



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

JÚLIO BRESSANE, OZUALDO CANDEIAS E JOÃO ANTÔNIO:
CONTRA A *HIPOCRISIA DAS ELITES* E DA *CLASSE MÉRDEA* ATÉ *ENFIAR*
TUDO NO CU

BEATRIZ PÔSSA DE CARVALHO

RIO DE JANEIRO
FEVEREIRO DE 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

JÚLIO BRESSANE, OZUALDO CANDEIAS E JOÃO ANTÔNIO:
CONTRA A *HIPOCRISIA DAS ELITES* E DA *CLASSE MÉRDEA* ATÉ *ENFIAR*
TUDO NO CU

BEATRIZ PÔSSA DE CARVALHO

Trabalho de Conclusão apresentado à banca examinadora como um dos requisitos para obtenção do Grau em Licenciatura, realizado sob orientação do Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima.

RIO DE JANEIRO
FEVEREIRO DE 2022



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO -- UNIRIO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
ESCOLA DE LETRAS

CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS - LICENCIATURA

**Júlio Bressane, Ozualdo Candeias e João Antônio: contra *a hipocrisia das elites* e da
*classe merdeia até enfiar tudo no cu***

Por

Beatriz Pôssa de Carvalho

Trabalho de Conclusão de Curso

BANCA EXAMINADORA

(Prof^ª. Dr^ª. Ana Carolina Sampaio Coelho – UNIRIO)

(Prof. Dr. Manoel Ricardo de Lima – UNIRIO)

RIO DE JANEIRO
FEVEREIRO DE 2022

*para lucy e roberto,
agora o amor fala*

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Lucy, que me trouxe ao mundo e me ensinou a ler, e assim eu nasci duas vezes. Tudo o que eu sou eu devo à sua coragem, essa que me inspira cada vez mais conforme eu amadureço. Sou muito grata pela sua paciência e confiança, esse trabalho seria impossível sem seu incentivo constante e suas palavras de calma. Te amo muito.

Ao meu pai, Roberto, que se foi antes mesmo de saber que eu iria cursar Letras, mas cuja voz, alta e viva, eu ouço até hoje. Carrego um pedaço de você para sempre, e se essa pesquisa existe é porque eu lembro de você chorando quando ouvia música.

À minha família, que sempre respeitou e apoiou meus interesses, e criou um lar acolhedor e alegre. Em especial, aos meus familiares mais próximos que sempre me fizeram companhia, Teda, Tia Zaninha, Tia Neidinha, Tio Gum e Felipe.

À Maria, Sofia e ao João, por me acompanharem como irmãos desde a época da escola e se fazerem presentes mesmo que distantes. Sou muito grata à nossa amizade e espero envelhecer com vocês.

Aos amigos que fiz nesses anos morando no Rio de Janeiro, por me alegrarem diariamente mesmo no desespero que é viver nessa cidade. A vocês, Dominic, João Lucas, Júlia, Giulio, Pedro e Philipe, que sempre estão disponíveis para dar uma volta ou um abraço.

Aos colegas da Unirio, principalmente da turma 2017.1, por me terem me dado uma esperança e felicidade enorme quando entrei na faculdade; especialmente Bruno, Bruna, Carol, Matheus, Rafael, França e Wallace. É muito bom estudar o que se ama com pessoas tão queridas, ainda mais em anos tão duros quanto os últimos.

Ao Bruno e ao William, da secretaria de Letras, por sempre me deixarem passar um café e pelas conversas infinitas naquele ar condicionado maravilhoso.

A todos os professores da Unirio, que muito enriqueceram a minha formação e sempre estiveram abertos ao diálogo e à risada. Em especial, ao professor Kelvin, meu orientador da Iniciação Científica, pelas horas de grupos de estudo regadas a café e biscoitos; e à professora Cristina, pelas caronas e trocas tão especiais desde o primeiro período.

À professora Ana Carolina, por aceitar fazer parte da banca examinadora, mas principalmente por ser tão inspiradora em sala de aula, me fazendo lembrar das razões que me fizeram escolher a Licenciatura.

Ao professor Manoel, por ter orientado este trabalho com um olhar muito atento, pela disposição em ouvir, pelos livros que me emprestou e me deu de presente, por me apresentar João Antônio e Guimarães Rosa, e por alimentar ainda mais minha curiosidade.

RESUMO

O presente trabalho propõe uma conversa entre os contos e reportagens de João Antônio e o cinema marginal, em especial os filmes *O anjo nasceu* de Júlio Bressane, e *Zézero* de Ozualdo Candeias. Alguns aspectos em comum são a escrita da bandidagem e vagabundagem através de uma forte crítica à hipocrisia homogeneizante das elites, e a condição marginal dos próprios realizadores e autores em plena ditadura militar. Esta pesquisa aborda também a relevância política dessas produções literárias e cinematográficas para se pensar o cenário social e cultural brasileiro no início da década de 1970.

PALAVRAS-CHAVE: cinema marginal, anos 1970, vagabundagem.

*Silêncio trago dentro de minh'alma enfim
Não sei pra onde vou nem de onde vim
Se faço referência a tão cruel situação
É num instante de alucinação*
(Elton Medeiros e Mauro Duarte)

*O amor. A amizade. O convívio. O júbilo do gol.
A festa. A embriaguez. A poesia. A rebeldia. Os
estados de graça. A possessão diabólica. A
plenitude da carne. O orgasmo. Estas coisas não
precisam de justificação nem de justificativas.*
(Paulo Leminski)

SUMÁRIO

- 1. INTRODUÇÃO: PASSEIO PELA CIDADE DE FIGURAS E PINGENTES...p. 9**
- 2. DA MARGEM: SUICÍDIO, INCÊNDIO, LIXO E GOZO.....p.16**
- 3. CONCLUSÃO: PROJEÇÕES E MEMÓRIAS.....p.47**
- 4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....p.49**

1. INTRODUÇÃO: PASSEIO PELA CIDADE DE FIGURAS E PINGENTES

Em *Kafka: Por uma literatura menor* (1975), Gilles Deleuze e Félix Guattari percebem nas obras de Franz Kafka a ausência de um sujeito. Os protagonistas de seus textos são construídos de tal modo que proporcionam “agenciamentos coletivos de enunciação” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 28), ou seja, carregam em sua forma existências múltiplas para explorar uma condição de coletividade. Nesta chave, os autores destacam nesses personagens “potências diabólicas futuras” (Ibid.) cuja força revolucionária não pode ser encontrada no processo de individualização do sujeito do fenômeno pequeno-burguês. É justamente na condição de uma literatura menor que se dá a potência de seus textos; e assim, seus trabalhos, que são de um procedimento de invenção formal em uma língua que o nega, são fundamentalmente desterritorializados - o texto nascido do espaço fronteiro e solitário do subdesenvolvimento.

Esse conceito irá servir de motor para o rascunho das conversas propostas no presente trabalho, uma vez que os autores identificam nas figuras de Kafka um aspecto disruptivo que ilustra o desejo de atirar o corpo por entre as ruas e por entre outros corpos - há sempre uma vontade, um desconformismo, uma revolta que só pode ser escrita tendo como alicerce a marginalidade. Kafka encontra as ferramentas para a criação de uma proposição política na palavra, através do uso da parábola, em uma recusa do simbólico para propulsão dessas tais potências diabólicas. Potências porque não existem, diabólicas porque não deixam de tentar existir em uma projeção para o futuro. O autor materializa essas figuras em uma curta série de desenhos recuperados após a sua morte, feitos quase como notas de rodapé, esboços distraídos em correspondências e outros manuscritos. Essas figuras imprimem movimentos curiosos - são corpos flácidos, sem vértebras, que tendem ao chão ou à mesa de trabalho. Cabisbaixos, os membros gelatinosos tateiam o entorno em busca de um ponto de apoio para se locomoverem - um corrimão, um poste, uma bengala. São desenhos de homens que lutam contra a própria anatomia oblíqua para fincar os pés no chão, estruturar as coxas, os joelhos e as pernas para dar fim a um só passo. Kafka traça essas figuras como massas amorfas de tinta preta que mancham a página; seus rostos inexpressivos, e membros superiores e inferiores indiscerníveis, anunciam um movimento: é uma constante queda, seja para frente, para os lados, para o chão.

Na leitura que João Barrento faz a partir de Maria Gabriela Llansol no texto *O que é uma figura?*, a figura é tida como um fragmento do ser, materialização do (ainda) inexistente, e “susceptível de ressurreição ou metamorfose” (LLANSOL apud BARRENTO, 2009, p. 123).

É aquilo que está presente como um ser ativo e em constante mudança pois traz consigo a potência do Todo, tornando-se Um. Segundo Llansol, as figuras “vêm do futuro e se instalam no texto como hóspedes de rara presença” (Ibid., p. 122); deslocadas do presente, se destacam textualmente por assumirem o lugar do fulgor do instante, suspensas no espaço-tempo. Temos então em Llansol a escrita do que foi perdido, do que pode vir a ser e do que poderia ter sido; nunca apenas do que está dado, objeto do real, racional e visível. A ideia de figura pressupõe uma invenção, um traçado de novas existências para recuperar sombras de si na matéria textual. Assim como Kafka, Llansol abre mão do sujeito para se concentrar na enunciação coletiva dessa experiência outra, tangente, que não assume a posição de um ente representativo encenado. A figura é antes um reflexo mesmo da vontade de criação do coletivo - não um símbolo, mas um “caminho da coincidência de si consigo mesmo” (Ibid., p. 127).

O crítico Paulo Emílio Sales Gomes em uma crônica sobre o média-metragem *Zézero* (1974), de Ozualdo Candeias¹, afirma que na fita brasileira individual e social são a mesma coisa (GOMES apud FERREIRA, 2016, p. 46). Em uma conversa possível com os livros de Kafka, o cinema brasileiro é inevitavelmente político por ser ele também menor. Segundo o também crítico e cineasta Jairo Ferreira, a proposta do cinema de invenção, ou cinema marginal, é justamente ser anti-representativo - os cineastas-inventores devem apagar de nossas sinapses o que assimilamos por comparação ou aproximação. Surgem nos filmes dessa corrente um método de escrita e filmagem a partir de restos - neste caso, do lixo - através da mesma fantasmagoria trabalhada por Llansol, que age como uma “textualização do invisível” (OLIVEIRA apud BARRENTO, 2009, p. 129). Personagens à beira do abismo ou em queda livre, o processo de filmagem como ritual de descarrego, imagens alucinatórias que convergem linguagem-manifesto e palavra-criadora: os cineastas da invenção apreendem a imagem quase como exorcismo, matéria-vômito. O programa político desse “cinema menor” não é acompanhado de uma agenda estruturada propriamente, mas delírio pelo delírio - uma espécie de antítese do Cinema Novo.

Isto dado, considerado o contexto terceiro mundista do cinema e da literatura brasileira, os filmes e livros escolhidos para compor esse trabalho encontram nos restos a sua

¹ Realizador paulista. Atuou como diretor, roteirista, fotógrafo, produtor e montador de filmes da Boca do Lixo - reduto do cinema experimental e independente entre as décadas de 60 a 80. Seu filme *A Margem* (1967) é considerado um dos pontapés iniciais do cinema marginal. Entre suas fitas mais importantes estão o faroeste *Meu Nome é Tonho* (1969) e *A Herança* (1970), uma releitura de Hamlet; além dos curtas *Uma Rua Chamada Triunfo 1969/70* (1971) e *Bocadolixocinema* (1976) que retratam o cotidiano dos profissionais de cinema da Boca do Lixo.

matéria-prima e se utilizam dessas figuras-dejetos como fundamento. Se temos em *A Margem* (1967), de Candeias, o marco-zero do cinema marginal, aquele sintetiza a estética da proposta: um casal perambula a esmo às margens do Rio Tietê. O cenário é um espaço desterritorializado, sem as leis dos homens ou de deus, onde o elenco vaga motivado pela inércia da subsistência em busca de comida, dinheiro e satisfação sexual. Percorrem sobre a terra putrefata aguardando um barco levá-los para longe, esbarrando nessa andança com cadáveres de amores antigos - é nesta circunstância que se começa a delinear o que um ano depois se consolidou como o cinema marginal paulista da Boca do Lixo. Candeias retoma essa esqualidez de imagens, mais tarde, em *Zézero*: uma sereia surge no deserto de uma zona rural como um oásis. Promete então a Zé (este nome-prefixo de “zero”) as promessas da civilização, seu corpo nu coberto de película de filmes e recortes de jornais das grandes capitais brasileiras, e o convence a abandonar sua família e partir para São Paulo. Ao fim, quando Zé finalmente consegue dinheiro ao ganhar na loteria, retorna ao lar. Reencontra sua casa vazia e sua mulher e filhos sepultados na terra árida. A sereia grita para além do que os nossos ouvidos conseguem suportar, explicando o que ele pode fazer agora com todo esse dinheiro: *enfiar no cu*.

Da mesma forma, os gritos de Santamaria, personagem do seminal *O Anjo Nasceu* (1969), de Júlio Bressane², avançam pelo extracampo. As proposições dos dois filmes buscam uma tomada de fôlego, uma incursão que termina onde começa, a utopia mais como um meio que como um fim, servindo apenas como motor de seus personagens. Santamaria se agarra à visão de um anjo para guiá-lo pela vida criminosa, acompanhado de seu capanga Urtiga. A promessa desse anjo paira no ar enquanto os dois bandidos saqueiam e matam mulheres brancas e ricas: machucar, pois se tem vontade; matar e morrer, pois existe o perdão. Contudo, ao fim, apesar dessas promessas, não há redenção, paraíso ou a ajuda do anjo - há apenas gritos vazios e frios que cortam o filme e se eternizam quando não há mais imagem, o carro dos dois bandidos corre em alta velocidade para o nada, tela em branco. Nesse momento, a figura do anjo até poderia aparecer ao fundo como a sereia de Candeias para responder à pergunta: *o que fazer com essa esperança e essa fé? Enfiar no cu*.

² Cineasta e ensaísta carioca. Como Candeias, trabalhou na produção de diversos filmes da Boca do Lixo. Em 1969, junto de Helena Ignez e do também cineasta Rogério Sganzerla, fundam a produtora Belair. Lança, neste mesmo ano, *O Anjo Nasceu* e *Matou a Família e Foi ao Cinema*, dois dos seus filmes mais importantes. Durante a ditadura militar decide se exilar em Londres, onde realiza *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971). Ainda na ativa, já dirigiu quase quarenta filmes; entre eles *A Família do Barulho* (1970), *O Rei do Barulho* (1975), *Tabu* (1982), *Cleópatra* (2007), *Garoto* (2015) e *Beduíno* (2016). No ano da escrita do presente trabalho exibiu seu filme mais recente, *Capitu e o Capítulo* (2021), no Festival de Roterdã.

