

## Dos Altos e Baixos da Existência

Prof. Ms. Ricardo Koichi Miyake<sup>1</sup> (FMU)

### Resumo:

*Este trabalho consiste de uma leitura do conto “Afinação da arte de chutar tampinhas”, de João Antônio, publicado em Malagueta, Perus e Bacanaço. Contestando, em certa medida, a linha geral da crítica, a proposta é interpretar a narrativa a partir dos procedimentos analíticos da Estilística germânica – em particular Spitzer e Auerbach –, com os referenciais da crítica dialética materialista, para demonstrar como a forma adotada representa, em suas lacunas, impasses, contradições e mesclas (notadamente as de fundo estilístico), o processo histórico e social do Brasil entre as décadas de 1930 e 1960, período que a obra inicial de João Antônio abarca, ainda que nem sempre de maneira explícita. A idéia, nesse sentido, é ultrapassar a fraseologia crítica já tornada clichê a que a obra do escritor ficou relegada, mostrando que, muito além de ser mera “linguagem das ruas”, a fala do narrador, em João Antônio, é representação problemática (no sentido utilizado por Lukács) daquele processo sócio-histórico, em todos os seus percalços e tropeços.*

**Palavras-chave:** João Antônio, Crítica Dialética Materialista, Conto Brasileiro Contemporâneo.

### Introdução

Uma primeira leitura do conto “Afinação da arte de chutar tampinhas” revela uma estruturação algo diversa da dos demais contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Embora a temática, em si, não sofra maiores alterações – estamos no terreno da narrativa de fundo memorialístico, com inúmeras referências aparentemente autobiográficas, como é o caso de outras narrativas do escritor, do livro citado e dos outros que lhe seguirão –, a disposição da matéria narrada é que chama a atenção, numa primeira instância. Já nos parágrafos iniciais é possível perceber que o princípio compositivo do conto se fará pela alternância de motivos, tempo e espaço, ou, em outras palavras, pela técnica do *contraponto* de Aldous Huxley. Nesse preciso momento, a alternância é de ordem *temporal*, como veremos:

Hoje meio barrigudo.

Mas já fui moleque muito bom centro-médio. Pelo menos Biluca assegurava que eu era. E nunca peguei cerca nos quatro anos de UMPA – queria dizer: União dos Moços de Presidente Altino. A voz de Biluca mandava, porque era técnico e dono das camisas. Se era técnico de verdade, não sei. Sei que as camisas eram suas, e sem elas não havia jogo. Mas a família se mudou, o ginásio chegou e a presunção de bom centro-médio foi-se embora.

Na Mooca, agora, eu via os moleques do Caióvas F.C. Papai vivia me apertando na escola. Era o único jeito, porque não estudaria de outro. Eu via os moleques e não podia jogar. (ANTÔNIO, 2004, p.37).

No primeiro parágrafo, estamos no tempo da narração: trata-se efetivamente do momento presente do narrador-protagonista, que se constata “meio barrigudo”. No segundo parágrafo, uma volta

---

<sup>1</sup> Ricardo MIYAKE, Prof.Ms.  
Faculdades Metropolitanas Unidas (FMU)  
E-mail: rmiyake@uol.com.br

ao passado mais remoto do tempo de sua infância como jogador do time de futebol da UMPA, antes da idade do antigo ginásio, ou seja, entre os sete e os dez anos. Logo a seguir, o advérbio “agora”, na entrada do terceiro parágrafo, não remete ao momento fixado no início da trama; trata-se, como deve ter percebido o leitor, de outra instância temporal, já que o narrador, mais adiante, irá se caracterizar como sendo mais velho, já entrado na fase adulta, embora desprovido do que ele próprio poderia de chamar de “rumo certo na vida”. Assim, desde o princípio, o narrador parece levar o leitor a uma espécie de vai-e-vem que não se restringe às questões temporais da narrativa, mas se estende aos demais elementos formais do texto. Desse modo, somos levados de um “hoje”, cujo espaço é indeterminado<sup>2</sup>, até a Presidente Altino da infância do narrador, depois transportados sem aviso para a Mooca de sua adolescência e, no trecho seguinte, de volta a Presidente Altino, onde a narrativa se fixará por um tempo, até a época do serviço militar. Dali, o narrador retorna ao seu momento presente, que tomará quase todo o restante do conto, com exceção de outra sequência digressiva em que o tempo do Exército será retomado para ceder espaço, no último segmento, outra vez ao tempo da narração.

