade”, será credor. Verdade ou verossimilhança no “Cais”?

1.3.2 Primeiro caminho de análise: um modo de narrar

A reportagem é um gênero que pretende levar a seu leitor, telespectador ou ouvinte, dependendo do meio de propagação, determinado acontecimento. O repórter, quando incumbido de produzir a reportagem, atua como uma espécie de ponte entre esse acontecimento e o destinatário da mensagem (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 15), transmitindo a informação para seu público.

[...] a narrativa não é privilégio da arte ficcional. Quando o jornal diário noticia um fato qualquer, como um atropelamento, já traz aí, em germe, uma narrativa. O desdobramento das clássicas perguntas a que a notícia pretende responder (quem, o quê, como, quando, onde, por quê) constituirá de pleno direito uma narrativa, não mais regida pelo imaginário, como na literatura de ficção, mas pela realidade factual do dia a dia, pelos pontos rítmicos do cotidiano que, discursivamente trabalhados, tornam-se *reportagem*. Esta é uma extensão da notícia e, por excelência, a forma-narrativa do veículo impresso (SODRÉ; FERRARI, 1986, p.11).

Nesse sentido, se falamos de notícia, reportagem e narrativa, para que julguemos a questão com maior precisão, é necessário distinguirmos essas duas modalidades jornalísticas que, não raro, são tomadas por iguais – falamos da notícia e da reportagem. À notícia, ainda de acordo com Muniz Sodré e Maria Helena Ferrari, “cabe a função essencial de assinalar os

acontecimentos, ou seja, tornar público um fato, através de uma informação” enquanto a reportagem, numa espécie de complemento da primeira, “oferece detalhamento e contextualização àquilo que já foi anunciado, mesmo que seu teor seja predominantemente informativo” (SODRÉ; FERRARI, 1986, p. 17).

Nessa distinção está a razão de o romance-reportagem, mesmo depois de superada a censura e a ditadura militar, ter ainda destaque no cenário literário brasileiro; ao contrário do que pensavam alguns críticos literários²⁹. Nomes como Caco Barcellos e Fernando Morais, estabelecidos no gênero, continuaram a produzir obras que se enquadram nesse filão – tais como *Rota 66* (1992), de Barcellos e *Corações sujos* (2000), de Morais – mesmo depois do fim do regime. A resistência desse tipo de texto, acreditamos em concordância com Sabrina Schneider, se dá na medida em que os críticos que apregoavam seu desuso ao final da ditadura militar,

[...] ao considerarem o romance-reportagem como um substituto ou complemento do jornal censurado, como mera transposição da “reportagem de jornal” para as páginas de um livro ou como narrativa de estilo direto e objetivo, em que o fato deveria chamar mais atenção do que a maneira de narrá-lo [...] não levaram em conta uma distinção básica do jornalismo, e muito cara aos membros dessa comunidade profissional: a distinção entre a notícia e a reportagem. Tal distinção reside, justamente, no tratamento narrativo, uma vez que a primeira, predominante nos jornais, não permite a inserção dos eventos em uma intriga regida pelos princípios da necessidade e da probabilidade, em que cada fato extrai sua significância do papel que exerce no todo (SCHNEIDER, 2014, p. 121).

Resultante disso:

[...] a diferença fundamental entre o jornalismo informativo diário e a reportagem diz respeito à densidade da abordagem. O primeiro, em função das limitações de tempo e de recursos humanos e financeiros enfrentadas pelas empresas, bem como da concorrência e da política de perseguição ao furo, lida apenas com efemérides ou fatos pontuais. Já a reportagem, sobretudo quando tem fôlego de romance e é publicada em livro – há publicações especializadas nesse gênero jornalístico, como a revista *Piauí* ou a extinta *Realidade*, em que é possível encontrar reportagens menos extensas –, dá ao repórter a liberdade de trabalhar uma “problemática” por ele identificada, ou, ainda, de escolher determinado “ângulo” ou “perspectiva” para a abordagem de um assunto (SCHNEIDER, 2014, p. 123).

²⁹ Ver: SCHNEIDER, Sabrina. Ditadura militar e literatura “parajornalística”: desconstruindo relações: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, p. 111-132, 2014.

Além disso, uma terceira constante levantada por Schneider, também em próximo contato com a busca jornalística de ser o primeiro, é a autocensura que os profissionais da área acabam por protagonizar. Isso acontece porque o jornalismo industrial, que limita tempo e profissionais, impõe às empresas jornalísticas que seus repórteres cubram determinadas instituições e órgãos públicos que desempenham funções “relevantes” à sociedade ou à economia, por exemplo. Assim, analogicamente, “quando o objetivo é o fato, e a natureza consensual da sociedade estabelece que o crime é o fato digno de ser noticiado, cai por terra a possibilidade de crítica social” (SCHNEIDER, 2014, p. 125).

Considerando essas distinções conceituais que nos ajudam a entender este conceito e já principiando o caminho de análise, vale lembrar que no romance-reportagem, do qual dizíamos assumir algumas proximidades, a verdade é tida como marca decisiva, e a verossimilhança como característica marcante. Essa é sua forma de narrar. “Dessa maneira, marca pragmática do gênero romance-reportagem, a denúncia social deve ser tratada como um fator estratégico na construção da narrativa, e pode, de fato, vir mesmo a ser considerada como característica de uma determinada forma de narrar” (COSSON, 2001, p. 66). É desse mesmo jeito, como uma associação entre o “conto-reportagem” e o romance-reportagem, que abordaremos o modo de narrar do “Cais”, buscando nele seu estatuto de reportagem. E dessa mesma forma será preciso também considerar que

[...] o romance-reportagem mostra como na maior parte da produção literária recente (década de 1960 e 1970) tornou-se urgente o investimento na necessidade de contar e dizer a “realidade”. Esse gênero, que no momento fazia sucesso no circuito de *best-seller* americano, vai proliferar e de certa forma respaldar o *boom* editorial (HOLLANDA; GONÇALVES, 1980, p. 57).

Nesse sentido, evidenciando que são mesmo interligados um e outro,

Não é com frequência que se encontra um estilo novo, ponto final. E se um estilo novo fosse criado não pela via do romance, nem do conto, nem da poesia, mas pela via do jornalismo – acho que isso pareceria excepcional. Foi provavelmente essa ideia – mais que qualquer recurso específico, como o uso de cenas e diálogo em estilo “romanesco” – que começou a me dar ideias muito grandiosas sobre um Novo Jornalismo. Da maneira como eu via, se um novo estilo literário pudesse ter origem no jornalismo, era razoável achar que o jornalismo podia aspirar a algo mais que a simples imitação daqueles gigantes envelhecidos, os romancistas (WOLFE, 2005, p. 39).

Este estilo, Wolfe explica no *Radical Chique e o Novo Jornalismo* (2005), surgiu da vontade que os jornalistas da época tinham, especialmente os que escreviam reportagens especiais, de serem, de fato, romancistas (WOLFE, 2005). “O Romance”, como ele menciona algumas vezes, era o ápice, o ponto máximo a que estes escritores poderiam chegar. O Novo Jornalismo, que se supõe³⁰ influência do nosso romance-reportagem e também de João Antônio, tinha, ainda segundo Wolfe, quatro técnicas com as quais o jornalista era capaz de produzir um texto que misturasse jornalismo e literatura; quatro técnicas oriundas do realismo. Essas são as duas possibilidades de entender o “Cais”, e o “conto-reportagem”, como um modo de narrar característico de um novo subgênero.

E já que o estilo supostamente norte-americano é tido como influência do romance-reportagem, vamos primeiro a ele. Trataremos dos quatro pilares de que falou Wolfe, e depois da denúncia social como marca do texto, a principal característica do romance-reportagem. Se a hipótese que levantamos estiver correta, no “Cais” a reportagem não será manifesta e toda sua força residirá no conto, textualmente, e também fora dele, como é papel da literatura.

1.3.2.1 Os quatro pilares do *new journalism*

Se se acompanha de perto o progresso do Novo Jornalismo ao longo dos anos 60, vê-se acontecer uma coisa interessante: os jornalistas aprendendo do nada as técnicas do realismo – especialmente do tipo que se encontra em Fielding, Smollett, Balzac, Dickens e Gogol. Por meio de experiência e erro, por “instinto” mais que pela teoria, os jornalistas começaram a descobrir os recursos que deram ao romance realista seu poder único, conhecido entre outras coisas como seu “imediatismo”, sua “realidade concreta”, seu “envolvimento emocional”, sua qualidade “absorvente” ou “fascinante”. Esse poder extraordinário se originava sobretudo de quatro recursos apenas, descobriram eles (WOLFE, 2005, p. 53).

É no *Radical Chique e o Novo Jornalismo* (2005) – uma seleção de textos de três diferentes livros de Tom Wolfe³¹ – que são expostas e explicadas estas quatro técnicas (recursos) realistas de que os jornalistas/escritores do novo jornalismo norte-americano faziam uso para escrever seus textos. Mas antes que delas tratemos, interessante abordar a sequência de ações e reações que vão culminar no surgimento desse suposto novo estilo de redação jornalística. E isso não só para que sejamos capazes de melhor entender suas posições, mas também para que possamos visualizar o movimento desde sua origem.

³⁰ Diz-se que se supõe porque, embora existam maneiras de conectar o estilo norte-americano ao tipo de texto desenvolvido em *Realidade*, não há como atestar que os brasileiros tenham baseado suas obras e a maneira de redigi-las no modo norte-americano. Em contatos em congressos e encontros de comunicação, há diversos profissionais, amigos pessoais de membros de *Realidade*, que garantem que muitos dos repórteres da revista nem ao menos conheciam os autores do *new journalism*.

³¹ Os livros dos quais os textos foram retirados são: *The New Journalism, Radical Chic & maumauing the flak catchers* e *The kandy-kolored tangerine-flake streamline baby – Heroes and celebrities*.

“O que todos tinham em comum era que consideravam o jornal um motel onde você se hospedava para passar a noite a caminho do triunfo final” (WOLFE, 2005, p. 13). O triunfo final a que Wolfe se refere é o romance. Jornalistas, principalmente aqueles escalados para escrever reportagens especiais, tinham em comum o desejo de se tornarem romancistas. Para ele, “[...] é difícil explicar o que a ideia de escrever um romance significava nos anos 40, 50 e até no começo dos 60. O Romance não era uma mera forma literária. Era um fenômeno psicológico. Era uma febre cortical” (WOLFE, 2005, p. 16). E prossegue:

E, no entanto, no começo dos anos 60, uma curiosa ideia nova, quente o bastante para inflamar o ego, começou a se insinuar nos estreitos limites da estratosfera das reportagens especiais. Tinha um ar de descoberta. Essa descoberta, de início modesta, na verdade, reverencial, poderíamos dizer, era que talvez fosse possível escrever jornalismo para ser lido como um romance. *Como* um romance, se é que me entendem. Era a mais sincera forma de homenagem a O Romance e àqueles grandes, os romancistas, claro. Nem mesmo os jornalistas pioneiros nessa direção duvidaram sequer por um momento de que o romancista era o artista literário dominante, agora e sempre. Tudo o que pediam era o privilégio de se vestir como ele [...] até o dia em que eles próprios chegassem à ousadia de ir para a cabana³² e tentar para valer (WOLFE, 2005, p. 19).

Desse modo, a intenção daqueles jornalistas, de acordo com suas próprias vozes, é escrever e dar vazão ao espírito de escritor que neles existia, coisa que o romance da época, por eles chamado “O Romance”, ia fazendo aumentar mais e mais. A esperança de alcançar independência e evoluir, financeiramente até, é que vai permanecer no centro desse movimento que, aos poucos, vai acreditando tomar as cores (e também o protagonismo) do gênero literário que intencionavam originalmente escrever. Nessa mesma vertente está o movimento de contracultura americano, desencadeado nessa mesma época num contexto de saída da Segunda Guerra Mundial, e que tem também sua relação com o tal surgimento. “Entre a contracultura como expressão social e histórica e o *new journalism* como fenômeno estético literário existem bem mais coisas em comum do que apenas coincidência cronológica” (DEMETRIO, 2007, p. 74). As semelhanças de um e outro, tanto de postura como de intervenção, vão aparecer tanto nos textos, como na atuação e postura dos grandes nomes do *new journalism*.

A contracultura nasce do desencanto em relação ao *american way of life* a partir do pós-guerra nos EUA. O *new journalism* é um fenômeno que, por um lado, diz respeito

³² Ir para a cabana significava isolar-se e tentar, como um escritor faria – ou como eles supunham que um escritor faria –, e então principiar sua carreira com um “Romance”.

à emergência da chamada *imprensa underground* nos EUA na década de 60 e, por outro, a uma forma de enxerto e hibridização de jornalismo e literatura forjada por autores como Tom Wolfe, Gay Talese, Norman Mailer, Hunter Thompson, entre outros. Ambos os fenômenos, dentro dos entornos que lhes são peculiares, construirão nas leituras que os recuperam a partir da história como grandes momentos, seja de um reencantamento da experiência do mundo, seja de uma forma de escritura singular que se propôs a narrar esse momento (DEMETRIO, 2007, p. 74-75).

São esses os motivos que fazem nascer, primeiro como uma intenção, a ideia de reportagens escritas como se fossem um romance. E é esse, inclusive, o título do segundo capítulo de *Radical Chique e o Novo Jornalismo* (“Como um romance”), em sua primeira parte, quando nele a seleção vai tratar do *The New Journalism* (1973). E é nesse sentido que o estilo aparece, pela primeira vez, em uma matéria da revista *Esquire*, do outono de 1962, intitulada: “Joe Louis: o Rei na meia-idade”. “Com muito pouco esforço, o texto podia se transformar num conto de não-ficção” (WOLFE, 2005, p. 22). Depois disso, segundo Wolfe, a “tomada do poder” do *new journalism* – outro título de capítulo do livro em questão –, definitiva, virá com Truman Capote, do *In cold blood*³³ (1966). Publicada em quatro capítulos pela *The New Yorker* e depois em livro, a história conta a vida e a morte de dois assassinos de uma família do interior do estado do Kansas, nos EUA. O sucesso foi imediato. O primeiro capítulo foi publicado no outono de 1965, e em fevereiro de 1966 já fora editado em livro.

Foi uma sensação – e um baque terrível para todos os que esperavam que o maldito Novo Jornalismo ou Parajornalismo se esgotasse como uma moda. Afinal, ali estava não um jornalista obscuro, nem algum escritor freelance, mas um romancista de longa data... cuja carreira estava meio parada... e, de repente, de um só golpe, com aquela virada para a maldita forma nova de jornalismo, não só ressuscitava sua reputação, mas a elevava mais alto que nunca antes... e, em troca, tornava-se uma celebridade da mais inacreditável magnitude. Pessoas de todo tipo leram *A sangue frio*, pessoas de todos os níveis de gosto. Todo mundo foi absorvido por aquilo (WOLFE, 2005, p. 45-46).

Dessa forma, e a despeito das minúcias da história do surgimento e evolução do *new journalism*, agora estamos frente a uma das obras mais relevantes desse modelo e assim, por consequência, podemos abordar sua maneira de fazer: as quatro técnicas com as quais Wolfe explica a fórmula desse estilo que tomou o poder com *A sangue frio*. Quatro técnicas; uma a uma em contato com “Cais”.

O básico era a construção cena a cena, contar a história passando de cena para cena e recorrendo o mínimo possível à mera narrativa histórica. Daí os

³³ No Brasil traduzido como *A Sangue Frio*.

feitos de reportagem às vezes extraordinários que os novos jornalistas empreendiam: para poder testemunhar de fato as cenas da vida das outras pessoas no momento em que ocorriam – registrando o diálogo completo, o que constituía o recurso número 2 (WOLFE, 2005, p. 54).

Como se vê, acima vão dois recursos elencados. A “construção cena a cena” e o “diálogo completo”. O diálogo completo, de fundo realista, “envolve o leitor mais completamente do que qualquer outro recurso. Ele também estabelece e define o personagem mais depressa e com mais eficiência do que qualquer outro recurso” (WOLFE, 2005, p. 54). E então se fazem necessárias algumas distinções. Entendemos, do que expôs Wolfe, que a construção cena a cena, o básico do recurso, só ocorre de fato quando o narrador consegue, também, retratar o diálogo completo de suas personagens, porque para testemunhar as tais cenas, no momento em que elas ocorriam, o registro do diálogo completo se fazia essencial.

Nesse sentido, e trazendo esses dois recursos complementares um ao outro à análise do “Cais”, destacamos:

Do restaurante se ouve a rua. Voa um xingamento. – Vai lavar roupa, velho! Gíria passeando na calçada: – Ih, Manoel, como vai? Cadilaque cumprimenta: Ó Janete, qual é o pó? – Estamos a bordo. Não tem babado. Aquela é carioca. E as cariocas são as mulheres mais alegres. Defendem-se em espanhol, inglês e alemão: Chamam: – Shotime. Faive dólar. Tem táuse (ANTÔNIO, 1968a, p. 112).

Já dissemos que “Um dia no cais” é de narrador tipo câmera, ausente da ação como personagem – e lá dissemos, inclusive, que morava aí a primeira ilusão jornalística. E o que está no texto, em concordância com essa posição, funciona como uma construção de cena. De uma a outra é como se fôssemos assistindo ao movimento do cais. Mas há uma grande diferença entre o que diz Wolfe e o que faz o narrador de João Antônio neste texto. O trecho destacado constitui o único diálogo direto, e por isso supostamente completo, de duas personagens, em todo o texto. Todas as outras falas, quando registradas, vêm em contato com mediações do narrador – mesmo que essas mediações sejam cenas. A força do diálogo completo inexistente. E consigo também leva o registro das cenas por completo, como elas supostamente teriam ocorrido. Não é através dos diálogos das personagens do “Cais” que o narrador mostra ao leitor o que por lá acontece. A ilusão de que é reportagem, por esse aspecto, se dá justamente na crença que o leitor precisa depositar no “repórter” João Antônio de que todas as cenas aconteceram da exata maneira com que seu narrador as trouxe, e que as poucas falas, atribuídas àqueles personagens, são verdadeiras.

Dickens tem um jeito de fixar o personagem em nossa mente de modo que se tem a sensação de que ele descreveu cada milímetro de sua aparência – e, quando a gente se dá o trabalho de voltar atrás, descobre que na verdade ele se desincumbiu da descrição física em duas ou três frases, o resto conseguiu no diálogo (WOLFE, 2005, p. 54).

As personagens do “Cais”, destaque às duas protagonistas, o leitor descobre pela construção de cenas como recurso de ambientação, mas também e principalmente, como já pudemos ver em outro momento, através do confronto social do qual representam importante parcela. De acordo com o proposto por Wolfe, as construções da narrativa cena a cena não se atestam sem o diálogo completo, e isso porque, se assim forem, estariam atestando um ponto de vista – que no “Cais” é o do narrador de João Antônio – e não uma “verdade”.

Assim, vamos destacar algumas falas que aparecem ao longo do texto para que possamos analisar suas mediações e intuir de que maneira colaboram com a construção cênica a que se propõem. Primeira fala: “– Êpa!” (ANTÔNIO, 1968a, p. 100). Supõe-se do menino branco, da bicicleta, aquele que subiu do selim para o cano e cortou o cais. Todas essas informações, que servem para introduzir o leitor ao texto, são trazidas pelo narrador. O menino só diz “Êpa” e nada dizem a ele. A descrição que se segue é coisa do narrador, que o caracteriza, o veste e dá conhecimento de sua ação. Como primeira fala, introdutória, o que se entende é que a cena não necessitaria de um atestado de veracidade, mas essas mediações vão seguir do mesmo modo nas próximas falas, supostamente mais complexas para a narrativa. Vejamos: “– Vai lavar roupa, sua fedorenta” (ANTÔNIO, 1968a, p. 100). Introdução de Odete e Rita, as prostitutas. Estão discutindo, ofendendo uma a outra. Aqui a mediação aparece para explicá-las ao leitor. O narrador vai dizer que trabalham juntas, que em parceria “aturam” e “tomam” o dinheiro de seus fregueses. Ao final dessa intrusão, vai sentenciar que no cais as pessoas não ligam para briga de mulher. E os leitores, apresentados às duas em conflito, também não saberão o motivo – coisa que, já alertamos em outro momento, leva-nos a crer que o narrador também não se importa, denunciando seu papel de “mais um” naquele contexto social. Da cena só sabemos o que nos conta o narrador, não há detalhes de um suposto diálogo anterior à briga.

Outra fala que julgamos apropriado destacar é de Odete Cadilaque. “– Isso não dá pé. Quê o quê! Tou dura, lêsa e ainda apitada. Me atrasaram a vida” (ANTÔNIO, 1968a, p. 103). Sozinha, diz como que para si, “soltando pragas”. Essa sentença discute muito da situação de Odete. “Dar pé”, no dito popular, significa ter segurança, encontrar, com os pés, o chão. Estar “dura”, “lesa”, significa estar pobre, sem dinheiro. “Apitada”, expressão menos conhecida que as duas anteriores, nos faz recorrer à obra “Vocabulário das ruas – recolhido por João

Antônio”, encarte anexado ao livro *Contos Reunidos* (2000), do mesmo autor, lançado pela editora Cosac Naify. Nessa reunião de vocábulos, que é uma espécie de dicionário de expressões recolhidas por João Antônio – o texto do encarte, inclusive, vem com a caligrafia do autor –, existe a expressão “apitar”. A definição é: “ter ascendência ou influência; morrer” (ANTÔNIO, 2012, p. 5). Dado o contexto da fala de Odete, acreditamos existir caminho para dizer que, metaforicamente, estava morta. Morta de cansada, morta da luta, “apitada”.

Tudo isso nos podia ser explicitado num diálogo completo, como pedia Wolfe, sem a intrusão do narrador, extinguindo, assim, uma suposta predisposição por um ângulo ou ponto de vista. Mas é só uma fala, e sem resposta. Estranho é que Odete desabafe coisa tão reveladora, uma vez que normalmente não se revele coisa tão profunda assim verbalmente, numa fala – coisa que na literatura se faz através do monólogo interior. E mesmo a despeito dessa revelação, o texto que segue dá conta de explicar a condição. “De frente para a rua dos inferninhos, onde Odete Cadilaque, negrinha de bordô encardido, lenço verde à cabeça tapeando o pixaim, se encosta, senta. Pernas, joelhos e uma nesga das coxas aparecem. Odete se ajeita, se encolhe” (ANTÔNIO, 1968a, p. 103). Perto dos inferninhos, caída, se encosta, senta. Sem necessariamente dizer, o narrador põe o leitor em contato com uma mulher pobre, sem condições, humilde e exausta da luta pela sobrevivência naquele ambiente hostil no qual precisa ser, acima de tudo, muito forte. Apareceria essa condição num diálogo registrado por completo? Em “Um dia no cais”, a resposta é não. Neste, como em outros momentos do texto, as revelações estão mediadas pelo narrador, sejam elas textuais ou não.

Os *escritores de revista*³⁴, assim como os primeiros romancistas, aprenderam por tentativa e erro algo que desde então tem sido demonstrado em estudos acadêmicos [...]. Os jornalistas trabalhavam o diálogo em sua mais plena e mais completamente reveladora forma no mesmo momento em que os romancistas o eliminavam, usando o diálogo de maneiras cada vez mais crípticas, estranhas e curiosamente abstratas (WOLFE, 2005, p. 54).

“– Vamos lá? Manda mais do que convida. Rita Pavuna e um freguês. Está ansiosa; mas com tolerância, manha, trabalha o bandido” (ANTÔNIO, 1968a, p. 107). Outra fala de uma protagonista. Dessa vez, Rita Pavuna. E aqui a mediação do narrador é clara. Na contramão do diálogo completo que Wolfe defendia, o narrador não conta a conversa dos dois. Diz que Rita está ansiosa e ora trata seu interlocutor como “freguês”, ora como “bandido”; não deixa ver a cena como ela de fato teria acontecido e, ainda, tendência seu lado

³⁴ Destaque nosso: a expressão foi assim diferenciada para que se faça uma associação com João Antônio e “Um dia no cais”, escritor de *Realidade*.

de narrador. Dissemos que outra ilusão jornalística se daria na expectativa de isenção do repórter. Fazer acreditar, sempre, que não há lado no relato – e já provamos acontecer exatamente o oposto. Schneider vai dizer que a reportagem dá ao repórter a liberdade, inclusive, de escolher sob qual ângulo a abordar (SCHNEIDER, 2014, p. 123), o que não significa, conforme entendemos, acrescentar subjetividade ao relato. Um repórter pode escrever sua reportagem sobre determinado crime, por exemplo, a partir da perspectiva do criminoso, do policial, da promotoria ou da defesa, mas não pode acrescentar ou refutar nenhum acontecimento – não se quiser que seu texto respeite o caráter no qual a reportagem e o jornalismo normalmente se enquadram: o da verdade factual. Assim, quando não atestado pelo que pediam as primeiras técnicas realistas do *new journalism*, e com o agravante de João Antônio ter sido sempre porta-voz de um tipo de gente – aquela a que já muito fizemos referência –, fica determinado que do diálogo e da construção de cena, os dois primeiros recursos e requisitos para um texto do *new journalism*, o narrador de “Um dia no cais” não faz uso. Caminho aberto para que falemos do próximo tópico:

O terceiro recurso era o chamado “ponto de vista da terceira pessoa”, a técnica de apresentar cada cena ao leitor por intermédio dos olhos de um personagem particular, dando ao leitor a sensação de estar dentro da cabeça do personagem, experimentando a realidade emocional da cena como o personagem a experimenta [...]. Porém, como pode um jornalista, escrevendo não-ficção, penetrar acuradamente os pensamentos de outra pessoa? A resposta mostrou-se deslumbrantemente simples: entreviste-o sobre seus sentimentos e emoções, junto com o resto (WOLFE, 2005, p. 54).

Necessário dividir este tópico em duas partes. A primeira vai tratar do “ponto de vista da terceira pessoa”, e a segunda do jornalista penetrar ou não penetrar no pensamento de outra pessoa, que são coisas diferentes.

Já dissemos que o narrador de “Um dia no cais” podia mesmo ser um personagem do texto, uma vez que o autor se hospedou no porto durante um mês a fim de ter contato com o dia a dia do lugar. João Antônio podia ter optado por estar inserido e intervir na história, mas não o fez. O narrador tipo câmera, modalidade que tenta esvair ao máximo esse mesmo narrador, não coloca uma personagem como dona dessa câmera, mas dá a impressão que a história se conta sozinha, permitindo que o leitor tenha a sensação, na maior parte do conto, de que ele mesmo é a câmera. Para atestar essa posição, não será necessário voltar ao “Cais”, como nos últimos dois recursos, porque que pela própria modalidade que atestamos assumir o narrador, essa possibilidade se torna impraticável.

A segunda parte desse recurso julgamos ser ainda menos exequível. Justificamos: a subjetividade do que se julga ser a penetração na cabeça de outra pessoa é que vai distanciar este recurso do retrato fiel que o próprio *new journalism* apregoa, uma vez que está baseado somente na resposta do entrevistado, coisa que, por se tratar de uma subjetividade, causa impossibilidade da apuração do fato contado. Essa prática desconsidera a postura de defesa a que o próprio entrevistado tende a se colocar quando defronte a perguntas de natureza pessoal, ou mesmo àquelas com as quais não tem familiaridade em responder. Não pode um jornalista penetrar na cabeça de seu entrevistado e assim expor seus sentimentos – não assegurando, pelo menos, que tudo aquilo responde a uma verdade indubitável. Essa é uma gradação da qual a literatura pode fazer porque a arte literária não tem compromisso com a verdade, mas sim com a verossimilhança.

O quarto recurso:

O quarto recurso sempre foi o menos entendido. Trata-se do registro dos gestos, hábitos, maneiras, costumes, estilos de mobília, roupas, decoração, maneiras de viajar, comer, manter a casa, modo de se comportar com os filhos, com os criados, com os superiores, com os inferiores, com os pares, além dos vários ares, olhares, poses, estilos de andar e outros detalhes simbólicos do dia-a-dia que possam existir dentro de uma cena. Simbólicos de quê? Simbólicos, em geral, do *status de vida* da pessoa, usando essa expressão no sentido amplo de todo o padrão de comportamento e posses por meio do qual a pessoa expressa sua posição no mundo ou o que ela pensa que é seu padrão ou o que gostaria que fosse (WOLFE, 2005, p. 55).

