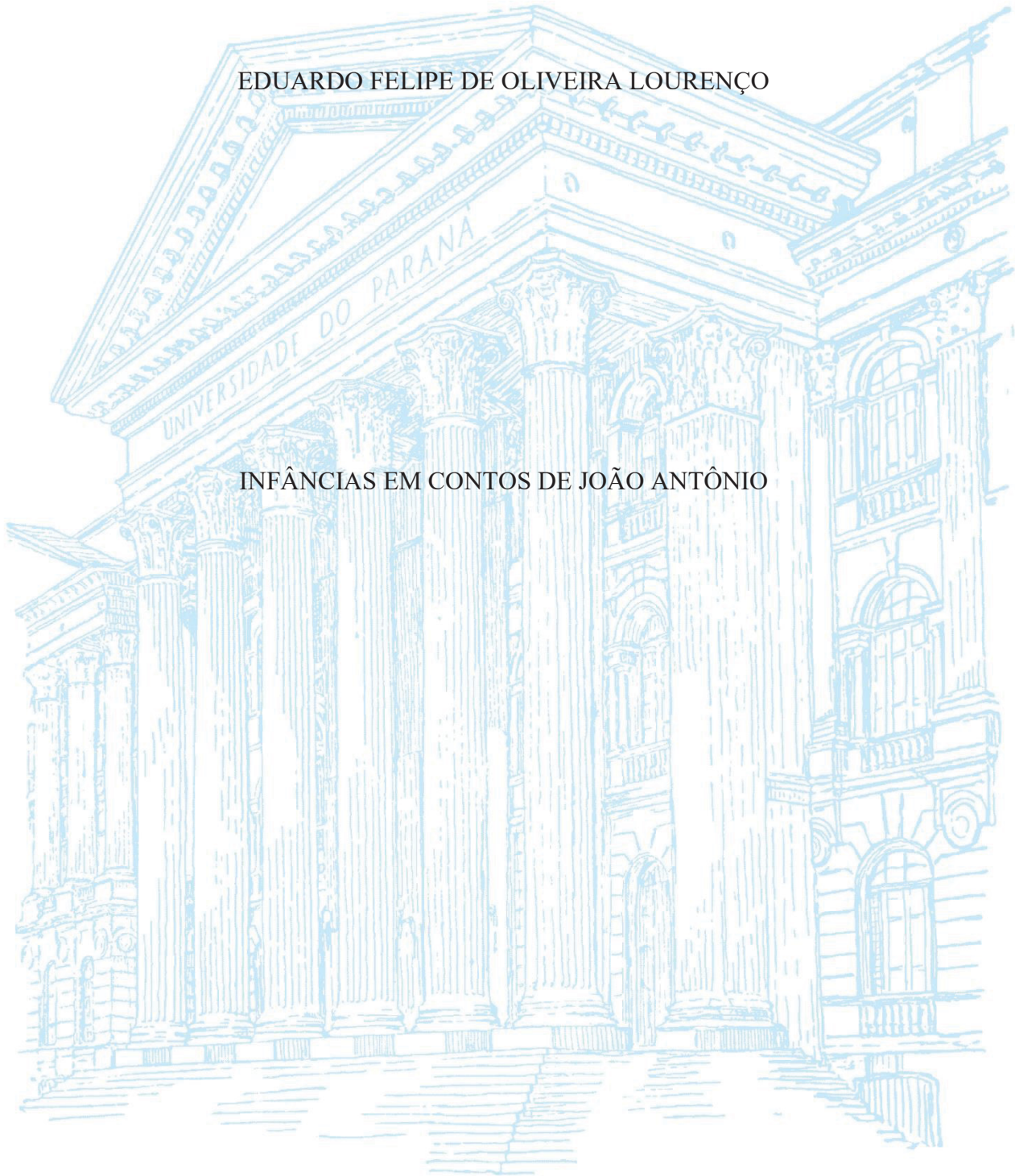


UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

EDUARDO FELIPE DE OLIVEIRA LOURENÇO

INFÂNCIAS EM CONTOS DE JOÃO ANTÔNIO



CURITIBA

2022

EDUARDO FELIPE DE OLIVEIRA LOURENÇO

INFÂNCIAS EM CONTOS DE JOÃO ANTÔNIO

Dissertação apresentada como requisito parcial à  
obtenção do título de Mestre, Curso de Pós graduação  
em Letras – Estudos Literários, Setor de  
Ciências Humanas, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Milena Ribeiro Martins

CURITIBA

2022

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA

Lourenço, Eduardo Felipe de Oliveira  
Infâncias em contos de João Antônio. / Eduardo Felipe de  
Oliveira Lourenço. – Curitiba, 2022.  
1 recurso on-line : PDF.