A mescla estilística, talvez a marca maior de João Antônio, parece seguir os mesmos caminhos dos demais elementos. O registro muito próximo de certo tipo de oralidade, com frases curtas, por vezes nominais, abre espaço para as gírias (neste conto, em menor profusão do que em outros) e para construções extremamente sofisticadas, próprias de indivíduos escolarizados. O resultado, que muitos já apontaram como sendo uma das grandes conquistas estéticas do escritor, no mais das vezes soa estranho, ligeiramente descabido, embora fosse melhor dizer *deslocado*. Não se trata, porém, de uma acusação de artificialidade, muito menos de falta de habilidade artística – pelo contrário –, mas é de se considerar o efeito estilístico e semântico de uma passagem como esta:

Rememoro-me, por exemplo, a marcar o maior gol decente da vida. Talvez o único realmente. Desenvolvido com estilo, cabeça firme, resultado bom dum centro inteligente do ponta. Dando tudo certo. Goleiro estatelado no centro da meta. Sem entender nada. Eu me envergonhei porque Aldônia estava comendo pipocas do lado de lá do campo. E viu tudo. (Aldônia era uma espécie desajeitada de namoro que eu andava engendrando.) Deu em nada – um dia, ela me pilhou fumando escondido, na maior folga, perfeitamente um macaco trepado num abacateiro.

Contou. Danada! Em casa me bateram porque ela contou. Raiva – escrevi-lhe num bilhete palavões infamantes, muito piores do que aqueles que escrevíamos nos armários do vestiário da UMPA. “Sua isso, sua aquilo.” Tolice enorme. Surra dobrada, em casa. Papai me esperando com o bilhete na mão. A diaba contava tudo porque sabia que eu apanhava mesmo. Aquilo já era me fazer de palhaço. (ANTÔNIO, 2004, PP.39-40).

Como já foi dito, há uma mescla curiosa na composição do trecho: o início, com o uso de um verbo pouco usual, mesmo entre pessoas de maior escolaridade, e normativamente flexionado, com o uso da ênclise (já que se trata de início de oração). Mais abaixo, o verbo “escrever” no imperfeito do indicativo, quase junto ao “Papai *me* esperando...” e o “escrevi-*lhe*”. No que diz respeito às construções sintáticas, o que predomina são as já recorrentes frases curtas e/ou nominais: “Talvez o único realmente [decente].”, “Dando tudo certo.”, “Goleiro estatelado no centro da meta. Sem entender nada.”, e assim por diante. Arriscamos dizer, na contracorrente da crítica, que a aludida “naturalidade” da linguagem do narrador reside mais decisivamente na arte com que o escritor equilibra os elementos contraditórios de seu registro. Essa “arte”, se bem o demonstramos, contrabalança as

---

<sup>2</sup> Ou, como declara o narrador, “Esta minha cidade a que minha vila pertence”. (ANTÔNIO, 2004, p.42).

passagens mais próximas da normatividade com aquelas que a afrontam, assim como ocorre com a alternância entre as frases mais alongadas e as sintéticas.

Nesse mesmo trecho, além das alternâncias de fundo estilístico, podemos localizar um dos inúmeros contrapontos que permeiam a narrativa na figura de Aldônia, que surge nas memórias do narrador sem razão aparente e termina por fechar essa sequência narrativa, que tivera início, se bem lembra o leitor, com um gol, “o maior gol decente da vida.” Essa personagem, de breve aparição no conto, assume um papel no mínimo curioso, que é o de representar uma espécie de algoz na vida infantil do narrador. Sua introdução na trama se dá sem maiores motivações: o narrador marcara um gol e se envergonha “porque Aldônia estava comendo pipocas do lado de lá do campo.” Mas, exce-tuada a hipótese de a personagem exercer o papel simbólico da figura feminina até então ausente – a mãe do narrador só aparecerá nos parágrafos finais do conto, justamente quando o pai ou seus avatares (o comandante do quartel, por exemplo) deixam de exercer influência nas atitudes do protagonista, o fato é que, se formos minimamente rigorosos, parece mesmo não haver uma razão mais determinante para a introdução da personagem, que sequer retorna como motivo até o final da trama.