Aqui somos capazes de encontrar aproximações com “Um dia no cais”, desde que com importantes mediações. E para que se ateste essa postura basta lembrar que durante a análise do conto, parte primeira deste estudo, sublinhamos os pontos em que o narrador faz uso disso. Wolfe pede que se registre absolutamente todo e qualquer detalhe que possa simbolizar o *status* de vida da personagem – a quem ele prefere chamar, acreditamos que por concordância à proposta do estilo que defende, de pessoa.

O estilo de vida das protagonistas, conforme vimos, realmente aparece através do que o narrador vai contando, em cada detalhe. Como aqui:

Rita Pavuna pára, procura um café. A seu lado, um tipo musculoso cujo indicador, enorme, não entra na asa da xícara de média. Rita ri. Portas, algumas, demonstram rasgadamente que não são o que parecem, com as inscrições “casa de família”. Letras a carvão ou vermelhas, quase ofensivas, mal e mal arrançadas nas entradas, onde às vezes se lê família com lh: família. Rita Pavuna vaga por seis cabarés mambembes num quarteirão. Mulheres estropiadas, soltando palavrões. Viventes desengonçados e mais fedor de lodo. Grãos de café tipo quatro, entre os paralelepípedos. Um, dois,

três, quatro tratores, motoniveladoras em exportação para a Argentina. Caixas de frutas. A área dos armazéns 5-6 se chama ponta de faca. Caras ficam mais fechadas, tipos vagabundeiam, basbaques, curiosos, desconfiados, de ordinário desbocados. Rita ouve um lero abusado. Mas segue. Não está a fim de confusão. Não vai pra grupo. Procura ganhar uma grana, dormir em hotel – isso é que é (ANTÔNIO, 1968a, p. 105 – 107³⁵).

É nessa parte que Rita foi para o armazém mais perigoso do cais. Largou Odete na calçada, “ao deus dará”, e se foi. A personagem interrompe a caminhada para um café num estabelecimento chamado “Bar Athenas”, que tem o seguinte letreiro: “*served by girls*”. O narrador diz que nesse lugar há gente, mulheres machucadas, barris e falhas na calçada, nas quais um “moleque” tropeça.

Quando ri do musculoso que não consegue passar o dedo pela asa da xícara, Rita se expõe de uma maneira que não lhe é comum. Em todo o texto essa é a única demonstração de felicidade – se é que assim podemos chamar esse gesto – de Rita que não está associada com conseguir um cliente ou dormir em um hotel. Isso explicita, apesar de sua pobre condição, algum bom humor ou esperança que ainda existem na mulher. Essas portas, onde se lê “casa da família”, rasgadamente demonstram que, na verdade, outra informação delas se retira. “Quase ofensivas”, diz o narrador, que considera o carvão ou a cor vermelha das letras dessa inscrição, certo tipo de atentado ao estatuto que a palavra “família” carrega. A protagonista vaga por um quarteirão, com todo o peso que vagar (andar sem destino; vaguear) possui, e passa por seis cabarés que o narrador chama “mambembes”, que significa, depreciativo ou medíocre. Não um, nem dois, nem três, nem vários, nem muitos, mas seis. Exatidão característica, um dos pedidos de Wolfe. Os tipos, as caras fechadas, os curiosos, vão todos atestando a condição social de Rita, de maneira próxima ao que se pedia neste quarto recurso. Quando ouve um desaforo, não briga. Sabe que não vale a pena, mostra-se altiva, capaz de engolir o orgulho ferido e continuar na busca pelo freguês que lhe valerá a noite. E se dissemos que a aceitação desse recurso se dá com mediações, é porque o pedido de Wolfe é que todos os detalhes possivelmente simbólicos nos sejam ditos.

Nunca ouvi nenhum jornalista falar de gravar o status de vida de algum modo que revelasse que ele sequer pensasse nisso como um recurso independente. Isso é simplesmente uma coisa à qual foram chegando os jornalistas da forma nova. Essa ambição bastante elementar e alegre de mostrar ao leitor a *vida real* leva naturalmente a isso (WOLFE, 2005, p. 56-57).

³⁵ Intervalo devido a peças publicitárias inseridas na publicação.

Acreditamos que o narrador de João Antônio faz o aprofundamento da condição social da personagem de maneira diferente, mas tão eficiente (talvez mais) quanto aquela que pedia Wolfe. O norte-americano, ao frisar que é preciso recorrer aos gestos, aos hábitos, às maneiras de viajar, comer, etc., faz entender que é através do que é dito no texto que o leitor toma conhecimento do *status* social da personagem. No texto de João Antônio esse “dito” vem pelo “não dito”, como se na ausência fosse realmente destacado. Embora não conte do modo de caminhar de Rita, de seus gestos, ou dos estilos de mobília dos bares e botecos por onde ela passa, o narrador diz, sem dizer, muito de sua condição. A literatura explicada pelo não dito, a liberdade de “criar” através da interpretação estética da linguagem; coisa que o jornalismo, evidentemente, não pode fazer.

O que mais sabemos sobre as prostitutas é que, ao final do dia do cais, elas de novo estarão procurando por fregueses. E isso não é preciso estar no texto. Em outros momentos já destacamos que às duas é destinado o final do conto. O dia amanhecerá e escurecerá de novo sem que nada tenha mudado. O caminho natural no porto de Santos ignora totalmente a existência das duas mulheres. E isso tem uma força de representatividade muito grande. Todos os trabalhadores do cais sofrem com o que lhes é imposto. Alguns dos que trabalham ali tem carro importado, mas a maioria tem dor e sofrimento – toda uma classe social “jogada” aos cuidados de uma desordem que João Antônio adota como um discurso de denúncia. Sem dizer nada disso, ou, ainda, sem que exista sequer como comprovar a existência das mulheres, o narrador do “Cais” revela um cotidiano de luta não de duas pessoas, mas de grande parte dos brasileiros que, presos ao trabalho, não encontram maneiras de desviar o caminho natural, para o qual dia após dia, vão sendo direcionados. É a desordem de um povo claramente manifestada e, em alguns pequenos trechos, olhando para a ordem que os aprisiona; a ordem dos carros importados, a ordem de um sistema que os oprime.

Assim, concluímos que dos primeiros recursos, “cena a cena” e “diálogo completo”, o narrador de João Antônio não faz uso. As cenas quem nos mostra é o narrador, de acordo com seu ponto de vista, e não há diálogos completos que nos façam sentir como se estivesse cem por cento atestada. Do terceiro recurso, narrador como uma personagem, como se “em terceira pessoa”, menos ainda. Em seu lugar há a narração tipo câmera, buscando eliminar de todo o próprio narrador, dando voz não a um personagem, mas, como vimos, a um autor implícito que se mostra em detalhes, mediando toda a ação do conto. Do quarto, que pede um completo detalhamento de tudo que aconteça na suposta cena que possa revelar o “*status*” de vida daquela “pessoa”, literatura que é, o “Cais” apresenta muito mais que isso, mas através daquilo que não é dito. Extinguindo do texto esses detalhes, confronta o leitor com uma

realidade vista de dentro para fora; a tensão de todo bom conto, de que já falamos em outro momento.

1.3.2.2 É suficiente a denúncia?

Além de possibilitar a instauração da verdade factual, os processos narrativos realistas também permitem que o narrador participe da narrativa sem que sua voz seja percebida como interferência na narração pura dos fatos. Tal participação consiste, por sua vez, na marca que irá determinar o gênero romance-reportagem no sentido pragmático: *a denúncia social* (COSSON, 2001, p. 65).

Este trecho introduz a questão de que agora trataremos. Pode a denúncia social representar para “Um dia no cais” o mesmo que, segundo Cosson, ela representa para o romance-reportagem? Ou seja, pode a denúncia que vimos no “Cais”, característica da segunda história, ser considerada uma marca que determinaria este subgênero? Pode, essa mesma denúncia, ser o modo de narrar do “conto-reportagem” e então caracterizá-lo como tal, conferindo-lhe não só o estatuto de literatura, mas também de jornalismo?

Começaremos por uma distinção. “De um modo geral, associada a outras palavras, tais como engajamento, compromisso, crítica e posição ideológica, a denúncia social é vista sob a perspectiva única do autor do livro” (COSSON, 2001, p. 65). Em outras palavras, Cosson pretende desmistificar a impressão geral, comumente assumida, de que toda a denúncia social contida numa obra literária tenha de ser entendida pela perspectiva única de seu autor. Neste estudo, por exemplo, para justificar a tomada de posição do narrador e também as intrusões de seu autor, mencionamos o projeto literário de João Antônio como se fosse essa a única possível função textual que a denúncia contida ali poderia exercer.

Colocando em termos linguísticos, a leitura que usualmente se faz da denúncia social é apenas a do plano de seu conteúdo, o plano da expressão é simplesmente ignorado. Nesse estudo, ao considerarmos a denúncia social como marca pragmática do romance-reportagem, estamos enfocando-a igualmente como conteúdo e como expressão. Tanto que a tomamos como prerrogativa do narrador, e não apenas como uma posição do escritor (COSSON, 2001, p. 66).

Nesse sentido, e partindo das posições de Candido em *Literatura e Sociedade* (2008), Cosson propõe duas maneiras de entender essa denúncia em literatura: a individual e a social. A função individual, *grosso modo*, é aquela que “nasce mesmo como resultado de uma opção do escritor em relação à constituição da obra e do público que pretende atingir” (COSSON,

2001, p. 66), enquanto a social, para que seja satisfatória, precisa “que o público a tome como parte necessária da produção daquela obra” (COSSON, 2001, p. 66).

Então,

[...] se por um lado a denúncia social implica adoção, por parte do escritor, de uma determinada e muitas vezes explícita posição ideológica a ser defendida na sua obra, com vista a transformação, a reforma ou a simples ajustamentos em uma ordem social dada; por outro lado essa denúncia deve estar perfeitamente integrada ao todo da obra para que o público leitor não a considere dispensável como mero panfleto ou libelo desta ou daquela corrente política (COSSON, 2001, p. 66).

Marca do texto que se pretende gênero – romance-reportagem –, a denúncia social será analisada primeiro em relação ao narrador e depois em relação ao narratário. Assim, dispensado o autor, que é comumente o único a ser considerado – distinção que não pretende “escamotear a responsabilidade e a convicção política expressa pelo escritor e, muito menos, os seus condicionamentos ideológicos, posto que ele é, obviamente, o verdadeiro produtor da narrativa” (COSSON, 2001, p. 66) –, a denúncia social será também entendida como um elemento textual.

A primeira forma de colocá-la como elemento formador do todo textual e não da simples intenção de seu autor é aproximá-la do narrador; procedimento feito através de diferentes maneiras: a primeira delas, a intrusão. E mesmo a despeito das diferenças existentes entre o narrador e o autor, as intrusões presentes no “Cais”, atribuídas por nós a João Antônio, serão analisadas com o olhar voltado ao narrador³⁶.

Comum nas narrativas literárias, a intrusão do narrador, que, de maneira geral, pode ser entendida como o rastro de subjetividade do narrador dentro da narrativa – daí o termo intrusão –, tem nos romances-reportagens presença garantida em função da denúncia social. Afinal de contas, a intrusão do narrador é o meio mais simples de a denúncia se fazer presente na narrativa, uma vez que é próprio da intrusão permitir a projeção mais direta das posições ideológicas assumidas pelo narrador. Cabe, pois, à intrusão do narrador, o papel de convencer ou, pelo menos, o de atrair o leitor para a proposta de real que o narrador apresenta na obra (COSSON, 2001, p. 69).

³⁶ Embora não possamos esquecer dois importantes detalhes: João Antônio ficou um mês hospedado no porto de Santos a fim de ter convívio com a realidade que pretendia mostrar, e muito embora seja impossível afirmar sem que restem dúvidas que é ele mesmo quem narra, não há elementos ou espaço para que o narrador seja uma personagem diferente e, para além disso, lembremos, também, que o narrador de “Um dia no cais” age como se fosse uma câmera. Vai se esvaindo do texto como se a história se contasse sozinha e assim poucas vezes aparece – direta ou indiretamente (declarada ou dissimuladamente).

Pois ao narrador de João Antônio e do “Cais”:

Rita Pavuna e Odete Cadilaque se pegam. Duas das que zanzam batalhando na noite, conluiadas nos tramos, nas arrumações para surrupiar fregueses e levantar a grana, ainda que devam aturá-los. É lei – malandra que é malandra, no cais, não deve ir com trouxa. Toma-lhe o milho no jeito, debaixo de picardia e manha. Carne é carne e peixe é peixe (ANTÔNIO, 1968a, p. 100).

Ou, também,

Canalhas, cínicas igualmente e ligadas, mancomunadas na catança dos otários. Mas Rita Pavuna e Odete Cadilaque se apartam num desses tempos quentes. Uma querendo comer a outra pela perna, pela grana de algum freguês. E se afastam. Horas, horas. Cada uma para o seu canto e uma não quer nem ver a cara da outra. Piranha não come piranha (ANTÔNIO, 1968a, p. 100).

No primeiro trecho, o que se destaca desse narrador câmera é o seu pequeno comentário a respeito da habilidade das duas prostitutas no tratamento de seus fregueses. Mostra, através de sua própria intrusão, a distinção que se fazia entre um cliente com potencial e outro que não lhes valia uma noite em hotel. No segundo trecho, quando Rita e Odete estão prestes a brigar, o narrador fala pelas duas, tira de suas bocas a ação e a reação desse malfeito e fala por elas: “uma não quer nem ver a cara da outra” (ANTÔNIO, 1968a, p. 100). Durante o conto, toda a intrusão do narrador será feita dessa maneira. Não há um único discurso ou diálogo em que ele apareça de forma declarada. É a câmera que vai tomando conta da narrativa e, por sua ausência, substituindo o narrador – que na verdade a direciona para a desordem de toda uma classe.

A denúncia social, motivo dessa análise, conforme há pouco levantamos está mais presente naquilo que não é dito do que naquilo que é. A dificuldade enfrentada por Rita e Odete, que, presas no circunscrito espaço do cais não conseguem libertar-se das amarras de uma existência de quase solidão em um sistema de relações que as cerca. O leitor de “Um dia no cais” só atingirá por completo a sensação de ter sido, durante a leitura, alimentado desses elementos que o farão questionar o ocorrido no cais (e também fora dele), no momento final de sua leitura. Evidente que ao longo do texto, em trechos como “Acordará, quando se acordar, com o sol na cara. Quebrada, faminta. A boca seca estará uma pasta. Aí, apanha o primeiro que aparecer (É apostar e ganhar). Corre ao boteco comer sanduíche” (ANTÔNIO, 1968a, p. 103), a sensação que se tem é de que o narrador, através de suas intrusões, quer

mostrar mais que a cena fílmica, que dissemos ser a grande marca do texto, quer mostrar toda a dureza da situação. Entretanto, é ao perceber que o ciclo das duas não termina, mas que recomeçará no dia seguinte, que é possível entender todo o contexto que ali está. A denúncia, mesmo a despeito dessas pequenas intrusões, se manifestará com força ao final do texto, e não necessariamente no texto em si.

Segundo Cosson, ainda há outras duas maneiras de o narrador do texto trabalhar a denúncia social. Ele entende que

[...] os diálogos são uma vantagem à medida que levam ao desaparecimento da voz do narrador. Mais que isso, e por ser um “discurso encenado”, a subjetividade de um depoimento mais contundente é absorvida pela objetividade que a representação formal da fala empresta à personagem. Assim, mais convincente será, e pouca contestação deverá enfrentar, a denúncia social que o narrador, astutamente, encarrega as personagens de expor (COSSON, 2001, p. 70).

E, além disso,

[...] são elaboradas, ainda, as reflexões das personagens, mesmo quando não conseguem apreender a lógica ou a razão que os rege. A denúncia, nesses casos, faz-se, então, pela revelação do interior da personagem na forma de monólogos ou de lembranças que invadem a personagem e eclipsam o narrador (COSSON, 2001, p. 71).

Cosson também vai sugerir a existência de documentos que comprovem a autenticidade da narrativa. Em “Um dia no cais” há fotografias genéricas do espaço do porto, que atestam a existência dos bares, luzes e crianças (ANEXO I), mas não há evidências da jornada de Rita e Odete, ou de que sejam reais as duas prostitutas. Como também não há, como pede Cosson, reflexões a respeito do que acontece ao narrador-personagem ou a outros personagens. Não há reflexões sobre o que pode acontecer com Rita ou Odete, no caso de voltarem para casa sem dinheiro. Odete apanharia. Rita não sabemos. Não há um narrador que reflita e nos faça sentir a tensão social desse confronto por sobrevivência. O leitor vai tendo contato com essa dura realidade ao longo dos desenhos cênicos que a câmera vai fazendo e absorvendo-os conforme lê. Sem intrusão, sem diálogo, sem monólogo, sem reflexão, sem documentos, mas no conto todo, pelo percurso tomado, com o círculo fechado de um final sem liberdade exposto na segunda história.

Assim:

Afora essas denúncias, mais ou menos explícitas e, geralmente, localizadas em trechos ou episódios da narrativa, a denúncia social encontra-se mais declaradamente presente na *temática* escolhida e na *narrativa mesmo como um todo*, e funciona, desse modo, como a razão central da escritura de um romance-reportagem (COSSON, 2001, p. 74).

“Como um todo”, diz Cosson. E é assim mesmo que se manifesta a denúncia social presente em “Um dia no cais”. Todo o texto e sua construção de espaço e ambiente, com especial destaque à denúncia do final, exaltam por completo, quando aliados, a denúncia social que existe no texto. Toda a clausura e dificuldade que se pode enxergar aparecem nesse conjunto e pelo não dito que já destacamos em Rita e Odete. Todos os resultados a que chegamos indicam esse sentido; foi assim também com a segunda história, a de Piglia. Na primeira história, a do enredo do conto, um dia completo no porto de Santos; na segunda, escondida, a denúncia social e o conflito de classes, a tensão do “conto-reportagem” e de um corpo-a-corpo com toda uma classe ali representada. Portanto, temos agora a denúncia como possível modo de narrar desse suposto novo subgênero. Como se fosse sua função de existir.

E, se assim for, há também que considerar, como Cosson, a denúncia social com relação ao narratário. E isso também vale aproximação com “Um dia no cais”, porque aqui, como para Cosson, será exaltado que, se ao narrador cabe a denúncia, ao narratário cabe replicar o social que surge no individual de sua leitura, até o geral da sociedade, objetivo final da transformação que o narrador pretendia. “Inicialmente, fora do processo, como observador e registrador ou como aquele que denuncia, o narrador termina por incluir-se entre aqueles a quem é dirigida, em geral a narrativa” (COSSON, 2001, p. 76). Por ser o narrador também parte da sociedade, quando fala dela, fala também de si. Coloca-se como membro dessa sociedade. Em consequência temos que

[...] a denúncia social consiste, para o narrador do romance-reportagem, num meio de acusar e de censurar, mas também num meio de livrar-se da sua culpa de mero espectador. Denunciando por meio da narrativa, o narrador redime-se de suas faltas ao mesmo tempo em que as assume publicamente. Porém, ele não se quer sozinho no tribunal que sua narrativa instaura. Por isso convoca a sociedade, como narratária, para receber a parte que lhe cabe nas acusações que ele, narrador, está disposto a fazer como confissão (COSSON, 2001, p. 77).

É neste momento que o leitor do romance-reportagem percebe o diálogo existente com o narrador, dentro do processo de troca entre o que denuncia e confessa e o que recebe a acusação e a confissão; o jogo entre eles, resultado e motivo de lá estar a denúncia, se completa. Assim, ao encerrar o raciocínio, Cosson defende que

É dessa forma que o romance-reportagem tem na denúncia social muito mais que uma posição ideológica explícita ou um compromisso sociopolítico com causas extratextuais. Com a denúncia social, o romance-reportagem cumpre o papel primordial de toda narrativa: o de transmitir conhecimento por meio da encenação da experiência. Com o romance-reportagem, a denúncia social passa da condição de crença ingênua no mito da linguagem revolucionária e transformadora de homens para a posição real de comunicação narrativa. Comunicação que leva, naturalmente, à reflexão e à consciência de que as pás do moinho gigantesco que consomem vidas [...] podem e devem ser detidas. Para isso, um bom início é ouvir com atenção a voz daquele que nos acusa e confessa por nós (COSSON, 2001, p. 77).

E aqui podemos voltar a João Antônio. Podemos voltar nossos olhos para o autor que passou um mês no porto de Santos e que criou o narrador que denunciou o exposto acima, e que, por ele e por nós, confessou sua culpa. Sua confissão, como autor, está no “Corpo-a-corpo com a vida”, do *Malhação do Judas Carioca*. O trecho é longo, mas necessário.

Precisamos de uma literatura? Precisamos. Mas de uma arte literária, como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo que firam, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas de vida. Não será o futebol o nosso maior traço de cultura, o mais nacional e o mais internacional; tão importante quanto o couro brasileiro ou o café of Brazil? A umbanda não será a nossa mais eloquente religião, tropical e desconcertante, luso-afro-tupiniquim por excelência, maldita e ingênua, malemolente e terrível, que gosta de sangue e gosta de flores? A desconhecida vida de nossas favelas, local onde mais se canta e onde mais existe um espírito comunitário; a inédita vida industrial; os nossos subúrbios escondendo quase sempre setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores – os nossos intestinos, enfim, onde estão em nossa literatura? Em seus lugares não estarão colocados os realismos fantásticos, as semiologias translúcidas, os hipermodelismos pansexuais, os supra-realismos hermenêuticos, os lambuzados estruturalismos processuais? Enquanto isso, os aspectos da vida brasileira estão aí, inéditos, não tocados, deixados pra lá, adiados eternamente e aguardando os comunicadores, os artistas e intérpretes (ANTÔNIO, 1975a, p. 145-146).

Manifesto de resistência. Manifesto de resistência da umbanda, do futebol, do “café of Brazil”, das favelas, do subúrbio, do povo que João Antônio pretendia exaltar e exaltou. Não pode ser a denúncia social o único elemento caracterizador de um texto que propõe unir literatura e jornalismo. A denúncia social é clara e a participação do narrador e do próprio João Antônio, também. Então, é suficiente? Acreditamos que não. Acreditamos que como literatura, uma das muitas faces da arte, “Um dia no cais” pode denunciar sem constituir-se, obrigatoriamente, em reportagem.

E é assim, nesses preceitos de que pode ser a literatura ferramenta de denúncia, que Alfredo Bosi vai construir *Literatura e resistência* (2002). Já na primeira página, citação inaugural do livro, ele traz trecho de Otto Maria Carpeaux, do *História da literatura ocidental* (1959).

A literatura não existe no ar, e sim no Tempo, no Tempo histórico, que obedece ao seu próprio ritmo dialético. A literatura não deixará de refletir esse ritmo – refletir, mas não acompanhar. Cumpre fazer essa distinção algo sutil para evitar aquele erro de transformar a literatura em mero documento das situações e transições sociais. [...] A relação entre literatura e sociedade não é mera dependência: é uma relação complicada, de dependência recíproca e interdependência dos fatores espirituais (ideológicos e estilísticos) e dos fatores materiais (estrutura social e econômica) (CARPEAUX, 1959 *apud* BOSI, 2002, p. 7).

E, ainda:

[...] resistência é um movimento interno ao foco narrativo, uma luz que ilumina o nó inextricável que ata o sujeito ao seu contexto existencial e histórico. Momento negativo de um processo dialético no qual o sujeito, em vez de reproduzir mecanicamente o esquema das interações onde se insere, dá um salto para uma posição de distância e, deste ângulo, vê a si mesmo e reconhece e põe em crise os laços apertados que o prendem à teia das instituições (BOSI, 2002, p. 134).

É exatamente assim com “Um dia no cais”. Quando Rita e Odete, próximas de conseguir o dinheiro e o descanso em hotel, desaparecem do texto, somos impedidos de saber como finda a noite, mas, ao mesmo tempo, enxergamos com clareza o círculo que as prende e as segura – circunscrito e fechado no espaço do cais, mas também fora dele. Acusador e réu confesso, o narrador do conto, que ao longo do texto vai trabalhando a tensão, mostrando e escondendo a segunda história, tem na denúncia social de seu autor, característica primeira de toda a sua obra, e dele mesmo, também elemento textual, seu maior objetivo. A verdade, como defendemos aparecer no conto, é a verdade acima do factual. Muito mais importante que atestadas a existência ou a inexistência de Odete e Rita, dos marinheiros ou do menino branco que cortava o cais, está a missão que João Antônio trazia aos seus textos: intervenção. Que é denunciante da dura realidade dos protagonistas retirados do lixo, está comprovado. Mas que não seja esse o único preceito necessário para ser uma reportagem. Fosse assim, toda obra de João Antônio seria reportagem, quando, na verdade, é literatura. Literatura de resistência por um povo que ele escolheu defender, pelo qual escolheu intervir; coisa que o jornalismo pode também fazer – mas não só ele. “Mas de uma arte literária, como de um

teatro, de um cinema, de um jornalismo que firam, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas de vida” (ANTÔNIO, 1975a, p. 175). Conto.

1.3.3 Relações com a indústria cultural

“Um dia no cais”, já dissemos, foi publicado na revista *Realidade*, em sua edição de número 30, em setembro de 1968 – ano em que o Brasil, como se sabe, via-se inserido em um contexto de ditadura militar. A censura política, que incidia sobre todo tipo de material publicado, influía no processo criativo e, por conseguinte, alterava-o. “Sob o signo da censura toda a produção que conseguiu vir à luz já continha, inscrita em sua forma, elementos que visavam burlar o olhar agudo do censor” (PELLEGRINI, 1993, p. 2). A ditadura militar estremeceu a relação do governo com os jornalistas, que “com a censura incidindo sobre as redações, [...] passaram do conhecimento das regras para divulgar notícias, imposto autoritariamente, a um estado em que sabiam o que não deveria ser noticiado” (JORGE; BARROS, 2011, p. 6). Apesar de já amplamente debatida, a ditadura, nas palavras de Pellegrini, é uma "espécie de casa velha a que sempre se volta à procura de vestígios, resquícios e pistas talvez ainda mais reveladoras, apesar dos inúmeros inventários, balanços, mapeamentos e sínteses escritos depois" (PELLEGRINI, 2014, p. 151). É por essa busca de pistas e resquícios que neste estudo dedicar-se-á certo espaço à questão, *casa velha* de possibilidades.

Quando em dezembro de 1968 o Ato Institucional número 5, AI-5, foi baixado, o governo do general Arthur da Costa e Silva infligia talvez o mais duro golpe a uma possível resistência ao regime. O decreto, que se sobrepunha à Constituição de 24 de janeiro de 1967, possibilitava, entre outras coisas, que se cassassem mandatos eletivos, suspendessem por dez anos os direitos políticos de qualquer cidadão, proibisse participação ou manifestação em atividades de cunho político e estabelecia, ainda, que se poderiam “fixar restrições ou proibições relativamente ao exercício de quaisquer outros direitos públicos ou privados” (ATO INSTITUCIONAL Nº5, 1968). Estava legalizada a censura. *Realidade*, em abril de 1966, e “Um dia no cais” em setembro de 1968, circularam antes do advento deste decreto, considerado o pior da ditadura militar, desencadeador do período que ficou conhecido como “anos de chumbo”. Entretanto, é impossível desconsiderar a influência do regime tanto na revista como no texto em questão. A ditadura militar, mesmo antes do referido decreto, criava mecanismos para fortalecer a censura, que já “estava incluída entre as medidas que poderiam

ser adotadas, se necessárias, para a defesa [do regime]” (SOARES, 1989, p. 21). A própria *Realidade*, para servir de exemplo, mesmo antes do AI-5 já se via censurada.

Ao lançar seu 10º número, em janeiro de 1967, a publicação apresentou a edição especial *A Mulher Brasileira Hoje*, sobre a evolução do comportamento feminino. Apresentou as chamadas de capa: “Pesquisa: O que elas pensam e querem”, “Confissões de uma moça livre”, “Ciência: O corpo feminino”, “Eu me orgulho de ser mãe solteira”, “Por que a mulher é superior” e “Assista a um parto até o fim”. Alegaram que o conteúdo da publicação ofendia a moral e os bons costumes, a infância e a juventude. Os organismos públicos respaldaram-se no Artigo 53 da Lei nº 2.083 que dizia: “A educação sexual compete aos pais, não a estranhos” (COSTA, 2009, p. 2-3).