Mestrado (Dissertação em Letras) – Universidade Federal do  
Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação  
em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Milena Ribeiro Martins

1. Antônio, João, 1937-1998. 2. Literatura brasileira. 3. Infância  
na literatura. 4. Adolescência na literatura. 5. Contos brasileiros.  
I. Martins, Milena Ribeiro, 1973-. II. Universidade Federal do  
Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecária: Fernanda Emanóela Nogueira Dias CRB-9/1607



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO  
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO LETRAS -  
40001016016P7

## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da Dissertação de Mestrado de EDUARDO FELIPE DE OLIVEIRA LOURENÇO intitulada: *Infâncias em Contos de João Antônio*, sob orientação da Profa. Dra. MILENA RIBEIRO MARTINS, que após terem inquirido o aluno e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa. A outorga do título de mestre está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 23 de Novembro de 2022.

Assinatura Eletrônica

23/11/2022 11:17:21.0

MILENA RIBEIRO MARTINS

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

24/11/2022 06:53:40.0

MARCIA CABRAL DA SILVA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO)

Assinatura Eletrônica

24/11/2022 09:48:54.0

TELMA MACIEL DA SILVA

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE LONDRINA)

---

Rua General Carneiro, 460, 10º andar - CURITIBA - Paraná - Brasil  
CEP 80060-150 - Tel: (41) 3360-5102 - E-mail: ppgglet@gmail.com

Documento assinado eletronicamente de acordo com o disposto na legislação federal Decreto 8539 de 08 de outubro de 2015.

Gerado e autenticado pelo SIGA-UFPR, com a seguinte identificação única: 237792

Para autenticar este documento/assinatura, acesse <https://www.prrpg.ufpr.br/siga/visitante/autenticacaoassinaturas.jsp>  
e insira o código 237792

## AGRADECIMENTOS

Os dois anos que precisei para produzir esta pesquisa foram bastante difíceis e desafiadores. Imagino que não conseguiria ter êxito em sua conclusão se não fosse o apoio de algumas pessoas. Reservo esse espaço, portanto, para agradecê-las.

Agradeço à minha namorada Juliana Castilhos por todo o apoio. A sua paciência e otimismo foram essenciais para me manter firme na pesquisa.

Agradeço muito à minha orientadora Milena Ribeiro Martins. Primeiro por aceitar me orientar. Também por ter insistido e acreditado na minha capacidade quando cogitei abandonar a pesquisa. Agradeço de coração por tudo.

Agradeço minha mãe Josselda e meu irmão Jonathan por sempre estarem comigo.

Agradeço aos amigos e amigas: Melissa Maciel, Matheus Petris, Angela Gomes, Jéssica Andrade, Seul, entre outros que me ajudaram de alguma forma durante a minha trajetória.

*Olho para o céu e para as crianças da terra e fico quieto. O céu me dá vontade, a terra me dá vontade de ser pintor. Vou andando, quieto, andando.*

“No Morro da Geadá”, João Antônio

## RESUMO

A obra do escritor paulista João Antônio (1937-1996) teve como um dos seus principais aspectos a representação das classes populares e subalternas brasileiras do século XX. Há em seus contos a presença de personagens oriundas da classe operária, bem como das camadas marginalizadas, caracterizadas como malandros, prostitutas, moradores de rua, entre outros. Dentre essas figuras, personagens infantis aparecem constantemente em seus contos. Por esse motivo, este trabalho tem como objetivo analisar cinco narrativas em que há a presença da infância ou adolescência. O trabalho será dividido em dois momentos: no primeiro, analisaremos três narrativas do primeiro livro de João Antônio, intitulado *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), do qual selecionamos o conto homônimo, e também “Frio” e “Meninão do Caixote”; no segundo momento, trataremos de duas narrativas que estão em livros distintos, sendo eles “Dois Raimundos, um Lourival”, publicado no livro *Dedo-duro* (1982), quando discutiremos o conceito de “estética da conciliação” proposto por Júlio Cezar Bastoni da Silva (2019), e o conto “Bolo na garganta”, incluso na coletânea *Meninão do Caixote* (1983), obra que consideramos como um “conto universal”.