Ou haveria? Se, como parece deixar quase explícito o narrador<sup>3</sup>, o princípio compositivo da narrativa é a técnica de *contraponto* de Huxley, pode-se dizer que a referência a Aldônia seja parte da estratégia narrativa de sobrepor e alternar sequências narrativas com o intuito de formar, ao final, um quadro amplo e acabado de uma dada “realidade”, no caso, a do narrador. Vale notar, também, que essa composição se faz de maneira fragmentada, quase um tipo de mosaico a quem cabe ao leitor, de certo modo, “colar” os pedaços que são dispostos a cada passagem do conto. Ocorre, porém, que não são muitos os elementos com que se pode formar a imagem do protagonista, que, no presente da narração, tem um emprego que lhe paga mal, o hábito de tomar cerveja preta, ler Huxley e assobiar Noel Rosa, e a especialidade de chutar tampinhas de garrafas, além de uma passagem pelo Exército que lhe rende outro par de memórias, devidamente expostas no corpo da narrativa. O leitor certamente, e a despeito do encantamento que o ritmo narrativo do conto lhe possa trazer, não sabe muito bem onde situar o que acabou de ler: haveria algum intuito não percebido até aqui? Como interpretar conjunto tão desconjuntado de elementos?

Salvo equívoco grave, há duas chaves prováveis para a compreensão efetiva do conto. A primeira está, evidentemente, nas tampinhas. A segunda, no papel exercido pelas questões temporais ao longo da narrativa. Façamos um pouco mais destas últimas. Não obstante o narrador situar sua fala no momento presente, parcela substancial do conto se volta mesmo para o passado: Presidente Altino e o serviço militar, quase numa espécie de contraponto – o que não nos parece coincidência. Note-se que a Mooca, nesse particular, restringe-se a uma ligeira referência no terceiro parágrafo do conto, como se fosse uma espécie de elo, ou de marco, entre os dois momentos significativos da juventude do narrador. A felicidade estaria na infância, talvez? O fato é que a vida do protagonista aparentemente ficou presa em algum ponto dessa trajetória, o que ele próprio parece confirmar, numa passagem quase ao final do conto: “Não parei na várzea da UMPA, nas lições de distribuição de passes e centros que Biluca me dava.” (ANTÔNIO, 2004, p.46). O comentário, que parece desdizer o que afirmamos, justamente o assevera, se é que soubemos ler corretamente o texto: ao afirmar não ter parado na “várzea da UMPA”, o narrador confirma que, em grande medida, ainda a mantém como sua principal referência de vida. O conto, nesse aspecto, é realmente composto de uma colagem de cenas do passado, que se somam ao momento presente do narrador, já adulto, “meio barrigudo”, no descrever o seu aprimoramento na arte de chutar tampinhas de garrafas, seguramente uma das passagens mais notáveis, como realização estética, do conto. A notação nostálgica, que aqui ganha cores mais expressivas por conta do lirismo que toma conta da técnica narrativa em diversas

<sup>3</sup> Quase no final do conto, surge uma referência capital que, se não explicita totalmente, não deixa dúvida ao leitor: “De vez em quando levo cerveja preta e levo Huxley. (Li duas vezes o *Contraponto* e leio sempre.)” (ANTÔNIO, 2004, p.46).

passagens, parece buscar reter não apenas o tempo pretérito, mas o espaço físico desse mesmo tempo:

Descobri o muito gostoso “plac-plac” dos meus sapatos de saltos de couro, nas tardes e nas madrugadas que varo, zanzando, devagar. Esta minha cidade a que minha vila pertence, guarda homens e mulheres que, à pressa, correm para viver, pra baixo e pra cima, semanas bravas. Sábados à tarde e domingos inteirinhos – cidade se despoeva. (...) Fica outra minha cidade. Não posso falar dos meus sapatos de couro... Nas minhas andanças é que sei! Só eles constataam, em solidão, que somente há crianças, há pássaros e há árvores pelas tardes de sábados e domingos, nesta minha cidade. (ANTÔNIO, 2004, PP.42-43).