No prefácio de seu primeiro livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) - assinado da Boca do Lixo -, João Antônio remonta o incêndio que o fez perder o manuscrito original da obra, assim como todos os seus pertences além da roupa do corpo. A concepção de seu primeiro trabalho ilustra como se daria dali em diante a criação de todo seu universo literário, um texto escrito a partir das cinzas de uma casa e de uma biblioteca que passa a se comportar como lembrete de sua condição. Tendo tido esse início trágico em sua investida literária, João Antônio costura entre as nervuras dos seus textos, sejam contos, crônicas e/ou reportagens, as características que retratam o lúmpen proletariado do qual faz parte. Como em *Candeias e Bressane*, o escopo de J.A.³ é também um programa político, e exprime sua força revolucionária na tensão entre singular e coletivo, esperança e rancor. É no choque entre esses extremos que se desmontam os universos da subsistência paulista e carioca. No reclame pelo maldito e mal-comportado temos em sua literatura alternativas ao modelo de vida postulado pela elite que nega o corpo, o amor e a camaradagem.

Em uma reportagem de 1975 para o jornal *O Pasquim*⁴ João Antônio traz uma leitura dos chamados “pingentes” - suburbanos que, sem dinheiro para passagem, se agarram aos vagões do trem para conseguirem cumprir seus itinerários. Percebidos pela grande imprensa como parasitas, os pingentes só se tornam notícias quando os dedos suados se desgarram da estrutura de metal da modernização para cair sobre os trilhos, em uma tragédia anunciada nos projetos de industrialização e urbanização das metrópoles que exila os trabalhadores nas periferias das cidades. A escolha pelos termos que se tornam uma obsessão no repórter se faz presente: são os pingentes, zé manés, pobre diabos, marias judias, pés-de-chinelo, merdunchos, sem eira nem beira, miseráveis. Essas figuras se tornam fonte de sua criação, aliando a elas a recuperação do legado de Lima Barreto ao tratar da margem e do subúrbio do país dos Bruzundangas. O penduricalho é a figura que, como um fantasma impulsionado por uma inexplicável força que o leva a circular pelas cidades em que não é visto, rondará pelos seus textos, sejam eles ambientados em São Paulo ou no Rio de Janeiro. Esses pingentes da cidade, recuperadas em seu livro *Malhação do Judas Carioca* (1975), estão “sempre pendurados na cidade e nunca fixos, estabilizados ou tranquilos” (ANTÔNIO, 1981, p. 25) - figuras literalmente suspensas, intranquilas em um movimento perigoso que anuncia a queda.

³ Abreviação referente a João Antônio. Para maior fluidez na escrita e na leitura vou optar por esse uso quando for necessário.

⁴ ANTÔNIO, João. Os pingentes inconvenientes. *O Pasquim*, Rio de Janeiro: 11 a 17 de Julho de 1975.

Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22jo%C3%A3o%20ant%C3%B4nio%22&pagfis=10491>>. Último acesso em 25 ago. 2021.

Em sua crônica *Raul, meu amor*, J.A. defende que o marginal é “um homem que, não aceitando a engrenagem montada, insiste em continuar dentro dela e até tenta, debalde e dentro de suas tremendas limitações, uma modificação” (ANTÔNIO, 1976, p. 81). Ou seja, busca não necessariamente uma oportunidade de ascensão social, mas sim encontrar dentro de sua própria condição a graça e a dignidade para dar continuidade a sua existência. O procedimento de João Antônio não se apoia no paternalismo da empatia, sempre conformista; pelo contrário, o autor se firma na sensibilidade e na revolta marginal, e valoriza as experiências compartilhadas da rua, da sinuca, da praça, do boteco, da zona. Todos esses espaços assumem em seus textos a dimensão da busca pelo prazer, uma fuga do ascetismo e da burocratização da vida. Suas figuras, que se colocam a caminhar, tentam encontrar formas de remediar a solidão - e sobre esta, aqui o cito:

Porque rua hoje é um fato conflitante, é um elemento de desgosto, o cara sai de casa, pisou na rua, pumba! Conflito. Conflito, você está na área de conflito, se cuide, salve-se quem puder! Então, a sinuca era uma ilha dentro dessa área de conflito, uma das últimas que restavam nessa fileira de casas de samba, de gafeira em geral, de botequim em geral, de praça também em geral. [...] Era um lugar de curtir solidão, de assumir a sua solidão com aquela macheza que a solidão tem. Claro, qualquer antro de jogo é lugar de gente complicada, os mal-amados, os esquecidos, os abandonados, os tímidos, esses doentes nervosos todos, claro que a sinuca era um excelente esquadro dessa gente. O lugar de curtir solidão, mas aquela solidão menos doença nervosa, solidão mesmo. Aqueles caras que ficam olhando o jogo, ficam até 3 da manhã, jamais jogaram sinuca, sabem, percebem alguma coisa. [...]; é um divertimento em que as horas passam, quando o cara se lembra já é madrugada, vai pra casa, dorme, esquece que está sozinho. (ANTÔNIO, 1976, p. 59)

A construção das figuras de João Antônio se dão neste terreno lamacento de recuperação de uma sensibilidade ímpar, não a “solidão menos doença nervosa” como sintoma burguês da neurose, mas reflexo de uma angústia incomunicável sentida por todo o corpo. Não é por menos que João Antônio e o cinema marginal compartilham o debruçamento sobre as canções de Noel Rosa, sambista que cantou sobre o “homem do povo-povo”. Segundo o autor, as figuras cantadas por Noel Rosa não devem ser compreendidas sob a lente da “tônica chapliniana” de esperança ao fim do túnel. J.A. defende que os personagens de Noel são “homens, mulheres e situações sem remédio, nascendo, vivendo e continuando dentro de suas características negativas” (Ibid., p. 40), e suas composições carregam a visão sobre a falência que enxergava no homem. Ainda afirma:

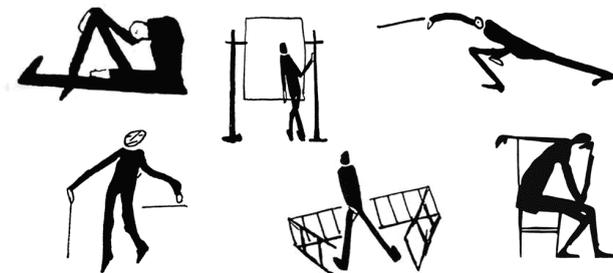
Daí porque Noel captou e retransmitiu o espírito do povo carioca, que é displicente e irônico na aparência, e sentimental, terno e quente em profundidade, capaz de erguer um contraste de fotogenia – hábil em transformar tragédia em piada, é completamente vulnerável diante das comoções mais miúdas. Capaz de ridicularizar o formal, o sacrossanto e o vigente; de se enternecer diante do feio, do burlesco. (ANTÔNIO, 1976, p. 37)

João Antônio emula movimento semelhante em seus trabalhos, ele mesmo esse homem do povo-povo, capaz de transpor também elementos trágicos e grotescos a paixões e prazeres. Seus personagens andam sem rumo pela cidade em busca de um não-sei-que, sempre um deslocamento atônito, e tateiam uma maneira de encontrar nesses espaços e no Outro uma confirmação da própria existência. O autor recupera o embate proposto por Noel Rosa, ora satírico, ora melancólico, que reúne o ridículo e a ternura, por ser ele próprio também um “artista dos tipos vivos” (Ibid.). Esse método de escrita desconstrói a narrativa hegemônica de um vagabundo monotemático, violento e duro, que se basta. O feio, o sublime, a violência e a ternura, tudo em choque, o tempo todo; e por isso, elementos constituidores de uma matéria revolucionária.

Em diálogo, a utopia/atopia do cinema de invenção é postulada a partir da violência, assassinato, roubo, estupro: a destituição do poder hegemônio através de uma tomada pungente de posição. Essas figuras irão circular em abundância pelas fitas de Bressane e Candeias - o último tido por Jairo Ferreira em seu livro de *Cinema de Invenção*, publicado originalmente em 1986, como “um dos raros cineastas brasileiros a andar a pé por sua cidade” (FERREIRA, 2016, p. 42). Em Bressane especialmente, que imprime sua potência revolucionária através da execução das patroas em *Cuidado, Madame* (1971) e *O Anjo Nasceu*; e nos assassinatos jocosos das mulheres inglesas em *Memórias de um Estrangulador de Loiras* (1971). Já em *A Agonia* (1976) temos Antena, um bandido polifônico até na matéria formal, figura dublada por diversas vozes, sintonizada com o Outro. Sua voz, descolada de sua cabeça, é levada novamente na fuga de carro, enquanto sambas de Noel tocam no rádio. É um rompimento com a ordem social não pela guerrilha, estratégia organizada, mas através da linguagem como brincadeira, inversão da hierarquia vigente que de qualquer maneira leva as figuras de volta à estaca zero: Bressane encerra o filme por optar a não finalizá-lo, e com um letreiro anuncia que teremos apenas seu início e meio. Em outro letreiro nos apresenta um termo que me parece essencial para definir sua filmografia, a ideia do *obsessão*.

Deste modo, este trabalho, em feito de oração e convulsão, quer buscar na atopia do cinema marginal e no procedimento figural de João Antônio - esse *corpus* múltiplo, mutilado e polifônico que surge do lixo - um caminho para a escrita dessas potências diabólicas futuras. Identifico no recorte dos contos e reportagens de João Antônio, e nos filmes de Candeias e Bressane aqui selecionados, um manancial demoníaco que converge as vontades, os medos, as paixões, os gozos e os ódios. Pretendo nessas páginas valorizar a sensibilidade reconhecida nessas figuras, sensibilidade que a “classe merdeia” tão criticada por J.A. tenta aniquilar ao negar ao homem a graça e a raiva. Desta forma, este trabalho busca reconhecer no incomunicável dessas figuras suas proposições políticas, e por isso cito novamente o prefácio de João Antônio para *Malagueta, Perus e Bacanaço* como um dos pontos de partida e de chegada desse processo:

Tudo o que tenho feito em minha vida apenas tem me dado noções da minha precariedade. Um sentimento de falência, certo nojo pela condição dos homens e até ternura, às vezes; quase sempre – pena. Mesmo nas etapas das quais saio vitorioso, nunca se afasta o gosto da frustração. [...] A verdade é que não consigo comunicação. Nem exterior comigo. Eu não aprendo a aceitar nada pela metade. E é este sentimento de culpa que me fica. [...] A alquimia literária me esgota. Qualquer página me custa, a mim, que para outras redações tenho facilidade. Escrever é outra dimensão e é única comunicação de verdade com o mundo porque falando com as pessoas, eu não me consigo transmitir. E quando tento... (ANTÔNIO, 1981, p. 11)



2. DA MARGEM: SUICÍDIO, INCÊNDIO, LIXO E GOZO

Em uma edição de *Leão-de-Chácara* (1975) que chegou às minhas mãos por um amigo⁵, um desses acasos do destino, João Antônio - negro, boêmio, de família imigrante e operária - escreve em dedicatória datada de 16 de Agosto de 1975, de Copacabana: “Para Luís Gonzaga Vieira, que acredita em vagabundos e pingentes, ofereço este conluio de desesperados”. Pela força desse gesto, o presente de um amigo (meu, de João) passa a ser peça do labirinto que se propõe esse trabalho - uma espécie, também, de conluio de desesperados. Retomando a análise de Deleuze e Guattari sobre Kafka, podemos ler os desesperados de João Antônio como matéria fundamental de uma literatura menor, porque:

[...] e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca ainda mais em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar os meios de uma outra consciência de uma outra sensibilidade. (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 27)

Isso dito, podemos entender a margem como condição para imaginação das “potências diabólicas futuras” apresentadas na introdução; ou seja, transformações no tecido da realidade - utopias. Nesse procedimento, pensar uma literatura menor conversa com o imperativo do coletivo e da experiência compartilhada em oposição ao processo de individualização incentivado por uma literatura burguesa. Os textos de uma literatura menor agem como “forças revolucionárias a serem construídas” (Ibid., p. 28) ao apagar o sujeito e trabalhando, claro, uma noção de desindividualização e desterritorialização, uma vez que o espaço da margem é transitório, opaco. O sujeito dessas experiências passa a ser então contido na ideia de figura, que para Barrento não intervém por um desenrolar temático, e sim “segue o fio que liga as diferentes cenas fulgor” (BARRENTO, 2009, p. 121). É nesse *entre*, no elo de ligações entre as cenas e os espaços o lugar em que as figuras nascem, transitam e se transformam, de maneira a não representarem coisa alguma senão carregarem em sua própria existência um motor que as propulsionam.

Nesse contexto, ler João Antônio ao lado dos filmes do cinema marginal parece ser um movimento natural para entender o contexto do Brasil ao fim da efusiva e, ao mesmo tempo, militarizada década de 1960 e meados dos anos 70. Sendo o cinema de invenção um

⁵ Giulio Bruno, meu amigo há dez anos, comprou o livro no sebo Baratos da Ribeira, em Botafogo, depois de meses me ouvindo falar sobre o João Antônio - aquariano, como ele. Por coincidência, dessas que marcaram a trajetória da minha pesquisa, ele só descobriu a dedicatória quando chegou em casa. Quis logo me presentear com a edição, e eu prometi dar a minha, cheia de anotações, a ele. Pelo livro, mas principalmente por todas as outras coincidências da nossa amizade, te agradeço muito, Giu.

movimento antítese ao projeto ideológico do Cinema Novo, seus realizadores surgem dos cenários desses próprios filmes exercendo papéis de assistentes de produção, ou do circuito de cinefilia local. Júlio Bressane foi assistente de direção de Walter Lima Jr. em *Menino de Engenho* (1965), enquanto Rogério Sganzerla começava sua trajetória pelos escritos sobre cinema como ensaísta para o Suplemento Literário do Estado de São Paulo e, segundo o crítico Geraldo Veloso em seu texto *Por uma arqueologia do 'outro' cinema*^{6 7}, o cineasta catarinense escrevia quase como um terrorista macmahonista da *Cahiers du Cinéma*. Ou seja, a gênese do cinema marginal - ou “de invenção”, “udigrudi”⁸ - se dá por trás das câmeras, nas salas de montagem do Cinema Novo, o que explicaria tanto as referências dos novos cineastas quanto suas críticas.