O cenário de disputa entre imprensa e Estado era parte do ar que se respirava no censurado Brasil da ditadura militar. E, se antes do advento do AI-5 já se vivia este clima, depois dele jornalistas e censores dividiram redações. *Realidade* foi parte integrante da luta de resistência; principalmente durante os seus primeiros três anos de circulação, que são conhecidos como o seu período de ouro. “A revista diferenciou-se por enquadrar os assuntos mais pertinentes deste período por intermédio de uma linguagem sofisticada, amparada por uma forte carga autoral, capaz de transmitir o clima de liberdade que havia nos bastidores da redação” (MORAES; IJUM, 2009). A postura não foi de confronto, mas de criatividade. A revista destacou-se por driblar e escapar da censura sem precisar confrontá-la diretamente.

Realidade

[...] não reformou o mundo nem desafiou, diretamente, governos. Mas ajudou e influenciou na mudança de costumes no Brasil. Foi irreverente e contestadora. Fazia um jornalismo que não se conformava com a verdade oficial, que procurava olhar os vários lados possíveis de um mesmo tema [...] E seu texto, claro, não tinha o tom urgente da matéria, mas a calma da observação meticulosa. (MARÃO; RIBEIRO, 2010, p. 23)

É por isso que

[...] a revista *Realidade* é um marco na história do jornalismo brasileiro. Sob qualquer ângulo que possa ser estudada, a publicação da Editora Abril, lançada em 1966 e produzida durante 10 anos consecutivos, representa para os profissionais da imprensa e para os estudiosos da vida cultural brasileira um momento obrigatório de referência, tanto pela abrangência dos temas que reportou como pela forma como o fez (FARO, 1999, p. 13).

No seu triênio de ouro, quem produziu e escreveu *Realidade* foi a mesma equipe que a idealizou e criou³⁷. A postura criativa e inovadora passou para a história como referência de um jornalismo possível em um período em que era preciso resistir. O sucesso editorial da publicação, que circulou por mais sete anos, e mesmo as supostas perdas de algumas dessas características que lhe deram destaque³⁸, são indícios de outro aspecto fundante da ditadura militar: a força e a instituição de um mercado, semente de uma indústria cultural. Ou, para usar um conceito estabelecido, o que viria a ser a *censura econômica*³⁹.

A Editora Abril também soube, em termos comerciais, aproveitar a oportunidade que estava surgindo: novos produtos e hábitos precisavam de uma publicação com credibilidade para veicular suas mensagens de venda. Era o moderno capitalismo, baseado no consumo, que estava começando no Brasil. Enfim, *Realidade* era uma revista muito rentável, apenas com anúncios e vendas em bancas (MARÃO; RIBEIRO, 2010, p. 34).

Nesse sentido, utilizando-se de um projeto de orientação para que se instituísse uma expressão ideológica à cultura, o Estado “impedia um tipo de orientação, a de conteúdo ideológico de esquerda, ou aquilo que assim lhe parecesse, mas incentivava outro, aquele que pregava a Pátria, Deus, a moral, as tradições e os bons costumes” (PELLEGRINI, 2008, p. 40). Assim,

[...] textos específicos foram censurados, mas não a sua produção geral, que cresceu e se firmou, amparada pelo “projeto modernizador” do governo militar. Esse projeto, extremamente conservador, pois não visava beneficiar o conjunto da população, incluía a consolidação de um setor industrial moderno no país, de fato iniciado nos anos anteriores, do governo Juscelino, que incluía a crescente penetração, em nossa economia, de capitais externos associados às empresas nacionais. Passávamos a fazer parte de uma nova fase do capitalismo internacional, o capitalismo monopolista, que exigia a transferência das unidades industriais do centro para a periferia. Nesse contexto, a cultura foi gradativamente se adequando a essa “modernização”,

³⁷ A revista teve em sua equipe nomes como Paulo Patarra, editor-chefe, Sérgio de Souza (que, anos mais tarde, fundaria a revista *Caros Amigos*), editor de texto, Luiz Fernando Mercadante (que depois seria editor do Jornal da Tarde e da TV Globo), repórter, e José Hamilton Ribeiro (também da TV Globo), também repórter. “Quem criou Realidade foi Paulo Patarra. Prescreveu a receita e, para aviar, montou a equipe e a dirigiu” (SEVERIANO, 2013, p. 19).

³⁸ “A rigor, foi em razão do perfil que Realidade adquiriu nesses três primeiros anos de sua existência que se definiu seu papel no conjunto da produção jornalística nacional. Invariavelmente, quando Realidade é citada como uma experiência excepcional no conjunto da imprensa brasileira, é a esse período que se refere, sem prejuízo de que a revista tenha mantido várias de suas marcas nos anos que se estendem de 1969 a 1976”, normalmente se atribui esse período de ouro à equipe original de formação de *Realidade* (ver nota nº 6). Passado este triênio, pouco a pouco a equipe foi se dissipando (FARO, 1999, p. 4).

³⁹ Ver PELLEGRINI, T. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, 2008.

desenvolvendo-se como uma poderosa e sofisticada indústria, capaz de gerar lucros e benefícios, todavia para poucos (PELLEGRINI, 2008, p. 40).

No contexto dessa conjuntura, em 1975, instituía-se a Política Nacional de Cultura, que, ao mesmo tempo em que censurava publicações, incentivava a produção e a organização de cultura em moldes empresariais (PELLEGRINI, 2014, p. 155), o que progressivamente ia conferindo aos materiais culturais sua própria impressão de mercadoria e produto. Assim, “[...] os interesses gerais do Estado e dos novos empresários da cultura tornaram-se os mesmos; [...] ao passo que a formação e o fortalecimento de um mercado integrado passaram a ser parte significativa da nova estrutura econômica que se desenvolveu no país” (PELLEGRINI, 2008, p. 41). E o resultado desse movimento, para a literatura, é o que se vê no mercado editorial de hoje, em que a produção e a pressa em produzir literatura, se dão em elevado grau.

Realidade era uma publicação que, em suas inovações, importava-se não só com o jornalismo, mas também com a qualidade textual daquilo que vinha publicado em suas edições⁴⁰. O desenvolvimento dessa indústria cultural, portanto, afetava a revista. No momento da ebulição de um mercado produtor de cultura, é preciso também considerar a adaptação do discurso ao mercado. Quem quer falar e ser ouvido em um contexto como aquele precisa saber jogar o jogo que está para começar. É o que passa a valer. Eis a *censura econômica* em ação, em pleno momento de resistência.

Pois João Antônio, como *Realidade*, surge no olho desse furacão. Em 1963, um só ano antes do golpe, publica *Malagueta, Perus e Bacanaço*, seu primeiro livro de contos, e já com ele conquista os prêmios Jabuti de “melhor livro de contos” e de “autor revelação”. Mesmo contemporaneamente, João Antônio é um curioso caso da literatura brasileira: sua história literária, inclusive, forma parte fundamental para a obtenção dos resultados perseguidos por este estudo – não só porque o autor importa, mas porque ele precisa movimentar-se dentro do contexto acima descrito. A literatura de João Antônio, pautada no que ele considerava ser a verdadeira essência do Brasil, baseia-se naquela postura que há pouco mencionamos.

A briga era dar voz aos personagens da periferia brasileira, normalmente marginalizados. Seus textos falam de mendigos, jogadores de sinuca, bandidos, prostitutas e moleques de rua. São personagens que frequentam a literatura de João Antônio e os botecos de São Paulo e do Rio de Janeiro – cidades pelas quais flanou⁴¹, no mais parisiense dos

⁴⁰ Por isso não são raros os estudos que a colocam em paralelo com o *new journalism*.

⁴¹ “Que significa flunar? Flunar é ser vagabundo e refletir, é ser basbaque e comentar, ter o vírus da observação ligado ao da vadiagem. Flunar é ir por aí, de manhã, de dia, à noite, meter-se nas rodas da população, admirar o

sentidos. Esse “manifesto”, publicado em 1975, é um norte para entender a literatura *joãoantoniana*, que não surge por surgir, mas que segue um caminho aberto, muitos anos antes, por Lima Barreto. Clara Ávila Ornellas, pesquisadora do autor, começa assim o primeiro capítulo de seu livro *João Antônio, leitor de Lima Barreto* (2011a): “Dois escritores. Dois defensores dos marginalizados sociais. Dois apaixonados pelo Brasil e suas ‘aldeias’” (ORNELLAS, 2011a, p. 17). E foi assim mesmo a literatura de João Antônio.

Temos agora João Antônio, do Rio e do Brasil. De um tempo onde a violência predomina, onde as distâncias se reduziram nas cartas geográficas e se ampliaram entre os seres humanos, quando o sexo se tornou permissivo e também os sentimentos, quando tudo se fez contestação e as ideologias, mesmo as mais aliciantes, ruíram no debate que as libertou de traves e cadeias. Um tempo assim tão conturbado exige um escritor não apenas de pulso e de determinação, mas também capaz de recolher e restituir os derradeiros grãos de ternura, de estabelecer um novo humanismo (AMADO, 2012, p. 591).

Esse autor publica pela primeira vez em *Realidade* em outubro de 1967; e foram sete, ao todo, seus textos para a revista – Quadro 2 (JORGE; BARROS, 2011, p. 11).

Quadro 2.

| Edição | Título | Assunto |
|------------------|------------------------------------|--|
| Outubro de 1967 | “Este homem não brinca em serviço” | Uma noite na sinuca com jogadores paulistanos |
| Julho de 1968 | “Quem é o dedo-duro” | Atuação de marginais como informantes da polícia |
| Setembro de 1968 | “A morte” | A relação da morte e vários meios de morrer |
| Setembro de 1968 | “Um dia no cais” | A vida no porto de Santos – SP |

menino da gaitinha ali à esquina, seguir com os garotos o lutador do Cassino vestido de turco, gozar nas praças os ajuntamentos defronte das lanternas mágicas, conversar com os cantores de modinha das alfürias da Saúde [...] É vagabundagem? Talvez. Flanar é a distinção de perambular com inteligência. Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado flâneur ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. [...] O flâneur é o bonhomme possuidor de uma alma igualitária e risonha, falando aos notáveis e aos humildes com doçura, porque de ambos conhece a face misteriosa e cada vez mais se convence da inutilidade da cólera e da necessidade do perdão” (DO RIO, 2011, p. 9-10).

| | | |
|------------------|--------------------|------------------------------------|
| Outubro de 1968 | “Ela é o samba” | Perfil da cantora Aracy de Almeida |
| Novembro de 1968 | “É uma revolução” | Uma partida de futebol |
| Dezembro de 1968 | “O pequeno prêmio” | Corridas de trote |

Sob o contexto de censura e ditadura militar, *Realidade* respondia ao regime com criatividade e espírito inventivo. Foi justamente ao aliar essas características ao contista de sucesso que à época já se via em João Antônio que ocorreu à equipe da revista, em 1968, que ele escrevesse sobre a vida no porto de Santos.

O “nascido” de João Antônio para a literatura, a publicação de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, é outro capítulo dessa mesma história. Deu-se assim:

[...] o dia do “descobrimto” de João Antônio como escritor ocorreu na primavera de 1958, quando um automóvel importado estacionou diante do bar da família, na periferia de São Paulo. Quatro homens de terno desceram e se aproximaram do balcão, onde João Antônio, pai, humildemente, os recebeu. Perguntaram se ali morava um tal de “Paulo Melado”. Quase pesaroso, temendo pelo que o filho primogênito poderia ter feito, o imigrante português respondeu: – Os senhores são da polícia? O líder da tropa era ninguém menos que Ricardo Ramos, o filho de Graciliano, que, além de escritor, era editor de cadernos literários⁴². Havia recebido alguns contos pelo correio, e gostara tanto que, seguindo o endereço do remetente, decidira conhecer pessoalmente o dono do bizarro pseudônimo (LACERDA, 2012, p. 17).

Do momento em que Ricardo Ramos encontrou João Antônio até a data de publicação de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, passam-se cinco anos. O destaque, nesse período, vai para o incêndio acontecido na casa dos Ferreira, que deixou a todos da família só com a roupa do corpo. João Antônio foi obrigado a reescrever de cabeça partes do conto que dava título ao livro – “Malagueta, Perus e Bacanaço”⁴³ – a história de três jogadores de sinuca da noite paulistana. A publicação, sucesso de vendas e crítica, alçou João Antônio ao sucesso. E do segundo livro em diante, em qualquer autor que se queira analisar, já se pode depreender

⁴² Os outros membros da equipe eram os escritores Otávio Issa, Roberto Simões e Ronaldo Moreira (LACERDA, 2012, p. 17).

⁴³ “O escritor contava que reescrevera “Malagueta, Perus e Bacanaço” de memória, mas isso não é bem verdade. Muitos amigos e críticos tinham pedaços do conto, enviados pelo próprio João Antônio, e na agência onde trabalhava ele reunia cópias antigas numa gaveta. Foi preciso, sim, recuperar mentalmente alguma coisa, mas a partir de versões muito próximas da final, que hoje estão no acervo de Assis. O escritor tinha por hábito “enobrecer” certas passagens de sua carreira” (LACERDA, 2012, p. 17).

alguma influência do mercado editorial. Na primeira publicação, ainda livre da pressão de editoras e cifras, o autor pode escrever sem um *deadline* (para ficar no mais simples dos exemplos); do segundo em diante, principalmente se o primeiro foi um sucesso de vendas e se já há um compromisso com alguma editora, não mais. “Um dia no cais” bebe ainda de um outro processo de criação, diretamente ligado à indústria cultural: a literatura por encomenda. Clarice Lispector, certa vez, falou sobre sua relação com o mercado editorial:

O poeta Álvaro Pacheco, meu editor na Artenova, me encomendou três histórias que, disse ele, realmente aconteceram. Os fatos eu tinha, faltava a imaginação. E era assunto perigoso. Respondi-lhe que não sabia fazer história de encomenda. Mas enquanto ele me falava ao telefone – eu já sentia nascer em mim a inspiração. A conversa telefônica foi na sexta-feira. Comecei no sábado. No domingo de manhã as três histórias estavam prontas: “Miss Algrave”, “O corvo” e “Via Crucis”. Eu mesma espantada. Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha. Inútil dizer que não aconteceram comigo, com minha família e com meus amigos. Como é que sei? Sabendo. Artistas sabem de coisas. Quero apenas avisar que não escrevo por dinheiro e sim por impulso. Vão me jogar pedras. Pouco me importa. Não sou de brincadeiras, sou mulher séria. Além do mais tratava-se de um desafio (LISPECTOR; FAGUNDES, 1994, p. 9-10).

Das muitas questões que se levantam quando se trata da literatura em contato com a indústria cultural, perguntas tais como se é menor, se a habilidade do escritor se revela, se a encomenda gera baixa ou alta literatura, ou outras tantas quantas forem possíveis, este estudo não pretende responder nenhuma. A defesa de Clarice, portanto, a nós só serve como justificativa da prática da encomenda, parte integrante, também, de “Um dia no cais”. A única coisa que se pretende atestar, e que no caso está aqui em análise, é a possibilidade de relação dessa mesma indústria cultural (no que tange ao próprio autor, à publicação e ao regime) com o advento da categoria “conto-reportagem”, que surgiu com “Um dia no cais”. Assim, se considerarmos que tratamos de um contista de sucesso, de uma publicação também de sucesso, de um mercado editorial efervescente e de um regime ditatorial ao qual se empreendia combate, temos um caminho para entender que tenha sido batizado “conto-reportagem”, quando, pelo que pudemos ver, é só conto. A segunda maneira de analisar o romance-reportagem, como uma característica da literatura da época, aparece aqui em paralelo não de uma literatura, mas do mercado cultural da época. O rótulo que *Realidade* precisava para que seu integrante entregasse ao público um produto novo, de qualidade e com caráter de novidade. João Antônio, sobre ele, disse:

Nem conto, nem reportagem. Os editores para quem trabalho entenderam finalmente que eu sou escritor, mais que qualquer outra coisa. Assim, resolveram me fazer uma generosa concessão, me dar uma *colher-de-chá!* Passei um mês no cais do pôrto de Santos, fiz a matéria. Mas é matéria jornalística, e por isso estará morta antes do próximo número da revista. O que se escreve para jornal ou revista não dura, não subsiste, é o contrário da boa literatura. [...]. Para escrever alguma coisa decente e válida sobre o cais do pôrto de Santos, era preciso que eu vivesse lá durante pelo menos uns dois anos. E eu fiquei exatamente a vigésima quarta parte disso (ANTÔNIO, 1968b, p. 6).

Uma “colher de chá”. Nesta citação João Antônio comete um equívoco e se esquiva de uma polêmica. Se dissesse que é conto, tiraria de si e da revista na qual publicou todo o estatuto de verdade de que eram credores na função repórter/publicação jornalística, e não poderia cometer tal deslize – está aí sua fuga. Não poderia também negar que é literatura, uma vez que isso seria como negar sua própria arte – e está aí o seu equívoco. Para não admitir que é conto, diz que não é conto nem reportagem, e que para escrever algo “decente”, que passasse pelo crivo do tempo (uma das acepções mais comuns da definição, sempre complexa, do que seja boa e má literatura), diz que precisaria de mais tempo no cais de Santos. Estava enganado. Estamos aqui a debater o estatuto de “Um dia no cais”, atestando, por isso, sua sobrevivência ao tempo. E o próprio termo, “conto-reportagem”, é ainda atribuído a ele e ao “Cais”, dando sinal de que não só é literatura, como é boa literatura.

CAPÍTULO 2 FRAGMENTOS DE JOÃO ANTÔNIO

O homem precisa ter alguma grandeza, tem de ter um momento de Homem pelo menos. Meu único medo é passar pelas coisas e não vê-las (ANTÔNIO, 1976, p. 5).

2.1 De Paulo Melado a João Antônio

Paulo Melado era filho de João Antônio Ferreira – português de Trás-os-Montes, no nordeste de Portugal, e Irene Gomes Ferreira – mulata carioca, semianalfabeta e descendente de escravos. A família de Irene mudou-se do Rio de Janeiro para São Paulo em 1929, por efeito da grande crise econômica vivida naquele momento; coisa que obrigou seus pais a procurarem empregos longe da terra natal. Já a família de João Antônio Ferreira (pai) estava em São Paulo desde 1913, vinda de Portugal. Sempre em busca de novas oportunidades, João Antônio pai foi motorista, operário e até sócio de uma pedreira⁴⁴, mas passou a maior parte de seus anos como dono de armazéns nas regiões suburbanas de São Paulo – com especial destaque para o distrito de Presidente Altino, em Osasco, local onde seu pai e seus tios, também vindos de Portugal, compraram lotes de terrenos. Irene foi operária de um frigorífico por 30 anos, e dona de casa pela vida toda.

Antes de ser Paulo Melado, João Antônio Ferreira Filho, nascido em 27 de janeiro de 1937 (falecido em dia desconhecido de outubro de 1996, em Copacabana, no Rio de Janeiro⁴⁵), tinha no pai a figura de seu herói. João Antônio pai, além das ocupações já elencadas, era também amante de música e de orquídeas. João Antônio Filho, também apaixonado por música, fora impedido de seguir profissionalmente por esse caminho porque a mãe alimentava o receio de ele se perder na boêmia paulista. Então, como que por uma opção ao impedimento, ele desenvolveu proximidade e afinidade por outro viés artístico; o da literatura.

A leitura obrigatória de jornais em voz alta, imposto pelo pai para verificar a aprendizagem do filho, apurou seu ouvido à importância da sonoridade e do sentido das palavras. Semelhante experiência gerou seu interesse pela relação entre significante e significado, o que pode ser entendido quando, ao ler histórias infantis do personagem Brucutu, imaginava que se a palavra

⁴⁴ Foi enquanto João Antônio (pai) era sócio da pedreira que a família Ferreira viveu seu melhor momento financeiro. Acabou traído por um sócio e perdeu tudo a que tinha direito.

⁴⁵ “Em outubro de 1996, o escritor João Antônio sofreu um infarto dentro de casa e morreu. Como morava sozinho, levou alguns dias até ser encontrado. Chamada pelos vizinhos e pelo zelador do prédio, a polícia arrombou a porta do apartamento 703 e encontrou o corpo em avançado estado de decomposição” (LACERDA, 2012, p. 13).

monstro fosse substituída por “mononstro” teria um sentido mais robusto e aterrorizante, configurando de melhor maneira a ferocidade do pavoroso antagonista do personagem pré-histórico (ORNELLAS, 2011b, p. 146).

João Antônio Filho, então, depositava na leitura sua principal fonte de conexão com a arte. E no desenvolvimento desse gosto, alimentou também a paixão por escrever. Ainda na pré-adolescência, como destacou Ornellas, publicou textos na revista infantojuvenil *O Crisol*. Textos pelos quais, inclusive, recebia livros como pagamento. A esse respeito:

O livro que mais me marcou nesse período [de colaboração com *O Crisol*] foi ‘Esopo, o contador de histórias’, um livro de Ofélia e Nermal Fontes, editado pela Melhoramentos. O Esopo, aquele escravo frágil e tartamudo que conseguia, através de uma capacidade política de vida, sobreviver no meio daquele mundo escravo, e que acaba conseguindo a liberdade, e que acaba, inclusive, tomando posições em defesa da liberdade e da justiça, e que por isso mesmo ele acaba jogado num abismo. Aquele cara mexeu muito não apenas com minha formação literária, mas também com minha formação como gente. Eu sentia assim uma angústia da justiça. Eu achava uma sacanagem jogarem aquele homem num abismo. Hoje, talvez eu ache que não seja só o Esopo, mas foi por aí que eu desandei por esse negócio de literatura (ACUIO et al., 1978, p.1 *apud* ORNELLAS, 2011b, p. 147)

Como se agora lêssemos “Kafka e seus precursores” (1952), de Borges, é através dessa referência literária de João Antônio, assumidamente marcante, que vamos sugerir um pequeno desvendar de seu caminho e formação como autor. Afinal, “é certo que cada escritor cria seus precursores” (BORGES, 1952, p. 109) e isso atua de maneira significativa na formação de cada um. O trecho acima destacado nos coloca em contato com um escritor – naquele momento ainda leitor – atento e incomodado com as injustiças sofridas pelo protagonista que acompanhara. Marca de toda sua obra, a inquietação frente às inúmeras injustiças sociais com as quais se deparou já começava a aparecer. Ornellas deu interessante enfoque a esta questão:

Mesmo que ainda inconsciente das razões que levam a condições de vida subumanas para muitas pessoas do ambiente onde vivia, vislumbra-se um jovem leitor em busca de respostas e saídas para as diferenças econômicas e sociais. E a figura de Esopo compreendia dois lados da marginalidade social e econômica observados pelo leitor habitante da periferia: a injustiça e a necessidade de esperteza diante das dificuldades para garantir a sobrevivência ou até mesmo a própria vida (ORNELLAS, 2011b, p.147).

Na formação de João Antônio como escritor, é importante destacar, também estão presentes correntes literárias estrangeiras das quais o autor se aproximou como leitor e que,

portanto, também atuaram como agentes influenciadores desse seu amadurecimento artístico e pessoal. Em seu acervo em Assis, na Universidade Estadual Paulista, local onde sua biblioteca pessoal está atualmente arquivada, há exemplares de livros de literatura espanhola, norte-americana, russa, inglesa, alemã e outras mais. Mas a despeito dessas tantas vertentes, antes ainda de ser Paulo Melado – e, portanto, muito antes de “se tornar” João Antônio –, ele encontra na literatura brasileira os nomes com os quais se identificará ao longo da vida artística e profissional. Carregará, como hoje se comprova por seu acervo, por suas dedicatórias e por suas entrevistas futuras, Manuel Antônio de Almeida, Machado de Assis, Monteiro Lobato, Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Lima Barreto e Graciliano Ramos. Sobre o último:

Mas o que me chamou mesmo atenção foi um depoimento que eu li do Graciliano Ramos. Isso foi anterior a 53. E nesse depoimento, o Graciliano dizia algumas coisas que me atordoaram muito. Ele dizia, por exemplo, que era um cara ateu e que adorava cachorros e que não sabia o número do colarinho, não sabia o número do sapato, não sabia comprar camisa, tinha cinco ternos todos iguais e todos estragados. Como é que o sujeito tinha a petulância de dizer um troço daquele. Aí, eu fui na biblioteca circulante da Lapa e descobri um livro de Graciliano [*Caetés*], assim por acaso. Então, aí eu percebi que a barca era outra, sabe, e comecei a ler aqueles negócios [...] (ACUIO et al., 1978, p.1 *apud* ORNELLAS, 2011b, p. 148)

Graciliano Ramos, para João Antônio, funcionou como um divisor de águas. O jovem leitor, ansioso na busca por referências e repertório, via em Graciliano alguém com um poder de escrita que ele, além de admirar, gostaria de entender. É por isso que, nessa mesma entrevista, ressaltou:

[...]. É importante dizer o seguinte: o Graciliano Ramos representou uma marca muito grande pra mim, porque eu sempre me preocupei em descobrir como aquele cara escrevia tão bem. Com quem ele havia aprendido escrever tão bem? Porque eu sempre acreditei que aprendizado é um negócio que se faz escondido de todo mundo. Mas então, com o Graciliano, eu disse: esse cara aprendeu com alguém. Então eu comecei a ir ver com quem ele tinha aprendido. E claro que ele tinha aprendido com os clássicos. Então comecei a ler muitos clássicos, e pegar os mestres portugueses, Antônio Vieira, Manoel Bernardes Filho. Então fui descobrindo que esses caras fazem uma espécie de armação, de estrutura, e depois o texto fica de pé. Fui descobrindo aos poucos e escrevendo... (ACUIO et al., 1978, p.1 *apud* ORNELLAS, 2011b, p. 148-149).

Além dessa grande admiração por Graciliano, há outro importantíssimo autor brasileiro com o qual João Antônio dialoga durante toda sua vida e obra, seja em livros, entrevistas, seja em reportagens: Lima Barreto. A aproximação de um e de outro rendeu livro,

outrora já citado, também de Ornellas (que, como se percebe, é uma referência ímpar da pesquisa a respeito de João Antônio), intitulado *João Antônio, leitor de Lima Barreto* (2011a). E as considerações feitas pela autora a respeito de um e de outro, quando próximos, passam pelo uso comum do urbano e pelo foco dos dois autores em uma parcela da sociedade marginalizada, sempre transitando, os dois, no ambiente em que circundam os incluídos e ao mesmo tempo os excluídos socialmente. Portanto, comum a Lima Barreto e a João Antônio, há o especial interesse em retratar as dificuldades e os desafios do homem comum, aquele pertencente ao povo como um todo, sem destaque nem protagonismo. Esse caminho vai resultar, no entendimento da pesquisadora, no Tolstoísmo.

[...] uma das diretrizes do pensamento tolstoísta é a afirmação de que para escrever bem é necessário ao escritor ressaltar a sua aldeia, a sua ambiência e os problemas humanos e sociais que a constituem. Para Tolstói, preocupar-se com a concepção de arte clássica, o conceito de beleza grega cultuado em diversas partes do mundo, não conduz a uma apreensão adequada de uma verdadeira obra de arte. Isso ocorreria, ainda segundo o pensador russo, devido ao fato de que os padrões de belo originados na Grécia estão completamente distanciados de uma arte que busca contribuir para o bem-estar da humanidade. Tolstói pensa a arte como uma maneira de resgatar a beleza e a solidariedade entre os homens e, para tanto, seria preciso deixar de lado uma ambiência estética que não corresponda aos valores sociais emergentes na sociedade atual (ORNELLAS, 2011a, p. 20-21).

Nesse sentido, conforme sabemos, temos em João Antônio um autor preocupado com o contexto e com as injustiças sociais que o rodeavam. Mas um autor que neste momento de leituras ainda estava em formação; fica o destaque para a vitória do ainda rapaz João Antônio no seu primeiro concurso literário, acontecido em 1954, quando ele tinha 17 anos.

Naquela altura João Antônio terminara o ensino médio e já estudava jornalismo, à noite, na Faculdade Cásper Líbero, em São Paulo⁴⁶. Seu tempo era dividido entre os empregos com os quais conseguia algum dinheiro e o desenvolvimento, concomitante, de sua literatura. Foi *office boy*, auxiliar de escritório, bancário, e redator de publicidade. Além dos textos e das obrigações profissionais, é claro, estava presente também a boêmia. “Gostava mesmo era da sinuca, de ficar ali por perto da Boca do Lixo, da ferrovia, no meio da malandragem, do mulhério, da confusão, da zorra. E fui indo assim, até o fim da zona. Quando a zona fechou, perdi minha fonte de ternura” (QUINTELLA, 1975, *apud* ORNELLAS, 2011b, p. 149).