Aqui, como em inúmeros outros textos do escritor, o narrador-protagonista precisa andar para seguir contando histórias. Na categorização proposta por Walter Benjamin, estaríamos diante de uma personagem mais próxima da do “marinheiro comerciante” (BENJAMIN, 1993, PP.197-221), aquele que acumula uma experiência de vida no contato com outros povos e culturas e, na maturidade, divide esse saber com as gerações mais novas por meio da *narração*. Ocorre que, nas atuais condições sócio-históricas, não é mais o *espaço* que rege a narrativa, mas sim o *tempo*, como afirma Lukács. E narrar torna-se cada vez mais um ato impossível, porque não há mais nenhuma experiência a ser transmitida, diz Benjamin. A solução encontrada pelo narrador de “Afinação da arte de chutar tampinhas” parece ser a de cruzar todas essas linhas, dando forma a uma narrativa em que o *tempo*, como valor burguês, ganha outra dimensão – não-reificada – ao se transformar em *memória*. E onde o *espaço*, instância épica por excelência, redimensiona-se por conta do olhar experimentado, que *transforma* a realidade opressiva da modernidade. A sensação do inacabado, de certa ausência de ligação entre as instâncias do conto, talvez venha mesmo daquilo que Antonio Candido chamou de “aderência a uma certa realidade”, muito embora o crítico se referisse mais propriamente à linguagem do escritor; ora, no caso do conto aqui analisado e interpretado, melhor seria perceber, na forma adotada, a representação da intangibilidade de um todo, de uma totalidade qualquer que fosse. De certo modo, é o que o próprio narrador parece dizer ao se referir a si mesmo, logo ao final do conto: “Muito difícil dizer, por exemplo, o que é mais bonito – o *Feitio de oração* ou as minhas tampinhas.” (ANTÔNIO, 2004, p.48).

De qualquer maneira, e sem desconsiderar o raciocínio que viemos desenvolvendo até aqui, é possível afirmar que o tema da *caminhada pela cidade* é recorrente na obra de João Antônio; tome-se o caso, por exemplo, do texto “Abraçado ao meu rancor”, que dá título a um livro lançado pelo escritor em 1986<sup>4</sup>. Nele, o próprio João Antônio parece assumir a voz narrativa do jornalista do Rio de Janeiro que é incumbido de fazer uma reportagem sobre o turismo paulistano, o qual ganhava fôlego por conta de uma imensa campanha publicitária que vendia a cidade não apenas como a Mecca dos negócios no Brasil, mas como um lugar de diversão e prazeres, qualidade raramente atribuída a São Paulo, pelo menos do ponto de vista de quem não mora nessa cidade.

O texto, no entanto, termina por ser um longo relato das andanças desse narrador por uma metrópole que ele mesmo não reconhece mais, e na qual ele não mais se reconhece. Ali, o acalentado projeto do escritor de fundir e confundir vida e literatura ganha contornos algo problemáticos, e muito disso parece decorrer da mistura, nem sempre bem sucedida, pensamos, entre o discurso propriamente literário e o “rancor” de que padece o angustiado narrador-andarilho. Essa dicotomia aparentemente se estende às demais instâncias narrativas, já que o leitor é constantemente posto diante de situações fortemente polarizadas, como apontou José Paulo Paes:

Em *Abraçado ao Meu Rancor*, a bipartição de consciência envolve duas polaridades de ordem distinta, conquanto complementar. Temos, de um lado, a oposição