Uma incursão relevante neste momento do trabalho é nos aprofundar na cisão entre o Cinema Novo e o cinema de invenção. Tendo o Cinema Novo surgido em meados dos anos 1950, “sob influência maior da abertura do discurso ideológico populista, provocado pelo liberalismo juscelinista, herdeiro do getulismo e suas propostas nacional-desenvolvimentistas” (VELOSO, 1983); o que passaria a existir inicialmente em filmes como *A Margem* e *O Bandido da Luz Vermelha* (Sganzerla, 1968) é uma resposta à falência do projeto ideológico anterior. Paridos principalmente após o AI-5, a proposição política dos realizadores marginais dos anos 70 é cutucar o discurso de cineastas como Glauber Rocha (que trocou diversas farpas com Sganzerla por suas divergências) e Nelson Pereira dos Santos, que se apoiavam demasiadamente em uma estrutura narrativa teleológica e uma lógica desenvolvimentista para a criação do novo país que se dava na década de 50. Nas palavras de Glauber Rocha para Sganzerla no jornal *O Estado de São Paulo*, datado de 1966:

O fenômeno Cinema Novo é “novo” porque: é novo dentro do panorama cultural de que estava marginalizado o tradicional cinema brasileiro; é novo como fenômeno cultural, que no dizer de Louis Marcorelles, “é o único que, fazendo sua própria história cinematográfica, faz ao mesmo tempo a história de um país”. O C.N. nasceu da própria revolução social por que passou o

⁶ O artigo em questão foi inicialmente publicado em 1983 no jornal Estado de Minas em cinco sequências. O texto foi desenterrado pelo editor da revista de crítica de cinema *Contracampo*, Ruy Gardnier, com algumas correções do próprio autor. O texto, disponibilizado na revista de maneira *on-line*, terá como referência bibliográfica a nota seguinte.

⁷ VELOSO, Geraldo. *Por uma arqueologia do 'outro' cinema*. 1983. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/92/artoutrocinema.htm>>. Último acesso em 05 jan 2022.

⁸ Sobre o termo “cinema marginal”, Veloso (1983) ainda declara que este foi usado pela primeira vez em 1969 pelo cineasta cearense Luiz Carlos Barreto ao se dirigir a ele e ao realizador Neville d’Almeida uma vez que o Cinema Novo naquele momento estava “por demais comprometido por relações econômicas e de poder”.

Brasil. No momento em que surgia Brasília e o país despertava. E é justamente por causa desta novidade - a novidade do país que desperta - que a linguagem deste cinema, embora presa de influências estrangeiras, pode apresentar momentos especiais de criação. (ROCHA apud SGANZERLA, 2010, vol. 1, p. 157-158)

Na mesma direção, acontecimentos culturais como a bossa nova e a poesia concreta acompanharam também o espírito progressista dos anos 50 em um movimento de “despertar” aquele novo país que começava a se anunciar no horizonte. Em *Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome* (1983), livro que analisa a proposta do Cinema Novo, o crítico Ismail Xavier traça comentários a respeito do esquema de Frantz Fanon sobre possíveis posturas do intelectual frente às ideias de cultura nacional e do processo colonizatório:

[...] o “popular” sofre um esvaziamento de conteúdo, sendo reduzido a mera “forma” (depósito de protocolos de comunicação) que o intelectual utiliza para conferir “comunicabilidade” ao conteúdo revolucionário de sua mensagem. [...] Pelo paternalismo, pela distância ao “popular” que lhes é comum, os extremos se encontram: num caso, o objetivo é conservar; no outro, é guiar a transformação (e controlá-la). Na perspectiva conservadora, o intelectual se “aliena no popular”, pela assimilação fetichizada da tradição; numa certa perspectiva progressista, ele se “aliena no popular”, pela leitura esquemática que dele faz como “falsa consciência” (por definição). Denuncia a “alienação” que vê como inerente à produção cultural do “povo”, sem questionar se esta não é senão a sua forma de entendê-la, de reduzi-la a pura “estética”. (XAVIER, 1983, p. 158)

Xavier inscreve os filmes de Glauber nessas duas posturas de incorporação do popular, postuladas por Fanon, pelo seu discurso cinematográfico. A primeira, na atitude ambígua do intelectual em mergulhar na reafirmação das raízes da nação pré-colonial, que pode se perder em um gesto paternalista; e a segunda, quando o intelectual percebe na luta pela soberania nacional a via para uma “cultura nacional viva”. Essa linha tênue por onde Glauber conseguia caminhar era motivo de críticas por cineastas como Sganzerla, que observava nessa atitude o aspecto paternalista e fetichista sobre o popular. Aliado a isso, a própria ideia de renovação nacional era rejeitada pelo cinema de invenção porque representava um anseio progressista e positivista que ao final dos anos 60 já não fazia tanto sentido enquanto programa político. A postura convocatória dos filmes do Cinema Novo seria abandonada, dando lugar a outro tipo de atitude diante do popular, e certo desgarramento político na temática e forma dos filmes. Ainda sobre o cinema de Glauber Rocha, esse corte definitivo na cinematografia brasileira, Xavier escreve em seu livro publicado em 1993, *Alegorias do subdesenvolvimento*:

[...] Glauber nacionaliza a estrutura mítica: o povo brasileiro encontra dentro de seu próprio passado a experiência inspiradora capaz de afirmar a vocação do oprimido para a liberdade. A violência revolucionária – caminho para superar a condição subalterna – estaria, portanto, na agenda da nação, pois esta tem um projeto. (XAVIER, 2013, p. 35)

A iniciativa de Glauber em buscar ferramentas necessárias para um novo projeto de nação, mesmo que posteriormente comentada e problematizada por ele próprio em seu filme *Terra em Transe* (1967) - essa “autoanálise do intelectual em sua representação da experiência da derrota” (Ibid., p. 41) - era o ponto em que os cineastas marginais discordavam de maneira veemente. O rompimento com a estética cinemanovista no momento em que se dá dialoga com toda a sorte de movimentos sociais que explodiram em todo o mundo no final da década de 60; e, em especial, o contexto político e sociocultural do Brasil com o tropicalismo e o início dos anos de chumbo da ditadura militar. Naquele momento não temos mais o país da bossa nova, esperançoso em seu despertar econômico e social, mas sim a realidade brasileira da ditadura militar denunciada por Nara Leão em 1964, no seu show *Opinião*, através da incorporação das culturas marginalizadas do morro ao imaginário da elite intelectual. Temos, principalmente pós-AI-5, um país que gradualmente passa a lidar com a censura, perseguição, morte e exílio, cada vez mais marcado pela pobreza e miséria. Um filme como *O Bandido da Luz Vermelha*, que se inicia com os dizeres “eu sei que fracassei” enquanto a profética frase “o terceiro mundo vai explodir” surge entre os visores, age como um catalisador da falência e impotência de toda uma população que não conseguiu lidar com a fome, como propunha o Cinema Novo, e não respondeu adequadamente ao golpe militar.

Nessa conjuntura, as dificuldades encontradas na tentativa de revolução já projetavam “o fantasma da condição periférica como um *destino* e não como um *estágio* da nação” (XAVIER, 2013, p. 30) - exatamente a ideia que passaria a ser trabalhada pelo cinema udigrudi. Se no Cinema Novo a violência era ligada ao papel do bandido social como caminho de superação de uma condição subalterna, no cinema marginal assumirá ares mais funestos, um fim por si só: a condição do bandido é uma maneira de escapar à ordem social, eliminando qualquer possibilidade de um projeto político organizado, ideológico. Xavier ainda desenvolve sobre esse duplo da narrativa de fundação de um país e seu inevitável fracasso: o mote ideológico cinemanovista reside justamente nessa possibilidade de tornar-se outra coisa, enquanto os filmes do cinema de invenção entendem o desastre como ponto de início e fim da trajetória nacional.

Sobre o conflito deste díptico Cinema Novo x cinema marginal, duas faces complementares fundamentais para compreender a reestruturação social do Brasil na transição de um projeto democrático (ainda que liberal e burguês) para 21 anos de opressão na ditadura militar, o crítico Geraldo Veloso propõe:

A cisão “cinema novo” x “udigrudi” se faz no momento que se descobre o caráter da cisão entre Mário e Oswald de Andrade. Mário de Andrade, um esforçado e brilhante catalogador, arquivista, etnógrafo cartesiano, não resiste à fúria criativa e existencial do rico, perdulário e aristocrata brilhante que vivia em contato direto com as modas intelectuais européias transmitidas pela convivência direta com Breton, Artaud, Eluard, Picabia, Cendrars, de Oswald. O “cinema novo”, projeto cultural cuidadosamente elaborado dentro de um esquadro poético novo, mas ainda dramaturgicamente “quase”-acadêmico como postura individual do ser criador, vai ceder lugar à sanha do “aventureiro” cultural, do homem que vai procurar a aventura física, filha dos últimos vagabundos cósmicos da guerra espanhola, da resistência (Malraux, Sartre, Kerouac, Henry Miller, os dadaístas - via Beatles), buscando o marginalismo social (mais por falta de escolha que propriamente por opção) não como modelo a ser observado com distanciamento científico (como há vários personagens no meio disso tudo que o fizeram), mas certamente como radical opção de vida. E a vagabundagem cósmica/existencial passa a ser opção (ou compulsão) para todos nós. O cinema é apenas um braço poético necessário para nosso testemunho. (VELOSO, 1983)

Ou seja, a ideologia do Cinema Novo dialoga com o fantasma do Modernismo dos anos 1920 para encontrar respostas àquela nação que despertava na década de 50. A partir dessas referências trazidas por Geraldo Veloso, em oposição ao etnógrafo e arquivista Mário de Andrade, Oswald de Andrade inventa a modernidade brasileira a partir do próprio corpo vagabundo, propondo *experimentar* o marginalismo social - ou, na releitura tropicalista, “experimentar o experimental”. A radicalidade dessa cisão irá marcar os filmes de Sganzerla, Bressane e Candeias, uma vez que eles tentaram transplantar para a forma essa espécie de poética do desespero comum à vagabundagem. “O cinema como busca da imediatização da criatividade” (Ibid.) - consequentemente, um cinema suicida, vertiginoso, hedonista, descartável, desorganizado, e assim, distinto formalmente e tematicamente das guerrilhas rurais e urbanas cinemanovistas.

Para Ismail Xavier, a profecia de *O bandido...*⁹, em oposição aos filmes do C. N., vem de “uma ideia do atraso como condição, modo de ser, dentro de um mecanismo infernal que define tal mundo como farsa, imitação degradada, conferindo-lhe o favor da síntese no emblema do lixo” (XAVIER, 2013, p. 183). Ou seja, o espaço da Boca do Lixo, e a

⁹ Referente ao filme *O Bandido da Luz Vermelha*, título encurtado para maior fluidez de escrita e leitura.

matéria-lixo mais especificamente, é não só a origem do fazer cinematográfico dos realizadores do cinema de invenção, mas também age como receptáculo dessa explicação ontológica da própria condição marginal. Esse cinema, a partir do momento em que percebe o lixo como “imitação degradada” do mundo, precisa encontrar ferramentas para a manutenção de uma nova lógica de existência. No curta-metragem *Lacrimosa* (1970), de Aloysio Raulino¹⁰, vemos uma tela preta com os dizeres: “o lixo é o único meio de sobrevivência”. Assim, essa violência a-ideológica dos bandidos do cinema marginal se dispõe como uma possível saída tangente, maneira de evitar serem devorados pela máquina do capital.

O papel do bandido daqui pra frente seria diferente do proposto por Glauber em *Deus e Diabo na Terra do Sol* (1964), por exemplo. Ao invés de uma legitimação do banditismo social, o que filmes como *O bandido...* ou *O anjo nasceu* projetam é um outro tipo de violência, mais íntima e assombrosa, com tentáculos. São esses os bandidos de João Antônio também: coitados, pobres desesperados que violentam e gozam - homens, e não mitos, que matam mas também morrem. Por isso *O anjo nasceu* se encerra com o plano do carro partindo rumo ao infinito ao som de berros, essa despedida brutal da década de 60. E por isso também *Zézero* se encerra com os gritos da sereia lhe informando o que ele faz com todo aquele dinheiro, aquela esperança. Não há projeto ou propósito, há apenas a necessidade de intervir no mundo, intuitiva e inutilmente. No fim, o que resta, é *enfiar no cu* os projetos de nação e explodir com eles, e o que orienta essas figuras é a certeza da morte.

Apesar dessa cisão bem marcada, é impossível negar a influência do C. N. para o cinema marginal - este não poderia existir sem aquele. E o que seria feito pelos cinemanovistas na década de 70 conversaria amplamente com a estética do cinema de invenção, especialmente em filmes como *Como Era Gostoso o Meu Francês* (NPS, 1971) ou *Di* (Glauber Rocha, 1977). Em uma entrevista para Sganzerla no Suplemento Literário do Estado de São Paulo, de 1966, Glauber desenha profeticamente, como que prevendo esse encontro inevitável entre vanguardas:

É muito cedo para se definir qual “o cinema brasileiro por excelência”. Para mim, o estilo por excelência é esta inquietação em busca de um estilo; porque não temos tradição cinematográfica e vivemos fatos político-social-econômicos novos a cada instante e o Brasil se desenvolve aos brados, aos gritos, aos impulsos e aos abortos. Um cinema verdadeiramente expressivo é o que se desenvolve assim: - aos brados, aos

¹⁰ Diretor e fotógrafo cinematográfico radicado em São Paulo. Era fortemente ligado ao documentário de curta-metragem, tendo realizado filmes que retratam a periferia paulistana como *Jardim Nova Bahia* (1971) e *O Porto de Santos* (1978); além de *Inventário da Rapina* (1986), talvez sua fita mais conhecida.

gritos, aos impulsos, aos abortos. (ROCHA apud SGANZERLA, 2010, vol. 1, p. 159)

É essa inquietação que se deve ter em mente quando se analisa o cenário artístico e cultural brasileiro da década de 70, esse palco de torturas, transas, abortos, gritos. Se é dessa cisão emblemática que se propicia tudo que havia de mais profícuo em matéria de cinema, devemos confiar no conflito e no lixo para gerar uma matéria inventiva, de vanguarda, revolucionária.

Tendo crescido em Presidente Altino, bairro fabril de Osasco, quando João Antônio enfim se confronta com a escrita aos 26 anos em *Malagueta, Perus e Bacanaço* - e se muda para a capital carioca aos 27, no ano do golpe militar - logo pretende tecer em seus textos críticas à complexa estratificação social da sociedade paulistana de então. Desde aí, no corpo-a-corpo com a vida que pretende seus textos, se aproxima do que ele próprio escreve sobre Lima Barreto em uma matéria para O Pasquim de Junho de 1976: “E ainda hoje, fazer literatura é contrair inimigos, detratores e desafetos”¹¹.