⁴⁶ “Não há dados claros sobre a formação profissional de João Antônio. Em suas entrevistas ele diz ter cursado a faculdade de jornalismo na Faculdade Cásper Líbero, porém, sem menção ao período” (ORNELLAS, 2011b, p. 149).

E enquanto caminhava por esses lugares, escrevia. Dessa época são os contos: “Busca”, “Frio”, “Natal na cafuná”, “Retalhos de fome numa tarde de G. C.”, “Afinação da arte de chutar tampinhas”, “Visita”, “Fujile” e “Meninão do caixote”. Sua estratégia para que fossem publicados, para que começasse a aparecer no fechado círculo literário era simples. Consistia em

[...] enviar seus textos a escritores, editores e críticos de literatura famosos, pedindo-lhes conselhos estéticos e ajuda para a publicação. E fazia-o com método: listava os destinatários, ou “molas de publicação”, como os chamava, e depois ia marcando para quem já tinha mandado, quem havia respondido etc. (LACERDA, 2012, p. 16).

É neste momento que surge Paulo Melado. João Antônio encaminha seus textos para os nomes dessa lista com esse codinome, e assim vai enviando os contos e esperando respostas. E como em seu destaque a Graciliano Ramos, vai aprendendo escondido. Até que em um dia de primavera, em 1958, como se o destino o presenteasse pelo esforço, um Ramos aparece no armazém de seu pai à procura do tal Paulo Melado. O Ramos em questão, filho de Graciliano, é Ricardo. “[...] que além de escritor, era editor de cadernos literários. Havia recebido alguns contos pelo correio, e gostara tanto que, seguindo o endereço do remetente, decidira conhecer pessoalmente o dono do bizarro pseudônimo” (LACERDA, 2012, p. 17).

Entre 1959 e 1963, entre os 22 e 25 anos, João Antônio não contactou apenas gente importante, capaz de ajudá-lo na carreira. Fez também amigos entre os escritores, colegas mais íntimos, com quem saía para beber e conversar. Levando-se em conta a origem social do autor de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, pode-se deduzir que esses amigos não fossem a fina flor da sociedade paulistana, ou a nata da literatura brasileira, formada por diplomatas, professores universitários, advogados etc. Por mais sucesso de crítica que João Antônio tivesse tido, seus companheiros mais próximos – ficcionistas, jornalistas e publicitários – estavam mesmo ou entre os jovens, ou entre os não muito poderosos, ou nos que reuniam ambos os atributos, como ele próprio (LACERDA, 2012, p. 20).

E o sucesso de crítica foi mesmo muito grande. Não só venceu os prêmios Jabuti de melhor livro de contos e autor revelação, como também recebeu dessa rede de influências que acabou criando – e de outros críticos literários que tiveram contato com sua obra – os mais diversos elogios. *Malagueta, Perus e Bacanaço*, dividido em três grandes partes, é um livro que reúne nove contos. A primeira, “Contos Gerais”, trata de personagens do subúrbio paulistano em confronto com a realidade em que vivem. A segunda, “Caserna”, traz histórias

de um soldado em relação com seus iguais e com seu superior em um quartel. E na terceira, “Sinuca”, afloram os protagonistas do mundo da sinuca, da boêmia e da sobrevivência difícil.

O menino João Antônio, o mesmo que usou o pseudônimo de Paulo Melado, voltou a ser João Antônio, mas na literatura. E agora não mais como um desconhecido, agora não mais encaminhando seus contos para pedir opinião e conselhos, agora não só um leitor assíduo, mas escritor. Escritor tido como representante de São Paulo na literatura nacional. A crítica literária não deixa passar em branco o lançamento. Há diversas notas e diversas opiniões em muitos veículos.

Após o lançamento de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, surgem críticas de autores diferentes. Esdras Nascimento, em sua coluna no jornal *Tribuna da Imprensa*, transcreve dois textos do romancista Guido Wilmar Sassi sobre a coletânea de João Antônio. [...] Ainda do mesmo mês é o texto de Edna Savaget, “Malagueta, Perus e Bacanaço”, publicado no *Diário de Notícias*, em 30 de junho de 1963. [...] O texto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, de João Alexandre Barbosa, publicado no *Jornal do Comércio* (Recife), em 17 de novembro de 1963 [...]. Em “Malagueta, Perus e Bacanaço: João Antônio recebe novos prêmios”, publicado aos 6 de dezembro de 1964, no jornal *Diário de São Paulo*, Helle Alves destaca a então recente premiação do livro com dois Jabutis [...]. Em uma nota intitulada “João Antônio”, de Imanoel Caldas, publicada no *Jornal de Alagoas* em 6 de dezembro de 1965, o colunista destaca trechos de uma carta que o autor escreveu para ele (ORNELLAS, 2011b, p. 152-154).

Nasce João Antônio.

2.2 Corpo-a-corpo com o cais: frações de postura e proposta

Seria muito necessária a humildade e a dignidade de olhar à nossa volta e compreender, enxergar finalmente que somos já um povo. Encarar, respeitar, conhecer isso e erguer uma literatura à sombra disso, de sobre e para esses fatos (ANTÔNIO, 1975a, p. 145).

A atribuição do termo “conto-reportagem” a um texto que tem na literatura suas grandes forças, é resultado de algumas instituições que se manifestam no seu processo de escrita e também em sua publicação. Conforme já vimos, a indústria cultural brasileira, que impulsionava e influenciava *Realidade*, necessitada da atribuição de um rótulo e de um caráter de sempre novidade, concedeu ao texto este termo que, não por acaso, acabou por encaixar-se nas habilidades de seu autor. Assim, para que sejam também explorados, João Antônio e *Realidade* serão aqui considerados nos aspectos que auxiliam o correto entendimento da criação do termo. A despeito da indústria cultural, tanto o autor, em sua

postura e proposta de atuação, quanto a revista, na sua maneira de agir, propiciaram que, naquele momento, se atribuísse ao texto este caráter híbrido que não se sustentou⁴⁷.

2.2.1 O que cabe na aldeia do Brasil?

O *Malhação do Judas Carioca*, de 1975 e editado pela Civilização Brasileira, é o terceiro livro de João Antônio. Nele, além de outros 11 textos divididos em sete diferentes partes⁴⁸, há, como encerramento da publicação, material escrito e não paginado intitulado “Corpo-a-corpo com a vida”. Este último, um ensaio sobre o “fazer literatura” do autor, é considerado pelos estudiosos de sua obra não só como o manifesto de sua arte, mas também como um guia da postura adotada por ele ao longo de sua atuação profissional – fosse como jornalista, fosse como escritor.

O “Corpo-a-corpo com a vida” é um texto que diz muito de João Antônio. Apresenta-o e, além disso, dá destaque às suas mais importantes lutas – como o povo como protagonista da literatura e a mistura do discurso literário e do jornalístico com o objetivo de ter o levante desse mesmo povo.

Trata-se de um texto, realizado já com a obra em curso, que apresenta aspectos da construção de um projeto literário já em condução, bem como orienta a produção do escritor para as obras vindouras. De certo modo, pode-se dizer que João Antônio imprime sobre sua prática pregressa a orientação que o ensaio lhe confere enquanto projeto, atando os nós de uma obra em desenvolvimento e garantindo a unidade de suas manifestações. Essa unidade se evidencia não apenas na contiguidade existente entre seus textos de teor jornalístico ou literário – ademais, frequentemente híbridos em sua caracterização de gênero –, mas, sobretudo na continuidade de certo tipo de postura do autor frente ao objeto narrado ou relatado (SILVA, 2015, p. 1).

No ensaio em questão, essa postura vem precedida por um ataque àqueles escritores que se preocupam com o que João Antônio chama de “acessório”, “complementar” e “supérfluo” (ANTÔNIO, 1975a, p. 143); manifestação primária que funciona como um diagnóstico do problema que ele pretende enfrentar, e que abre caminho para que o autor exponha o fato social como o principal motivo de ser da nossa literatura. O ataque aos beletristas, que é como se inicia o texto, embasa-se no argumento de que grande parte dos escritores brasileiros está preocupada com a “forma, sob a denominação de um ‘ismo’ qualquer” (ANTÔNIO, 1975a, p. 143) em detrimento da verdadeira realidade brasileira.

⁴⁷ O que de maneira alguma diminui a importância de o “Um dia no cais”.

⁴⁸ São elas: “Problema”, “Polícia”, “Conto-reportagem” (com “Cais” como única publicação), “Especial”, “Gente”, “Costumes” e “Futebol”.

Mas é de uma simplicidade alarmante. O distanciamento absurdo do escritor de certas faixas da vida deste país só se explica pela sua colocação absurda perante a própria vida. Nossa severa obediência às modas e aos “ismos”, a gula pelo texto brilhoso, pelos efeitos de estilo, pelo salamaleque e flosô espiritual, ainda vai muito acesa. Tudo isso se denuncia como o resultado de uma cultura precariamente importada e pior ainda absorvida, aproveitada, adaptada. Como na vida, o escritor brasileiro vai tendo um comportamento típico da classe média – gasta mais do que consome, consome mais do que assimila, assimila menos do que necessita. Finalmente, um comportamento predatório em todos os sentidos (ANTÔNIO, 1975a, p. 143).

O tom da crítica, acentuado, é direcionado aos escritores que, na opinião de João Antônio, e ao contrário do que ele entendia como correto, não desempenhavam a verdadeira função de um escritor, e, portanto, de um texto literário. Essa função, clara no “Corpo-a-corpo com a vida”, era trazer à luz as inconsistências brasileiras e, por meio disso, contribuir no combate a elas. Nesse sentido, pode-se dizer que o texto “possui evidente aspecto político, de intervenção ou marcação de posições no campo literário brasileiro, com o horizonte de influir, dentro de suas possibilidades e de sua arma específica – o texto –, na crítica, estudo, denúncia e desnudamento dos problemas nacionais” (SILVA, 2015, p. 2).

Assim, ao focalizarmos “Um dia no cais” tendo em vista os preceitos do “Corpo-a-corpo com a vida”, atestaremos o contato desses mesmos elementos de postura e proposta no texto literário em si. Fato que, como se verá, auxiliará o entendimento do ensaio e das ideias do próprio autor. Importante destacar que, por causa do objetivo primário de nosso estudo, que é discutir a categorização e os motivos de ser do “conto-reportagem”, não nos deteremos na discussão de todo o projeto literário de João Antônio ou na validação dele em toda sua atuação jornalística ou literária – coisa que demandaria outra pesquisa. Apesar disso, e municiados dessas propostas, ao aplicarmos o ensaio ao conto seremos capazes de enxergar no “Cais”, tanto o autor quanto sua maneira de agir na ficção. É como se puséssemos à prova o “Corpo-a-corpo com a vida” no “Um dia no cais”.

É o caso deste primeiro preceito: a proximidade do escritor daquelas camadas do povo brasileiro. “O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora” (ANTÔNIO, 1975a, p. 143). Se se destacam alguns trechos do “Um dia no cais” analisados na primeira parte deste estudo, seremos capazes de entender se a aplicação desses aspectos se valida textualmente no “Cais”. É o caso de:

A área dos armazéns 5-6 se chama ponta de faca. Caras ficam mais fechadas, tipos vagabundeiam, basbaques, curiosos, desconfiados, de ordinário

desbocados. Rita ouve um lero abusado. Mas segue. Não está a fim de confusão. Não vai pra grupo. Procura ganhar uma grana, dormir em hotel – isso é que é. Os cabarés vão ficando mais imundos, infestados de uma música de rádio no último volume. Barbearia de uma cadeira só, ensebada, se espreme entre um inferninho e um armazén (ANTÔNIO, 1968a, p. 103).

Assim, já que temos como base sua crítica àqueles que se afastam da camada menos favorecida da sociedade, vemos que no “Um dia no cais” João Antônio faz o possível para estar próximo dela. Neste trecho o que se vê é aquele narrador tipo câmera acompanhando a personagem Rita Pavuna naquele pedaço ao qual só os tipos de pessoas mais duras conseguem chegar. Os cabarés, imundos, estão ruidosos. Há tipos vagabundeando, desconfiados. Essas construções, como personagens planas que são, contribuem com a construção da ambientação que João Antônio intencionava aplicar ao cais e, ao mesmo tempo, aproximam o autor da dura realidade que ele pretendeu demonstrar. Isso coloca o narrador, e o próprio autor, em contato com essas camadas; uma vez que é delas que ele trata e é para elas que dedica toda a denúncia social presente na segunda história do conto, trecho que só se percebe na leitura atenta dos pormenores do texto.

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 (ANTÔNIO, 1975a, p. 144).

É por esse motivo que no cais João Antônio não coloca seu narrador em contato com os ricos passageiros dos navios que por lá desembarcam, ou dos donos de contêineres que por ali também passam ou com aqueles que têm carro importado. João Antônio, e também seu narrador, são da parcela das pessoas que “levam canseira no lombo”.

Não é possível produzir uma literatura de heróis taludos ou de grandiosidade imponente, nem horizontal, nem vertical, na vida de um país cujo homem está, por exemplo, comendo rapadura e mandioca em beira de estrada e esperando carona em algum pau-de-arara para o Sul, já que deve e precisa sobreviver (ANTÔNIO, 1975a, p. 144).

As heroínas de João Antônio em “Um dia no cais”, Rita Pavuna e Odete Cadilague, aproximam-se justamente deste homem que, para fazer-se uma analogia com o pensamento do autor, está na estrada procurando carona e comendo mandioca e rapadura. Rita Pavuna e

Odete Cadilaque, prostitutas, são outras duas representantes das radiografias brasileiras que João Antônio pedia aos escritores que fossem retratadas. São heroínas que se distanciam dos heróis taludos que o autor não gostaria de ver representarem o Brasil. São duas heroínas que bem poderiam estar na beira da estrada pedindo a tal carona, e que na verdade talvez estejam.

Nesse sentido, há outro trecho que se faz necessário recuperar:

Lá, o ponto dos bondes. A casinha verde, hexagonal, bomba dos esgotos do cais. Os marinheiros, viajados, dizem que aquilo se parece com as bancas de jornal, na França. De frente a rua dos inferninhos, onde Odete Cadilaque, negrinha de bordô encardido, lenço verde à cabeça tapeando o pixaim, se encosta, senta. Pernas, joelhos e uma nesga das coxas aparecem. Odete se ajeita, se encolhe. No meio das misérias, há gente que passa montado, desfila seu luxo de carro. Odete Cadilaque. Está aí – dezesseis anos. Diz, de boca, que tem vinte. Mas êsses vinte se parecem com vinte e cinco. A neguitinha anda engolida. Marcada de pau, corte, noites, fomes, soneira. Na soleira da casinha verde vai se aninhando, como uma criança. O corpo caindo na madorna, quentando. E dorme com o dedo na boca. Acordará, quando se acordar, com o sol na cara. Quebrada, faminta (ANTÔNIO, 1968a, p. 103).

A câmera do narrador está focalizando, explicitamente, o fato social que eleva o texto à função que João Antônio pedia. O delicado momento de Odete Cadilaque, que pode até não acordar, na calçada de um bordel, com o dedo na boca. A menina, que diz ter vinte e cinco anos, mas na verdade tem dezesseis, está marcada por todo o trabalho e desafios do cotidiano que o leitor, naquele momento do texto, está começando a vislumbrar. E essa focalização no social, João Antônio faz questão de ressaltar, respeita uma tradição de autores que, noutros momentos, já trabalhavam por esse mesmo viés. “Afinal, a literatura brasileira que ficou teve uma seiva, antes de qualquer outra qualidade. Um compromisso com a coisa brasileira sem retoques, imposturas e embelecões mentais. A que ficou e que pode servir de exemplo foi sempre produzida por uma atitude de caráter” (ANTÔNIO, 1975a, p. 144). Esta tradição, ainda segundo o pensamento do autor, traça um caminho percorrido por alguns nomes de nossa literatura que “ficaram” e não perderam sua relevância para o tempo, ostentando a força daquela missão. Esses autores “firmaram um compromisso sério com o fato social” (ANTÔNIO, 1975a, p. 144). É daí, com as palavras do próprio João Antônio, que se destacam Lima Barreto, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Oswald de Andrade e Manuel Antônio de Almeida.

Júlio Cezar Bastoni da Silva, outro importante pesquisador da literatura *joãoantoniana*, já citado pelo seu “João Antônio e seu projeto literário: corpo-a-corpo com o Brasil?” (2015), faz importante conexão ao referir-se a essa questão:

O foco nos autores citados traduz uma concepção de literatura, assim, compreendida na representação do povo brasileiro, valorizando os autores justamente por esta dimensão e projetando sobre eles aspectos que reforcem a pretensão do programa literário em questão. João Antônio, portanto, advoga uma concepção de país e forma uma tradição para referendá-la, por meio de autores que, de modo diverso, enfocaram a vida popular e seus costumes. Se aqui temos o debate em relação a uma postura e a um enfoque de um objeto determinado, um conteúdo brasileiro – para usar suas palavras –, há que se pensar, de modo idêntico, em uma forma brasileira, cogitações que compõem a segunda dimensão do ensaio (SILVA, 2015, p. 2).

Pois, pelo que já sabemos, em “Um dia no cais” a forma do texto deveria ser o resultante da classificação “conto-reportagem”. Quando João Antônio pede que os escritores dediquem sua literatura àquele fato social, mesmo que inconscientemente sugere que se faça isso através da descoberta de uma nova forma brasileira de fazer literatura. “Erguer uma literatura à sombra disso”; na qual a palavra “disso” significa o povo mais humilde e sua realidade. Uma literatura da qual ele jamais conseguiu desvencilhar-se. No ensaio, para atestar essa experimentação, que em seu entender ainda não se fazia de maneira constante, João Antônio se utilizou de Antonio Candido. O trecho é:

Um professor de teoria literária e literatura comparada, Antônio Candido de Mello e Souza, já denunciou que “as formas tradicionais da literatura foram postas em dúvida desde o Modernismo, e talvez as formas novas ainda não tenham alcançado uma plenitude equivalente à delas”. E, mais adiante: “Esta crise nos gêneros favorece no escritor o gosto de uma liberdade desejada, mas incômoda, pois, não havendo a espora dos gêneros literários fixos, torna-se necessário descobrir até certo ponto o próprio enquadramento. O movimento de 22 instaurou a liberdade na criação literária e originou algo que só agora estamos sentindo plenamente: o escritor está entregue à própria liberdade. Daí, não apenas a possibilidade, mas a necessidade da experimentação” (ANTÔNIO, 1975a, p. 150).

Experimentação infiltrada na própria nomenclatura de classificação que se pretendeu designar a “Um dia no cais”. De uma única vez estavam mescladas duas categorizações que retomam duas escolas narrativas completamente diferentes, mas que, em consonância com tudo que ele pedia, colaboraria para um encaixe completo da proposta que pretendia colocar naquele texto. “Precisamos de uma literatura? Precisamos. Mas de uma arte literária, como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo que firam, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas de vida” (ANTÔNIO, 1975a, p. 145).

A essa mistura de arte e jornalismo, João Antônio deu o nome de “indefinições apriorísticas”. Defendeu:

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, 1975a, p. 147)?

E se enxergarmos esse pensamento, como pede Silva (2015), como um projeto literário de toda a obra *joãoantoniana*, veremos no “Um dia no cais”, mesmo que escrito e publicado anos antes do “Corpo-a-corpo com a vida”, uma linha segura e propositiva de um autor que enxergava no povo brasileiro o motivo de ser da literatura do Brasil. João Antônio, que ficou popularmente conhecido como o escritor que concedia voz aos marginalizados, se observado de perto, é mais que isso. “Assim, a literatura não pode ser apenas mola para se ganhar prêmios, empregos, facilidades imediatas e lances pragmáticos. Sendo um compromisso de caráter com a vida, o povo e a terra” (ANTÔNIO, 1975a, p. 145).

Em verdade, pelo que se vê de sua postura, pedia um compromisso de caráter com a vida brasileira. Como no trecho a seguir:

Não será o futebol o nosso maior traço de cultura, o mais nacional e o mais internacional; tão importante quanto o couro brasileiro ou o café of Brazil? A umbanda não será a nossa mais eloquente religião, tropical e desconcertante, luso-afro-tupiniquim por excelência, maldita e ingênua, malemolente e terrível, que gosta de sangue e gosta de flores? A desconhecida vida de nossas favelas, local onde mais se canta e onde mais existe um espírito comunitário; a inédita vida industrial; os nossos subúrbios escondendo quase sempre setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores – os nossos intestinos, enfim, onde estão em nossa literatura (ANTÔNIO, 1975a, p. 146)?

Aqui vale o destaque feito por Ornellas (2011a), a respeito destes mesmos preceitos que até aqui levantamos. Naquela ocasião a pesquisadora associou esses entendimentos do autor ao tolstoísmo e defendeu que João Antônio, como Lima Barreto a quem ele tanto aludiu e a quem ele dedicou boa parte de sua obra, era, por essência, tolstoísta. Essa afirmação, condensando os pedidos de João Antônio para a literatura brasileira, atesta não só o seu “Corpo-a-corpo com a vida”, mas também o seu “Um dia no cais”. *Grosso modo*, a afirmação de Ornellas a respeito do tolstoísmo ligado a João Antônio se respalda no que é pedido pelo autor russo para que uma literatura seja de qualidade e na aplicação disso às posturas combativas de João Antônio. Ela argumenta:

[...] a partir de seu declarado interesse e admiração pela obra e o pensamento de Lima Barreto, uma vez que este último, mesmo não tendo sido um declarado tolstoísta em todas as instâncias abrangidas por esta filosofia, assumiu um viés afirmativo em relação a alguns preceitos fundamentais do tolstoísmo. Um dos aspectos que confirmam essa hipótese é o ponto de vista claro que o autor paulistano tinha quanto à concepção literária de Lima Barreto. [...] Para João Antônio, um dos elementos primordiais da literatura é corresponder às reais necessidades da sociedade e, sobretudo, do homem. A partir disso, se contribuiria para solidificar valores humanos que são esquecidos em nome da pressa e do individualismo da vida moderna. A partir de uma literatura voltada para a apreensão da realidade, é possível verificar o quanto o amor e a fraternidade entre os homens devem ser as principais preocupações de escritor em relação à sua terra. Esses fundamentos estão claramente ligados ao pensamento tolstoísta e permitem inferir que esse autor paulistano tem explícita interação com essa perspectiva (ORNELLAS, 2011a, p. 156-157).

Ornellas referendou sua posição com uma declaração do próprio João Antônio a respeito do papel do escritor. Os preceitos do autor, a seguir expostos, mesmo que nominalmente não se refiram ao tolstoísmo, vão ao encontro do que se pede naquela corrente. A associação da pesquisadora, portanto, corroborando o que analisamos do “Corpo-a-corpo com a vida”, resume a postura de João Antônio a um pedido para nossa literatura: o que cabe na aldeia do Brasil?

Só o fato de reconhecer com clareza a luta atual, já coloca o escritor como participante dessa guerra [violência social]. Sem tomar ares de profeta e nem de redentor de coisa nenhuma, a literatura deve significar um ato de coragem e de caráter diante de sua época, sua terra e seu povo. Não existe uma literatura de verdade que não esteja, direta ou indiretamente voltada para essas realidades. É uma ilusão – e a história literária tem provado isso em todos os seus lances melhores – pensar que seja possível o erguimento de uma obra literária sem participação dentro de sua época, terra e povo (MONTSERRAT FILHO, 1975, *apud* ORNELLAS, 2011a, p. 212).

Assim, e a partir de tudo que se retirou do ensaio do autor, a forma brasileira, no entender de João Antônio, não precisa necessariamente ser aquela indefinição apriorística, mas sim a possibilidade de o autor, em cada texto, trabalhar a desigualdade social que é característica do povo brasileiro da melhor maneira que o texto e o tema permitirem. No “Cais”, conforme pudemos comprovar, a forma só pode mesmo ser definida como conto. Entretanto, em outro momento e com outro tema, segundo essas mesmas premissas, pode surgir uma outra forma textual; desde que, evidentemente, essa forma não exclua a única forma característica de um texto *joãoantoniano* de fato: a resistência e o combate em favor do povo brasileiro.

Nesse sentido, é seguro afirmar que a forma específica de todos os textos de caráter, como pedia João Antônio, não poderia mesmo ser encaixada numa categorização que limitasse tanto autor como texto a um único jeito de escrever, e, por isso, mesmo que “Um dia no cais” fosse “conto-reportagem”, não poderia ser essa a única maneira de fazer essa literatura combativa que pedia. Levemos isso em conta para o nosso *corpus* de análise e aí, mesmo a despeito de não ser “conto-reportagem”, estaremos próximos da maneira de fazer literatura de João Antônio.

O autor, propositivo, explica seu entendimento do processo de criação de um escritor de qualidade, ou sua maneira de fazer literatura neste trecho:

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 nossos. Novos, mais sérios, mais atraídos, sensíveis, fecundos, rasgados, num corpo-a-corpo com a vida. Jamais como um observador não participante do espetáculo (ANTÔNIO, 1975a, p. 146).

2.2.2 Um bandido falando de bandido

João Antônio propunha que o texto literário fosse escrito de dentro para fora. Propunha que a única maneira de a literatura atingir aquele tal propósito de postura e então realmente interferir na realidade do povo brasileiro era através da participação do escritor no tema a ser tratado. Defendia: “bandido falando de bandidos” (ANTÔNIO, 1975a, p. 146). Como um método de escrita.

Nesse sentido, ao unir essas duas premissas, temos já um caminho bastante claro do tipo de literatura que João Antônio entendia como necessária e também da maneira como, no seu entendimento, ela deveria ser feita. Além de propositiva, ou mesmo para que fosse, a literatura precisaria ser pensada e produzida por autores que estivessem diretamente ligados ao objeto narrado. É por isso que chegou a dizer que era absurdo o “distanciamento do escritor de certas faixas da vida deste país” (ANTÔNIO, 1975a, p. 143). Acreditava, para além do discurso de experimentação de uma literatura que se aproximasse do real, em um autor que estivesse em contato com esse real e o vivenciasse de maneira a ser capaz de traduzir sua essência na literatura.

Não será absolutamente necessário, para compreender – uma palavra superada; leia-se, por favor, enfrentar – 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, 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. Assim, uma literatura de murro e porrada. Um corpo-a-corpo com a vida (ANTÔNIO, 1975a, p. 148).

Não nos esqueçamos da estada de João Antônio no porto de Santos e, para além do “Cais”, de toda sua própria experiência e contato com essa camada social de desprivilegiados. A respeito do texto de *Realidade*, foi só depois de conviver com os homens e mulheres que viviam por lá que foi capaz de escrever. Também não nos esqueçamos do narrador do texto, aquela câmera aparentemente neutra, que pouco aparece e que no fundo poderia ser um personagem da história, embora não seja.

Rita Pavuna se manda. Tocando para os lados lá do armazém 5-6, um pedaço pesado dos cantões do cais. Bôca do inferno. Morte certa no pôrto – conforme se diz. Ali, até polícia à paisana mede distância, não esconde o medo. Ou respeita ou cai do cavalo. Rita se indo. Lá anda cabra traquejado. Otário, fariseu, mcorongo, Manoel e Zé Mané não têm o que fazer lá. É o que se diz. Rita andando. Lá com os trabalhadores das docas começa a muita gíria dos gestos. A mímica é jeito inventado dos homens de estiva nos porões dos navios. Assim falam aos portuários e aos homens do guindaste, plantados lá em cima, nas cabinas. Os da estiva lá dobrados, patoludos, trabalhando. Sacos amarrados à cabeça, bermudas esburacadas, sapatos com meias e pernas peladas. Mãos enluvadas para o batente (ANTÔNIO, 1968a, p. 103).

Na primeira vez que destacamos este trecho, dissemos que o narrador se aproximava de Rita Pavuna ao escolher essa personagem para com ela deslocar-se para um lado noturno do cais e por ali mostrar os acontecimentos sem que, assumidamente, tomasse partido por esse lado. Partido que, em pleno dia, ele escolhera dividir com ela e com os tipos característicos da noite. Também alertamos que o narrador de João Antônio, em alguns momentos, diz algumas frases quase como se no texto tivesse voz. Destaque para o “viver” do seguinte trecho: “O cais muda de cor e de tom num lance. Há uma lei nas ruas. Uma danação: a rua está tocada. Sopra uma alegria. Um sentimento feroz vai varrendo. Viver” (ANTÔNIO, 1968a, p. 107). O viver, do narrador neutro, da câmera que como num filme vai mostrando as cenas, disfarçando a posição que assumiu.