---

<sup>4</sup> ANTÔNIO, João. *Abraçado ao Meu Rancor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

profissional escritor X escriba, na qual o primeiro, guardião da linguagem como meio de desvelamento e apropriação da realidade, assume papel de acusador do segundo, que a avilta ao dela fazer uma técnica de escamoteamento ou cosmetização do real em proveito dos interesses a cujo serviço voluntária ou involuntariamente se põe. (...) [Outra] polaridade [é] a oposição social entre proletário e pequeno-burguês, que se deixa marcar inclusive topológica e temporalmente no texto de João Antônio. Ali a diversidade de tempo e lugar é balizada pelo próprio tema da volta em vão, tema em torno do qual gira toda a semântica de *Abraçado ao Meu Rancor*. (PAES, 1990, pp.112-113).

Digamos que as polaridades apontadas pelo crítico, em grande medida, ultrapassam os limites daquele texto e ganharão feições diversas em outras obras do escritor, mas sempre sob a forma do conflito de dimensões não-resolvíveis, representações (in)acabadas de um embate que, no fundo, não era apenas do escritor, mas da classe social a que ele pertencera e daquela a que passara a pertencer, sempre dominado pela culpa da ausência de uma “verdade” literária que, no fundo, era uma ilusão ingênua não assimilada pelo escritor, se tomarmos como programa estético-ideológico um texto como “Corpo-a-corpo com a vida”, de *Malhação do Judas Carioca* (ANTÔNIO, 1976, PP.141-151)<sup>5</sup>. Uma das instâncias mais sensíveis para a representação dessas tensões, como vimos, encontra-se na particular linguagem empregada pelo narrador de João Antônio.

Saindo um pouco desse campo da discussão, e voltando os olhos para o caso das tampinhas – afinal, são elementos que compõem o título e, além disso, parecem mesmo constituir-se um dos motivos (se não o único) do conto –, percebemos que elas só ocupam a atenção do narrador mais ou menos na metade da narrativa, o que é sintomático. Some-se a isso o fato que, de toda a extensão do conto, as tampinhas tomam conta de aproximadamente um terço das quase doze páginas que ele ocupa na edição que compulsamos. Nesse intervalo, que é muito representativo, o narrador discorre a respeito da arte de chutar tampinhas, e de como ele aprimorou, ao longo do tempo, sua habilidade nesse quesito, chegando ao requinte de classificar os tipos de tampinhas que seriam suas “favoritas” e que mereceriam, por isso, serem reservadas aos “sapatos de borracha”, e não aos “de couro”. Teríamos, nesse sentido, uma verdadeira anatomia de uma arte considerada menor, de somenos importância, exceção feita ao narrador, que lhe atribui *status* de nobreza. Note o leitor que, de certa maneira, a identidade do protagonista – cujo nome não é revelado – se faz pela composição de um quadro que é sua própria narrativa de sujeito indefinido entre o samba de Noel Rosa e as tampinhas, entre o passado e o presente, entre o intangível e o indizível – de que decorrem as hesitações da forma narrativa adotada. As tampinhas de garrafas, nesse diapasão, irmanam-se ao protagonista na sua condição subalterna, ou melhor, *humilde*. Enquanto todos andam “à pressa” (impossível deixar de notar a construção pouco usual da locução), o narrador tem olhos para o chão, onde ficam as tampinhas<sup>6</sup>, usualmente desprezadas pelos passantes; enquanto todos olham para frente, talvez num vislumbre simbólico de um ilusório futuro, o narrador atenta para o chão, para os limites da vida pobre de uma vila da cidade. Chutar as tampinhas, salvo engano, representaria restituir-lhes, ainda que no breve momento de um chute bem sucedido, aquela dignidade que antes lhes era reservada, quando ainda no alto das garrafas. A idéia seria ótima, não tivéssemos novamente de nos deparar com outras aparentes contradições:

---

<sup>5</sup> ANTÔNIO, João. “Corpo-a-corpo com a vida”, em seu: *Malhação do Judas Carioca*. 2ª.ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976, pp.141-151. A posição ingênua de João Antônio diante das questões literárias e ideológicas, neste texto em particular, foi devidamente comentada por Arturo Gouveia em “Não dá mais para Diadorim”, in: *Rodapé: Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea*. No.2. Agosto de 2002. São Paulo: Nankin Editorial, pp.165-176.