Em seu longo conto *Paulinho Perna Torta*, presente no livro *Leão-de-Chácara*, João Antônio traz como plano de fundo o projeto de higienização de São Paulo, parte dos preparativos do Quatrocentão - a celebração dos quatrocentos anos da cidade comemorados em 1954, combinada às festividades do dia da Revolução Constitucionalista de 1932. O grandioso projeto da celebração dos feitos bandeirantes contou com o apoio das elites paulistanas e mobilizou diversos setores da economia local.¹² Tido para o crítico Antonio Candido como o grande acontecimento nos trabalhos de J.A., Paulinho Perna Torta é a figura-síntese de seu projeto literário. O conto, que foi escrito em 1965, retrata a jornada de um homem que teve relativa ascensão social através da marginalidade. Carrega consigo o título de “leão-de-chácara”, definido por J.A. como este guardador da noite - o responsável pela garantia de certos delitos da arraia miúda como o tráfico de drogas e o domínio das zonas de prostituição. Seu nome, originalmente Paulinho duma Perna Torta, é com o tempo

¹¹ ANTÔNIO, João. Nosso próximo best-seller: Lima Barreto. O Pasquim, Rio de Janeiro: 18 a 24 de junho de 1976.

Disponível em: <<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&&pagfis=13217>>. Último acesso em 10 fev 2022.

¹² Para a ocasião da festividade foram inaugurados pontos muito importantes da cidade, como o Parque Ibirapuera, desenvolvido pelo arquiteto Oscar Niemeyer e o engenheiro Joaquim Cardozo, e a Catedral da Sé. Foi um dos últimos grandes eventos acompanhados pelo então presidente Getúlio Vargas, que cometeria suicídio alguns meses depois.

encurtado para soar melhor nos diversos noticiários que protagonizaria por ter se tornado um dos grandes nomes do crime da Boca do Lixo.

Sua vida possui um momento de corte profundo: é apaixonado por Ivete, uma mulher mais velha que o ensina sobre o gozo - “Nas manhãs, ficar com Ivete é bom, que é bom entrar nela ainda no sono, naquela madorna gostosa, na quentura das coxas se abrindo, os beijos que duram, duram” (ANTÔNIO, 1975, p. 73) - e lhe presenteia com uma bicicleta, o meio de transporte que teria para conhecer cada canto da cidade que um dia seria sua. Mas vão acabando com a zona, essa latrina civilizatória que São Paulo quer esconder. Um dia Paulinho duma Perna Torta vê a polícia, os bombeiros, o exército, todo o aparelho do Estado invadindo a Boca, pisoteando a população como baratas. Uma cena se destaca entre o caos:

As mulheres engolem depressa tubos de tóxicos e despejam álcool no corpo. Os corpos pelados, sem pressa pelas ruas, vão às labaredas, ardendo como bonecos de palha. O horror é uma misturação. Gente, cantoria, grito; é esguicho d'água, é tiro, correria desnorçada. Xingação, berreiro, choro alto e arrastado, cheiro de carne queimada e fumaça. Voa de tudo pelas janelas. Quebram cama, cadeira, oratórios... Sangue se espirra no lixo da rua. [...] Meteu-se fogo também. Ivete está morrendo devagar na Rua Aimoré, há cinquenta metros meus. Eu nunca vi morte assim e sei lá como me aguento quieto, me remexendo por dentro e não podendo fechar os olhos. Nem sinto a água gelada até o peito, nem o tempo que terei ainda de me aguentar aqui. [...] Ivete está morrendo. Passa-me um pensamento besta, que se mistura a coisas de cinema - uma metralhadora. (ANTÔNIO, 1975, p. 93)

É no encontro com a morte de Ivete, sua primeira mulher, que Paulinho duma Perna Torta entende os caminhos da violência. A higienização da metrópole em plena ditadura varguista expõe os projetos para os moradores da margem - só há a garantia do incêndio para fazer cair todos os casebres e se ver “a cidade limpa da gente” (Ibid., p. 94). Não se esquece das referências dos grandes filmes, sua cabeça talvez ainda muito juvenil enquanto sonha em se vingar como os heróis de Hollywood. Curioso o incêndio ser colocado por João Antônio de forma tão elementar nesse conto, tendo sido o autor vítima dessa tragédia em meados dos anos 60. Em *Abraçado ao meu rancor*, conto que dá nome ao livro de 1986, em que revisita São Paulo depois de anos morando no Rio de Janeiro para escrever uma reportagem para o jornal, já mais velho e desesperançoso, diz:

Mas me queimam a cidade - trocam, destrocam, derrubam, destroçam, mudam -, me roubam a cidade, onde a enfiaram? E me encomendam mais uma reportagem edificante sobre ela. [...] Nenhum sabido da profissão fez o inventário dos sonhos impossíveis que embalaram essas vidas perdidas no incêndio. Um homem empanturrado não pode entender um faminto. Disso

sei. Mas já sabiam antes de mim os russos e escreveram isso há mais de cem anos. Em todo caso, me permito: um incêndio, o sente quem já teve a casa pegando fogo e, depois, só a roupa do corpo. (ANTÔNIO, 2001, p. 107-108)

O incêndio aparece como essa apresentação da falência definitiva do vagabundo e da cidade, uma violência da qual é impossível escapar e que vai produzir desdobramentos e infinitas tentativas de recuperação. Depois do fogo lamber suas ruas, Paulinho duma Perna Torta vai para a casa de detenção e lá aprende mais sobre a malandragem, sua forma de sobreviver uma vez que voltasse à ativa. O capital começa a entrar em sua vida conforme passa a dominar novas partes da cidade: a boca de fumo, a zona, o jogo, a macumba. Com a cafetinagem consegue roupas novas, manicure nas unhas, destaque nas crônicas policiais, mas quer mais - “Cobiço toda a Boca do Lixo, já me entendo como futuro dono único. Monto nova curriola, estabeleço terror e tomo as melhores casas para mim. Como.” (ANTÔNIO, 1975, p. 99). Se transforma lentamente em um mito construído pela indústria do pânico que é a imprensa, esta que arquiteta uma espécie de busca impiedosa pela sua cabeça valendo grandes recompensas. Mas aos trinta anos se vê ao fim da sua vida, sem que tivesse nada ou que se sentisse de fato gente importante:

Meu nome é ninguém. [...] A gente não é ninguém, a gente nunca foi. A gente some, apagado, qualquer hora dessas, em que a polícia ou outro mais malandro nos acerte. - O que é que eu tenho feito? A gente pensa que está subindo muito nos pontos de uma carreira, mas apenas está se chegando para mais perto do fim. E como percebo, de repente, quanto estou sozinho! (ANTÔNIO, 1975, p. 101)

Essa é sua realidade: seu nome é transformado pelos jornais, tem consciência de que a vida que levou não lhe garantiu tantas alegrias, e sente o medo de ser apagado a qualquer hora por um policial ou outro bandido anônimo. Nesse momento compreende que não passa de uma peça descartável em todo o jogo de poder travado em São Paulo, onde o centro depende da mão de obra das margens mas aguarda a todo tempo a melhor oportunidade de incendiá-la. É um desgosto irremediável que o assola, de frente apenas para o vazio da rua.

Ou foi essa vida que me ensinou a cobiçar tudo o que é dos outros, iludindo, avançando, tomando, estraçalhando. [...] Eu me refinei e cada vez mais, amanhã precisarei de alguma novidade, senão já não serei o mesmo. Precisaréi mais grana. E quando não tiver, ainda assim, descontente e encabulado, irei vazio por dentro. Cobiçando e inventando novas nove-horas. [...] Mas não vou parar. Atucho-me de tóxico e me aguento. [...] Eu só posso continuar. Até que um dia desses, na crocodilagem, a polícia me dê mancada, me embosque como fez a tantos outros. E me apague. E, nesse

dia, os jornais digam que o crime perdeu um rei. (ANTÔNIO, 1975, p. 104-105)

A possibilidade de se tornar um mito pelos jornais é o impulso que precisa mesmo que no final só encontre miséria e um vazio existencial que se irradia pelo corpo. A contradição entre o bandido que revolucionou o crime e o inevitável fracasso ecoa a trajetória traçada por Sganzerla em *O bandido...* e Candeias em sua fita faz Zézero percorrer caminho semelhante: o homem pobre, trabalhador da lavoura, abandona a mulher e os filhos pois lhe são prometidas as maravilhas da capital - mulheres disponíveis, maior oportunidade de conseguir um dinheiro fácil, talvez encontrar uma migalha de alegria. A partir do momento que se desloca para o espaço da construção civil da grande cidade aquela esperança cultivada por tanto tempo começa a ruir ao se despedir daquilo que um dia o fez feliz - seja da família ou da simplicidade da vida que levava, um tempo quando ainda possuía certa dignidade. Jairo Ferreira transcreve em seu *Cinema de Invenção* a seguinte crônica de Paulo Emílio Sales Gomes^{13 14}:

O caboclo ingênuo do começo de *Zézero*, com seu feixe de lenha no ombro, era, em última análise, feliz. A noção de que o dinheiro não traz felicidade se insinua e também a ideia de que a miséria rústica é afinal de contas preferível à ilusão urbana. Esses arquétipos tradicionais de certo anarquismo, de certa literatura e de um certo cinema são porém sufocados em *Zézero* pela mais crua desesperança. Depois do prólogo da sereia, a estória é desenvolvida de forma metódica e sem perda de tempo. Ultrapassados os umbrais da estação da Sorocabana a miséria se revela, o caipira pratica um pouco de mendicância mas é logo aliciado pela construção civil. Num fluir do cotidiano descrito com pontual repetição, são abertas duas ordens de parênteses, colunas mestras do âmago da fita: as cartas para a família e a satisfação sexual. (GOMES apud FERREIRA, 2016, p. 45)

A desesperança mencionada por Paulo Emílio é o principal estado de espírito das figuras que circulam pelas fitas do cinema de invenção. Há um amargor na boca pelo

¹³ A “publicação” original do texto em questão está presente em um folheto de programa de cinema do Centro Acadêmico de Física da Universidade de São Paulo, datado de 1973. A fita de Candeias fazia parte do circuito alternativo de exibição e crítica cinematográfica que circulava entre os movimentos estudantis de maneira subterrânea para escapar à censura. Paulo Emílio lecionava então na Escola de Comunicações Sociais da USP e transcreveu durante uma exibição de *Zézero* todo o filme como prática crítica, trazendo uma síntese de toda sua duração em pouco mais de quatro páginas. Estes folhetos estão no Arquivo Pessoal de Paulo Emílio Sales Gomes, parte integrante do acervo da Cinemateca Brasileira.

¹⁴ PINTO, Pedro Plaza. Paulo Emílio Sales Gomes assiste a *Zézero* (1974), de Ozualdo Candeias: anotações para estudo de filme. *REBECA - Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, v. 3, n. 1 (2014). Disponível em: <<https://rebeca.emnuvens.com.br/1/article/view/325/130>>. Último acesso em 06 jan. 2022.

encontro com a certeza de que talvez nem tudo valha a pena, que as escolhas tomadas ou os crimes cometidos não garantem o sonho da perfeita vida burguesa. De novo sobre *O bandido...* Ismail Xavier afirma: “o suicídio do bandido consuma um esvaziamento autoconsciente do processo que o mistifica como grande ameaça” (XAVIER, 2013, p. 138). Em 68, o bandido se mata recriando os momentos finais de *O Demônio das Onze Horas* (1965) de Jean-Luc Godard, mas aqui, Pierrot, apesar de eletrocutado, morre na lama. Esse gesto suicida se inscreve na celebração ritualística máxima de um corpo desesperado que reconheceu o próprio fracasso, reconfigurando assim o cenário brasileiro daquele momento. As figuras do cinema marginal, assim como Paulinho duma Perna Torta de João Antônio, entendem a morte como um exercício de liberdade plena - se não se pode escolher como viver, se deve escolher como morrer (mesmo que isso não signifique nada a ninguém, e mesmo que a vida se torne uma preparação para a morte). Diante disso, as prostitutas ateam fogo ao próprio corpo, os bandidos confiam nos anjos, e o caboclo ingênuo acredita na sereia - assim transformam a realidade ao redor, subvertendo as forças que operam sobre eles.

Madame Satã, rei da boêmia carioca durante os anos 20, ao ser questionado em 1971 sobre o crime que o levaria injustamente para a prisão - o assassínio de um guarda quando tinha 28 anos - responde que não foi a bala que o matou: “Não, a bala fez o buraco. Quem matou foi Deus”¹⁵. Esse imperativo divino que rege a bandidagem atua também sobre Santamaria, e por consequência sobre seu capanga Urtiga, de *O anjo nasceu*. Quando assaltam a casa de bacanas ou violentam um homossexual são esses atos que agem como rituais purificadores, uma forma de oferenda que garantiria um lugar no reino dos céus, ou pelo menos um contato com o sublime, matéria mística - alguma resposta para amenizar a angústia, a desesperança. Quando estão juntos, possuem um ao outro, e chafurdados no mar de merda a existência pesa um pouco menos. Há nesse mal-comportamento uma luta urgente pela sobrevivência que evita qualquer gesto corretor, desqualificando e se opondo a certo cinema pedagógico.

A bala que fere que a perna de Santamaria e o obriga a mancar durante toda a duração do filme também é um aviso divino já que sua hemorragia não nos deixa esquecer que está indo de encontro com a morte. Quando Santamaria, delirante pela dor e o fluir do sangue, percebe um vislumbre do anjo, é em uma cena prosaica: uma criança nua, de costas, faz xixi em uma árvore. Daí, com a aparência ainda mais desesperançosa, o bandido diz: “Não é

¹⁵ SATÃ, Madame. O encontro histórico de dois marginais: Madame Satã e Monsieur Pasquim. Entrevista concedida à redação do jornal O Pasquim. O Pasquim, Rio de Janeiro, n. 95, 29 de Abril a 05 de Maio de 1971. p. 2.

possível, o anjo não ia dar uma dessa”. O anjo, aquela matéria sobre humana, não teria hábitos de homem, ou pelo menos, não deveria ter, não deveria ser tão familiar aos próprios hábitos de Santamaria pois aquilo significaria que também seria mortal, incapaz de oferecer ajuda ou uma vaga no paraíso. Aludindo às experiências de violência e fracasso do filme, Ismail Xavier comenta:

O paradigma da violência encontra aqui nova tradução, não mais ancorada no sagrado, no movimento ascensional do oprimido ou na comédia que podia até exibir algo de galante. Há traços do imaginário já conhecido: o ritual, a ideia da salvação (agora puramente individual), a presença nítida de uma economia do desejo na forma como o bandido conduz a agressão. Mas Bressane ancora a violência num terreno sem paliativos, brutal no individualismo, contundente no desastre e de grande impacto quando o infortúnio do protagonista não mais admite outra tradução que não a do grito elementar: dor exilada de qualquer transcendência. (XAVIER, 2013, p. 351)

Em resumo, a tentativa dos bandidos de encontrar sentido ou um caminho de transcendência em suas trajetórias não é mais que uma promessa vazia, se colocando contrário ao aspecto da violência como salvação nacional trabalhada no Cinema Novo; e o mote paradoxal entre expectativa e fracasso iria se repetir diversas vezes nos filmes dos cineastas de invenção. A promessa de conciliação com o capital, com a fé ou com o modo de vida pequeno-burguês é o que guia esses personagens, mas quanto mais parecem andar (e até mesmo, quanto mais parecem ganhar dinheiro) mais encontram assombro e violência. Contudo, mesmo nesse curso rumo ao abismo, em algum ponto esses personagens encontram a possibilidade rápida do gozo, seja no sexo ou no viver em bando, agindo em conjunto. Desmontam dessa forma o ideal individualista alimentado pelo cosmopolitismo burocratizante que se pinta como meio de ascensão social - e numa leitura alegórica, de ascensão espiritual também.