Palavras-chave: João Antônio. Infância. Literatura brasileira. Marginalidade.

## ABSTRACT

The work of the Brazilian writer João Antônio (1937-1996) has the representation of Brazilian popular and subaltern classes of the 20th century as one of its main aspects. In his short stories we see working class characters, as well as people from marginalized layers of society, featured as rogues, prostitutes, homeless people, and others. Among these figures, children appear constantly in his stories. For this reason, this work intends to analyze five narratives in which childhood and adolescence are thematized. The work will be divided into two different moments: at first, we will analyze three short stories from João Antonio's first book, called *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), from which we selected the homonymous short story, and also "Frio" and "Meninão do Caixote"; secondly, we will address two narratives from different books: "Dois Raimundos, um Lourival", from the book *Dedo-duro* (1982), when we will discuss the concept of the "aesthetics of conciliation" as proposed by Júlio Cezar Bastoni da Silva (2019), and the short story "Bolo na garganta", from the collection *Meninão do Caixote* (1983), which we consider a "universal short story".

Keywords: João Antônio. Childhood. Brazilian literature. marginality.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO – INFÂNCIA DESVALIDA NA LITERATURA BRASILEIRA E O PROJETO LITERÁRIO DE JOÃO ANTÔNIO</b> .....	10
<b>2 INFÂNCIA, ADOLESCÊNCIA E JUVENTUDE EM CONTOS DE <i>MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO</i></b> .....	18
2.1 A INFÂNCIA DO MENINO DE “FRIO” .....	18
2.2 ADOLESCÊNCIA DE “MENINÃO DO CAIXOTE” .....	28
2.3 A JUVENTUDE DE PERUS – “MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO” .....	42
<b>3 DOIS CONTOS ESQUECIDOS E OUTRAS CRIANÇAS</b> .....	58
3.1 “DOIS RAIMUNDOS, UM LOURIVAL” E A ESTÉTICA DA CONCILIAÇÃO .....	58
3.2 PARA ALÉM DA MARGINALIDADE: UMA LEITURA DO CONTO “BOLO NA GARGANTA” .....	72
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	83
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	85

## 1 INTRODUÇÃO – INFÂNCIA DESVALIDA NA LITERATURA BRASILEIRA E O PROJETO LITERÁRIO DE JOÃO ANTÔNIO

A presença da infância na literatura brasileira é algo bastante recorrente. Pelo menos desde a carta de Pero Vaz de Caminha, texto que inaugura a nossa literatura, já presenciamos a imagem da criança, mesmo que timidamente e de forma breve naquele momento, representada de forma “encoberta e incompreendida” (LAJOLO, 1997, p. 233-234). A partir do século XIX, com a ascensão do gênero romance no Brasil e, posteriormente, do gênero conto, a criança recebe papel de destaque nas obras, passando de personagem secundária a protagonista.

Em estudos acadêmicos de fôlego, mas não esgotantes, uma vez que esgotar esse tema é algo impossível, notamos a diversidade de crianças e adolescentes que passeiam entre as páginas de romances, contos, poemas ou outros gêneros. Um caso é o livro *O menino na literatura brasileira* (1988), de Vânia Maria Resende, que propõe fazer um levantamento de representações da infância em obras publicadas entre os anos 1922 e 1987, analisando textos de autores como Guimarães Rosa, Autran Dourado e Fernando Sabino.