<sup>6</sup> “Tampinhas”, por sinal, é um termo que se notabiliza, também, pelo sufixo do diminutivo – neste caso remetendo à idéia de “tamanho diminuto”, por extensão, “dimensão humilde”.

Agora me lembro – minhas favoritas vêm acima do gargalo das garrafas de água mineral marca Prata. Em vermelho e branco. A cortiça coberta por uma espécie de papel impermeável e branco e brilhante. O que mais as valoriza é a cortiça forrada. Harmoniosas e originais. Muito jeitosas.

Para elas diligencio firmeza, apuro. Às vezes, encontrando-as por circunstâncias na rua, eu as guardo no bolso do paletó, para aproveitá-las mais tarde. (...)

Às tampinhas comuns não ligo. Ordinárias, aparecem à toa, à toa. Vadias da calçada. Não as abandono, porém. Sirvo-me delas para experimentos, estado rude dos meus chutes em potencial. (...) (ANTÔNIO, 2004, p.43).

O que, no mínimo, seria o mesmo que dizer que, também entre os explorados, permanece o olhar *de classe*? Não seria má leitura, tendo em vista que as contradições em João Antônio são mais que abundantes, e revelam, mesmo que à sua revelia, as questões mais agudas da formação da sociedade brasileira contemporânea (não limitada a esta, é preciso convir). Assim, desse misto de lirismo memorialístico com a observação severa do jogo de contradições ideológicas em que mergulhou certa camada social média no Brasil do século XX, o escritor “encontra”, talvez, uma das formas mais adequadas para a expressão representativa de um mundo que foi o de sua própria formação. Se nem sempre o resultado parece de todo convincente – e isso considerando o amplo espectro do que seria “convincente” em literatura –, isso decerto decorre do tratamento dado à linguagem nesse texto em particular, cuja mescla evidencia, com mais ênfase do que em outras obras do mesmo escritor, a sutura urdida entre as classes sociais, de que o narrador é, por assim dizer, testemunha e vítima. Na passagem entre Presidente Altino, a Mooca, e a vila onde mora (talvez na própria Mooca, mas isso a voz narrativa não deixa claro), o que quase ficou para trás – e que o protagonista carrega sob a forma de memória dolorosamente viva – é o menino que ele nunca deixou de ser, é a classe social à qual ele pertencia e que, com a mudança de bairro (e de *status*, o que é evidente – embora isso também não seja dito), marcou a ferro aquilo em que ele se tornou ao chegar à idade dita madura: um homem que não cresceu, que permaneceu *entre* uma instância e outra, entre uma classe social e outra, entre Presidente Altino e a vila, entre o samba de Noel e as tampinhas. O que diz muito desse narrador e, em grande medida, de nosso processo sócio-histórico, também ele perdido entre o que fomos e o que gostaríamos (ou não) de ser.

## **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

### ***Obras de João Antônio:***

ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu Rancor*. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

\_\_\_\_\_. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.

\_\_\_\_\_. *Malhação do Judas Carioca*. 2ª.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

### ***Obras sobre João Antônio:***

AGUIAR, Flávio. *A Palavra no Purgatório: Literatura e Cultura nos Anos 70*. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

BARBOSA, João Alexandre. “Malagueta, Perus e Bacanaço”, em seu: *Opus 60: Ensaios de Crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, pp.137-140.

BOSI, Alfredo. *O Conto Brasileiro Contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, s.d.

\_\_\_\_\_. *Literatura e Resistência*. São Paulo, Companhia das Letras: 2002.

CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada”, in: *Remate de Males*. No.19. Campinas: IEL/UNICAMP, 1999, pp.83-88.

DURIGAN, Jesus Antonio. “João Antônio e a ciranda da malandragem”, in: SCHWARZ, Roberto (Org.) *Os Pobres na Literatura Brasileira*. São Paulo: Brasiliense, 1983, pp.214-218.