É assim que João Antônio se coloca ao lado das personagens que resolveu retratar e, como igual a elas, nos põe em destaque em sua literatura através de suas escolhas e de

intrusões de seu narrador. Ainda no “Corpo-a-corpo com a vida”, falando de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, João Antônio esclareceu todo esse sentimento de participação. Diz:

O elemento que mais me leva a acreditar em Malagueta, Perus e Bacanaço como coisa viva se arruma exatamente no fato de que vi meus jogadores de sinuca, viradores, vadios, vagabundos, merdunchos do ponto de vista deles mesmo. E não do escritor. No meu caso particular, até por questões de vida, não poderia enfrentá-los sob nenhuma outra ótica (ANTÔNIO, 1975a, p. 150).

A história de João Antônio é que o colocou de frente com os problemas sociais e com essas radiografias com as quais ele sempre trabalhou. Não podia fugir de colocar-se ao lado dessas personagens uma vez que sua formação – seja como cidadão, seja como escritor – se deu ao lado desse tipo de pessoa. Portanto, via e retratava suas personagens de dentro para fora; munido do individualismo que pedira. É certo dizer que a proximidade, por si só, não faz literatura. Não basta ser nascido e criado no subúrbio paulistano e, tampouco, defender que é necessária a aproximação para que seja feita uma literatura que de fato se aproxime dessa camada social. O local em que se comprova, de fato, tanto a aproximação quanto o caráter de caráter, para que se use sua expressão, é a literatura em si, o texto literário. Isto exposto, “Um dia no cais”:

Cinco da manhã. As vassouras de piaçava correm nas mãos dos dois garçons, peitos de fora, calças arregaçadas, tamancos. Batem, esfregam o chão da calçada do Bar Café Restaurante Chave de Ouro. A cidade, os prédios e os morros dormem de todo. Cais não dorme. Não se apaga. Lá pelos cantões, um que outro olho aceso fica no rabo da manhã. E fica. O botequim é xexelento, velho encardido. E teima que teima plantado. Aguenta suas luzes, esperto, junta mulheres da vida que não foram dormir, atura marinheiros, bêbados que perturbam, gringos, algum cachorro sonolento arriado à porta de entrada. Recolhe cantores cabeludos dos cabarés, gente da polícia doqueira, marítima ou à paisana. E mistura viradores, safados, exploradores de mulheres, pedintes, vendedores de gasparinos, ladrões, malandros magros e sonados. O boteco é mais. Agasalha traficâncias e briga. Gente encosta o umbigo ao mármore do balcão e queima o pé com bebidas. Fuá, tenderepá, pau comendo quente. Quizumbas (ANTÔNIO, 1968a, p. 100).

Este é ainda no começo do texto. Nada se ouvia a respeito de Rita ou de Odete. Quando o analisamos, no começo deste estudo, dissemos que servia como uma introdução dos tipos de personagens que protagonizariam o texto. Dissemos que o narrador os mostrava com força e, além disso, que começava a construir a ambientação que pretendia dar ao conto – aquela predisposição pelo noturno, pela desordem. Desta vez o que vale ressaltar é a

proximidade do narrador com essa gente. E a este narrador, nesse momento, já podemos atribuir uma associação com João Antônio.

Às cinco da manhã, enquanto o cais ainda amanheceria por completo, os “garçons” estão esfregando a calçada do Bar Restaurante. E no botequim, que é velho, encardido e xexelento, é possível perceber um narrador (associado ao autor) ambientado nesse espaço. Um narrador que transita entre mulheres da vida, bêbados, policiais fardados ou à paisana, músicos voltando dos shows, exploradores de mulheres e esta sorte de personagens que transita pelo cais sem assombros ou sobressaltos. O que se percebe, pelo que está escrito no texto e pela postura que sabemos existir no autor, é que há nele um elevado grau de imersão nesse tipo de realidade. No boteco, que é ainda “pior que o botequim”, há traficância e briga, e mesmo assim há um narrador que não se assusta e que, como se fosse um deles falando sobre eles mesmos, parece relatar o corriqueiro. Mesmo à briga, que por ali pelo final do parágrafo se inicia, de Rita Pavuna e Odete Cadilague, não há destaque. A normalidade do tratamento fica evidente.

Ainda do “Corpo-a-corpo com a vida”, que vai atestando e firmando as posturas do autor e de seu texto em “Um dia no cais”, há trecho em que João Antônio destaca a importância desses confrontos para que a literatura cumpra aqueles atributos. Mais uma vez ele faz questão de lembrar do “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Diz:

Eu vivi a aventura de Malagueta, Perus e Bacanaço um pote de vezes. Um tufo de vezes, um derrame, uma profusão de vezes. Sair da Lapa, catar a Barra Funda, desguiar para o centro da cidade, pegar os lados de Pinheiros, procurando jogo e acabar na Lapa, era a aventura diária de quem estava naquele jogo. Literalmente, me é desagradável analisar os contos. Afinal, sou o autor. E eles que fiquem de pé sozinhos. Posso dizer, no entanto, que a qualidade mais firme daquele meu livro é o ponto de vista. É o enfoque vindo do lado dos bandidos, dos merdunchos. Não do escritor. Aliás, falando claro e sem alarde, o escritor até que atrapalhou, enquanto elemento de ótica. De um jeito ou de outro, o líquido e certo é que Malagueta, Perus e Bacanaço é, talvez, mais sinuca que literatura (ANTÔNIO, 1975a, p. 150).

Ainda que voltado para outro texto, este trecho serve para que associemos o autor e sua postura ao que há pouco se destacou do trecho do “Um dia no cais”. E, para que não mais utilizemos a expressão “literatura de dentro para fora”, conforme fizemos com a intenção de exemplificar o tipo de texto que pedia, João Antônio completa o raciocínio:

Literatura de dentro para fora. Isso é pouco. Realismo crítico. É pouco. Romance-reportagem-depoimento. Ainda pouco. Pode ser tudo isso trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa da outra. E

será bom. Perto da mosca. A mosca – é quase certo – está no corpo-a-corpo com a vida. Escrever é sangrar. Sempre, desde a Bíblia. Se não sangra, é escrever (ANTÔNIO, 1975a, p. 151)?

As nomenclaturas, classificações e categorizações não agradam a João Antônio. E o conto-reportagem, também uma delas, não se sustentou. É, todavia, a procura, em texto, daquela experimentação e, também, daquela literatura de resistência e de confronto social. O bandido falando de seus bandidos, dando a eles voz, espaço e protagonismo. O bandido procurando interferir na realidade dos bandidos de seus textos. “A literatura decorrente desta operação deveria ter como característica, portanto, não apenas uma apuração jornalística tradicional, mas uma tentativa de imersão total na experiência de um ‘Outro’ social, em vias de torná-lo parte da própria vivência (SILVA, 2015, p. 8).

Do ponto de vista da forma, essa nova linha de ideias favorece e até obriga o surgimento de um novo processo. Desaparece a forma apriorística, que passa a ser determinada pelo próprio tema. O escritor não pode partir com uma forma pronta. Ela será dada, exigida, imposta pelo próprio tema e com esse elemento de certa novidade, é possível admitir também que cada novo tema tratado jamais deixará de surpreender o escritor. O tema passa a flagrar o desconhecimento do escritor, uma vez que o intérprete aceita um corpo-a-corpo a ser travado com a coisa a ser interpretada (ANTÔNIO, 1975a, p. 149)

Assim, o fazer literatura como desejava João Antônio não será exposto como uma fórmula ou caminho claro. O que se esperava é que o texto literário e o escritor fossem capazes de aproximar-se da camada socialmente excluída da sociedade brasileira e, para que esse objetivo pudesse ser alcançado, que travassem uma batalha – por ele chamada de “corpo-a-corpo” – com o objeto narrado em si. Desse modo é que pudemos dizer que cada texto e cada tema, a definir-se pela batalha do autor com o objeto, seria e sairia de um jeito. Desde que se respeite a postura pedida, uma experimentação texto a texto.

Tratar-se-ia de uma literatura desvinculada de processos que não dariam conta de representar a sociedade brasileira em seu estado precário, dado que o que seria importante, frente a esta mesma miséria da situação social enquadrada, não seria a vinculação a aspectos formais adquiridos, mas forjados pela própria dimensão da sociedade representada. Seria, assim, necessária uma adequação formal, que se disporia a reenquadrar a norma ocidental, referência necessária, mas não incontornável, dentro de paradigmas criados localmente (SILVA, 2015, p. 7).

E ainda, pode-se dizer que

O ensaio “Corpo-a-corpo com a vida”, deste modo, pressupõe uma relação que se liga à tradição da literatura brasileira, enquanto elemento de reflexão sobre o país, bem como elege certa postura ética e estética para o escritor brasileiro. Ainda que, de alguma maneira, idiossincrático, o ensaio capta uma maior relação, existente no período, entre a literatura e a representação das classes populares brasileiras, patente no projeto literário de João Antônio, do qual o texto oferece seus principais aspectos. A importância deste texto é enorme, portanto, para a compreensão da literatura brasileira da época, da produção de João Antônio, bem como da presença de uma maior atenção aos setores marginalizados da sociedade brasileira (SILVA, 2015, p. 8 – 9).

Assim, já podemos empreender um outro caminho sobre o surgimento do termo “conto-reportagem” – o primeiro se deve à indústria cultural brasileira. O autor, entusiasta de uma literatura interventora, defensor da experimentação para que se chegasse a este objetivo, pôs no “conto-reportagem”, naquele momento e sob aquele tema, o tipo de texto que pretendia fazer e que entendeu ser seu melhor estatuto.

E embora tenhamos defendido que não é reportagem, mas só conto, há algo nesse texto – como em toda literatura de João Antônio – que se mistura ao fazer jornalístico. No jornalismo praticado pelos profissionais que ainda zelam pela importância da função, há, como no “Cais” e como na literatura interventora de João Antônio, um confronto – ou um corpo-a-corpo – com a realidade em nome da exaltação e melhora do povo. É como se pudéssemos dizer que “Um dia no cais” faz oposição ao sistema vigente. O fato, entretanto, é que sua literatura tem esse aspecto como característica mais marcante, sem a necessidade de associar-se textualmente com o jornalismo.

Escrever é sangrar. Sempre, desde a Bíblia. Se não sangra, é escrever? Em tempo. Esquecer as épocas, as modas, as escolas, as ondas, os “ismos”. Notar: Cervantes, Dostoievski, Balzac. Corpos-a-corpos com a vida e fundamentalmente. O resto foi arremedo. Ou, muita vez, nem isso (ANTÔNIO, 1975a, p. 151).

2.2.3 Repórter de *Realidade*

A história de *Realidade* inicia-se com a percepção de que havia uma necessidade e uma oportunidade apresentada no mercado editorial. O que seus idealizadores intencionavam é que a revista fosse um sucesso de vendas e trouxesse lucro à editora. Apesar de importante e inovadora, *Realidade* foi pensada para desenvolver-se no contexto de uma indústria cultural brasileira que, como já vimos, começava a ganhar força pelos idos das décadas de 1960 e

1970. O desejo por trás da criação da revista, ainda que tenha sido combativa, não se parecia com a proposição interventora de João Antônio, mas era apenas um reflexo do mercado. Os diretores da Editora Abril perceberam uma oportunidade de criar uma revista semanal que tratasse de temas do cotidiano e fosse capaz de rivalizar com os grandes sucessos editoriais do momento, a revista *O Cruzeiro* e a revista *Manchete*, lançadas, respectivamente, em 1953 e 1928, e então apontaram seus esforços para suprir essa necessidade mercadológica.

Nessa mesma época, início dos anos de 1960, mas já depois do golpe militar de 1964, *O Estado de S. Paulo*, nessa mesma linha de novas publicações, tinha a intenção de lançar um vespertino mais leve, que também respondesse a uma necessidade do mercado editorial – que acabou por ser *O Jornal da Tarde*. Esse desejo, aliado ao da Editora Abril, acabou por criar um movimento de aumento de salários na profissão; coisa que foi capaz de segurar os melhores profissionais na imprensa. Antes disso, “os salários eram tão baixos que os bons iam logo para advocacia, a publicidade, a política ou cargos de direção. Sobravam os jovens, com o entusiasmo e os sonhos, mas mesmo esses, se não fossem bem pagos, mudariam de profissão” (MARÃO; RIBEIRO, 2010, p. 24). Os jovens de *Realidade* reuniam-se na rua João Adolfo, no centro de São Paulo, no 12º andar de um prédio no número 118. “Uns seis ou sete jovens, entre os 25 e os 30 anos, alguns com a barba por fazer, roupa desgrenhada e suja, outros elegantes em ternos de tropical inglês e camisas de puro algodão feitas sob medida no William, discutiam, trocavam ideias e ainda não tinham encerrado o dia” (MARÃO; RIBEIRO, 2010, p. 21).

A Editora Abril montou a equipe, pensou a revista e, a princípio, desistiu. A ideia de uma revista semanal lhes pareceu inconclusa e perigosa. Como poderiam competir com a rapidez das publicações diárias? Assim,

Depois de um mês de incertezas, a empresa resolveu lançar uma revista mensal, com a mesma equipe da semanal que não deu certo. É aí que começa a história de *Realidade*. [...] Era um grupo de pessoas vindas de todos os lados e origens, reunidas por estranhas conjunções, que, em circunstâncias normais, muito raramente acontecem. Havia uma união de propósitos, de formação e de esperanças. Ninguém sabia o que poderia acontecer. “Aconteceu” uma equipe dos sonhos, um *dream team*. Pelo menos, no modesto julgamento da própria equipe (MARÃO; RIBEIRO, 2010, p. 25).

Formado o time de repórteres e editores, principiou-se a discussão de sua maneira de atuação. Por causa de sua periodicidade, ainda mais espaçada do que aquela pensada anteriormente, que a afastava de cumprir uma importante necessidade do jornalismo, a atualidade e a agilidade da informação, e em tempos de ditadura militar, com a censura lhes

batendo à porta⁴⁹, como seriam os textos e a apuração de cada reportagem? Como trabalhar os temas pungentes se a revista sairia uma vez ao mês? “ – Nós vamos sempre ser furados! Se morre um líder mundial, como fazemos? Saímos sem tocar no assunto?” (MARÃO; RIBEIRO, 2010, p. 27). A resposta é não.

Evidente que o contexto político atuava de maneira decisiva nesse processo. Num regime ditatorial ainda em construção, embora já deflagrado, os jornalistas tateavam com cautela o que poderia e o que não poderia ser dito. O que se vê é o uso de um

[...] plano institucional com o cerceamento das liberdades civis e com as medidas que liquidam as bases do regime populista. A estratégia do governo militar, permanentemente contraditória ao longo de toda sua existência, oscilou entre a busca de respaldo legal para as medidas excepcionais, inclusive as que diziam respeito à justificativa política para a substituição do próprio Presidente da República, e as medidas de força, por natureza discricionárias, que ampliavam a faixa de ação ilegal desenvolvida pelo grupo que se convencionou chamar de “linha dura” (FARO, 1999, p. 31).

E na equipe que produzia e redigia *Realidade* o que se enxergava era justamente uma preocupação com o tipo de reportagem que deveriam e poderiam publicar a esse respeito. O principal questionamento se dava na escolha entre matérias que fossem capazes de mostrar ao leitor as perdas e os cerceamentos que o Estado havia lhes imposto, ou textos leves, de fácil compreensão. “Alguns, na equipe, já faziam parte de organizações políticas, preocupados em lutar com o regime militar que, por essa época, estava em uma fase menos feroz. Mas os demais, dentro da equipe, não sabiam claramente desse engajamento” (MARÃO; RIBEIRO, 2010, p. 26). A revista não se propôs, todavia, a enfrentar a ditadura de maneira direta, tendo no confronto explícito o seu objetivo principal, em contrapartida, usou da credibilidade que adquiriu ao longo das edições, para reformar e auxiliar a sociedade brasileira no desenvolvimento e aceitação de costumes que hoje podem ser tidos por comuns, mas que à época eram contestadores por si só. *Realidade* tratou de sexo, de relacionamentos, da igualdade de direitos das mulheres, das mazelas no Sistema Público de Saúde e de outros assuntos com o que, de fato, era sua principal característica: criatividade.

– Mas, se for bem bolada, passa na pauta. Se for bem escrita, bem envenenada, sai publicada.

⁴⁹ Embora: “Para os dedicados estudantes de hoje que insistem na pergunta, a resposta é direta: não, não havia uma censura explícita. Havia uma cautela, preocupada com dois níveis. Um, dentro da própria empresa, obviamente defensora do livre mercado, que não concordaria com as veleidades socialistas da equipe. Outro, com o governo: não era o caso de ‘cutucar a onça com vara curta’, como se dizia”. (MARÃO; RIBEIRO, 2010, p. 27).

- É, mas não dá pra dizer que o Brasil é uma ditadura.
- Mas dá pra fazer uma matéria no Paraguai, com a ditadura do Stroessner. A comparação vai ser direta. Rapidamente, com raciocínios como esse, ficou afinado o espírito da revista. A conversa ia para a qualidade e originalidade dos textos e temas, da necessidade de fazer um jornalismo criativo, diferente das velhas fórmulas, que pudesse comunicar e conquistar o leitor. Um leitor corretamente informado teria mais consciência, seria mais crítico (MARÃO; RIBEIRO, 2010, p. 27).

Este era o principal trunfo de uma revista que proporia, a si mesma, a diferença. Assim, definida a maneira como enfrentariam os problemas, faltava entender de que forma poderiam fazê-lo, uma vez que aquela periodicidade aparentemente os limitava. E aqui está um primeiro passo de aproximação com João Antônio. O que se convencionou fazer, ao contrário de perseguir o furo de reportagem, foi problematizar as questões abordadas de maneira aprofundada, com pesquisas cuidadosas e proximidade com o tema – coisas que no jornal diário, por causa dessa mesma necessidade de pressa, se tornaria impossível.

Nesse sentido, todo o trabalho de redação de uma matéria começava por uma visita do repórter à Biblioteca Municipal Mário de Andrade, a fim de encontrar literatura a respeito do tema, e então partir para a reportagem em si. A intenção era abordar um dado particular de determinado assunto e com isso atingir uma totalidade.

O trecho seguinte é um depoimento de José Hamilton Ribeiro, repórter de *Realidade*, um dos dois autores do *Realidade Revista* (2010)⁵⁰. Essa passagem está no *Realidade, 1966 – 1968: tempo da reportagem na imprensa brasileira*, de José Salvador Faro (1999). O destaque trata do convite recebido por ele para fazer parte da equipe de repórteres da revista⁵¹ e dá a completa dimensão do que era o fazer reportagem de *Realidade*.

Era abril de 1966, e o convite para *Realidade* já vinha até com pauta pronta:
 – Você vai ser preto por um mês.
 A proposta dessa reportagem – eu me submeteria a um tratamento médico que me deixaria preto e, como preto, viveria normalmente durante um mês – uma proposta entusiasmante e irrecusável, ia ser uma das características da nova revista: matérias nascidas em grande criatividade e para serem ‘vivas’ profunda e corajosamente. E depois transcritas com toda ‘verdade’ possível. Daí o nome: *Realidade*. [...] Arranjei primeiro um dermatologista da USP, em São Paulo, que ia – através de remédios, de banhos de infravermelho e outros recursos – fazer minha pele escurecer. Não deu certo. Tentei um professor de Medicina de Ribeirão Preto, também não deu certo. Como eu não conseguia ficar preto por dentro, resolvemos tentar por fora: o maior maquiador brasileiro me fez um imenso crioulo por uma noite, e foi

⁵⁰ O outro autor é José Carlos Marão.

⁵¹ José Hamilton Ribeiro era chefe de redação da *Quatro Rodas*, outra importante revista da época, também da Editora Abril.

até divertido; mas não deu matéria. *Realidade* exigia muito mais (FARO, 1999, p. 82 – 83).

Ou, em outras palavras,

A busca era sempre pelo caso geral, mas, muitas vezes, como já foi dito, a ideia era exposta a partir do caso particular. Se o tema fosse a situação do atendimento de urgência em hospitais, primeiro era feita uma pesquisa que abrangesse tudo: número de hospitais, de médicos, de pacientes atendidos. Depois o repórter ia conhecer a situação no local: passar uma semana ou mais em um pronto-socorro, acompanhando a situação, para reunir os casos que mais chamassem a atenção. Na hora de escrever, algumas liberdades que não deturpavam os fatos, podiam ser tomadas (MARÃO; RIBEIRO, 2010, p. 30).

Isso evidencia que *Realidade* tinha em seu projeto, em sua maneira de fazer reportagem, uma grande proximidade com o que João Antônio entendia ser o grande objetivo da literatura brasileira. Um e outro, unidos numa única proposta; a revista ao jornalismo e o autor à literatura, ao cinema, ao teatro e (também) ao jornalismo – porque apesar de se tratar de ensaio no qual expõe o seu entendimento do que era fazer literatura corretamente, também faz menção a essas outras modalidades, como que em comum necessidade de atuação social. Quando estiveram juntos, já no final do primeiro triênio de *Realidade* (João Antônio publicou seu primeiro texto na revista em setembro de 1967), estavam unidas a oportunidade, conferida pela publicação aos autores que tivessem algo diferente para falar, e a vontade de João Antônio de retratar e interferir no cotidiano da camada mais pobre de nossa sociedade. E mesmo que seu “Corpo-a-corpo com a vida” ainda não tivesse sido publicado, o projeto literário descrito anos depois já estava sendo posto em prática em suas obras, ou, como vimos, talvez desde seus primeiros passos no caminho de sua formação como escritor. “Assim, pode-se falar no que João Antônio pensa ser a função, tanto da imprensa quanto da literatura e demais artes, a necessidade de uma densidade crítica com relação ao fato social brasileiro” (SILVA, 2016, p. 468).

João Antônio pretendia que o jornalismo – e também a arte – fosse atuante. Entendia, portanto, que era responsabilidade dos jornalistas atuar em melhoria do Brasil real, do povo. E para isso depositava naquilo a que nomeou imprensa nanica⁵² sua principal esperança:

Enquanto a grande imprensa, bem omissa e comportada, dona da verdade e Joana das Regras – como atualmente a chamaria o senhor pingente Afonso

⁵² Este apelido surgiu no artigo publicado em *O Pasquim*, em 1975, intitulado “Aviso aos nanicos” (ANTÔNIO, 1975b).

Henriques de Lima Barreto – vai comendo o doce e morno pão dos omissos e nem pergunta de onde lhe vem tanto pão, a verdade é que os *nanicos*, também chamados *marginais*, vão mandando bala, levando as melhores pistas e, principalmente, usando um poder que o jornalismo realmente deve ter quando conduzido à condição de imprensa – indagar, questionar, duvidar, abrir para o diálogo e para o debate (ANTÔNIO, 1975b, p. 9, *apud* SILVA, 2016, p. 468 - 469).

“A grande imprensa, para João Antônio, cumpriria um papel danoso, vinculado à mistificação e à complacência com o poder, o que obscurecia a experiência popular e as precárias condições de vida dos pobres” (SILVA, 2016, p. 469) e, portanto, era o avesso do seu entendimento de correta atuação do jornalismo. *Realidade* e João Antônio, conforme vimos, unidos em um propósito de corpo-a-corpo com a realidade do povo brasileiro: os personagens da revista, como os do autor em sua literatura, “eram gente comum, nos quais o leitor podia se projetar” (MARÃO; RIBEIRO, 2010, p. 31). A revista é um dos mais importantes exemplos dessa imprensa nanica de que João Antônio tanto gostava e também intencionava alterar a realidade do típico brasileiro comum.

Todos esses elementos, confluentes, em nosso entendimento também colaboraram para que o “Um dia no cais” fosse caracterizado como “conto-reportagem” justamente na revista *Realidade*. As experimentações que João Antônio defendia necessárias para que fosse possível resultar em um texto de caráter em consonância com aquelas liberdades concedidas pela publicação, além de suas similares intenções, formam um caminho possível de entendimento para sua criação. A indústria cultural brasileira, conforme já vimos, atuante nesse mesmo contexto, é que vai dar o elemento final – aquela necessidade de rotular – para que surgisse essa suposta nova modalidade. *Realidade*, em suma, representou uma mudança na maneira de fazer jornalismo – mudança que, felizmente, acabou por aliada ao estilo “corpo-a-corpo” de João Antônio.

Cada um escrevia do seu jeito. Não era que nem texto de Veja em que é tudo parecido. Era um outro estilo. Era uma revista de autores. O leitor fanático lia a reportagem e sabia quem tinha escrito sem ver o nome do autor (MARÃO; RIBEIRO, 2010, p. 7).

João Antônio, em conformidade com o pedido da revista, fez jornalismo do seu jeito (fazer jornalismo, neste sentido, importante que se ressalve mais uma vez, quer dizer atuar, como pediam tanto a publicação quanto o autor, em favor da revelação da realidade do povo brasileiro), através de literatura.

2.3 A hora e a vez do anti-herói: ordem e desordem no cais

No Suplemento Literário de Minas Gerais, em edição datada de outubro de 1968, João Antônio respondeu perguntas a respeito de literatura, jornalismo, publicidade e “Um dia no cais”. A primeira foi: “Realidade de setembro traz excelente matéria sua – ‘Um dia no cais’ – apresentada como ‘conto-reportagem’. Que estória é essa, João Antônio?” (ANTÔNIO, 1968a p. 6).

Em outro momento já assinalamos essa resposta, mas sua utilização ainda vale:

Nem conto, nem reportagem. Os editores para quem trabalho entenderam finalmente que eu sou escritor, mais que qualquer outra coisa. Assim, resolveram me fazer uma generosa concessão, me dar uma *colher-de-chá!* Passei um mês no cais do pôrto de Santos, fiz a matéria. Mas é matéria jornalística, e por isso estará morta antes do próximo número da revista. O que se escreve para jornal ou revista não dura, não subsiste, é o contrário da boa literatura. [...] Para escrever alguma coisa decente e válida sobre o cais do pôrto de Santos era preciso que eu vivesse lá durante pelo menos uns dois anos. E eu fiquei exatamente a vigésima quarta parte disso (ANTÔNIO, 1968b, p. 6).

Deste trecho cabe ressaltar que João Antônio se define, “mais que qualquer outra coisa”, como escritor. Assim sendo, e se ainda admite ter recebido dos editores de *Realidade* uma “colher de chá” para que exercesse sua função, “Um dia no cais” só podia mesmo pender para o lado da literatura, e não para o do jornalismo – mesmo porque, caso admitisse que o “Cais” era literatura e não reportagem, ele estaria colocando em dúvida a credibilidade e o estatuto de verdade do qual a revista era credora. Além disso, muito diferente do que cravou à época, “Um dia no cais” não é matéria morta e, portanto, não é o contrário de boa literatura, mas justamente o oposto disso. Tivesse definido como conto, o embate verdade *versus* verossimilhança, fato *versus* ficção, provavelmente estaria de novo presente e a revista *Realidade* teria vivido situação embaraçosa.

Nesse mesmo sentido, discussão a respeito do que seja verdade, Roberto Schwarz, importantíssimo teórico dos estudos literários, comenta o “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido. Sua posição, que analisava o ensaio de Candido a respeito do *Memória de um sargento de milícias* (1852-1853), de Manuel Antônio de Almeida, embasará ainda mais os resultados que já obtivemos.

[...] a dialética de ordem e desordem é um *princípio de generalização* que organiza em profundidade tanto os dados da realidade quanto os da ficção (sejam ou não documentários), dando-lhes inteligibilidade. Trata-se de uma

generalidade que participa igualmente da realidade e da ficção: está nas duas, que encontram nela a sua dimensão comum. Assim, o dado ficcional não vem diretamente do dado real, nem é deste que o sentimento da realidade na ficção depende, embora o pressuponha. Depende de princípios mediadores, geralmente ocultos, que estruturam a obra e graças aos quais se tornam coerentes as duas séries, a real e a fictícia (SCHWARZ, 1979, p. 131).