Característica que une boa parte das narrativas sobre a infância é o ponto de vista adotado: comumente, a narrativa se constrói a partir da perspectiva de um adulto. Quando não é um adulto falando em terceira pessoa sobre uma criança, há um adulto falando em primeira pessoa sobre o seu passado infantil. A representação da infância se dá, segundo análise de Marisa Lajolo, por meio de recursos retóricos que reforçam “teses que interessam ao mundo adulto”:

A fragilidade da infância foi e continua sendo artifício retórico poderoso em nossa cultura. Com a lágrima que arranca dos olhos do leitor, o sentimentalismo que a imagem da infância, particularmente da infância desvalida, provoca, costuma patrocinar a adesão de corações sensíveis a idéias e causas variadas: às vezes, até, a causas altas e nobres e lúcidas. (LAJOLO, 1997, p. 236).

De fato, esse sentimentalismo que a imagem da infância carrega produz no leitor empatia com o objeto representado, fazendo com que ocorra um maior engajamento do leitor com aquilo que está sendo narrado, surgindo uma adesão a alguma causa, como por exemplo o resgate do orgulho nacional, como é possível ver em obras brasileiras e francesas (LAJOLO, 1997, p. 236). Alguns exemplos disso, ainda segundo sua análise, podem ser vistos em

narrativas que apresentam a infância desvalida, ou seja, crianças que não possuem pais e mães, vivem em condições materiais precárias, não possuem educação formal, recreação ou acesso à alimentação. São textos que ajudam a compreender períodos específicos da história brasileira, como veremos a seguir.

Em seu artigo “Infância e errância: imagens da criança abandonada na ficção brasileira” (2015), Licia Soares de Souza reforça, de certo modo, as proposições de Lajolo ao afirmar que: “A infância funciona então como força semântica e fonte de experiência discursiva, permitindo ao escritor denunciar a falência de uma ordem sociopolítica inapta a cuidar de cidadãos carentes.” (SOUZA, 2015, p. 79). Nos dois romances que a autora analisa de modo comparativo, *Capitães da areia* (1937) e *Cidade de Deus* (1997), respectivamente de Jorge Amado e Paulo Lins, há crianças vivendo em condições precárias, nas ruas de Salvador ou nas favelas do Rio de Janeiro. Souza mostra como tais obras são importantes para compreender momentos distintos da sociedade brasileira e como houve mudanças em relação à forma de representar classes subalternas na literatura brasileira ao longo do século XX.

As crianças de *Capitães da areia* ainda possuem “senso de humanidade infantil”, “solidariedade” e são “parceiras de luta”, havendo, assim, cumplicidade entre elas, o que produz uma maior “compaixão nos leitores” (SOUZA, 2015, p. 99). *Cidade de Deus*, por sua vez, apresenta crianças violentas, às quais não resta mais nenhum resquício de pureza infantil, provocando pouca simpatia do leitor por essas personagens (SOUZA, 2015, p.100). Vejamos duas cenas representativas de ambos os romances:

Seu vulto desapareceu no areal. Professor ficou com as palavras presas, um nó na garganta. Mas também achava bonito Boa-Vida andar assim para a morte para não contaminar os outros. Os homens assim são os que têm uma estrela no lugar do coração. E quando morrem o coração fica no céu, diz o Querido-de-Deus. Boa-Vida era um menino, não era um homem. Mas já tinha uma estrela no lugar do coração. Já desapareceu o seu vulto. E então a certeza de que não mais verá seu amigo encheu o coração do Professor. A certeza de que o outro ia para a morte. (AMADO, 2008, p. 160).

Lampião e seus parceiros haviam amontoado dezenas de paralelepípedos à beira da estrada. Fizeram isso porque possuíam apenas dois revólveres. Sabiam que Miúdo poderia esculachá-los por assaltarem ali, mas, julgando-se sem alternativas, os nove caixas-baixas jogaram os paralelepípedos em nove carros simultaneamente, esperaram os motoristas perderem a direção para achacar os veículos. Abriram a cabeça de um homem e de duas mulheres, matando-os na primeira e única investida, levaram tudo o que puderam em questão de minutos. Tudo fora tramado por Lampião, que na noite em que fora surrado pelo padrasto, por chegar em casa sem dinheiro, levantou-se cedo e saiu de casa para nunca mais. Passou a dormir na casa de amigos, na rua. Não se integrou à quadrilha de Miúdo por não gostar de receber ordens. (LINS, 2002, p.328).