\_\_\_\_\_. “João Antônio: o leão e a estrela”, in: ANTONIO, João. *Leão-de-chácara*. 7ª.ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1989, pp.11-17.

GOUVEIA, Arturo. “Não dá mais para Diadorim”, in: *Rodapé: Crítica de Literatura Brasileira Contemporânea*. No.2 São Paulo: Nankim, agosto de 2002, pp.165-176.

LACERDA, Rodrigo. “De princesinha a cadela desdentada”, in: ANTÔNIO, João. *Ô, Copacabana!* São Paulo: Cosac & Naify, 2001, pp.5-9.

NUNES, Cassiano. “João Antônio: a agonia do escritor brasileiro”, in: VÁRIOS Autores. *Dino Preti e Seus Temas*. São Paulo: Cortez, 2001, pp.259-267.

PAES, José Paulo. *A Aventura Literária: Ensaaios sobre Ficção e Ficções*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, pp.39-61 e pp.107-115.

PRADO, Antonio Arnoni. “Lima Barreto personagem de João Antônio”, in: *Novos Estudos Cebrap*. No.54, São Paulo: Cebrap, junho de 1999, pp.72-84.

### **Obras Gerais:**

ADORNO, Theodor W. *et alii. Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*. 2ª.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Col. “Os Pensadores”.

\_\_\_\_\_. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 2ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BENJAMIN, Walter. “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em seu: *Obras Escolhidas: Magia e Técnica, Arte e Política*. 5ª.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993, pp.197-221.

CANDIDO, Antonio. *O Discurso e a Cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993, pp.19-54 e pp.55-94.

\_\_\_\_\_. “A nova narrativa”, em seu: *A Educação pela Noite e Outros Ensaaios*. São Paulo: Ática, 1987, pp.199-215.

FAORO, Raymundo. *Os Donos do Poder – vol.2*. 10ª.ed. São Paulo: Globo, Publifolha, 2000.

JAMESON, Fredric. *O Inconsciente Político: A Narrativa como Ato Socialmente Simbólico*. Tradução de Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

LUKÁCS, Georg. *A Teoria do Romance*. Tradução, posfácio e notas de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

\_\_\_\_\_. *Écrits de Moscou*. Paris: Sociales, 1974, pp.63-140.

\_\_\_\_\_. *Ensaaios sobre Literatura*. Coordenação e prefácio de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, pp.47-99.

MIRANDA, Carlos Ortolan. “O mal estar no romance contemporâneo”, in: *Cult*. No.69, maio de 2003, pp.18-21.

OTSUKA, Edu Teruki. “Antecedentes e problemas”, em seu: *Marcas da Catástrofe: Experiência Urbana e Indústria Cultural em Rubem Fonseca, João Gilberto Noll e Chico Buarque*. São Paulo: Nankim Editorial, 2001, pp.13-55.

PELLEGRINI, Tânia. *A Imagem e a Letra: Aspectos da Ficção Brasileira Contemporânea*. Campinas: Mercado de Letras; São Paulo, Fapesp, 1999.

PRADO Jr., Caio. *História Econômica do Brasil*. 40<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Brasiliense, 1993.

SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. 4<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1992.

\_\_\_\_\_. “Cultura e política, 1964-69”, em seu: *O Pai de Família e Outros Estudos*. 2<sup>a</sup>.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, pp.61-92.

\_\_\_\_\_. *Que Horas São?* São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

\_\_\_\_\_. *Seqüências Brasileiras*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

\_\_\_\_\_. *Um Mestre na Periferia do Capitalismo: Machado de Assis*. 4<sup>a</sup>.ed. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2000.

SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1993.

\_\_\_\_\_. *Introducción a la Estilística Romance*. Tradução e notas de Amado Alonso e Raimundo Lida. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de La Universidad de Buenos Aires, 1942, pp.87-148.

\_\_\_\_\_. *Lingüística e Historia Literaria*. Madrid : Gredos, 1968, pp.7-53.

STAROBINSKI, Jean. “Leo Spitzer et la lecture stylistique”, in: SPITZER, Leo. *Études de style*. Paris: Gallimard, 1993, pp.7-42.