É por isso que a verdade do “Cais” (ainda que mediada pelos acontecimentos de algum enredo ficcional) é capaz de traduzir o real de uma maneira que o documento, embora cem por cento verídico, não é. “[...] não é a representação dos dados concretos particulares que produz na ficção o senso da realidade; mas sim a sugestão de uma certa generalidade, que olha para os dois lados e dá consistência tanto aos dados particulares do real quanto aos dados do mundo fictício” (CANDIDO, 1970, p. 72). Ou, em outras palavras,

A força de convicção do livro depende pois essencialmente de certos pressupostos de fatura, que ordenam a camada superficial dos dados. Estes precisam ser encarados como elementos de composição, não como informes proporcionados pelo autor, pois neste caso estaríamos reduzindo o romance a uma série de quadros descritivos de costumes do tempo. [...] a partir do capítulo 28⁵³ a linha do filho domina absolutamente e a narrativa, superando as descrições estáticas, amaina a inclusão frequente de usos e costumes, dissolvendo-os na dinâmica dos acontecimentos. Sendo assim, é provável que a impressão de realidade comunicada pelo livro não venha essencialmente dos informes, aliás relativamente limitados, sobre a sociedade carioca do tempo do Rei Velho. Decorre de uma visão mais profunda, embora instintiva, da função, ou “destino” das pessoas nessas sociedades; tanto assim que o real adquire plena força quando é parte integrante do ato e componente das situações (CANDIDO, 1970, p. 70).

Este ensaio, que é considerado o primeiro estudo literário brasileiro realmente dialético⁵⁴, apresenta uma proposta de entendimento crítico do funcionamento do livro de Antônio de Almeida, até então considerado pícaro e documental, para depois explicá-lo como resultado, em literatura, de um movimento social do Brasil da primeira metade do século XIX. Candido transformou a percepção crítica das “*Memórias*”, que a partir daí passou a ser também vista como obra capaz de historicizar a sociedade brasileira de então, dando sinais de como ela se movimentava e de como se relacionava, sendo esse mesmo movimento, o da ordem e da desordem, também o entrecho do livro. “Bem entendido, esta unilateralidade é um feito crítico, pois vê mais onde parecia haver menos e confere à obra um alcance que ela talvez nem pretendesse, mas que – uma vez lido o ensaio – de fato é seu” (SCHWARZ, 1979,

⁵³ Capítulo 28 do livro de Manuel Antônio de Almeida, o “*Memórias*”.

⁵⁴ Ver: SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: **Que horas são**. São Paulo: Cia das Letras, 1979. v. 2, p. 129 – 155.

p. 131). *Grosso modo*, a dialética da malandragem aborda uma movimentação do brasileiro médio⁵⁵ entre dois polos distintos com os quais ele se relaciona diretamente: o polo da ordem e o da desordem. Assim, Candido apresentou à crítica literária a discussão e o conhecimento do que seja o malandro brasileiro, conferindo-lhe caráter de ser característico da sociedade daquele contexto. Leonardo, personagem principal do livro, estaria justamente transitando de uma ponta à outra, atuando como o primeiro malandro de nossa literatura.

O seu caráter de princípio estrutural, que gera o esqueleto de sustentação, é devido à formalização estética de circunstâncias de caráter social profundamente significativas como modos de existências que por isso contribuem para atingir essencialmente os leitores. Esta afirmativa só pode ser esclarecida pela descrição do sistema de relações dos personagens, que mostra: (1) a construção, na sociedade descrita pelo livro, de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados; (2) a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX (CANDIDO, 1970, p. 71).

O malandro é o ser capaz de trocar um hemisfério por outro sem o atestado de culpa pela troca, nem tampouco pelo uso da desordem – que à classe média pareceria danoso. “Os extremos se anulam e a moral dos fatos é tão equilibrada quanto as relações dos homens. [...] O remorso não existe, pois a avaliação das ações é feita segundo a sua eficácia” (CANDIDO, 1970, p. 74).

Assim, o uso que aqui se fará da “Dialética da Malandragem”, para além da confluência entre o ficcional e o real, mas também a respeito dela, está embasado nos conceitos de ordem e desordem, que desde o ensaio de Candido permeiam os estudos e as pesquisas que se dedicam a analisar o brasileiro e o seu jeito de ser, e que não correspondem só à imagem do que convencionalmente se entende por malandro – maior e mais profundo que o estereótipo difundido ao redor do mundo, o malandro é o homem e também a mulher que usam a malandragem para depois retornarem ao que é socialmente aceito, sem culpa nem ressalvas. Roberto Damatta, sociólogo escritor de *Carnavais, malandros e heróis* (1997), tratou de encaixar o malandro numa lógica simples em que se posicionam, quase que sequencialmente, o “caxias”, o próprio “malandro” e o “renunciador”.

⁵⁵ O que se destaca do texto é que Manuel Antônio de Almeida acabou por deixar de fora de sua obra tanto a classe dominante quanto a mais pobre da época. Assim, as movimentações que se extraem do livro tratam de um brasileiro médio. Inclusive, destacam tanto Candido quanto Schwarz, era impossível que conseguisse retratar fielmente a sociedade de então, mas apenas essa parte dela.

Mas, deve-se também observar, cada um desses tipos cobre uma área ampla, além de manterem entre si relações de transformação. De fato, eles não podem e não devem ser tomados como tipos estáticos, mas como pontos polares para onde *tendem* e no qual eventualmente se cristalizam certos princípios sociais dominantes em nossa sociedade (DAMATTA, 1997, p. 266).

Para Damatta, conceituação breve que aqui se fará, o “caxias” é aquele que está completamente ligado à ordem, preocupado com a criação e a defesa das leis; o “malandro” é o responsável por alguns gestos de sagacidade e algumas malandragens socialmente aceitas, e o “renunciador” é aquele que, de uma posição extrema, não aceita as regras e decide não interagir com a sociedade. Deste modo, cidadãos de classe média,

[...] à medida que deixamos essa posição dentro da ordem, ou melhor, a posição na qual somos definidos pelo exterior, por meio de regras gerais e plenamente visíveis, começamos a virar *malandros*. Se caminhamos um pouco mais, dependendo dos motivos que nos conduzem para fora, viramos bandidos ou renunciadores (DAMATTA, 1997, p. 270).

A ordem e a desordem de Antonio Candido, característica social e literária do “*Memórias*”, estão também presentes no texto de João Antônio, e também mediadas por uma relação em que se posicionam agentes da ficção e agentes da realidade. Outra característica do que seja literatura, sua relação e a maneira pela qual a obra literária é capaz de refletir e explicar a sociedade com a qual divide tempo e espaço nos agregará outra maneira de enxergar e entender o “Cais”. Uma vez que seja conto e não reportagem, a busca agora é por sua relação direta com a sociedade brasileira – um dos pedidos de João Antônio.

Um dos maiores esforços das sociedades, através da sua organização e das ideologias que a justificam, é estabelecer a existência objetiva e o valor real de pares antitéticos, entre os quais é preciso escolher, e que significam lícito ou ilícito, verdadeiro ou falso, moral ou imoral, justo ou injusto, esquerda ou direita política e assim por diante. Quanto mais rígida a sociedade, mais definido cada termo e mais apertada a opção. Por isso mesmo desenvolvem-se paralelamente as acomodações de tipo casuístico, que fazem da hipocrisia um pilar da civilização. E uma das grandes funções da literatura satírica, do realismo desmistificador e da análise psicológica é o fato de mostrarem, cada um a seu modo, que os referidos pares são reversíveis, não estanques, e que fora da racionalização ideológica as antinomias convivem num curioso lusco-fusco (CANDIDO, 1970, p. 74).

O texto de João Antônio tem início com o que no jornalismo se convencionou chamar de linha fina, que representa um pequeníssimo resumo prévio do que se verá no texto. No caso de “Um dia no cais”, assim:

Armazéns, guindastes, navios imensos, bondes, caminhões. Bares, boates, hotéis, vozerio nas calçadas. A zona do cais de Santos, um dos maiores portos do mundo. Nesse cenário, em que marinheiros, crianças, mulheres, se agitam dia e noite, João Antônio viveu um mês. E trouxe, de lá, este conto-reportagem (ANTÔNIO, 1968a, p. 100).

Aqui já há muito da ordem e da desordem que o texto trará em seu enredo. Alguns aspectos levantados por Candido em seu ensaio, como o equilíbrio entre um polo e outro, os representantes de cada um deles e as mediações que se farão ao longo do texto para que exista uma transição entre os dois extremos estão presentes neste parágrafo de apresentação. O começo desta linha nos apresenta de imediato o que será tido, de maneira simulada, como o aspecto da ordem. “Armazéns, guindastes, navios imensos, bondes, caminhões” (ANTÔNIO, 1968a, p. 99). Todos atrelados ao trabalho que é feito no cais. A sequência apresenta exatamente o oposto. “Bares, boates, hotéis, vozerio nas calçadas” (ANTÔNIO, 1968a, p. 99). Representarão a desordem, todos explicitamente atrelados à festa que se fará no mesmo espaço ao final do expediente. O restante do trecho dá a entender que se verá um equilíbrio entre as duas forças: “Neste cenário, em que marinheiros, crianças, mulheres, se agitam dia e noite, João Antônio viveu um mês. E trouxe, de lá, este conto-reportagem” (ANTÔNIO, 1968a, p. 99). Entre as três modalidades de personagens que foram apresentadas – “marinheiros”, “crianças” e “mulheres” – é como se houvesse um representante de cada polo e um que transitasse entre eles. Entretanto, como pertencentes a uma mesma classe social, a da pobreza e da miséria, aos olhos da classe média brasileira todos esses seres sociais são representantes da desordem. Em contrapartida, todavia, textualmente essas três modalidades atuam em aparente oposição uma à outra. Isso acontece porque em um texto em que a desordem aparece como principal característica, supostamente mediada pelo espaço e pelo tempo em que se desenvolve a narrativa, há a necessidade de uma organização que aparentemente represente algum equilíbrio, embora ele não exista. Isso esconde a escolha do autor, e de seu narrador, pela desordem. Portanto, mesmo que os marinheiros, as mulheres e as crianças apareçam, simbolicamente, como que em oposição uns aos outros, em verdade aqui há uma instância em foco: a da desordem. Nessa ilusão de equilíbrio, a criança atua como um símbolo de inocência⁵⁶, e se apresenta como que em oposição às mulheres que, no contexto do cais e deste texto específico de João Antônio, representarão a desordem da farra

⁵⁶ Outra prova da ilusão de representação que se destacou. Nos textos de João Antônio, de maneira geral, as crianças são majoritariamente representadas como malandros. Já bastante vivas naquilo que fazem e no trabalho, ficam distantes da imagem da pureza infantil.

do dia depois do trabalho. Ainda nesse sentido, o marinheiro representa o trabalhador que, quando não está no mar, a trabalho, ao final do expediente está nos bares e botequins, atuando como a transição mediada através do tempo do texto. Se o trabalho é o representante da ordem e a farra da desordem, conforme correm as horas neste tempo do cais, a tendência é que prevalecesse durante o dia, um, e durante a noite, o outro. Porém, esta não é a realidade do texto. Todo o “Um dia no cais”, na verdade, é uma escolha pela desordem. João Antônio, como um bandido que escreve sobre bandidos, faz sua opção logo no início do texto. “A cidade, os prédios e os morros dormem de todo. Cais não dorme. Não se apaga. Lá pelos cantões, um que outro olho aceso fica no rabo da manhã. E fica”. (ANTÔNIO, 1968a, p. 100). Aqui são cinco da manhã. Nesse contexto, a noite está acabando, mas o dia ainda não começou. A desordem que comandava o cais na noite anterior deveria começar a dar espaço para os trabalhadores. É a hora da transição. O botequim representa o exato momento.

O botequim é xexelento, velho encardido. E teima que teima plantado. Aguenta suas luzes, esperto, junta mulheres da vida que não foram dormir, atura marinheiros, bêbados que perturbam, gringos, algum cachorro sonolento arriado à porta de entrada. E mistura viradores, safados, exploradores de mulheres, pedintes, vendedores de gasparinos, ladrões, malandros magros e sonados (ANTÔNIO, 1968a, p. 100).

Estes personagens, pelo que deles sabemos através de seus estatutos mais genéricos, são, em sua ampla maioria, da desordem. São aqueles que estão relacionados à farra e à noite – as duas mediações explícitas entre um polo e outro. Os que ali poderiam representar a ordem, só por ali estarem já assumem que naquele momento não estão agindo nesse sentido, mas sim também reafirmando a desordem. Isso acontece porque naquele momento estão transitando entre os extremos. Todavia, a diferenciação social que existe entre esses mesmos extremos dentro da sociedade brasileira atual explícita ainda mais a escolha de João Antônio por um universo que fosse todo desordem. Embora as “*Memórias*” tratassem do brasileiro médio, como Candido deixa claro ao dizer que eram “Documentário restrito, pois, que ignora as camadas dirigentes, de um lado, as camadas básicas, de outro” (CANDIDO, 1970, p. 70), a associação entre o comportamento social dessas classes e sua posição na circularidade da relação ordem e desordem está intimamente relacionada – seja no livro, seja fora dele. Assim, a partir da concepção e da delimitação das classes sociais, os próprios conceitos e seus respectivos representantes do universo da ordem e da desordem se misturam, porque no contexto de “Um dia no cais” não há a opção pela ordem.

Portanto, o que de especial há no “Cais” é que, por causa da escolha do narrador, as personagens que poderiam representar, dentro do texto, a ordem e as leis, quando cooptadas pelo lado da desordem são mais bem consideradas e mais bem tratadas. Esta é a inversão que João Antônio faz da dialética de Candido. É por isso que o equilíbrio é só ilusório. Todo o “Um dia no cais” é uma escolha clara pela desordem, e mesmo alguns poucos aparentes representantes da ordem são vistos quando em contato com a desordem aparente, e sempre em relação àquela que não aparece no texto, a desordem social. O “Cais” nos dá a oportunidade de ter contato com o ponto de vista da desordem, inclusive quando trata do outro polo, o da ordem, e por aí demonstra a maneira pela qual, também fora dos livros, a desordem brasileira enxerga a classe representante da ordem, bem como denuncia a impossibilidade de evolução de uma em comparação à outra.

[...] o *malandro* recobre um espaço social igualmente complexo, onde encontramos desde o simples gesto de sagacidade, que, afinal, pode ser feito por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo do *malandro* vai, numa gradação, da *malandragem* socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o *malandro* corre o risco de deixar de viver do *jeito* e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico *marginal* ou *bandido* (DAMATTA, 1997, p. 269).

Seja através da *malandragem* socialmente aprovada, seja através do profissional dos pequenos golpes, seja, em última instância, através do bandido que se afasta totalmente da sociedade, o que há em comum em todas essas gradações é um contorno às regras sociais existentes. Assim, o que se assume é que neste estatuto (da *malandragem*), o que consiste na aceitação ou recusa do que seja bom ou ruim é o conceito próprio, proveniente de uma classe média social brasileira, daquilo que seja bom ou ruim. Em outras palavras, uma vez que o *malandro* também cruza o limite da lei e da ordem, mesmo quando atua dentro do que é socialmente aceito, o que o separa do bandido é o entendimento do que significa uma desonestidade franca em contraponto com outra exacerbada. E o que faz com que a sociedade aceite a desonestidade mais branda, que ao rigor da lei é também um deslize, é esse mesmo conceito social estabelecido, via de regra, por essa mesma classe média social brasileira. Ou seja, a partir da perspectiva de um brasileiro que se alimenta quatro vezes ao dia, dorme todas as noites sob o teto que aluga ou é seu, dono de um emprego fixo e de um carro, a todo tempo com roupas limpas, com acesso à internet, dentista e academia, é que se define o tipo de contravenção que caracteriza o *malandro* e o bandido, separa o picaresco (para retomar

conceito também debatido por Candido) do inaceitável. O que não significa, entretanto, que estejam, um e outro, de lados separados e totalmente isolados.

A partir dessa perspectiva, bandidos e malandros são representantes da desordem, estatuto que interessa a essa classe média manter. O malandro, carismático e quase folclórico, sintetiza uma pequena fuga das amarras sociais, numa atuação no limiar entre o que é tido como um golpe, de bandido, em oposição a um pequeno trambique, socialmente aceitável. Este pequeno golpe, todavia, evidente que só será aceito por essa classe social se ela mesmo não for a vítima. Aquele brasileiro que se alimenta quatro vezes ao dia não trataria como natural um golpe do qual foi vítima, uma vez que, se o fizesse, estaria ele mesmo caracterizado noutro estatuto social, esse independente da classe social: o “otário”.

Rita Pavuna e Odete Cadilague, protagonistas do “Cais”, são duas prostitutas que percorrem o texto à procura de clientes que intencionam enganar. O objetivo é ficar com o dinheiro destes homens sem que sejam prejudicadas, ou, na pior das hipóteses, com o menor prejuízo possível – seja físico, seja psicológico. Essa contravenção: branda ou franca?⁵⁷ Para todos os efeitos, o malandro como categorização é alguém que se permite transitar entre os extremos da lei e da contravenção, da ordem e da desordem, para o seu uso e bom proveito, e quando transita é que se distancia do caxias. A inversão dialética de João Antônio se dá na medida em que, para além da ausência da culpa pelo deslize, os personagens exaltados são os que estão nos ambientes da desordem e os que têm por esse lado da dialética, maior estima. É a desordem vista de dentro para fora, de bandido para bandido. Se nas “*Memórias*” também não há o estatuto da culpa e o leitor é inserido num contexto em que personagens transitam entre um polo e outro, sem mediações do narrador, no texto de João Antônio a desordem é de tamanha naturalidade, e por sua construção interna de texto tão bem aceita, que o seu movimento se torna a própria ordem natural do texto. Assim, quando aparece, mesmo que em breves momentos, a ordem representa apenas um encostar neste polo, ainda sob a perspectiva da desordem, para que em seguida haja o retorno ao movimento natural, o do malandro. Como representante e vivente da desordem, João Antônio trabalha o “Cais” segundo esse mesmo sentido e, por isso, altera a dialética de Candido como se a desordem funcionasse como um caminho natural e a aproximação à ordem representasse apenas um pequeno desvio

⁵⁷ À parte essa discussão, fica o registro: para o contexto do texto e dentro de sua própria construção literária, os homens, possíveis clientes das prostitutas, apesar de abusarem de uma condição social vulnerável destas mulheres, são postos como vítimas desse golpe. Marinheiros, eles estavam no mar trabalhando e, ao chegarem em terra firme, procuram farra – que é justamente o tipo de comportamento socialmente aceito. Não há, neste estudo, nenhuma intenção de desrespeitar as mulheres ou de levantar, na literatura de João Antônio, semelhante efeito.

para que haja a possibilidade de fuga das consequências impostas pelo Estado àqueles que, em raríssimas oportunidades, vão ao dentista.

Isso fica claro quando o narrador diz que o cais, de noite, é vida. Mesmo os personagens atrelados à ordem (os policiais, os da guarda marítima e os que trabalhavam à paisana) estão no botequim. É lá que eles vivem, literal e emocionalmente. Quando é de dia e o trabalho é o destaque, sua representação não é suficiente para o narrador, e aquilo não é destaque suficiente para o momento. E, assim nossos olhos são direcionados para a desordem. É por isso que a rua sem os bares e botequins fica parada, “quieta dos vozerios”. Como se estivesse morta, como se a desordem brasileira estivesse impossibilitada de viver frente a um sistema abusivo e pouco permissivo. Ao policial, que se adéqua só à ordem, ou ao caxias, ansioso pela lei, o cais da manhã é o mundo ideal e eles estão atrelados ao “otário”, e não é por acaso que eles sejam assim tratados pela construção interna do texto, já que não enxergam neste mundo de trabalho a opressão da qual são vítimas. Essa não é, todavia, a posição dos que convivem com a desordem, nem a do narrador do texto. Nesse sentido, o que socialmente se entende como o caminho natural das coisas, a ordem, no “Cais” vai realmente tornar-se um desvio, e o próprio desvio que aquela classe média entende como desordem, neste texto será o caminho natural. Os trabalhadores e os homens da farra, unidos por sua classe social e pelas agruras de sua condição, todos rodeados e mergulhados neste estatuto.

As rodas cantam nos paralelepípedos, o homem de bigode vai de cara fechada, e o animal de cabeça baixa. Não se ouve outro barulho. A rua vazia, calada, parada, quieta de cabarés. As mulheres se sumiram na poeira e o sol dá de chapa no chão. Os guindastes já começaram. Dançam, lentos, do porão dos navios para a terra firme. Do porto para o navio, do navio para o porto, do porto para o navio (ANTÔNIO, 1968a, p. 103).

O trabalho é repetitivo e sem graça. A rua está vazia, calada e parada de cabarés. Os cabarés e a farra da noite são o instrumento de medida para que se enxergue movimento – e vida – na rua do cais. Todo o acontecimento do trabalho não importa, e por isso é como se o cais dormisse, descansasse da noite anterior. Não há destaque para o trabalho porque essa relação, também exploratória desta classe, representa também seu aprisionamento.

Molecada miúda se escarrapacha jogando bola. Gente. Gente magra, muito, suja, escurecida, andrajosa, mora apertada com crianças, cães, velhos, gatos quizilentos, nos escondidos de porões escuros, buracos que furam os casarões antigos, entre ratos, fartum de urina e mato abandonado. É a rua diferente, sem a zoada da noite. E crianças saem para brincar. A rua é agora dos armazéns gerais. De pardieiros centenários, ancestrais, pulam crianças

que se confundem com cachorros, mendigos, bêbados, gente da perna entapada, caras de fome, pescoços de galinha, esbranquiçados ou encardidos. Gente sentada queimando sol nas soleiras urinadas. Esmoleiros. Lodo preteja o meio-fio. Odete Cadilaque ronca no chão, polegar na boa. Que nem criança, batida de canseira (ANTÔNIO, 1968a, p. 103 – 104).

Além do trabalho e da farra, opositores, outra maneira de medir a diferença entre a ordem aparente e a desordem escancarada no texto, é o tempo. No texto, importante para sua construção, o tempo corrido de um dia marca as vinte e quatro horas do cais que João Antônio anuncia no título. Assim, já dissemos, enquanto é manhã, hora do trabalho, a ordem deveria prevalecer. Ao final do expediente, às cinco da tarde, o momento era para desordem. Na citação acima ainda são dez horas da manhã. A escolha do narrador, em detrimento do que se esperava de trabalho, é dar destaque para personagens que representam a desordem. Ou seja, outra vez a desordem olhando para a ordem. As crianças, supostas imagens de ordem, de inocência, se parecem com cachorros. O trabalho e, portanto, a ordem são os desvios naquele movimento natural destacado. Como aqui:

No caminho de Rita Pavuna para o armazém 5-6 há cães perebentos enfiados na sujeira, no trânsito de bicicleta, automóveis. O Moinho Santista vizinhando velhos muros e quintais que parecem chácaras sem função. O apito da locomotiva da Companhia Docas de Santos. Vagões e cheiro sufocante de cereais. Homens de boina, bermudas esburacadas. Botecos sem mulheres. Mais água empoçada no meio-fio. Carros-tanque. Caminhões envergados de banana, café, milho, soja. Nas transversais, caminhões de todo o Brasil aguardando carga. Toras passam nos vagões abertos. Caixotes. Bananas. Milho esparramado entre os paralelepípedos, viaturas de socorro, rebocadores. Começa a pintar um e outro cabaré decadente, quinta categoria. Teria havido, noutra tempo, algum esplendor – Bar Athenas, served by girls. Banca de frutas. Gente, mulheres machucadas. Barris. Falhas na calçada, onde um moleque tropeça (ANTÔNIO, 1968a, p. 105).

Este trecho é outro exemplo do movimento que existe entre os dois polos, e da preferência do narrador do “Cais” pela desordem. Enquanto Rita está caminhando para o armazém 5-6, conhecido no cais como um pedaço de perigo e desordem, ela vai se deparar com uma ambiência de trabalho. Neste momento ainda é manhã, mas pelas informações que temos do pedaço do cais para onde Rita estava indo, esperamos desordem como consequência. O que vemos, entretanto, são diversos símbolos de uma ordem que aparecem no caminho da protagonista. E quando, por isso, se imagina que o trabalho vai tomar o destaque do texto, somos mais uma vez direcionados à desordem. Um encostar para que na sequência já comecem a aparecer, de maneira sistêmica, os cabarés; outra vez a volta para o movimento natural do texto, sempre como um aparente movimento.

Isso acontece durante todo o percurso de “Um dia no cais”, como se o narrador quisesse nos mostrar um polo pelo olhar do outro, numa inversão. Quando a ordem aparece, ela é julgada. Exemplo disso é a sequência do trecho destacado acima, parte em que se dá destaque ao trabalho e na qual o narrador iguala os representantes dos dois polos como um único grupo que só encontrará redenção dos apertos do trabalho e da vida, na farra.

O cais dá carros importados para alguns e sapeca calombo e canseira no lombo da maioria. Os homens da sacaria, os pescadores do entreposto, os estivadores, os portuários, os arrumadores, os doqueiros, os limpadores dos navios, os fiéis de armazém, os conferentes, os guardas doqueiros, os policiais particulares, os privilegiados da Guardamoria. Milhares (ANTÔNIO, 1968a, p. 107).

Este destaque precede a marca das cinco horas. Momento em que o tempo direcionará todos os olhares do cais para a zona, a farra e a desordem. Sintomático que o narrador tenha mais uma vez igualado os trabalhadores em contraponto àqueles que ficam ricos neste ambiente do cais, para depois destacar que “saídos da lida, uns que outros se esquecem zanzando, procurando bebida, mulher, farra. Essas coisas de homem trabalhador, quando chega a noite” (ANTÔNIO, 1968a, p. 107). Todos os trabalhadores sofrem com a opressão de um sistema que não lhes permite mais nada. Como Rita e Odete, presas em sua própria condição. O malandro, sabedor dessa condição, vive e convive com a malandragem, tirando proveito dessa condição.

O que se chama noite não vem da luz elétrica. Nem das lâmpadas dos trilhos dos bondes se atirando sobre os paralelepípedos. Nem vem da lua ou das estrelas no céu, depois do lusco-fusco, hora muito fanada que pinta de preto casas, homens, mulheres e viventes do cais. Noite, noitão – aquela acesa, que se abre para a vida, arrebenta, é quando se acendem os luminosos dos cabarés. E a rua fica acordada (ANTÔNIO, 1968a, p. 107).

A mediação do tempo, que marcava o início da desordem, não importa mais. O que marca este início é o número de cabarés, nova unidade de medida. Afinal, é somente neste momento que estes trabalhadores, sofredores, vão em busca da fuga. Aqui fica mais uma vez revelada a escolha do narrador, e, portanto, também do autor, por esse ambiente que se destaca. “Um dia no cais” fica desnudado como um reflexo de uma parcela de nossa sociedade na qual o malandro não veste terno e sapatos brancos, como os malandros da Lapa do Rio, mas estão a trabalho nas docas, nos navios, nos armazéns e até na polícia, transitando e vivendo suas vidas de maneira plena no período da desordem, seja de noite, seja de dia, mas

aprisionadas em suas próprias rotinas. O mérito de João Antônio consiste justamente na inversão, explícita e implícita, dos conceitos de ordem e desordem. De bandido para bandido, como João Antônio intencionava que fosse. Tomando a desordem como seu principal estatuto, ele naturaliza seus pontos de vista, desafios e percepções e os coloca, argamassados, em um ambiente fechado e potencializado pelos recursos de um conto. Assim, a desordem fica o tempo todo focalizada e o tempo todo emitindo opinião – seja sobre seus percalços, seja sobre uma ordem que só aparece como um sonho distante – como dormir no hotel, por exemplo.