Separados por seis décadas, esses dois romances representam mudanças significativas na forma de representação das classes populares brasileiras. Devido às grandes mudanças ocorridas a partir da década de 1960, devido ao Golpe Militar de 64, como a grande violência nas cidades, há uma troca da “dialética da malandragem”, conceito proposto por Antônio Candido (CANDIDO, 1993), pela “dialética da marginalidade”, conceito cunhado por João César Rocha (ROCHA, 2006). Esse tema será aprofundado e analisado oportunamente no segundo capítulo desta dissertação. O que nos interessa, agora, é perceber a inserção de João Antônio como um escritor que, produzindo literatura nesse momento de transição, insere em sua obra uma série de crianças e jovens como personagens.

João Antônio (1937-1996), durante os anos em que publicou literatura, entre as décadas de 1960 e 1990, conquistou grande destaque e respeito no cenário das letras, seja por parte do público brasileiro, de outros escritores, ou da crítica especializada, como Antônio Candido e Alfredo Bosi<sup>1</sup>. Tendo sua estreia em 1963, com o livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, o autor se destacou principalmente, dentre tantas outras coisas, por representar as classes subalternas e marginalizadas em um momento em que pouco se fazia isso, ou pelo menos não da forma como ele desejava, como será visto adiante.

Em um breve passeio por seus contos e textos jornalísticos — gêneros a que se dedicou quase que exclusivamente<sup>2</sup> —, observam-se ambientes como favelas, ruas de grandes metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro, bares imundos, com as suas mesas de sinucas e apostas, entre outros ambientes. Além disso, salta aos olhos uma quantidade significativa de personagens ligadas à marginalidade, sejam elas oriundas de classes trabalhadoras e baixa classe-média, ou da malandragem atrelada ao banditismo urbano: moradores de rua, prostitutas, cafetões, malandros, policiais corruptos, guardadores de carros, leões-de-chácara e ladrões e crianças se virando para sobreviver.

Essa preocupação em escrever sobre certas camadas da sociedade não se limitou apenas à sua obra literária, estendendo-se também em ensaios que apresentam uma faceta do

---

<sup>1</sup> É importante frisar que esses dois importantes críticos não pesquisaram exaustivamente a obra de João Antônio, mas tiveram bastante influência para a sua inserção no cânone literário brasileiro. Bosi, por exemplo, inseriu o conto “Frio” em sua famosa antologia *O conto brasileiro contemporâneo* (1975) publicada pela editora Cultrix.

<sup>2</sup> Lista das obras do autor publicadas em livro: *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Leão de chácara* (1975), *Malhação do Judas carioca* (1975), *Casa de Loucos* (1976), *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), *Lambões de caçarola* (1978), *Ô, Copacabana* (1978), *Noel Rosa: Literatura Comentada* (1982), *Dedo-duro* (1982), *10 contos escolhidos* (1983), *Meninão do Caixote* (1983), *Abraçado ao meu rancor* (1986), *Os melhores contos* (1986), *Zicartola e que tudo mais, vá para o inferno* (1991), *Um herói sem paradeiro* (1993), *Guardador* (1994), *Patuléia* (1996), *Sete vezes rua* (1996) e *Dama do Encantado* (1996).

escritor/intelectual preocupado com o ofício da escrita e com os rumos que a literatura brasileira estava tomando, principalmente após o término da década de 1960. A esse respeito, o importante ensaio intitulado “Corpo-a-corpo com a vida” resume o que seria o seu projeto de literatura pessoal e nacional. Publicado em 1975, como apêndice de seu terceiro livro, *Malhação do Judas carioca*, o ensaio “Corpo-a-corpo com a vida” pode ser lido como um manifesto literário, no qual o contista reflete sobre o que se deveria escrever, o que o escritor considerava essencial e de que forma suas propostas poderiam ser realizadas.