A camaradagem da vida dos bandidos é a base para a contestação e a vagabundagem, não podendo ser encontrada na vida burguesa repleta de privacidades e condutas cordiais. O espaço íntimo, símbolo da individualização, só aparece em *O anjo nasceu* quando é a casa de outra pessoa a ser invadida pelos bandidos. Justamente nesse ato de violência - a invasão de uma casa, de um corpo - exercitam sua plena liberdade como parte dessa proposição política que desenha Bressane. A relação entre esses dois corpos é intensa, expressa especialmente em um plano de Urtiga ajoelhado na frente de Santamaria, este em êxtase. O escritor João

Silvério Trevisan disse sobre o filme, na ocasião da publicação da revista *Cine-Olho*¹⁶, de 1979:

Filme selvagem, de demônios angelicais, que te olham docemente antes de te assaltarem ou que nem sabem se vão te assaltar ou te chupar. A sequência é um poema dedicado ao cinematógrafo redescoberto. Tudo estava lá, no princípio: o olho da câmera não é senão o olho de uma câmera. E por ele se recria o mundo. Chega de mistificações. Um pinto é um pinto. Gozo é gozo. É cinema. (TREVISAN apud FERREIRA, 2016, p. 176-177)

Essa relação entre o assalto e a chupada é um ponto importante nos filmes do Bressane, onde o gozo e a morte parecem ser os objetivos máximos da narrativa. Ao mesmo tempo que abraça a estética cinemanovista da câmera na mão em cenas em que os protagonistas quase dormem assistindo televisão, nos momentos de violência explícita, como os estupros e assassinatos, sua câmera é fria, estática. Se retira da ação como espectador da crueldade, nos deixando sozinhos com a verdade que é a morte - “E o público apanha. Mas bate também.” (Ibid., p. 176).

O deslocamento frio de sua câmera funciona como uma subversão do tempo narrativo, de maneira a desenvolver uma técnica que se aproxima do que Rogério Sganzerla chama de “câmera clínica”. Para o cineasta, o cinema moderno de qualidade tende a focar nos “tempos mortos” de um plano, o que tornaria a diluir o sentimentalismo romântico inerente a um cinema melodramático e burguês. Ao tratar de cenas de ação com um olhar distanciado, a câmera clínica apenas confirma a presença do homem diante da câmera e no mundo, e nada mais - não há significações. Segundo Sganzerla, em um texto para o jornal *O Estado de São Paulo*, de Julho de 1964:

A “câmera” retém apenas o essencial: as aparências visuais dos seres e dos objetos. Assim, ela os abstrai [...], até delinea-los em suas justas e verdadeiras dimensões. A realidade é, então, despojada, abstraída, e, finalmente, reintegrada em seu estado bruto. Para melhor possibilidade da visão pura dos objetos, a “câmera” afasta-se deles, observa-os de longe, procurando não alterá-los. Assim como na distanciação brechtiana, este recuo impõe uma certa indiferença em relação aos seres e objetos enfocados: é a “câmera” clínica. A “câmera” clínica é a “câmera” que deixou de participar do movimento dramático, distanciou-se dele; olha-o indiferentemente, olha-o apenas. (SGANZERLA, 2010, vol. 1, p. 38)

¹⁶ Publicação sobre crítica de cinema veiculada inicialmente pelo Centro de Artes Cinematográficas da PUC-RJ, e posteriormente pela Escola de Comunicações e Artes e pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Circulou entre 1976 e 1979 em um movimento de fortalecimento dos cineclubes, e contou com contribuições de críticos como Jean-Claude Bernardet e Ismail Xavier.

Sganzerla retoma a temática da câmera clínica anos depois em uma matéria para a *Folha de S. Paulo*, de Fevereiro de 1981:

Assim, a tragédia se impõe através da reflexão diante do objeto puro, destituído de interferências e julgamentos (que é comparar o que as coisas são como o que deveriam ser...) de origem antropocêntrica (o ser não é medida do objeto e vice-versa) sob o ponto de vista parcial, arbitrário e faccioso do enfoque moral, psicológico ou sociológico - abusivos, portanto ilógicos e em nome de uma falsa lógica ou de idealismo superado. [...] Olhando insistentemente, a câmera contemporânea reflete sobre a cor, largura e espessura de paredes, personagens, ruas. Impondo a presença física do mundo, o “tempo morto” esfria a emoção romanesca, evita o acidental, anedótico, promove o essencial registro da presença do homem no mundo, destituído de relação dramática. (SGANZERLA, 2010, vol. 2, p. 35-36)

E ainda, sobre os personagens que iriam compor os filmes do cinema moderno: “Eis uma empresa arriscada e uma tarefa difícil: esvaziar o heroísmo dos personagens, de psicologia, de sociologia ou de qualquer abstração. Resta a pura visão que é o que realmente interessa: [...] grande parte do cinema moderno são heróis vazios” (Ibid., p. 38). O cinema marginal, este cinema-verdade, bebe da fonte da ideia formativa do cinema moderno - tudo aquilo que é abstração, matéria de simbolismo, deve ser evitado em favor da imagem pela imagem. A realidade de violência não é acessada da mesma maneira que o projeto cinemanovista com sua câmera ativa e convocatória; contudo, também não se configura como um gesto propriamente analítico permeado por um esteticismo vazio como nos vícios pelo naturalismo. É na filmagem distanciada da câmera clínica que se dá a proposição para pensar o cinema marginal como essa ruptura com as formas clássicas de narrativa. O cineasta percebe nesse gesto “uma tentativa de reencontro dos elementos com eles mesmos” (SGANZERLA, 2010, vol. 1, p. 38), tal qual Llansol quando projeta sua escrita figural como “caminho da coincidência de si consigo mesmo”, conceito apresentado na introdução do presente trabalho.

Em sua leitura sobre *O anjo nasceu*, Ismail Xavier recupera de certo modo a leitura de Sganzerla: “A violência é algo que o filme constata, sem julgá-la, mas também sem exaltá-la como modelo de ação. O essencial é que ela crie um momento de verdade no qual o mundo invadido deixe cair a máscara” (XAVIER, 2013, p. 334). A câmera clínica seria então uma maneira de acessar a verdade da ação; nesse caso, do exercício da violência. Completa:

A experiência dos bandidos é encenada, não partilhada. Eles estão irremediavelmente isolados numa jornada de transgressão em que não há retorno. Devem ir até o fim, o mesmo fim que a narração nos sonega. A câmera, em *O anjo nasceu*, observa as personagens mantendo sua alteridade frente ao mundo narrado, orientadas pelo compromisso em expor as separações que o ilusionismo tenta esconder: entre câmera e personagens, entre o ritmo da ação e o da natureza. O cotejo desses tempos (da ação e da natureza) exacerba o caráter exilado do percurso de morte que se apresenta sem nenhuma face redentora. (XAVIER, 2013, p. 330-331)

É preciso pensar o cinema marginal como esse palco de heróis vazios, figuras exiladas em sua própria condição marginal. Para ressaltar ainda mais o aspecto da solidão trabalhado por Bressane, transcrevo a seguir o trecho inicial da sinopse do filme presente em sua ficha técnica:

História de dois marginais, Santamaria e Urtiga, que vagueiam pelo interior do Rio, sem destino, após cometerem uma série de crimes gratuitos e inexplicáveis. A estória é irrelevante: o tema real é a arte de sobreviver, sob quaisquer circunstâncias; nesse processo fica demonstrado que toda agressão é vazia e impotente para modificar a vida.¹⁷

A câmera silenciosa de *Zézero* opera a fim de realizar procedimento semelhante, mas Candeias articula ações de outro tipo à narrativa. Já não temos a violência propriamente dita, e sim cenas de sexo que vão apresentar de maneira direta os temas do filme - há uma atmosfera opressiva por toda sua duração que passa ao espectador uma sensação sufocante de solidão. Na crônica de Paulo Emílio Sales Gomes recuperada por Jairo Ferreira, o crítico relata:

A quase insuportável gravidade de *Zézero*, porém, será imposta pelas sequências de sexo. Em duas ocasiões o pobre herói se envolve com meretrizes da várzea, uma vez com dinheiro e a outra sem. O tratamento visual dado às duas passagens é semelhante, se bem que numa o negaceio é jogo e na outra, luta. A hostilidade final da prostituta que obteve algum dinheiro ilustra o conceito de que a natureza do sexo pago ou forçado é necessariamente a mesma. A variedade da expressão dramática é, porém, assegurada pela trilha sonora da segunda sequência onde predomina o rosnar de cães enfurecidos. [...] Nessa fita qualquer esperança respira mal. As duas sequências de sexo nos marcam de forma direta e impiedosa. Há algo de inadequado e irrisório no emprego das expressões meretriz, prostituta ou sua contração, a propósito dessas mocinhas paulistanas caçando a subsistência nos terrenos vagos do arrabalde. (GOMES apud FERREIRA, 2016, p. 46-47)

¹⁷ Encontrei as diversas fichas técnicas do filme no dossiê de filmes brasileiros da Funarte, disponível para visualização no site da fundação.

A câmera estática e distanciada dessas coreografias de jogo e luta em *Zézero* e *O anjo nasceu* é fundamental para substancializar o bandido em seu desterro, o que ressalta o teor categórico de fracasso dessas narrativas. João Antônio parece entender o exercício da câmera clínica em seus textos, ele próprio esse observador solitário, compondo uma rede de personagens que vivem *da* e *para* a vagabundagem, abandonados pelo leitor, e de modo geral, pelo Estado.

Acostumado à escrita da verdade, J.A. rascunha uma prática cinematográfica em uma reportagem de 1975 para *O Pasquim*. No texto *Domingo em Caxias*¹⁸ faz algumas anotações a respeito do filme *O Amuleto de Ogum*, de Nelson Pereira dos Santos, e comenta, irritado, sobre uma entrevista do cineasta para um jornal belga, em que este disse que Duque de Caxias era a capital cultural do país. Sob a ótica de João Antônio, um cineasta que fosse verdadeiramente honesto com a realidade do subúrbio carioca se afastaria desses idealismos fetichistas da vida à margem, e a partir dessa discordância o autor reconstrói todo o início da fita de maneira a capturar aqueles que realmente vivem, respiram e transpiram em Caxias. Remonta as imagens do filme pensando uma câmera presa na janela de um ônibus, que segue por toda vida o trajeto até a cidade em um dia de feira. O trecho a seguir é retirado do seu roteiro imaginado:

Falta um documentário de cinema sobre Caxias, que poderia ser feito simplesmente com a colocação de um câmera na janela do ônibus Leblon-Estrada de Ferro e depois na janela de outro ônibus, Mauá-Caxias. Chegando à cidade, a câmera simplesmente passaria domingueiramente pelas imundícies, pedintes, miserês da rodoviária e depois seria dirigida à feira de Caxias, alguns quilômetros de misturação nordestina, mineira, nortista e carioca, se metendo por umas seis ruas da cidade e apresentando uma feira de passarinhos, amostra de canibalismo só comparável às rinhas de briga de galo, oficialmente proibidas no País. Se sobrevivem, isto lá é outra história. Falta Caxias ao “Amuleto de Ogun”. Estão ausentes a rua de terra ou de pavimentação defeituosa, com paralelepípedos; falta a sujeira das ruas, dos edifícios e do casario imundo da cidade; faltam as barracas de feira, as sessões da Câmara Municipal, a carência de água, de árvores, de limpeza pública, de ordem no trânsito e consequente gente feia, pobre e sem perspectivas. Se olharmos Caxias sob a ótica da classe média, de pronto começaremos a compor frases assim: “o fascinante mundo que resultou do êxodo rural nordestino e a aculturação como fenômeno de cidade vizinha à metrópole carioca”.

¹⁸ ANTÔNIO, João. *Domingo em Caxias*. O Pasquim, Rio de Janeiro: 24 de Abril a 1º de Maio de 1975.

Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22jo%20ant%20a3o%20ant%20c3%b4nio%22&pagfis=10184>>. Último acesso em 02 fev. 2022.

O que João Antônio reclama sobre o filme de NPS é aquilo que tenta buscar em seus textos: a realidade dos moradores de um lugar sem passar pelo filtro paternalista da classe média, funcionando como essa espécie de câmera clínica - distante, porque reconhece naquelas figuras sua exclusão da ordem social. Por essas escolhas, os livros de J.A. sofreram diversas críticas acerca da suposta preferência a um “neonaturalismo”¹⁹ ²⁰ em sua linguagem. Seus contos e reportagens, portanto, se enriquecem se lidos ao lado desses procedimentos do cinema marginal, uma vez que a jornada de transgressão dos bandidos surge do isolamento e é isso que os obriga a fortalecerem seus laços uns com os outros.

Percorrem pelos contos de J.A. personagens múltiplos, a arraia miúda da sociedade que luta na subsistência, mas o autor não pega esses sujeitos pelas mãos, a fim de mostrá-los outros caminhos a serem trilhados, porque reconhece a própria insignificância em todo esse processo, alheio às mentiras da classe média. No conto *Abraçado ao Meu Rancor* ele diz:

Evitem certos tipos, certos ambientes. Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. Não contem ruas, vidas, paixões violentas. Não se metam com o restolho que vocês não vêem humanidade ali. Que vocês não percebem vida ali. E vocês não sabem escrever essas coisas. Não podem sentir certas emoções, como o ouvido humano não percebe ultra-sons. (ANTÔNIO, 2001, p. 98-99)

No posfácio do livro *Malhação do Judas Carioca* João Antônio defende a filosofia de que o escritor brasileiro deve promover um corpo-a-corpo com a vida porque é preciso reencontrar os intestinos em nossa literatura, e esta deve “se ralar nos fatos, e não que se rele neles” (ANTÔNIO, 1981, p. 146). Se ralar, trazer o corpo mutilado para o espaço de conflito que é a escrita - é essa também a proposição do cinema de invenção. No mesmo texto, clama: “Precisamos de uma literatura? Precisamos. Mas de uma arte literária, como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo que firam, penetram, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas de vida” (Ibid., p. 145). Como a escrita de João Antônio, o cinema que fere,

¹⁹ A expressão é utilizada pelo crítico e tradutor Boris Schnaiderman em uma crítica publicada no quarto volume do jornal *Versus* de 1976 em ocasião do lançamento do então mais novo livro de João Antônio, *Malhação do Judas Carioca*. Schnaiderman ressalta a contenção da linguagem de J.A., que seria discrepante com aquelas figuras e situações sobre as quais escreve. Para o crítico, “o que predomina é sempre o bom tom, a frase concisa e domada, o gosto pelo equilibrado e decente”.