O “Cais” é que fica responsável por fazer transitar as personagens e a ambientação entre ordem e desordem. O narrador escolhe um lado e dá destaque a ele, age como um ator da desordem. No texto a ordem se esconde e a desordem se manifesta. Como destacou Damatta, entretanto, esses tipos não são estáticos, e por isso mesmo também há no cais essa procura por um pouco de ordem, como se isso representasse também uma pequena redenção fora dos livros. As duas prostitutas querem algum dinheiro para dormir em hotel, passar a noite com algum conforto e depois voltar para suas casas, para seus homens, que as aguardam por lá. Rita tem filhos, certo ar de “mãe de família” e Odete tem um homem que sustenta com o dinheiro da prostituição. O narrador diz que é como elas compram um pouco de amor. De pano de fundo, escondido nas entrelinhas do texto, está um enfrentamento e uma exaltação de uma classe social de representantes que não são capazes de libertar-se das amarras de um sistema agressivo e que, ao mesmo tempo, têm nas medidas do Estado mais um obstáculo do que uma ajuda. Uma literatura malandra, de malandro para malandro. Mas não aquele malandro de outrora. O que agora se vê, e no “Um dia no cais” também aparece, é um malandro trabalhador, do subúrbio, que enfrenta a vida da maneira que pode enfrentar, procurando, num círculo que se promete sem fim, uma fuga de um sistema que limita o seu desenvolvimento. Ou, em outras palavras,

Eu fui fazer um samba em homenagem/
 À nata da malandragem, que conheço de outros carnavais/
 Eu fui à Lapa e perdi a viagem,/
 Que aquela tal malandragem não existe mais/
 Agora já não é normal, o que dá de malandro/
 Regular profissional, malandro com o aparato de malandro oficial/
 Malandro candidato a malandro federal/
 Malandro com retrato na coluna social/
 Malandro com contrato, com gravata e capital, que nunca se dá mal/
*Mas o malandro pra valer, não espalha/
 Aposentou a navalha, tem mulher e filho e tralha e tal./
 Dizem as más línguas que ele até trabalha./*

*Mora lá longe, chacoalha, no trem da Central*⁵⁸ (BUARQUE, 1978).

Aos malandros que levam canseira no lombo.

⁵⁸ Destaques nossos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A força de “Um dia no cais”, marca característica de João Antônio, transcende a categorização que intencionamos investigar e está no tema e no tratamento a ele direcionado mais que na forma do texto. Naqueles abordados na primeira história, de fato, mas também e principalmente nos temas da segunda história, escondidos em seus contos e em sua postura propositiva por um país mais justo. O autor paulistano não foge da realidade da maioria de nossa população, e trata com muito cuidado esse grupo esquecido – premeditadamente ou não – pela classe média brasileira. Se é tido, na esmagadora maioria dos estudos, por representante dos malandros, dos bandidos e dessa sorte de personagens, nesta pesquisa acreditamos ter demonstrado que, para além disso, é autor que, apesar de se mostrar favorável ao movimento da desordem (coisa que se explica, além de sua postura, pela própria ambiência em que cresceu), através desse mesmo movimento e de seu ponto de vista, e por um compromisso de melhora de todo um povo, aplica também àqueles que representariam a ordem os mesmos conceitos de luta e de resistência frente às opressões cotidianas de um sistema que os aprisiona a todos. O “Cais”, exemplo disso, a alguns dá carros importados, mas à maioria oferece canseira no lombo; sejam os homens à procura de prostitutas, as prostitutas à procura de clientes ou os trabalhadores das sacarias voltando para casa, a desordem abraça a todos; porque ordem e desordem não caracterizam tipos genéricos de pessoas, mas a luta de classes do povo brasileiro.

O termo “conto-reportagem”, objetivo primeiro deste estudo, textualmente não se sustentou. Apesar de interventor e denunciador dessa realidade opressora, acreditamos não existirem maneiras de encaixá-lo em proximidade com o que se define como reportagem. À Literatura, como arte, cabe também este papel de intervir e modificar; apesar de marca definidora do modo de narrar do romance-reportagem, não concordamos que a denúncia social do “Cais” seja, por analogia, o ponto caracterizador do conto-reportagem. Se assim fosse, no nosso entendimento, grande parte das peças teatrais, das músicas e dos textos literários deveriam também receber esse título: “música-reportagem”, “peça-reportagem”, “literatura-reportagem”. Não podemos admitir que só ao jornalismo cabe a responsabilidade de desvendar e denunciar as mazelas de nossa sociedade. E se a arte também o faz, ao jornalismo resta o compromisso de fazê-lo em contato com o fato, uma vez que não haja maneira de conceder gradações de ficção. Se uma personagem é inventada, se uma fala lhe é atribuída: verdade ou verossimilhança? À Literatura, a verossimilhança e a construção de um

enredo que pode, ou não, aproximar-se da realidade. Ao jornalismo, justamente por serem perigosas as gradações, a verdade factual.

Assim, passamos por Edgar Allan Poe, por Julio Cortázar e também por Ricardo Piglia, três teóricos que se propuseram a encontrar um caminho possível de definir o que seja conto. E em todos os seus preceitos encontramos similaridades com o texto de João Antônio. Seja a “unidade de efeito”, de Poe, a busca de um único efeito preestabelecido antes mesmo da escritura do texto; sejam a “intensidade” e a “tensão”, de Cortázar, responsáveis pelo sequestro momentâneo que se faz do leitor no momento da leitura; ou mesmo a história secreta, de Piglia, grandíssima força do conto de João Antônio, o “Cais” não poderia ter outra nomenclatura ou categorização: é conto. A despeito disso, entretanto, quando em setembro de 1968, a revista *Realidade* referendou que era “conto-reportagem”, acabou por induzir que sua recepção fosse sugestionada a entendê-lo dessa mesma forma. Assim, de lá para cá o texto tem sido sempre associado a João Antônio e à revista *Realidade* – sempre direcionado para um certo grau de invenção deste subgênero, e para um tratamento que, supostamente, uniria as características de um e outro.

Passamos pelo *new journalism*, aproximação sugerida pelo próprio João Antônio, e por lá o confrontamos com o “Cais” sob o olhar característico das quatro técnicas inspiradas nos realistas que são utilizadas, segundo Tom Wolfe, para a redação de todo texto que se intencione do “novo jornalismo”. Nenhuma dessas técnicas, ou características, concluímos, está manifestada no texto. São elas: a história da reportagem contada cena a cena através do registro do diálogo completo das personagens, o narrador em terceira pessoa, de voz emprestada a um desses personagens participantes, e o registro completo de toda característica de ambiente e personalidade que sejam capazes de revelar o estatuto social dos retratados na reportagem. Nada presente em “Um dia no cais”. Nada que não seja a denúncia social de que já falamos, manifestada não pelo que é dito no texto, como pedia Wolfe, mas justamente pelo que não é dito, trecho da segunda história do conto, a história secreta que o autor, em verdade, intenciona contar.

Também tratamos da revista *Realidade* e da indústria cultural, as duas atuantes em um contexto de ditadura militar. A publicação, que estreou nas bancas em abril de 1966, inovadora e combativa, tinha na criatividade a sua principal marca. Permitia que seus repórteres escrevessem de casa, exigia que mergulhassem na realidade da reportagem que intencionavam publicar; se não mergulhassem, não saía matéria. À ditadura, deu de ombros. Tratou de combatê-la com uma maneira diferente de trabalhar seus temas e textos. Esperava que seus repórteres soubessem sequestrar o leitor e modificar o contexto brasileiro. Se

precisava tratar de saúde, o repórter precisaria ir ao hospital público, conviver com os pacientes, com os enfermeiros, com os médicos e com as dificuldades de depender e se trabalhar nesse ambiente – só então escreveria. Do particular de um hospital de qualquer parte do Brasil para o geral de toda uma população mais pobre; que, como para João Antônio, para *Realidade* representava o principal alvo.

Muitíssimo mais reveladora do texto que seu suposto estatuto, a inversão que João Antônio faz da dialética da malandragem, o mais forte dos aspectos de sua maneira de denunciar o conflito de classes, tem muito a nos revelar. Relembremos:

Precisamos de uma literatura? Precisamos. Mas de uma arte literária, como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo que firam, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas de vida. Não será o futebol o nosso maior traço de cultura, o mais nacional e o mais internacional; tão importante quanto o couro brasileiro ou o café of Brazil? A umbanda não será a nossa mais eloquente religião, tropical e desconcertante, luso-afro-tupiniquim por excelência, maldita e ingênua, malemolente e terrível, que gosta de sangue e gosta de flores? A desconhecida vida de nossas favelas, local onde mais se canta e onde mais existe um espírito comunitário; a inédita vida industrial; os nossos subúrbios escondendo quase sempre setenta e cinco por cento de nossas populações urbanas; os nossos interiores – os nossos intestinos, enfim, onde estão em nossa literatura? Em seus lugares não estarão colocados os realismos fantásticos, as semiologias translúcidas, os hipermodelismos pansexuais, os supra-realismos hermenêuticos, os lambuzados estruturalismos processuais? Enquanto isso, os aspectos da vida brasileira estão aí, inéditos, não tocados, deixados pra lá, adiados eternamente e aguardando os comunicadores, os artistas e intérpretes (ANTÔNIO, 1975a, p. 145-146).

A “Dialética da malandragem”, de Antonio Candido, é um estudo que ainda hoje auxilia na investigação e no entendimento do que seja, e da maneira como se movimenta, a sociedade brasileira. Foi através de seus expostos que fomos capazes de identificar, no texto, os representantes de uma desordem em contato com alguns poucos aspectos de ordem que aparecem no “Cais”. O mérito de João Antônio, a aplicação que ele impõe aos conceitos de ordem e desordem, esconde a segunda história do conto em uma tensão que o leitor sente sem saber exatamente de onde vem. Através do ponto de vista de uma desordem brasileira da qual também faz parte, João Antônio apresenta não só os desafios de sobrevivência frente a uma sociedade de opressores e oprimidos, mas também a maneira pela qual essa desordem olha para a classe média do país, representante de nosso movimento de ordem. O caminho natural de “Um dia no cais”, a desordem que controla tanto o enredo do texto quanto o significado por trás dele, acaba por apenas encostar em uma ordem que vez ou outra aparece no texto, e não permite, para o seu próprio bem, o despertar dessa desordem.

Como fora das obras literárias, as personagens de João Antônio, sem destaque nem protagonismos, estão aprisionadas em um espaço delimitado que não lhes permite nada que não seja um movimento circular de desordem e um vago vislumbre do que seja a ordem brasileira. Essa ordem, concluímos, não está nas personagens que convivem com as leis, mas na representação, das mais diversas formas, de uma classe média brasileira.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ABDALA JUNIOR, B.. **Introdução à análise da narrativa**. São Paulo: Scipione, 2004.

ACUIO, Carlos et al. João Antônio – **Olho no olho**. Diário Popular, São Paulo, 26 de fev. 1978, p. 1.

AMADO, Jorge. Dedo duro. In: ANTÔNIO, João. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012. p. 591-592.

ANDRADE, Mário de. Contos e contistas. In: ANDRADE, Mário de. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Livraria Martins, 1955.

ANTÔNIO, João. Um dia no cais. **Realidade**, São Paulo, p. 98-113, setembro de 1968a.

_____. João Antônio, ou a hora e a vez do anti-herói. **Suplemento Literário de Minas Gerais**, Belo Horizonte, v. 3, n. 110, p. 6, out. 1968b.

_____. **Malhação do Judas Carioca**. Rio de Janeiro: Record, 1975a.

_____. **Aviso aos nanicos**. Pasquim, Rio de Janeiro, n. 318, 1-7 ago. 1975b. p. 9.

_____. O medo de passar pelas coisas e não vê-las. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 12 jan. 1976. Caderno B, p. 5.

_____. **Dama do Encantado**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

_____. Vocabulário das ruas. In: _____. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ATO INSTITUCIONAL Nº5, 1968. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/AIT/ait-05-68.htm. Acesso em: 13 jul. 2016.

BARCELOS, Caco. Rota 66. **A História da Polícia que Mata**. São Paulo: Globo, 1992.

BARTHES, Roland. **A aventura semiológica**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BENJAMIN, Walter. O narrador. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política**. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1.

BORGES, Jorge Luis. Kafka y sus precursores. **Otras inquisiciones**, v. 4, p. 107-109, 1952.

BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

_____. Um boêmio entre duas cidades. In: ANTÔNIO, João. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 595 – 600.

_____. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 2015.

BRITO, Mário da Silva. Um corpo-a-corpo com a vida. In: ANTÔNIO, João. **Malhação do Judas Carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BUARQUE, Chico. "Homenagem ao malandro". **Chico Buarque**. 1978. Lado A. Faixa 5.

CANDIDO, Antonio. Dialética da malandragem. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 8, p. 67-89, 1970.

_____. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Literatura e sociedade**: estudos de teoria e história literária. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. **História da literatura ocidental**. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1959.

CINTRA, Rodrigo Suzuki. **Ordem e desordem na crítica brasileira**: sobre um ensaio de Antonio Candido. 2015. Disponível em: <http://justificando.com/2015/03/09/ordem-e-desordem-na-critica-brasileira-sobre-um-ensaio-de-antonio-candido/>. Acesso em: 13 jul. 2016.

CORTÁZAR, Julio. Do conto breve e seus arredores. In: _____. **Valise de Cronópio**. Rio de Janeiro: Record, 2013a. p. 227-237.

_____. Alguns aspectos do conto. In: _____. **Valise de Cronópio**. Rio de Janeiro: Record, 2013b. p. 147-163.

COSSON, Rildo. **Romance-reportagem**: o gênero. Brasília, DF: UnB, 2001.

COSTA, Valmir. Sexo lacrado: o controle político no jornalismo erótico (1964-82). Projeto História. **Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História**. v. 35, n. 2, 2009.

DA COSTA, Ligia Militz. **A poética de Aristóteles**: mimese e verossimilhança. São Paulo: Ática, 1992.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado; o foco narrativo em Vergílio Ferreira**. São Paulo: Ática, 1978.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociedade do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DEMETRIO, Silvio Ricardo. **Por um jornalismo contracultural**: linhas de fuga do New Journalism. 2007. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo, 2007.

DE OLIVEIRA LOPES, Leandro. A teoria literária a serviço do jornalismo: a estética da recepção aplicada ao conceito antoniano de conto-reportagem. **Parágrafo: Revista Científica de Comunicação Social da FIAM-FAAM**, v. 4, n. 2, p. 258-266, 2016.

DE SOUSA PINNA, Daniel Moreira. **Animadas Personagens Brasileiras**. 2006. Tese de Doutorado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, RJ, 2006.

DO RIO, João. **A alma encantadora das ruas**. São Paulo: Globus, 2011.

FARO, José Salvador. **Revista Realidade, 1966 – 1968: tempo da reportagem na imprensa brasileira**. Porto Alegre: ULBRA, 1999.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. Porto Alegre: Globo, 1974.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Lisboa: Vega, 1995.

GOTLIB, Nádía Battella. **Teoria do conto**. São Paulo: Ática, 1988.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. Política e literatura: a ficção da realidade brasileira. In: NOVAES, Adauto (Coord). **Anos 70**. Rio de Janeiro: Europa, 1980.

INFANTE, Guillermo Cabrera. Uma história do conto. **Folha de S. Paulo**. São Paulo, 30 dez. 2001. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3012200108.htm>. Acesso em: 13 jul. 2016.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. São Paulo: Ática, 1997.

JORGE, Thais de Mendonça. BARROS, Bruna Renata Cavalcante de. **Repórtermarginal: o Novo Jornalismo no Brasil e a produção de João Antônio na revista Realidade, entre 1966 e 1968**. Unicentro, 2011. Guarapuava – PR. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/alcar/encontrosnacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos>. Acesso em: 13 jul. 2016.

KAFKA, Franz. **A metamorfose**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LACERDA, Rodrigo. Ele está de volta. In: ANTÔNIO, João. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012, p. 13-40.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)**. São Paulo: Ática, 1985.

LISPECTOR, Clarice; FAGUNDES, Antônio. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.

MARÃO, José Carlos; RIBEIRO, José Hamilton. **Realidade Re-vista**. Santos: Realejo, 2010.

MESQUITA, Samira Nahid de. **O enredo**. São Paulo: Ática, 1986.

MONTSERRAT FILHO, J. Ministro Tem Medo de Escritor? **Crítica** – Caderno Artes e Letras, s/1, 5 mai. 1975.

MORAES, Vaniucha. IJUM. Jorge Kanehide. Jornalismo de profundidade: o jornalismo literário de Realidade (1996 – 1968). Universidade de São Paulo, 2009. **Publicação Acadêmica de Estudos sobre Jornalismo e Comunicação**. Disponível em: http://www2.eca.usp.br/pjbr/arquivos/artigos12_d.htm. Acesso em: 14 jul. 2016.

MORAIS, Fernando. **Corações sujos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

NUNES, Benedito. **O tempo na narrativa**. São Paulo: Ática, 2003.

OGLIARI, Ítalo. Efeito e Atmosfera: o conto moderno e suas duas modalidades. **Cenários**, v. 1, n. 9, p. 43-52, 2014.

ORNELLAS, Clara Ávila. **João Antônio**, leitor de Lima Barreto. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2011a.

_____. Aspectos iniciais da trajetória literária de João Antônio, **Via Litterae**, v. 3, p. 145-149, 2011b.

PELLEGRINI, T. Brasil, anos 70: literatura e política. **Teoria & Pesquisa**, São Carlos, SP, n.5, p. 1-24, 1993.

_____. et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Senac / Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 37-59.

_____. Realismo: postura e método. **Letras de Hoje**, v. 42, n. 4, p. 137-155, 2007.

_____. **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume, 2008.

_____. Relíquias da casa velha: literatura e ditadura militar, 50 anos depois. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, v. 43, p. 151-178, 2014.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto. In: _____. **Formas breves**. São Paulo: Cia das Letras, 2004a. p. 87-94.

_____. Novas teses sobre o conto. In: _____. **Formas breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004b. p. 95-114.

POE, Edgar Allan. **Filosofia da composição**. Poemas e Ensaios. São Paulo: Globo, 1999. Disponível em: <http://paginapessoal.utfpr.edu.br/mhlima/FILOSOFIA%20DA%20COMPOSICaO%20Poe.pdf/view>. Acesso em: 12 jul. 2016.

_____. Resenhas sobre Twice-Told Tales, de Nathaniel Hawthorne. **Bestiário**, Porto Alegre, v.1, n. 6, 2004. Disponível em: <http://www.bestiario.com.br/6.html>. Acesso em: 13 jul. 2016.

QUINTELLA, Ary. Uma super-entrevista com João Antônio. A Tribuna, Vitória, 20 mar. 1978.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de teoria narrativa**. São Paulo: Ática, 2000.

SCHNEIDER, Sabrina. Ditadura militar e literatura “parajornalística”: desconstruindo relações: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, n. 43, p. 111-132, 2014.

SCHWARZ, Roberto. “Pressupostos, salvo engano, de “Dialética da malandragem”. In: _____. **Que horas são**, São Paulo: Companhia das Letras, 1979. v. 2, p. 129-155.

SEVERIANO, Mylton. **Paixão de João Antônio**. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

_____. **Realidade**: história da revista que virou lenda. Florianópolis: Insular, 2013.

SILVA, J. C. B.. João Antônio e seu projeto literário: corpo-a-corpo com o Brasil? In: XI SEMINÁRIO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA DA LITERATURA, 11., 2015, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: EDIPCURS, 2015. p. 1-9.

_____. A imprensa alternativa e o projeto literário de João Antônio. In: ENCONTRO DO CEDAP. ACERVOS DE INTELLECTUAIS: DESAFIOS E PERSPECTIVAS, 8., 2016, Assis. *Anais...* São Paulo: Unesp, 2016. p. 457-479

SOARES, G. A. D. A censura durante o regime autoritário. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 4, n. 10, p. 21-43, jun. 1989.

SODRÉ, Muniz; FERRARI, Maria Helena. **Técnica de reportagem**: notas sobre a narrativa jornalística. São Paulo: Summus, 1986.

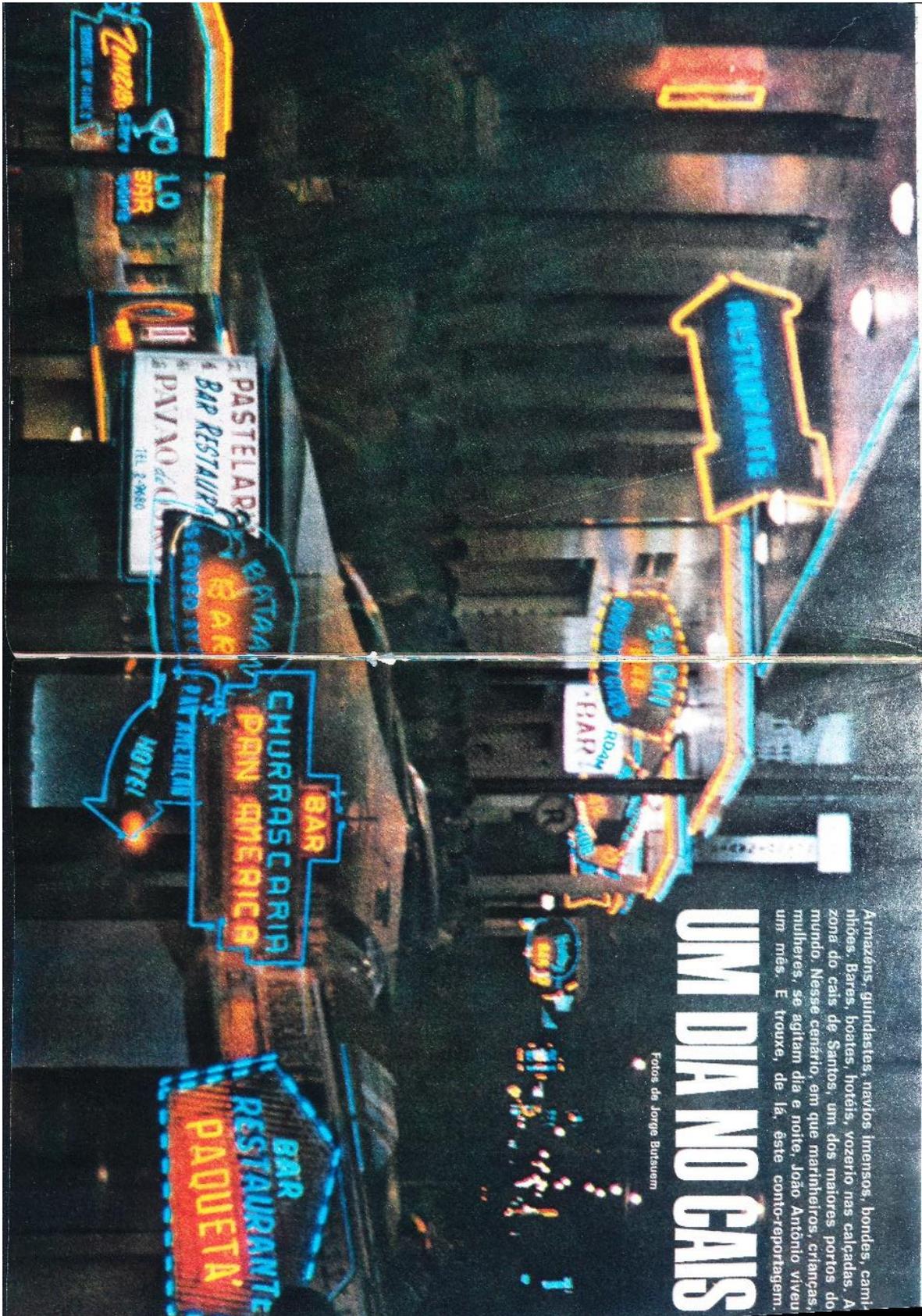
TASSIS, N. G; GUEDES, N. G. T. Do jornalismo literário à objetividade jornalística: as narrativas jornalísticas e a tradição das narrativas realistas/naturalistas brasileiras. **Revista Escrita** (PUCRJ. Online), v. 2012, p. 1, 2012.

TODOROV, Tzvetan. Les catégories du récit littéraire. **Communications**, v. 8, n. 1, p. 125-151, 1966.

VERMIGLIO, Vinícius Mendonça. **João Antônio e a forma do conto-reportagem**: um estudo das fronteiras entre literatura e jornalismo em *Malhação do Judas Carioca* (1975). 2015. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Comunicação Social - habilitação em Jornalismo) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2015. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/126677>. Acesso em: 13 jul. 2016.

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

ANEXO I



Armazéns, guindastes, navios imensos, bondes, caminhões. Bares, boates, hotéis, zóterio nas calçadas. A zona do cais de Santos, um dos maiores portos do mundo. Nesse cenário, em que marheiros, crianças, mulheres, se agitam dia e noite, João Antônio viveu um mês. E trouxe, de lá, este conto-reportagem.

Fotos de Jorge Butsuem

UM DIA NO CAIS

O menino equilibra a sacola na bicicleta

De longe em longe, uma locomotiva a óleo thocsi apita, modorrenta, e vem firmando para as luzes na zona do Pôrto.

Um menino branco se esforça, sobe de seim para o cano, ri-se os pelos contra o guidão se entorça, equilibra a sacola na bicicleta e corre de fiminho o cano. Vai que vai embora. Está quase sozinho com as luzes no comprimento de paralelepípedos, girando nos curvas. O menino mas o seu cabelo e a sua roupa, sua cabeça entalada entre, sua camisa, sua calça, sua corcova, sua corcova, sua corcova.

Cinco de manhã. As vassouras de piléira correm nas mãos dos cães gangões, poltos de fora, calças amarradas, tamanhos. Batem, estregam o chão da calçada do Bar Café Restaurante Chave de Ouro.

A cidade, os prédios e os muros dormem de todo. Cate não dorme. Não se apaga. Lá pelas entões, um que outro ri-se. O homem que não sabe da manhã. E, tem, há tempo que seima plantando. Alarga suas luzes, esperto, junta molhos de silda que não foram dormi, agora merendões, bebidos que portubam, gringos, alguns cachorro somente arridido à porta de entrada. Recolhe canários cabulados dos calhães, gente da polva de quartá, maritimo ou à panassa. E mistura viradores, saladas, exploradores de molhos, pedetes, vendolores de gôy, ramos, fofos, ruidados magras e sonetos.

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
Rita Pavura e Olete Cadilque se pegam. Duas das que zanzam baralhando na noite, conluadas nos tempos, mas da que deitam atirados. E lá — Tintalora que é malhada, debaixo de pisada e no fim Corne e Corne e Corne e Corne. Mas por umas ou por outras, de ordinário, se enfiaram num desentendimento. E as duas acabam se encaranando. Como foinhigas. Salla um descaço.

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!

— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!
— Vai lavar roupa, sua fecheimê!



Manhã cedo. A rua é doméstica.

Odete Cadilque dorme no chão, na rua

CAIS crianças, cães, velhos, gatos quizilentos, nos escondidos de
CONTINUAÇÃO porões escuros, buracos que furam os casarões antigos, entre ratos, fartum de urina e mato abandonado. É a rua diferente, sem a zoadá da noite. E crianças saem para brincar.

A rua é agora dos armazéns gerais. De pardieiros centenários, ancestrais, pulam crianças que se confundem com cachorros, mendigos, bêbados, gente de perna entapada, caras de fome, pescoços de galinha, esbranquiçados ou encardidos. Gente sentada, quentando sol nas soleiras urinadas. Esmoieiros. Lôdo preteja o meio-fio.

Odete Cadilque ronca no chão, polegar na bôca. Que nem criança, batida de canseira.

Uma mãe, mais duas filhas. Metem o menor na sacola e o vão levando de gostoso. Como uma coisa comprada na feira. O menino contente como um passarinho. Vai sorrindo na manhã, tem um ano e meio no cais.

Foi quando a garrafa de óleo, que o irmão maior carregava, escorregou, escapuliu, caiu e se espatifou. E que ele foi chutar uma laranja no chão. O moleque está furo. Um palavrão.

A mãe já ia bater, pela garrafa quebrada. Agora boqueja com vontade:

— Olha essa língua, desgraçado! Satanás!

O sol bate e rebate. E o cais mistura pombas, bondes que correm, varrem até a ponta da praia ou seguem para os lados de lá da cidade. Porões infectos, crianças peladas serelependo na rua ou brincando sobre sacos vazios, sujos. Portões enferrujados, que a brisa do mar come. A esta hora, dez da manhã, lá no embarque de passageiros haverá portugueses, japoneses ou espanhóis de roupa endomingada, chegando ao país. Gente dura, bruta, os pescoços desacostumados às gravatas, os miolos aturdidos. É um nóvo país, onde conhecem nada. Provavelmente suas mulheres estarão desenxabidas, descoroçoadas com as complicações alfandegárias. Mulheres rudes e fortes.