O ponto de partida do ensaio é a observação de João Antônio de que os escritores da época estavam “preocupados com o acessório, o complementar, o supérfluo, ficando esquecidos o fundamental, o essencial”. E completa: “Assim, grande parte dos escritores que depõem hoje sustenta preocupação vinculada à forma, sob denominação de um ‘ismo’ qualquer” (ANTÔNIO, 1975 p. 143). Com isso, denuncia alguns escritores por se importarem mais com a forma de suas obras, devido a uma “cultura precariamente importada e pior ainda absorvida, aproveitada, adaptada” (ANTÔNIO, 1975 p. 143), esquecendo do conteúdo em seus escritos e, ainda mais importante, de uma aproximação com o povo brasileiro e sua realidade em um período turbulento na história do país:

O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra. O que é diferente de publicar livros, e muito. Daí saltarem dois flagrantes vergonhosos — o nosso distanciamento de uma literatura que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografias brasileiras. E é devido a tal carência que, de um lado, não temos conteúdo, e de outro, nem temos forma brasileira. Pois que, a forma, resulta de uma posição intelectualizada e fornece uma falsa estética, importada, empostada, mal adquirida, sujeita a todas as ondas e sempre mal digerida. (ANTÔNIO, 1975, p. 143).

Fica patente, segundo João Antônio, uma ausência de conteúdo e forma genuinamente brasileiras. Todos esses elementos constitutivos da sociedade brasileira a que ele chama de “radiografias brasileiras”, e que considera como essenciais, estavam fora do circuito literário, com exceção de alguns escritores, conforme a avaliação do contista. Com isso, demanda uma literatura que tenha um “compromisso sério com o fato social, com o povo e a terra”, assim do mesmo modo que já tiveram outros autores de gerações anteriores, a exemplo de “Lima Barreto, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Oswald de Andrade, Manuel Antônio de Almeida” (ANTÔNIO, 1975, p. 144), como ele próprio evoca. Desse modo, o contista declara

sua preferência em representar uma certa camada da sociedade, aquela das classes subalternas e marginalizadas. Não que em sua obra não haja a presença da classe média ou da elite, mas quando essas aparecem é de uma forma geralmente crítica, caricatural ou irônica.

Além de sugerir o que deve ser escrito, João Antônio aponta para o modo de fazê-lo: “O caminho é claro e, também por isso, difícil — sem grandes mistérios e escolhas. Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles.” (ANTÔNIO, 1975, p. 146). O que ele demanda é uma postura diferente do escritor diante do objeto narrado, uma postura ética perante a vida brasileira. Se muitas vezes houve, na cultura e literatura brasileira, um afastamento do escritor elitizado em relação ao objeto descrito ou representado, como se o escritor escrevesse do “alto da sua torre de marfim” (expressão usada por Jesus Antônio Durigan para descrever o oposto de João Antônio<sup>3</sup>), a proposta do manifesto é justamente inverter esse quadro. João Antônio desejava, assim, uma “experiência compartilhada” (SILVA, 2019, p.38) entre os dois lados, autor e sujeito representado. Havia a necessidade, portanto, de uma imersão total nessas realidades, fazendo com que houvesse “uma nova ótica, nova postura dos acontecimentos”:

um sujeito pensante não poderia mais, pelo menos conscientemente, ver, sentir e retransmitir um crime do Esquadrão da Morte, por exemplo, pela ótica costumeira ou por alguma das óticas tradicionais. Mas sim, tentaria no fundo enxergar e transmitir um problema velho, visto com olhos novos. Novos, mais sérios, mais atraídos, sensíveis, fecundos, rasgados, num corpo-a-corpo com a vida. Jamais como um observador não participante do espetáculo. (ANTÔNIO, 1975, p. 146).

Com isso, João Antônio propõe uma literatura de “bandidos para bandidos”, estando o escritor imerso na realidade do seu objeto, não apenas criando uma ilusão de vida, mas sim um combate direto com ela, se atracando, se ralando nos fatos. Segundo Júlio Bastoni da Silva, “ao escritor ou jornalista do período, fazia-se necessário o contato direto com as camadas retratadas, uma proximidade que parece evitar a mera interpretação, partindo, ao contrário, para uma tentativa de compreensão” (SILVA, 2019, p.47).