²⁰ SCHNAIDERMAN, Boris. Entre a explosão e o bom tom: João Antônio. *Jornal Versus*, São Paulo: Abril a Maio de 1976. Disponível em: <<http://www.marcosfaerman.jor.br/Versus04.html?vis=facsimile>>. Último acesso em 10 fev. 2022.

penetra, compreende, expõe e descarna é aquele praticado pelos realizadores que conhecem o lixo, a fome e a violência.

Os comentários de J.A. acerca da classe média são frequentes por identificar que essa é a classe econômica responsável por esvaziar de significado qualquer fenômeno genuinamente popular brasileiro, como uma máquina homogeneizante que reduz toda experiência à espetacularização. Por causa disso é tão saudosista das experiências compartilhadas da rua, do boteco e da roda de samba, espaços que para ele, nos anos 70, pareciam estar em extinção. Em diversas matérias demonstra sua inquietação com a crescente ocupação da classe média em ambientes marginais; como em 1975, para *O Pasquim*, em um texto chamado *Zicartola, recordações de uma casa de samba*, em que anuncia o fim da casa de comes e bebes inaugurada pelo sambista Cartola e sua mulher Zica. Antes um acontecimento orgânico, um espaço para se comer, beber, conversar e tocar samba, em pouco tempo é transformado em um negócio, ponto turístico da cidade. Nas palavras do autor:

Não mais a onda gostosa do samba pelo samba, conversas maneiras e cabrochas aparecendo sem compromisso, na base do chega pra cá. Desmoronou-se o sonho, emporcalharam o pedaço. Os bem comportados, os festivos, os “politizantes” e os “participantes”, a classe média começou ir lá. Invadiram, encheram tudo. O aperto do espaço, que era íntimo e quente, ficou chato e incômodo. Passou a ser “bem” fazer à noite no Zicartola.²¹

A partir do momento que a classe média se instala e sequestra o espaço até então descompromissado, se torna mais um dos pobres espetáculos fetichistas “pra turista ver”. Esse é um incômodo constante na escrita de J.A., que comenta de maneira recorrente sobre o estado de decadência em que entram os lugares que costumava frequentar. Obcecada pelo bem comportado e pela manutenção das aparências, a classe média reduz os acontecimentos culturais à função estética, sintoma dessa culpa burguesa que volta os olhos para o “povo” quando é conveniente. Retomando o pensamento de Glauber Rocha, em seu texto-manifesto acerca da estética da fome, o cineasta comenta criticamente certa vertente desse movimento de “ida ao povo” que muitas vezes visa um retrato confortável ao colonizador. Funcionando como fuga da suposta civilidade da vida burguesa, essa que entende o popular como uma camada “primitiva” da cultura brasileira, a “ida ao povo” só se dá pois se imagina a intervenção de um intelectual para cultura evoluir e ter real valor. O que no cinema seria

²¹ ANTÔNIO, João. *Zicartola, recordações de uma casa de samba*. *O Pasquim*, Rio de Janeiro: 07 a 13 de Novembro de 1975. Disponível em: <http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22jo%20a3o%20ant%20nio%22&pagfis=11315>>. Último acesso em 02 fev. 2022.

Um sherloque especial para tomar conta de um caso especial pode feder a farisaísmo puro. Os **pés-inchados**, os **zês-manés**, as **marias-judias**, os pingentes urbanos e suburbanos de Ricardo de Albuquerque, Nilópolis, Morro Aguardo e Santa Cruz jamais terão os tratamentos e as saliências dos comunicólogos voltados para os quiproquós, rebus e escândalos da classe média da Zona Sul da cidade. Ainda Lima Barreto: o subúrbio era e continua sendo o refúgio dos infelizes.

A incorporação desse tipo de jornalismo ao discurso narrativo é um método muito utilizado pelo chamado “cinemão” dos anos 70 e 80, essa colcha de retalhos que tem como uma de suas principais referências o *kitsch* da cultura de massa.²⁴ O cinema marginal recuperaria o espírito dessas manchetes, assim como o tom dos programas de rádio, das telenovelas, e dos filmes pornográficos, como um comentário sobre o esvaziamento da imprensa e da mídia audiovisual. Filmes como *O bandido...* e *Matou a Família e Foi ao Cinema* (tanto o original de Bressane quanto a versão de 1991, dirigida por Neville d’Almeida) brincam muito com as chamadas policiais e esse teor sensacionalista que alcançava tantas pessoas.

O poeta e cineasta italiano Pier Paolo Pasolini iria comentar sobre esse aspecto da grande mídia ao longo de sua produção intelectual na medida em que percebe que o que se monta após Maio de 1968, em termos políticos e culturais, é um fascismo entranhado na estética da comunicação de massa. O novo fascismo que surge dialoga com a classe média, essa que tem como guia a ideia de desenvolvimento e consumo vendida pelos programas de televisão e a publicidade. Sobre esse novo poder que se constrói, o autor apresenta em um texto para o jornal *Corriere della Sera*, de Dezembro de 1973, a seguinte proposição:

A responsabilidade da televisão em tudo isso é enorme. Não, é claro, enquanto “meio técnico”, mas enquanto instrumento de poder e poder ela própria. Ela não é apenas um lugar por onde as mensagens circulam, mas um centro elaborador de mensagens. É um lugar onde se concretiza uma mentalidade que de outro modo não se saberia onde instalar. É através do espírito da televisão que se manifesta concretamente o espírito do novo poder. (PASOLINI, 2020, p. 55)

²⁴ As pornochanchadas iriam compor a maior parte do “cinemão” das décadas de 70 e 80, e encontrariam na linguagem dos filmes pornográficos e na referência às chanchadas, populares entre os anos 30 e 60, seu discurso cinematográfico. Produzidas em massa na Boca do Lixo, não necessariamente eram parte do chamado cinema marginal, apesar de que muitos realizadores desse movimento conversavam com a estética. Carlos Reichenbach é um grande exemplo de cineasta udigrudi que incorporava todos esses elementos da tradição cinematográfica brasileira a filmes potentes e anárquicos em seus temas e estruturas.

Pasolini percebe o enfraquecimento do Estado e da igreja na transformação cultural da Itália dos anos 70, quando a televisão e os novos meios de comunicação passam a ser vistos como instrumentos de poder. Esse espírito capitalista, motor que rege as engrenagens do consumo em um processo violento e assimilatório, tem como consequência a padronização dos costumes. O que chamam de cultura, então, nada mais é que o ideal homogeneizante que se vende sobre a sociedade, ecoando o *american way of life* e fortalecendo o bem estar individual da burguesia. Para Pasolini, devido à padronização e aproximação intrincada entre cultura e capitalismo, seria impossível distinguir, na estética, um fascista de um antifascista. E se é impossível identificá-los em um grupo, essa massa anônima, é impossível combatê-los. Diz, ainda:

Porque o velho fascismo, ainda que através da degeneração retórica, distinguia, enquanto o novo fascismo - que é algo bem diferente - não distingue mais: não é humanisticamente retórico, é americanamente pragmático. Seu propósito é a reorganização e a padronização brutalmente totalitária do mundo. (PASOLINI, 2020, p. 83)

Quer dizer, o consumo funciona como essa ferramenta de controle da população e de manutenção do fascismo pelo processo de esvaziamento cultural e consequentemente de padronização e individualização do sujeito. Por isso, na superfície aparente, torna-se impossível identificar um fascista - os adereços não são uma expressão de si, mas antes um reflexo do que já existe e que se repete à exaustão.

O cinema marginal e os textos de João Antônio a todo tempo tentam desarticular e combater aquilo que busca esvaziar a vida em comunidade - ou seja, a classe média, esse organismo parasitário. São artistas que seguem a tradição tropicalista ao deslocar os conceitos de consumo e cultura de massa para um outro lugar, mais distendido e criativo. Na incorporação da guitarra elétrica e outros estrangeirismos, através da antropofagia oswaldiana, o tropicalismo foi capaz de inventar novas possibilidades de país a partir do que já estava dado na nossa cultura. Do mesmo modo, o cinema marginal brincou com os elementos de estética homogeneizante para criar um novo discurso sobre a cultura brasileira. É importante lembrar da cena de *O anjo nasceu* em que Santamaria e Urtiga assistem à chegada do homem à Lua na televisão desencantados com o feito - Urtiga diz que ele próprio está há muito tempo na Lua. Nesse movimento há um jogo irônico com a espetacularização dos “grandes feitos” americanos que marcaram os anos 60, uma maneira de fazer piada com o discurso hegemônico progressista, sempre em busca de colonizar novos países, planetas.

No livro mais trágico, ou talvez mais cínico, de João Antônio, *Abraçado ao meu rancor*, o conto que batiza a obra retoma essas temáticas de maneira a ridicularizar um pouco sua própria profissão. Tendo a tarefa de retornar a São Paulo depois de anos residindo no Rio de Janeiro para escrever uma reportagem sobre suas ruas, reencontra a cidade transformada. Não reconhece mais os moradores, os bares, todos os bairros por onde andava na juventude. Opta por caminhar por toda a cidade à noite, a fim de perder-se pelo universo das ruas como na juventude. Enquanto anda, uma frase engraçada, como um *slogan* publicitário o persegue: “Na noite de São Paulo você esquece que o dia vai nascer”. Na semana que dura sua estadia é obrigado a frequentar coquetéis e passeios oficiais por conta do seu emprego, mas só nos escreve sobre os momentos solitários das andanças que cortam o frio de São Paulo.

A cidade deu em outra. Deu em outra a cidade, como certos dias dão em cinzentos, de repente, num lance. As caras mudaram, muito jogador e sinuqueiro sumiu na poeira. Maioria grisalhou, degradingolou, esquinizou-se para longe, Deus saberá em que buraco fora das bocas-do-inferno em que eu os conheci. Ou a cidade os comeu. (ANTÔNIO, 2001, p. 74)

O que temos nesse conto é o embate do escritor com a cidade que um dia lhe foi familiar, quando mesmo na miséria em que vivia podia encontrar conforto por reconhecer rostos amigos que o acompanhavam. Agora, a São Paulo da década de 80 lhe é estranha, como qualquer outra cidade brasileira, qualquer outra cidade do ocidente, e isso faz com que João Antônio perceba a metamorfose pela qual ele próprio passou ao longo dos quase vinte anos em que viveu no Rio. Quando se vê em contato com aquela realidade que lhe escapou pelos dedos, percebe o quanto a profissão o transformou, tanto pela considerável ascensão social que lhe trouxe, quanto pela tristeza. Esse sentimento vai aumentando conforme encontra cada vez mais mudanças pela cidade, e parece estar finalmente consciente de que não faz mais parte daquele universo das ruas e da malandragem. Derrotado, escreve:

Ratatuia, cambada, patuléia. Aborrecem-me, que os aturo. Eles faturam. Mas como na mesa deles, engulo e sinto a bebida deles. Até a sinto e, de porre, gosto. Muita vez, noto. Vou criando casca, creio que me ensinaram a sorrir na moda, profissionalmente e sem ter vontade. Boa corja é. Mas vou cordial, cordato, milimetrado, direitinhamente. Ou, se convier, ouço com paciência astuta uma besteira atrás da outra. Afinal, num festival de bonifrates misturado a cartolas e grandalhões, asneira também pode valer como espírito. E há quem dê a isso o nome de elegância. (ANTÔNIO, 2001, p. 78-79)

O exercício do jornalismo o exauriu - o contato forçado com as elites o faz ciente de sua condição, agora parte de todo um contexto que nunca desejou, obrigado a entrar no jogo das aparências. A cordialidade ensaiada, a prática dos bons costumes como peça montada nesse palco ilusório que é a classe média, são esses os elementos que agora figuram no universo de J.A., solitário em sua casca. Ainda sobre esse tema, diz:

Empanturrado ontem e bebum, no coquetel, escarneci e, de voz empastada, eu disse classe merdeia. Com este embrulho no estômago, pesadão e ressacado, pertenço a que classe senão a ela? A que usa óculos escuros para tapar a lágrima, o luto, a esbórnia. E o caráter. Não, os comprimidos não estão me adiantando. (ANTÔNIO, 2001, p. 82-83)

A *classe merdeia*, monstro do consumo e parasitagem, que devora tudo ao redor e mesmo assim não consegue saciar sua fome, é alvo dos textos de J.A. por toda sua vida. Agora, contudo, com o peso do envelhecimento, ele se sente também uma peça desse quebra-cabeça hostil. Não tem mais os malandros para o amparar com o sentimento de camaradagem que as ruas o ensinaram, e está condenado a se entocar sozinho em seu próprio rancor. “Desaprendi a pobreza dos pobres e dos merdunchos. E, já creio, aprendi a pobreza envergonhada da classe média.” (Id., p. 92) - percebe que aprendeu a se adequar às normas sociais, essas que não passam de aparências, e assim se deslocou da vida de vagabundagem para a burocracia ascética do pequeno-burguês.

O reencontro com São Paulo me parece um ponto de virada nos textos de João Antônio. *Abraçado ao meu rancor* não possui mais aquele frescor e aquela potência imaginativa que propõe aos vinte e poucos anos em *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, principalmente em personagens como Perus ou o Meninão do Caixote. Não, agora é um homem adulto, endurecido pela vida, experiente em tristezas e decepções, e por isso responde às críticas que sofreu por todo o tempo que escreveu para jornais, nos anos 70, quando seus companheiros o acusavam de todos os nomes por não o perceberem também como um marginal.

Já era visto como parte atuante da máquina do capital - era um jornalista, burocrata, e não mais poderia escrever sobre aquilo que viveu, como se tivesse sido desmembrado, desfigurado e cego pela maresia de Copacabana. A certo ponto do texto, relembra sua origem, o incêndio que atingiu a zona semelhante ao que lambeu tudo exceto sua roupa do corpo e o impeliu para a escrita. Nessa soma, não enxerga sua identidade ligada à classe média da qual aparentemente faz parte, mas ao mesmo tempo não compreende mais “a pobreza dos merdunchos”, essa desavergonhada existência, pois ele agora era um sujeito

falseado, contaminado pela culpa. João Antônio passa a ser um habitante de um limiar complexo, não se sentindo parte de canto algum, e não podendo chamar de casa aquilo que um dia lhe serviu. No encontro com o progresso, enxerga nas luzes néon da cidade a certeza de sua condição eternamente às margens nesse processo identitário. Apesar disso: “Foi desta fuligem que saí. E é minha gente” (Ibid., p. 123).