No caminho de Rita Pavuna para o armazém 5—6 há cães perreentos enfiados na sujeira, no trânsito de bicicletas, automóveis. O Moinho Santista vizinhando velhos muros e quintais que parecem chácaras sem função. O apito da locomotiva da Companhia Docas de Santos. Vagões e cheiro sufocante de cereais. Homens de boina, bermudas esburacadas. Botecos sem mulheres. Mais água empocada no meio-fio. Carros-tanque. Caminhões envergados de banana, café, milho, soja. Nas transversais, caminhões de todo o Brasil aguardando carga. Toras passam nos vagões abertos. Caixotes. Bananas. Milho esparramado entre os paralelepípedos, viaturas de socorro, rebocadores. Começa a pintar um e outro cabaré decadente, quinta categoria. Teria havido, noutra tempo, algum esplendor — Bar Athenas, served by girls. Banca de frutas. Gente, mulheres machucadas. Barris. Falhas na calçada, onde um moleque tropeça.

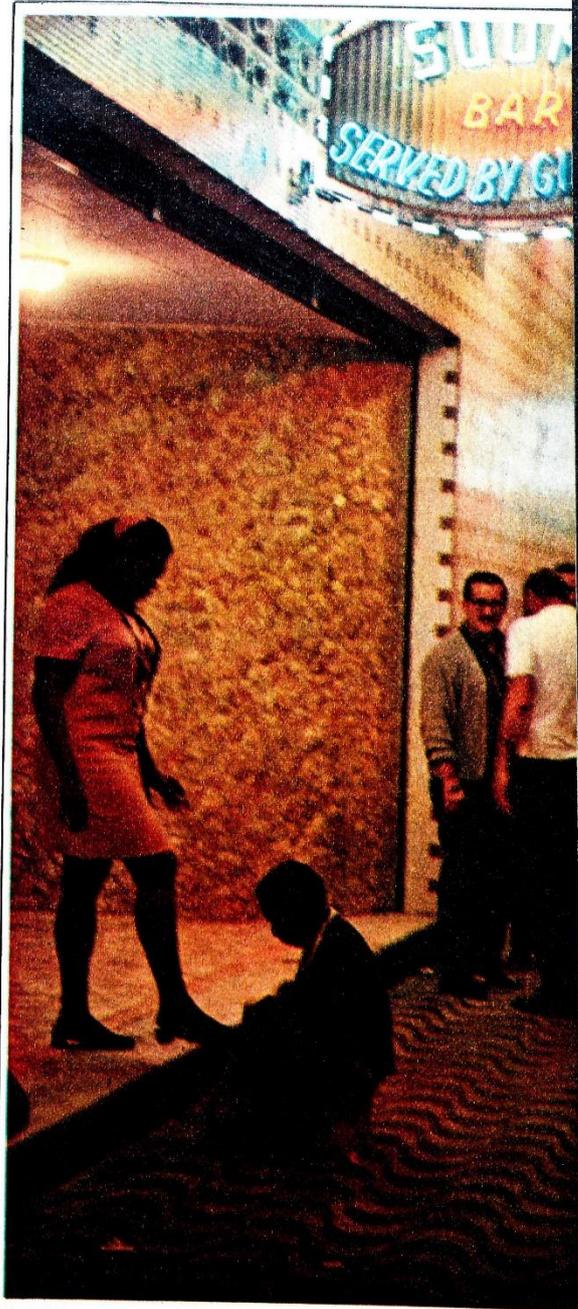
Rita Pavuna pára, procura um café. A seu lado, um tipo musculoso cujo indicador, enorme, não entra na asa da xícara de média. Rita ri.

Portas, algumas, demonstram rasgadamente que não são o que parecem, com as inscrições "casa de família". Letras a carvão ou vermelhas, quase ofensivas, mal e mal arranjadas nas entradas, onde às vezes se lê família com lh: família.

Rita Pavuna vaga por seis cabarés mambembes num quarteirão. Mulheres estropiadas, soltando palavrões. Viventes desengonçados e mais fedor de lôdo. Grãos de café tipo quatro, entre os paralelepípedos. Um, dois, três, quatro tratores, motoniveladoras em exportação para a Argentina. Caixas de frutas.

A área dos armazéns 5—6 se chama ponta de faca. Caras ficam mais fechadas, tipos vagabundeiam, basbaques, curiosos, desconfiados, de ordinário desbocados. Rita ouve um lero abusado. Mas segue. Não está a fim de confusão. Não vai

SEGUIE



**Noite. Chegou
a hora
de expandir.**

Rita Pavuna vaga pelas boates do quarteirão

CAIS pra grupo. Procura ganhar uma grana, dormir em hotel —
CONTINUAÇÃO isso é que é. Os cabarés vão ficando mais imundos, infestados de música de rádio no último volume. Barbearia de uma cadeira só, ensebada, se espreme entre um inferninho e um armazém.

Restaurante Flor do Cais, armazém 7. Está escrito na porta que é proibido pentear o cabelo no recinto.

Há gaiolas e há pássaros numa delas. Rita passa por casas de peças e acessórios de automóveis. Depois, cães magros, pedintes, velhos sujos e cabeludos, prostitutas. Maça, muita — produção argentina.

Como quem toca para a Rua Tiro Onze, em três quarteirões, onze cabarés, muquinfos, com mulheres estragadas, arruinadas. E dez bares.

— Vamos lá?

Manda mais do que convida. Rita Pavuna e um freguês. Está ansiosa; mas com tolerância, manha, trabalha o bandido.

Tomam os rumos de um hoteleco da Rua Amador Bueno. Ela segue como se conduzisse o tipo. Já arrumou um. Então Rita poderá, sossegada, dormir o dia.

Um, dois, três. Muitos. Os navios somem no comprimento do cais; grandes, atacadados em fila. Japonês, italiano, norueguês, argentino, dinamarquês, grego. Seus homens estrangeiros, a bordo, a gente conhece pela cor ou só pelo jeito de olhar. A lida dos trabalhadores vai com os guindastes arreganhando os dentes, agüentando cargas de lá para cá, um e outro apito navioso. Na estiva, lá nos porões, homens taludos mourejam, suando, os bíceps enormes, as caras ca-

ladas. Nenhuma afobação. Pouco se fala, só os movimentos dos braços no ar.

Milho, café, banana, máquinas, sal, sulfa, arroz. O chão de hexágonos de cimento e de trilhos — onde vagões transitam, e empilhadoras e tratores, arrastando pesos, não têm sossêgo — cheira farelo, soja, água salgada do mar.

O cais dá carros importados para alguns e sapeca calombo e canseira no lombo da maioria.

Os homens da sacaria, os pescadores do entreposto, os estivadores, os portuários, os arrumadores, os doqueiros, os limpadores dos navios, os fiéis de armazém, os conferentes, os guardas doqueiros, os policiais particulares, os privilegiados da Guardamoria. Milhares.

Na marca das cinco horas o pessoal vai saindo. E se toca para as casas, noutros cantos da cidade. Zé Menino, Gonzaga, Marapé, Macuco. Ou Itapema, atravessando o mar. Que o trabalho do pôrto recebe gente por cima, nos armazéns; e por baixo, pelo mar — os vindos do outro lado das águas.

Saídos da lida, uns que outros se esquecem zanzando, procurando bebida, mulher, farra. Essas coisas de homem trabalhador, quando chega a noite.

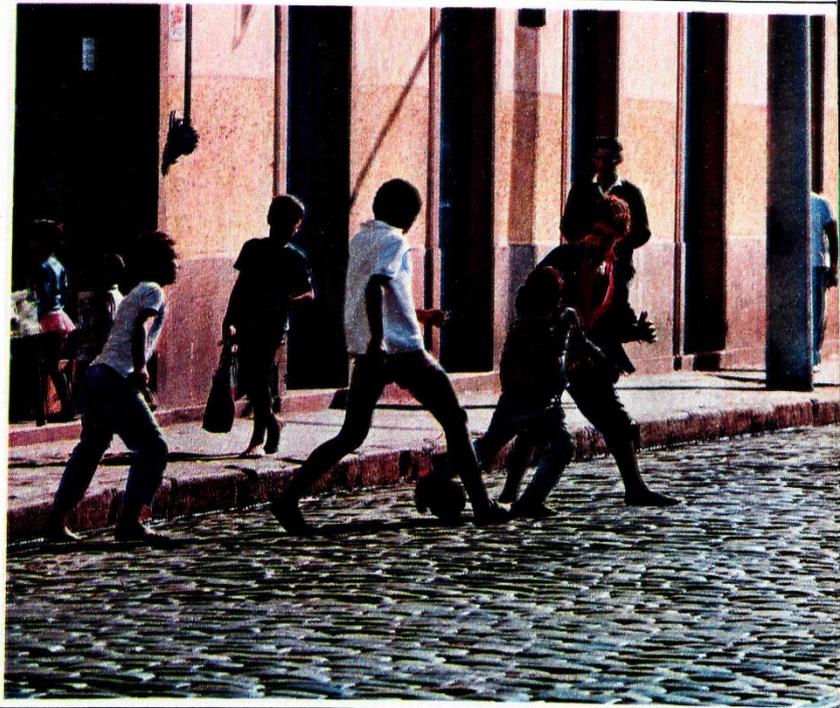
O que se chama noite não vem da luz elétrica. Nem das lâmpadas dos trilhos dos bondes se atirando sobre os paralelepípedos. Nem vem da lua ou das estrelas no céu, depois do lusco-fusco, hora muito fanada que pinta de prêto casas, homens, mulheres e viventes do cais. Noite, noitão — aquela acesa, que se abre para a vida, arrebenta, é quando se acendem os luminosos dos cabarés. E a rua fica acordada.

O cais muda de cor e de tom num lance. Há uma lei nas ruas. Uma danação: a rua está tocada. Sopra uma alegria. Um sentimento feroz vai varrendo. Viver.

Para as mulheres essa é hora dura de batalhar, arranjar a grana. E para os homens é a farra. Só.

Variedades. Após os trilhos dos bondes, hotéis, lojas de lembranças, a fila dos táxis, a perua policial — os cabarés. E os botecos, com indicações em inglês ou alemão para os gringos.

SEQUE



Na rua,
o futebol
da garotada.

Marinheiros aparecem falando estrangeiro

CAIS Bar Restaurante Paquetá, Bar Churrascaria Pan-American. Pastelaria Pavão de Ouro. Night and Day (danças-shows). Oslo Bar. Zanzibar (served by girls). Bergen Bar. American Star Bar. Hotel dos Navegantes. Bataan Bar (served by girls). Top Set — Churrascaria — Barbecue. Gold and Silver. Moby Dick Bar. Galeria Florida — Butterfly Shop.

A menina, míni-saia branca, não tem mais de quinze anos. Mas teima e firma, enfrenta a rua. Chama:

— Vamos?

Sopra uma alegria meio cinica, meio cansada. Mas assanha, morde, envolve. Bota o gringo de cara cheia e as mulheres requebrando. Good drinks — kurt and gerd — good music — welcome. O ié-ié-jé grita e as guitarras elétricas esparramam-se pela rua, convidando a entrar. O cabaré come as horas, atraca corpos, prolifera copos.

Os meninos engraxates e os meninos vendedores de amendoim, ativos. Chamam o gringo. Engrolam a língua estrangeira, fazem micagens para apanhar um. As perninhas se mexem nas calças rampeiras, curtas:

— Amigo. My friend. Come back!

Vivem nos porões imundos com gente carcomida, enfiada lá. Carregam a caixa de engraxar nos ombros e enfrentam a rua como as mulheres. Chamando, catando pelo braço, uma estripulia de gestos. Podendo, surrupiam os gringos, como fazem as prostitutas. Devem comer. Dez-doze anos, mas naquelas bocas do inferno já traquejaram, à custa de safanões e fome. Caras velhas, judiadas, um cansaço nos olhos, lá no fundo. Atentos. Chamam o navegante, teimam, correm a escóva no sapato, ainda sem permissão. Insistem.

Descarregar, desoprimir, extravasar. Ali é lugar de expandir.

— Chegou a grana. Tem navio dinamarquês.

A nova varre o cais, corre cabarés, aguça mulheres distraídas e tira gente da cama, atíça os donos das lojas de lembranças e de embelecões coloridos, folclóricos, assanha engraxates, vendedores de flechas e sujeitos que vivem da venda de quinquilharias e penduricalhos. A arraia miúda do cais se apronta. Os hotelecos estão esperando, ansiosos.

Odete Cadilaque e Rita Pavuna, de nóvo estão de bem. Estiram-se camaradagens, acesas da vida. Outra vez unidas, que é como o trampo dá resultado. Uma precisa da outra para engambelar os marinheiros.

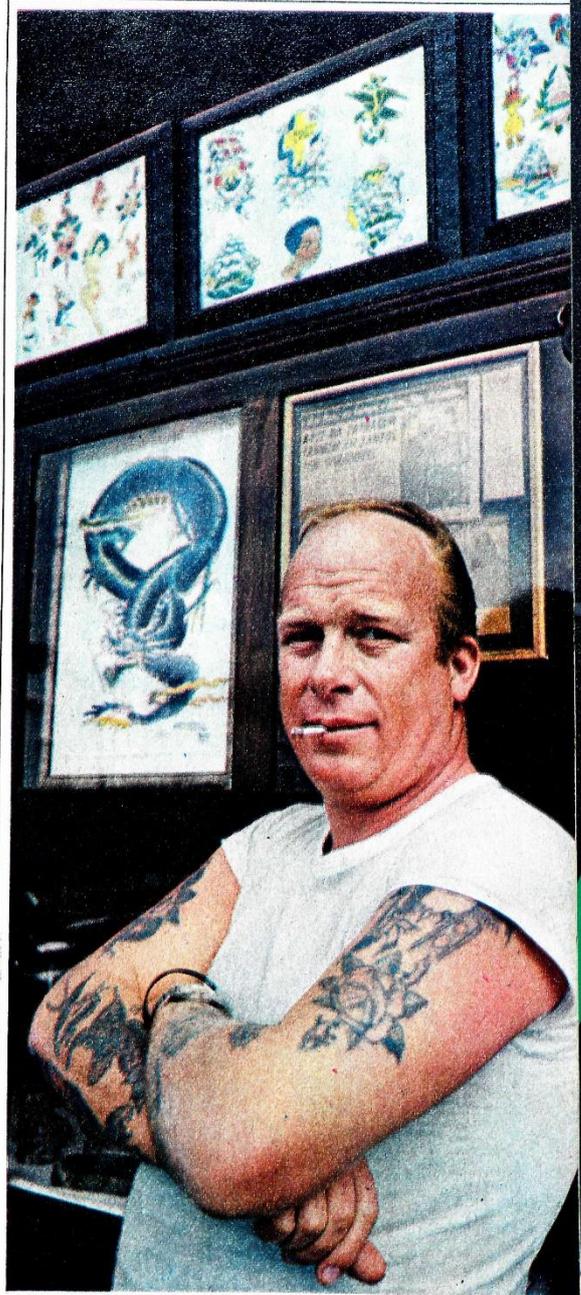
Juntaram-se, espevitadas, lambidas. Na casa de tatuagens, atracaram-se à dupla de marinheiros loiros, jovens, vermelhos do mar. Riem, bebem, e não entendem uma palavra dinamarquesa. O cabelo de um marujo é tão loiro que parece branco.

O maior tatuador da América do Sul, marinheiro de anos, dos que andejam duas vintenas de países, já tatuou príncipes. Luck's — Souvenir and Tathoing Shop. Tem um mostruário de 20 mil e mais desenhos, pintas artificiais, navios coloridos, emblemas de companhias marítimas. Faz tatuagens, vende folclore. E reconhece, pelo estilo, trabalhos gravados em Rotterdam, Liverpool, San Francisco ou Havaí. Os navegantes deixam-se tatuar e compram-lhe tapêtes, rêdes para enfeitar o navio nas viagens longas ou dar de presente aos parentes distantes.

Fora, aproveitando a folga na noite, homens do trânsito estão zebrando faixas nos paralelepípedos. Um guindaste trabalha, lento, pesadão, e uma locomotiva diesel avança, renitente. Um que outro bonde cantando nos trilhos.

A máquina de marcar tatuagem corre, vermelha, no braço do marinheiro dinamarquês. Que entorna o cuba-libre e ganha beijo de Rita Pavuna. Os gringos têm seus cortes de cabelo e roupas diferentes. A maioria é ridícula, no entender das mulheres ali. Como o homem não a entende, Rita trabalha, agrada, falando para a outra:

segue



**Tatoo
Lucky,
o tatuador.**

Nos bares iluminados há brigas, confusão

CAIS — Eu tomei chá de bruxa da Bahia. Mas quê nada. Fui parar no pronto-socorro. A menina está lá em casa, espertinha como só ela.

CONTINUAÇÃO

S arará, Rita é mulata, cabelo ruim. Na cara de índia, tem o nariz quebrado, como os lutadores de boxe. Arremeda espanhol, alemão, inglês. Arranja-se com a marinheiragem. Nasceu num vilarejo baiano. Maconhada, dá para falar muito, arrota uns rompantes de mãe de família por causa dos quatro filhos que sustenta. Cada um, um pai. Esconde, nas conversas, o filho mais velho, o negro, que anda pelos dezesseis anos de idade. Ela, trinta e um.

Odete Cadilaque, negrinha. Nova, na vida, e sabe pouca palavra inglesa. Mora (dorme, às vezes) no morro do Macuco onde sustenta um homem. Fica no cais até arrumar dinheiro. Baixando lá no morro de bolsa vazia leva pancada. E como gosta do homem...

Marinheiro é viajado, andou quatro cantos do mundo. E, se diz, não há homem mais desconfiado que um do mar. E esbanjam com mulher, bebem, queimam o que têm. Mas descem ao porto vindos de muitos dias no mar. Navegando e trabalhando. Sem bebida e sem mulher. Pegam terra firme e não querem nem saber se estão certos ou errados.

Capengas, já deixam a casa de tatuagem e ganham a rua. Os marujos avançam com o andar gingado. Odete Cadilaque e Rita Pavuna fingem mais do que beberam.

Sweden Bar. Hamburg Bar. El Congo Bar Restaurante. Mionsolen Bar. Scandinavia (welcome to) foreign music — moderate prices. Old Kopenhagen. Casino Night Club. Amsterdam Bar. Suomi Bar (served by girls). Há um cabaré que anda por cima, novinho, pedras na entrada de legítimo quartzo, e a decoração é hippie, recomenda o amor em vez da guerra. Bar e Café Chave de Ouro se anuncia Golden Key.

— Give me one.

Rita Pavuna quer um espetinho. A rua está cheia deles, firmes e paciosos, ali, como a venda de flechas, frutas, comilanças, café du Brésil. E a hora em que a rua é de todos, expõe de um tudo. Vendedores de acarajé, abará, baianices. O de flechas meteu seu tabuleiro no chão, entre os mendigos.

Os quatro entram no cabaré. Luz pouca. Há beijos, atrações, copos. Rita e Odete e seus marinheiros dançando o ié-ié-ié.

Na entrada do cabaré baixa um tipo alto, negro, vendendo flores, verdes, amarelas, vermelhas, de papel crepom. Penetra, oferece, mesa em mesa. O mulherio insiste com seus otários. Querem as flores.

Em dois lances, sem esta nem aquela, está ferrada uma briga. Vendedor de flores e um crioulo baixinho, que é bom de briga. O alto vai melhor. Seus corpos magros rodopiam para fora do cabaré, os dois dão com o lombo na calçada. Gente chega para apartar. A Força Pública invade o cabaré aos supetões, não querendo prosa fiada.

— Documento.

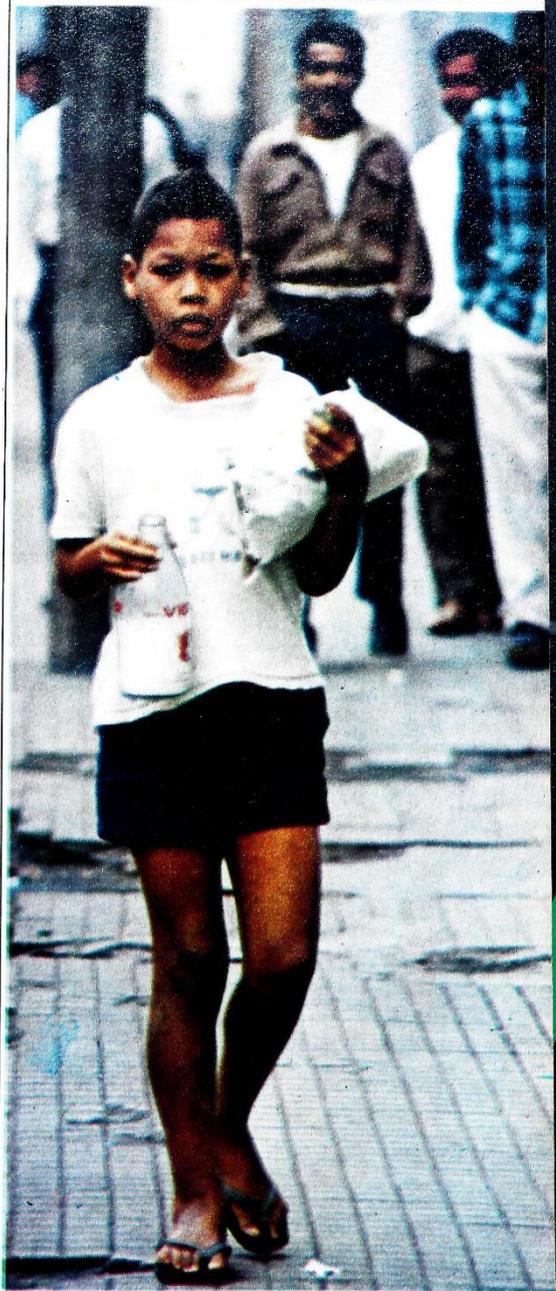
A briga acabou. Rita Pavuna, Odete Cadilaque e os marinheiros dinamarqueses desguiam do cabaré, procuram um restaurante. Dão ao diabo o show musical e o strip-tease que se anuncia para as três da manhã. A fome bateu nos quatro.

Cooperativas dos portuários. Casas para turistas. Botequins, adegas sem nome. Armazéns e vendolas. Akropolis Bar (served by girls). Restaurante Tai Ping. Hotéis. Hotelecos. Padaria Ribatejo. Barbearias infamantes, dois cruzeiros novos o corte de cabelo. Bazares improvisados. Vende-se fogos. Farmácias e açougues. Morning Star Bar.

Os homens da Força Pública plantados nas esquinas. Ou varejando o interior dos cabarés, grudados ao ponto de táxi, saída natural dos fregueses dos inferninhos.

Canto do Galo. Bergen Hotel. Vagalume Night Club. Tivoli

SEGUE



Manhãzinha.
O cais recebe os homens da estiva.

CAIS CONTINUAÇÃO

Chegam estivadores; é outro dia no cais

Bar. Odete, Rita e os dois marinheiros entram no restaurante. Chegam três motoristas de caminhão. Arrancam os bonés das cabeças, atiram nas cadeiras e sentam em cima. Pedem risoto de camarão, uma sopa e pressa. Retiram direto da panela que fumeja, fazem pratos parecendo montes para comer, usam talher só na mão direita. Quando em quando, à vontade, metem as mãos na comida. Falam alto. Sopram a comida quente, no garfo, antes de levar à boca. Aquêles comem como quem tem fome.

Do restaurante se ouve a rua. Voa um xingamento:

— Vai lavar a roupa, velho!

Gíria passeando na calçada:

— Ih, Manoel, como vai?

Cadilaque cumprimenta:

— Ô, Janete, qual é o pó?

— Estamos a bordo. Não tem babado.

Aquela é carioca. E as cariocas são as mulheres mais alegres. Defendem-se em espanhol, inglês e alemão. Chamam:

— Shotime. Faive dólar. Ten táuse.

Tratam o gringo com classe. São educadas, carinham.

— Filhinho, meu filhinho.

Aquela Janete é conhecida pela venda que fez de uma raridade: periquito em lugar de papagaio. O gringo se intrigou com o tamanho do bicho. Mas ela jurava por Deus. O periquito, com o tempo, cresceria, teria o tamanho de um papagaio. Assim levantou trinta dólares.

Odete Cadilaque, Rita Pavuna e os dois marinheiros procuram hotel. Apenas eles caíam, quebrados de sono, elas colherão as carteiras. E voltarão para a gandaia. Seguem enlaçando

a cintura dos homens. Ainda não os abocanharam, precisam aturá-los, cautelosamente. Mas aquela grana é imperdível. Ganham a noite.

Na rua, mais um luminoso, de roupas e modas. Ladies & Gentlemen. Shoes Working, Cloes, Pens, Shorts & Alkkring of Sadya Dresses. Dresses Juarize. Rita Pavuna e Odete Cadilaque, com os marujos, passam por cabarés onde se ataca de ié-ié-ié gritado na guitarra elétrica ou se geme bolerizados e dores de amor dos sambões famosos.

Um americano é chamado por uma mulher, tira o Lucky Strike da meia, dá o cigarro e engrola. Não tem fósforos. Outra mulher briga com um gringo. E outras passam abraçadas, quase carregadas, dissimuladamente bêbadas, fazendo dengues e enganando seus otários. O Night and Day está levando o show *No Tempo da Viúva Alegre*. Entre a gringalhada caminham crioulos dobrados, gíngando.

A esta hora os ônibus estarão rolando sossegados, no asfalto de ruas vazias, noutros cantos da cidade. Na praça, os cobradores e os motoristas olharão para os músicos carregando seus instrumentos e provavelmente menearão as cabeças, perguntando como será aquela gente de vida estranha.

Um depois do outro. Os cabarés vão fechando o olho da noite. A zona do cais começa a se despovoar. Gente não dormiu, busca uma condução para casa. É esse o momento em que as mulheres da rua, fanadas, dinheiro na bolsinha ou no seio, vão procurar, longe, seus homens, para lhes entregar a grana. É como também compram um pouco de amor.

A madrugada desfiou e vai se indo. Chega, aos poucos, um sopro frio da beira do mar. O céu está que é um breu e vai ganhando, devagar, um toque azul.

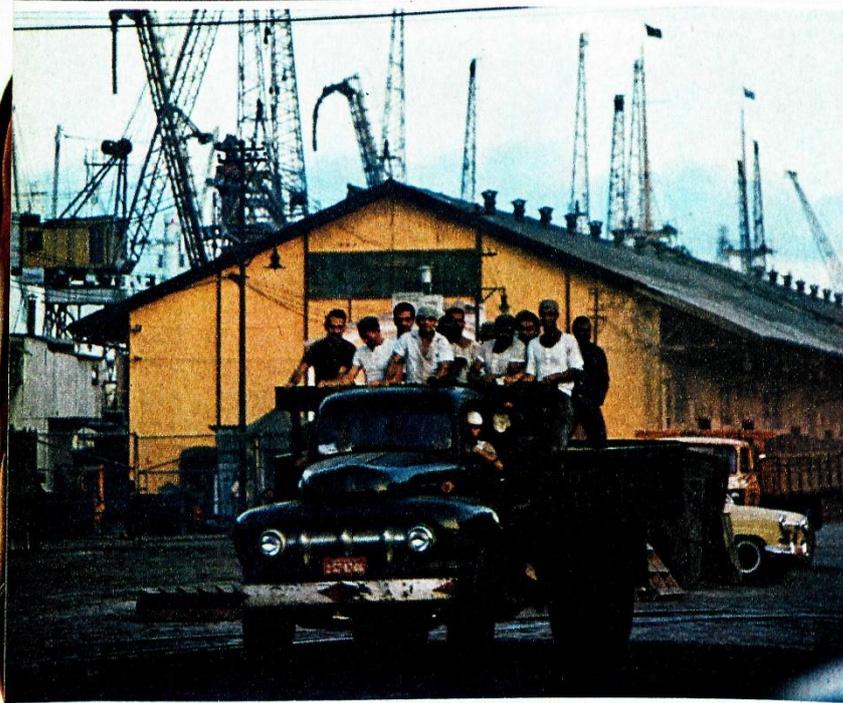
Os rádios ressoam as primeiras músicas caipiras.

Um tom azul, chumbado. Há, no entanto, alguma coisa precisa, forte, meio avermelhada num ponto ali no horizonte. Sanguíneo, já violento, um ponto querendo rasgar, vermelho, no céu. Explodir. E gritar de cor ali.

Mas a hora ainda é neutra. A noite acaba. O dia acaba. A lua sumiu.

Os primeiros homens da estiva começam a chegar.

FIM



**Manhãzinha.
Os homens
chegam
outra vez.**