A realidade burocrata deixa marcas no texto de J.A., avança sobre ele de maneira lenta mas definitiva no percurso de sua escrita. Parece ser um elemento da vida em sociedade que sempre ameaçou sua liberdade, como observado no seguinte trecho do texto *Merdunchos*, publicado no livro *Casa de Loucos*:

Então, esse cara de certa sensibilidade, tem desejo de aventura, tem essa coisa maravilhosa da juventude, do “grande feito” - e onde ele vai jogar isso? Numa vidinha danada de dura, com tudo certinho, contadinho, tudo recontadinho, um miserê danado por todos os lados? A sinuca era o lúdico, a sinuca era a aventura, finalmente ele ia fazer qualquer coisa maldita, mal-comportada. Esse desejo que a juventude tem de contestar, a sinuca era - claro, minuscilamente - uma forma de dizer: “Pô, não! Eu vou entrar num salão de sinuca. Não pode menor de idade? Não quero nem saber!”. Tinha cara na minha idade, com 16 e 17 anos, que só achava graça em beber cerveja dentro de um salão de sinuca ou dentro de uma zona de meretrício... Porque ali via alguma grandeza na vida. (ANTÔNIO, 1976, p. 55-56)

A vidinha mais ou menos, “com tudo contadinho”, carrega uma mentalidade utilitarista de que todo o minuto do dia deve gerar lucro, e é isso o que gera conflito na maior parte das figuras de J.A., ele mesmo incomodado e inquieto com a rigidez dessa estrutura. Nesse texto já se anuncia toda a grandeza que encontraria no compartilhamento das ruas, mas também a dor da perda que o progresso das coisas poderia lhe arrancar. Porque, no final das contas, em 1976 não há mais sinuca ou roda de samba, nem uma praça para sentar e conversar, e é isso o que assombra seu olhar de menino. Ainda em seu primeiro livro, escrito quando havia apenas recém-ingressado na vidinha mais ou menos do mercado de trabalho, já apontava, no conto *Visita*:

Os olhos pesam. As mãos ásperas de giz, os olhos estão miúdos. Muito sono, muito urgente é dormir, luz apagada, traveseiro, solidão, nada... Amanhã, curtir bebedeira. Cara inchada, olhos inchados, beiços duros. Amanhã, saia sol ou não, os óculos escuros, ninguém perceberá os olhos inchados. [...] Mas amanhã, a repetição dos relatórios. Meus olhos viajarão do teclado aos corpos taludos dos homens da sacaria. E nas paredes brancas do escritório, balbúrdia, persianas entreabertas, ingleses a perambular. (ANTÔNIO, 1981, p. 79)

À espreita, a manhã surgia de maneira a acabar com o sonho da vagabundagem, ecoando o drama de Noel Rosa em sua canção *Feitiço da Vila*, em que diz “sol, pelo amor de deus / não vem agora / que as morenas / vão logo embora”. Adulto, cordato, não pode mais se dar à esbórnia pelas obrigações domésticas e a satisfação que deve ao chefe. Em *Três Cunhadas - Natal 1960*, conto retirado de *Leão-de-Chácara*, o protagonista já abre a narrativa com a certeza: “Isto não é vida. Mas a gente toma o primeiro chope do dia e é como se tudo começasse de novo” (ANTÔNIO, 1975, p. 21).

A crítica ao corporativismo que toma conta da vida e apaga qualquer lampejo de alegria vai contaminando cada vez mais seus contos e figuras, sendo a imagem de um homem de terno e gravata preso em uma sala climatizada a mais desprezível possível. Há uma incompatibilidade com esse meio de vida, do bom emprego, a boa família, o homem de bem com sua caderneta de poupança, da casa própria. Esse tipo de burocratização da existência é enfrentado pela postura combativa de seus bandidos e malandros. Da mesma forma, os bandidos de Bressane, quando invadem, roubam, e estupram, sempre estão atentando contra a propriedade privada. Para ilustrar, no posfácio de Roberto Piva para *Cinema de Invenção*, o poeta encerra o texto dizendo: “Tudo aquilo que vocês chamam de história não é senão o nosso plano de fuga da civilização de vocês. Vão para o diabo que os carregue. Eu vou para a praia” (PIVA apud FERREIRA, 2016, p. 253).

As figuras do cinema marginal e de João Antônio buscam ao máximo escapar da normatização da vida, fugir dos ternos e das etiquetas que a vida capitalista impõe. Na solidão desse embate os personagens acabam se retirando dessa realidade, se inserindo em outra perspectiva de existência, e no processo são reveladas novas camadas de suas psicologias. O crítico Antonio Candido em seu ensaio *A personagem do romance*, publicado originalmente no livro *A personagem de ficção*, de 1968, discorre sobre a complexidade que há no retrato de personagens incompletos. Essas figuras, em um bom romance, são, paradoxalmente, inteiros em sua incompletude, já que “a dificuldade em descobrir a coerência e unidade dos seres vem refletida, de maneira por vez trágica, sob a forma de incomunicabilidade nas relações” (CANDIDO, 1970, p. 57).

Para Candido, o personagem do romance moderno é por vezes simplificado em sua representação superficial através da escolha do autor em repetir gestos e falas, obsessões, manias. Nesse movimento, o autor apresenta aquilo que é tangível, assim como no real, em que só assimilamos os seres em sua superfície, e não conseguimos entender, na completude, a psicologia de uma pessoa. Logo, o entendimento que o leitor passa a ter do personagem é

oscilante, errôneo, e suas atitudes podem não corresponder aquilo que se pensava antes. Essa forma de escrita funcionaria como “tentativa de sugerir e desvendar, seja o mistério psicológico dos seres, seja o mistério metafísico da própria existência” (Ibid.). Aliando a leitura de Candido sobre o personagem do romance à definição de figura presente nos escritos de João Barrento sobre os livros de Maria Gabriela Llansol, poderíamos recuperar o conceito de que a figura “vem do mundo, existe no texto e volta a atuar no mundo” (BARRENTO, 2009, p. 122). Nessa chave, no romance moderno analisado por Candido a qualidade metafísica da nossa própria existência poderia ser expressa na incompletude de seus personagens.

Essa incompletude é um recurso muito usado por João Antônio nos seus contos através da incomunicabilidade das relações da qual fala Candido. Suas figuras carregam uma solidão que nasce do pacto silencioso da masculinidade e que acaba se encerrando apenas no encontro com outros vários não-ditos compartilhados na sinuca e no bar. Seu primeiro livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, é uma fonte de personagens eternamente deslocados do espaço e do grupo social em que estão inseridos por trazerem consigo uma sensibilidade ímpar, contrariando o entendimento do que se teria a respeito da bandidagem. O maior exemplo disso é o conto que dá nome o livro em que nos é apresentado Perus, um menino mais novo que forma com Malagueta, o velho, e Bacanaço, o malandro, uma curriola que varre São Paulo em busca de joguinhos e trambiques para arranjar um dinheiro. Apesar de encontrar certa tranquilidade na companhia dos seus camaradas, Perus se distrai diversas vezes com as minúcias da rua:

O menino tinha um bolo na garganta, feito espeto atravessado. Queria pensar em coisas diferentes, longínquas, estupidamente caçava atar um fio que começava pela mesma ideia e se estraçalhava logo e tornava ao começo. E assim. Não era de hoje que sentia vontade dos joguinhos de Vila Alpina. Se desse uma sorte... A coisa voltava à garganta, via Silverinha, o pensamento se perdia. Vila Alpina, outra vez. A Vila famosa na boca de todos os malandros, onde Perus se viraria. Silverinha. Perdia o pensamento. O bolo na garganta. Enviava os olhos suplicantes para Bacanaço, mudamente pedia socorro, as mãos paradas, os músculos da cara parados, a coisa na garganta engordando. Adoraria falar! Mas naquele seu quieto humilhado não engrolava nada. Entrevado. (ANTÔNIO, 1981, p. 129-130)

E ainda, ao encarar o apagamento das luzes enquanto a escuridão toma as ruas:

Perus acompanhava os dois, mas olhava o céu como um menino num quieto demorado e com aquela coisa esquisita arranhando no peito. E que o menino

Perus não dizia a ninguém. Contava muitas coisas a outros vagabundos. Até a intimidade de outras coisas suas. Mas aquela não contava. Aquele sentir, àquela hora, dia querendo nascer, era de um esquisito que arrepiava. E até julgava pela força estranha, que aquele sentimento não era coisa máscula, de homem. Perus olhava. Agora a lua, só meia-lua e muito branca, bem no meio do céu. Marchava para seu fim. Mas à direita, aparecia um toque sanguíneo. [...] Entrou no salão, mal reparou nas coisas, foi para a janela. Uma vontade besta. Não queria perder o instante do nascimento daquele vermelho. E não podia explicar aos companheiros. [...] Foi para a janela, encostou-se ao peitoril, apoiou a cara nas mãos espalmadas, botou os olhos no céu e esperou, amorosamente. Veio o vermelho. E se fez, enfim, vermelho como só ele no céu. E gritou, feriu, nascendo. Já era um dia. O instante bulia nos pêlos do braço, doía na alma, passava uma doçura naquele menino, àquela janela, grudado. [...] Sabia o que tinha de lindo aquele momento e mesmo querendo contar a alguém não conseguiria. Não haveria jeito, com palavras difíceis ou escolhidas ou modo arrumado, que reproduzisse aquele vermelho. Não era coisa de contar. Era de ficar vendo, quieto, parado, esquecido. E bobo. (ANTÔNIO, 1981, p. 143-144)

A incomunicabilidade apresentada por Candido está presente aí, em um menino mudo diante do espetáculo da rua, que não consegue contar para os vagabundos porque na vida de malandragem não aprendeu as palavras para falar sobre beleza, e porque, mais importante, talvez seria zombado, pois há coisas que existem apenas para se ficar vendo, esquecido. Perus, devido à pouca idade, é uma das figuras de João Antônio que se permite uma esperança livre e ingênua. Assim como a disposição paradoxal fracasso/esperança analisada no decorrer desse trabalho, que está presente em Perus nessa ideia de que ainda vai encontrar jogos melhores, existe na escrita de J.A. um encanto no olhar da juventude.

Ao sonhar com os jogos da Vila Alpina, onde poderia enriquecer, enxerga no nascer do dia esse novo mundo de possibilidades, se deslocando daquela realidade em que está - em um muquifo, sem dinheiro, com fome. Essa ingenuidade marca a fase inicial da carreira literária de J.A.: em 63 seus primeiros contos confirmam a juventude da forma que é - boba, que se distrai com os postes luminosos. Não somente a juventude o permite imaginar, mas é quando encontra a camaradagem neste grupo de homens mais velhos que o acolhem e o ensinam. Essas figuras paternas que cercam os meninos como professores circulam por seus contos como uma maneira de retratar como se dá a aprendizagem da malandragem - nas ruas, na ação, no corpo-a-corpo com a vida que tanto defende.

Outro desses seus meninos sonhadores, o Meninão do Caixote, tem trajetória parecida. É “adotado” por Vitorino, malandro que o ensina a jogar sinuca, mas assim que o rapaz supera o mestre por ser um observador sensível e presente, é usado por ele como um meio de ganhar dinheiro. Ao espionar os jogos de Vitorino, Meninão apreendeu os rituais do bar e da

sinuca - a divisão do dinheiro entre os outros jogadores, a proibição da comida enquanto o jogo não se acabava. A realidade da sinuca que Vitorino apresenta é a fuga da rigidez que encontra em casa e na escola, é uma realidade em que pode ser mais que uma criança e é respeitado como um malandro vivido por suas qualidades no jogo. Onde podia ouvir os assuntos que eram proibidos, aprender a beber e a fumar, e encontrar naqueles homens o pai, viajante, que nunca parava em casa. O menino estudava durante o dia e à noite ganhava todas as partidas, se abastecendo de sanduíches e correndo do colo da mãe - aprendendo com o bando a como amadurecer e enfrentar o mundo.

Mas era um menino - o choro da mãe, que sentia sua falta, o amansava, e queria mudar de vida, rápido, queria terminar os estudos para orgulhar a mãe, que passava a almoçar sozinha todos os dias, e deixar de ser um empregado de Vitorino. Em uma das vitórias mais importantes de sua vida, aquela que marcaria o dia que romperia de vez com Vitorino, seu mestre que o ensinou e depois conseguir superar, reencontra a mãe, lembrando novamente a própria infância, quando é permitido ser cuidado. Sua mãe deixa sua marmita de almoço na mesa do bar, chorosa, e logo que ganha o jogo, Meninão parte rua abaixo em busca dela.

Larguei as coisas e fui saindo. Passei a cortina, num passo arrastado. Depois a rua. Mamãe ia lá em cima. Ninguém precisava dizer que aquilo era um domingo... Havia namoros, havia vozes e havia brinquedos na rua, mas eu não olhava. Apertei meu passo, apertei, apertando, chispei. Ia quase chegando. Nossas mãos se acharam. Nós nos olhamos, não dissemos nada. E fomos subindo a rua. (ANTÔNIO, 1981, p. 96-97)

Com o tempo, essas figuras juvenis se tornam esparsas nos contos de João Antônio. Esses jovens endurecem com a vida na rua, e os momentos de encanto e sublimação, apesar de presentes, ocultos, surgem cada vez mais carregados de uma melancolia que simboliza o ingresso à vida adulta. Em *O anjo nasceu* esses ares de ingenuidade estão na figura de Santamaria e na fé no anjo, na alegria dos bandidos em matar, como um jogo infantil. Em *Zézero*, o sexo é uma fuga da desesperança. Há nessas figuras um balanço tênue entre as sensações de solidão e de encanto, uma angústia um tanto agridoce que resume a experiência do homem na terra e na vida com outros homens.

De maneira geral, o contraponto entre tristeza e alegria presente no samba é o que melhor representa o aspecto do incomunicável dos textos de J.A. e dos filmes do cinema marginal. Em especial as canções de Noel Rosa, que é figura recorrente tanto nos contos e reportagens do autor quanto nas fitas de invenção. Sua biografia foi, inclusive, contada duas

vezes por Sganzerla ao longo de sua filmografia - primeiro em *Noel por Noel*, pequeno curta de 1981, e *Isto é Noel*, longa lançado quase uma década depois, em 1990. Muito celebrado por João Antônio, o autor enxerga Noel pela sua imagem de homem comum, não pela transformação mítica do discurso póstumo.

O samba é o elemento fundamental para o projeto do cinema udigrudi na tentativa de recuperação de um gênero musical marginalizado, surgido das periferias e morros das grandes cidades, e seu ritmo se torna inspiração para a própria forma de filmagem, assim como os rituais do candomblé que muitas vezes aparecem nesses filmes. Em *Tabu*, filme de Bressane de 1981, o diretor imagina o encontro entre Lamartine Babo e Oswald de Andrade. E antes, em *A agonia*, *road-movie* por excelência, seus bandidos são acompanhados por sambas no rádio o tempo todo. O fim de *O anjo nasceu só* anula os gritos de Santamaria quando é entoada a canção *Peguei um Ita no Norte*, de Dorival Caymmi, essa narrativa sobre a perda da inocência e exílio. O samba parece captar por completo o incomunicável das relações humanas, a solidão compartilhada que João Antônio em seu conto *Afinação da arte de chutar tampinhas* reproduz com finura:

Naquelas noites me surgia uma tristeza leve, uma ternura, um não-sei-quê, como talvez dissesse Noel... Eu estava ali, em grupo, mas por dentro estava era sozinho, me isolava de tudo. Era um sentimento novo que me pegava, me embalava. Eu nunca disse a ninguém, que não me parecia coisa máscula, dura, de homem. Não os costumes que a turma queria. Mas eu moleque gostava, era como se uma pessoa muito boa estivesse comigo, me acarinhando. As letras dos grandes samba falavam de dores que eu apenas imaginava, mas deixava-me embalar, sentia. [...] Hoje quando a melodia me chega na voz mulata do disco, volta a tristeza de menino e os pelos pretos do braço se arrepiam. (ANTÔNIO, 1981, p. 22-23)

Em *Noel Rosa, poeta do povo*, texto retirado de *Casa de Loucos*, J.A. escreve:

Para Noel, a música é paixão, o espetáculo humano é paixão. As luzes da noite, o apito das fábricas, o canto dos pássaros, o condutor do bonde, o passeio ressonado do guarda-noturno, o açougueiro, o vigarista, a batucada, a lua, o violão, a mulher... Para Noel, tudo é paixão. (ANTÔNIO, 1976, p. 36)

O samba parece ser a cola entre esses autores. As figuras que trazem são personagens de canções que caminham delirantes sobre a corda bamba frágil que rege a vida, esse acontecimento de conflito entre doçura e dor. A incomunicabilidade da qual fala Candido é por ele descrita como uma espécie de descontinuidade espiritual somente entendida por autores

afinados com essas sensações; como João Antônio, Candeias, Bressane, que reconhecem essas sensações com o corpo. No posfácio de *Malhação do Judas Carioca*, J.A. diz que seu primeiro livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, é “mais sinuca que literatura” (ANTÔNIO, 1981, p. 150). Sua escrita estaria mais próxima do espaço da aventura e do enfrentamento do desconhecido, do que unicamente de uma prática laboral e lucrativa. Nesse sentido, podemos ler essa condição da sinuca como forma de escrita e existência de maneira semelhante à condição do samba, essas duas circunstâncias marginais como caminhos para se ter o corpo-a-corpo com a vida, e assim *experimentar o experimental*. Cito a seguir um trecho em que J.A. analisa o cenário da literatura e do jornalismo de então:

Ainda uma vez, ainda um desdobramento: não estará faltando - como falta e, como às vezes, aparece - em todas as épocas críticas o repórter-marginal (melhormente para sua sobrevivência, o repórter-gangster), o romancista-bandido, o sambista ainda mais? 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. Entenda-se herói, no sentido grego, de homem que marca o momento da sua morte, qualidade igualmente fundamental do bandido aqui em questão. Daí, subitamente, até como citação e até como epígrafe, o novo gênero (ou seu plural) só trataria o futebol, o jogador, o repórter, o esporte, a polícia, a habitação, a saúde, o bordel, tal qual ele o é. Assim: de bandido para bandido. (ANTÔNIO, 1981, p. 148)

É no processo de encarnar as experiências na escrita que João Antônio dá profundidade às figuras de seus contos, esses heróis que sabem que vão morrer e que buscam meios de viver, intranquilos, com todas as certezas definitivas que cada vez se tornam mais presentes em seus dias. Na narrativa do cinema marginal é trabalhada essa mesma ideia: através dos prazeres da amizade e do sexo, e das belezas miúdas do cotidiano, seja na sinuca, no cinema, no bar ou na roda de samba, os bandidos escapam da burocratização da existência e por alguns instantes, mesmo que breves, esquecem que estão morrendo. Em um movimento vertiginoso e suicida essas figuras operam nas chaves da esperança e do fracasso, buscando encontrar na materialidade da morte algum sentido para existência. Existe, por vezes, a fé no misticismo, a salvação divina na aparição de anjos e sereias, mas é apenas na substância da verdade que é reinventada a vida. Cito Noel Rosa, na canção *Fita Amarela*: “se existe alma / se há outra encarnação / eu queria que a mulata / sapateasse no meu caixão”.

Se inscrevendo a essas imagens fortes dos bandidos de João Antônio e do cinema marginal, que estão inseridos no contexto brasileiro dos anos 70 - segundo Glauber Rocha, esse palco de gritos, impulsos e abortos -, recupero um trecho de Torquato Neto, poeta piauiense que muitas vezes chamaria o incomunicável de “lado de dentro”, para amarrar de algum modo o trajeto tortuoso proposto nesse trabalho. Torquato escreve, em 1969, de Paris, como essa defesa da literatura e do cinema como matéria de verdade, fé, vagabundagem, macumba, orgasmo, ódio, fracasso, paixão e morte:

mas no brasil, que é um país sentimental, que é um país sentimental porque é um país musical e não tem para onde correr, escrevi porque é verdade e porque eu descobri, e porque eu inventei que é melhor morrer do que não resistir e que é aprendendo que se vive e porque glauber rocha morre de razão quando diz que basta filmar, la bas, pra ser novo. e forte, casa forte, tom jobim me disse que é impossível o otimismo, porque simplesmente não dá mais pé, mas ele fala de conversas e eu estou discordando porque estou falando de cinema e o cinema nem é vida nem realidade, é verdade, não sei quantas vezes por segundo. (NETO, 1982, p. 319)

3. CONCLUSÃO: PROJEÇÕES E MEMÓRIAS

Nesta pesquisa tateei por bastante tempo os caminhos possíveis para a escrita, tendo passado por diversas outras leituras antes que o professor Manoel me apresentasse os textos de João Antônio. Inicialmente havia pensado em desenvolver um trabalho a partir de *Crônica da Casa Assassinada*, romance de 1959 escrito por Lúcio Cardoso, com objetivo de propor conversas semelhantes com o cinema brasileiro da década de 70; nesse caso, iria dialogar principalmente com a adaptação do livro dirigida por Paulo César Saraceni - *A Casa Assassinada*, de 1971. Contudo, o conflito entre texto original/adaptação cinematográfica nos pareceu muito rígido, e isso talvez dificultaria o desenvolvimento de uma pesquisa um pouco mais desafiadora. Sabendo do meu interesse nessas figuras marginais do cinema de invenção, Manoel me recomendou procurar alguns livros de João Antônio e Cornélio Penna. Comecei por *Malagueta, Perus e Bacanaço*, e no início da leitura, quando vi que o prefácio havia sido escrito na Boca do Lixo, comecei a delinear a relação entre J.A. e o cinema marginal através da circunstância desse espaço compartilhado.

Essa epifania foi a semente do trabalho, e a partir disso fui construindo um recorte de filmes possíveis para a conversa proposta na pesquisa. Talvez essa tenha sido a parte mais difícil no momento inicial de definição do objeto, já que é muito fácil se perder entre os vários títulos da filmografia nacional. Acabei optando por escrever de maneira mais aprofundada a respeito de *O anjo nasceu* e *Zézero* por serem os filmes que eu mais gosto dos seus respectivos realizadores. Além disso, são filmes que, apesar de subterrâneos, possuem uma relativa fortuna crítica, e inscrevê-los ao diálogo com J.A. foi se revelando possível especialmente através das análises de Paulo Emílio Sales Gomes e Ismail Xavier.

Um dos pontos mais importantes deste trabalho foi mergulhar na leitura dos volumes do jornal *O Pasquim*, disponíveis na hemeroteca digital da Biblioteca Nacional. Me deparar com todas as reportagens de João Antônio na forma em que foram originalmente publicadas me ajudou a compreender melhor a recepção de seus textos e a frequência com que voltava a certos temas. Sinto que esse mergulho me fez perceber minha própria autonomia em todo processo da pesquisa, o que me trouxe um ânimo a mais para dar continuidade ao trabalho. Através dessas reportagens, muitas delas não publicadas em nenhum dos livros de J.A., e da sugestão de leitura de *Os Últimos Dias de Paupéria*, livro de Torquato Neto, descobri diversos periódicos e publicações alternativas veiculadas no início dos anos 70. O encontro com jornais e revistas como *Versus*, *Flor do Mal*, *Ex-*, *Verbo Encantado* e *Presença* foi precioso demais, apesar da dificuldade em encontrar versões digitalizadas disponíveis de

maneira *on-line*. Essas foram publicações perseguidas pela ditadura militar que circulavam de maneira a escapar à censura, e articulavam crítica, literatura, cinema, artes plásticas e política. Uma vez que João Antônio se colocava como grande apoiador dessa *imprensa nanica*, foram surgindo ainda mais camadas à contextualização histórica da minha pesquisa. Em uma tentativa de dar continuidade a essa pesquisa após a graduação, fiquei interessada em buscar ainda mais publicações alternativas para compreender de que maneira se configuraram as conversas acerca da literatura e do cinema durante os anos mais duros da ditadura, como uma forma de resgatar uma outra memória sobre o nosso país.

No presente trabalho, busquei propor uma conversa entre três figuras que considero fundamentais para compreender os procedimentos literários e cinematográficos da cena marginal da década de 1970 no Brasil. Júlio Bressane, Ozualdo Candeias e João Antônio, apesar de inventores de diferentes áreas e cidades, compartilham uma radicalidade em seus processos artísticos que espelha suas próprias existências. Compreender o procedimento de Bressane, Candeias e João Antônio me levou a reconfigurar a forma deste texto, que também se propõe mais como um experimento e uma tentativa de iniciar uma conversa, do que como uma resposta coesa a uma única pergunta. Tentei articular vários pontos, várias perguntas talvez sem respostas, semelhanças e dissonâncias que em suas irregularidades buscam se integrar ao pensamento vertiginoso desse tipo de cinema e literatura. Ao fim, o que me interessou nesta pesquisa foi o conflito, esse lugar opaco.

O cinema contestatório de Bressane e Candeias se associou à escrita de J.A. no aspecto da condição marginal como proposição política radical, anárquica. O lixo e a violência como chave de existência, explicação originária e destino das figuras retratadas, são os elementos que materializam o bandido nessa condição solitária e exilada. Na mesma direção, os filmes, contos e reportagens recuperados nesta pesquisa foram pensados em diálogo com o cenário artístico que respirava no Brasil pós-AI-5. A partir do momento em que são abandonados os projetos de nação é necessário outro tipo de discurso sobre o popular, a revolução e o intelectual; e os três autores se utilizam de tudo o que é descartável como matéria de criação. Em *Cinema de Invenção*, Jairo Ferreira recupera a seguinte citação de Jean-Luc Godard: “A margem é um lugar necessário e estar na margem é estar no lugar do público”. Esses autores da margem, mal-comportados, são público e produtores, inventores de uma matéria maldita - essa que é, acima de tudo, revolucionária.

4. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTÔNIO, João. **Abraçado ao meu rancor**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. **Casa de Loucos**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- _____. **Domingo em Caxias**. O Pasquim, Rio de Janeiro: 24 de Abril a 1º de Maio de 1975. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22jo%c3%a3o%20ant%c3%b4nio%22&pagfis=10184>>. Último acesso em 02 fev 2022.
- _____. **Leão-de-Chácara**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- _____. **Lu, o bebê do diabo e outras companhias**. O Pasquim, Rio de Janeiro: 13 a 16 de Junho de 1975. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22jo%c3%a3o%20ant%c3%b4nio%22&pagfis=1036>>. Último acesso em 12 jan 2022.
- _____. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. 2ª ed. São Paulo: Círculo do Livro, 1981.
- _____. **Malhação do Judas Carioca**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 1981.
- _____. **Nosso próximo best-seller: Lima Barreto**. O Pasquim, Rio de Janeiro: 18 a 24 de junho de 1976. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&&pagfis=13217>>. Último acesso em 10 fev 2022.
- _____. **Os pingentes inconvenientes**. O Pasquim, Rio de Janeiro: 11 a 17 de Julho de 1975. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22jo%c3%a3o%20ant%c3%b4nio%22&pagfis=10491>>. Último acesso em 25 ago 2021.
- _____. **Zicartola, recordações de uma casa de samba**. O Pasquim, Rio de Janeiro: 07 a 13 de Novembro de 1975. Disponível em:
<<http://memoria.bn.br/docreader/DocReader.aspx?bib=124745&Pesq=%22jo%c3%a3o%20ant%c3%b4nio%22&pagfis=11315>>. Último acesso em 02 fev 2022.
- BARRENTO, João. **O que é uma figura?** In: *O que é uma figura? Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação* (org. João Barrento). 1ª ed. Lisboa: Mariposa Azul, 2009.
- CANDIDO, Antonio. **A personagem do romance**. In: *A personagem de ficção*. 2ª ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1970.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1977.
- FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2016.
- NETO, Torquato. **Os Últimos Dias de Paupéria**. 2ª ed. São Paulo: Editora Max Limonad, 1982.

PASOLINI, Pier Paolo. **Escritos corsários**. 1ª ed. São Paulo: Editora 34, 2020.

SATÃ, Madame. O encontro histórico de dois marginais: Madame Satã e Monsieur Pasquim. Entrevista concedida à redação do jornal O Pasquim. O Pasquim, Rio de Janeiro, n. 95, 29 de Abril a 05 de Maio de 1971. p. 2. Disponível em:

<<http://memoria.bn.br/DocReader/docreader.aspx?bib=124745&pesq=%22madame%20sat%C3%A3%22&pagfis=2574>>. Último acesso em 11 fev 2022.

SCHNAIDERMAN, Boris. Entre a explosão e o bom tom: João Antônio. Jornal Versus, São Paulo: Abril a Maio de 1976. Disponível em:

<<http://www.marcosfaerman.jor.br/Versus04.html?vis=facsimile>>. Último acesso em 10 fev. 2022.

SGANZERLA, Rogério. **Edifício Rogério: textos críticos**. Vols. 1 e 2. Manoel Ricardo de Lima e Sérgio Luiz Rodrigues Medeiros (org.). Florianópolis: Editora UFSC, 2010.

VELOSO, Geraldo. Por uma arqueologia do ‘outro’ cinema. 1983. Disponível em:

<<http://www.contracampo.com.br/92/artoutrocinema.htm>>. Último acesso em 05 jan 2022.

XAVIER, Ismail. **Alegorias do Subdesenvolvimento**. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

_____. **Sertão Mar: Glauber Rocha e a estética da fome**. 1ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.