Mostrando como fazer esse tipo de imersão, João Antônio traz como exemplo alguns casos na literatura do período. O primeiro exemplo diz respeito ao romance *A sangue frio* (1965), do escritor americano Truman Capote. Um dos expoentes do chamado *new journalism*, Capote escreveu o romance baseado em um crime brutal ocorrido em 1959 na cidade de

---

<sup>3</sup> Essa expressão foi usada no texto “João Antônio: o leão e a estrela” que serviu como prefácio ao livro *Leão-de-chácara* (São Paulo: Estação Liberdade, 1989).

Holcomb, Kansas. O processo de escrita do romance durou meses, durante os quais, além de recolher informações em documentos e conversar com moradores da região, o escritor chega a ter um contato estreito com os assassinos. O resultado não foi apenas um livro documental, mas um romance com soluções formais literárias, como um narrador onisciente, trazendo elementos literários que eram até então inusuais no jornalismo. A menção a Capote e outros escritores norte-americanos, como Norman Mailer, Horace McCoy e Ernest Hemingway, permite a João Antônio chamar a atenção para a diluição dos limites entre literatura e jornalismo: “jornalismo e literatura andam se misturando na proporção do despropósito. Ou do despropósito completo, se quiserem.” (ANTÔNIO, 1975, p. 147) Desse modo, o escritor paulistano elege não apenas um gênero, com seus temas e linguagens próprios, mas sobretudo uma postura do intelectual diante da vida, e a essa postura ele elogia, a ela deseja vincular a compreensão de sua obra.

Numa primeira leitura de seu manifesto, João Antônio parece não ser tão flexível em relação à forma. De fato, ele é bastante incisivo quando defende que há uma necessidade de representação das classes populares sob a condição de se fazer isso mantendo uma postura ética diante do objeto, invertendo a ótica comumente feita em outras obras da época de se manter distanciado daquele representado. Isso se justifica não apenas por um gosto pessoal do autor, que cresceu e viveu no meio considerado marginal, criando, assim, uma identificação com os sujeitos representados, mas também pela intenção de dar representação literária a um grupo cultural brasileiro que estava ofuscado por importações estrangeiras.

Esse tom bastante radical não se repete quando são levantadas as questões formais na literatura. Pelo contrário, João Antônio defende também uma liberdade e independência do escritor em relação à solução formal, desde que se mantenha ligada a essa postura ética. Em 1977, por exemplo, ele organiza uma edição da revista *Extra Realidade Brasileira*, com título “Malditos escritores!”, reunindo escritores da época como Plínio Marcos, Marcos Rey, Chico Buarque, Tânia Faillace, Aguinaldo Silva, Márcio Souza, Antônio Torres e Wander Piroli. Mesmo que todos eles tenham escrito sobre temas relacionados à realidade brasileira, tais como a repressão policial, desemprego ou a prostituição, era impossível haver uma forma única de se escrever. Ciente disso, João Antônio considera essa pluralidade como algo positivo, como podemos ver em um trecho do texto “O buraco é mais embaixo”, que abre essa coletânea de contos e que pode ser lido como um desdobramento do seu principal ensaio:

O que parece ficar claro é que houve uma inversão de ótica. Olhou-se o bandido, por exemplo, sob a ótica dos bandidos. Assim, do ponto de vista da forma, essa nova linha de ideias favorece e até obriga o surgimento de um novo processo. Desaparece a forma apriorística, que passa a ser determinada pelo próprio tema. O escritor não pode partir para uma forma pronta. Ela será dada e exigida. Será imposta pelo próprio tema tratado e jamais deixará de surpreender o escritor. O tema passa a flagrar o desconhecimento do escritor, uma vez que o intérprete aceita um corpo-a-corpo a ser travado com o assunto. (ANTÔNIO, 1977, p. 5).

Para legitimar o seu ponto de vista em “Corpo-a-corpo com a vida”, João Antônio cita o crítico Antônio Candido<sup>4</sup> que afirma que após o Modernismo as formas tradicionais foram postas em xeque, beneficiando, assim, os escritores, dando mais liberdade criativa às obras, proporcionando um leque maior de possibilidades de experimentação. Amparado por essa consideração crítica, João Antônio defende a autonomia e independência do escritor. Para ele, a forma vai surgir em função do que está sendo escrito, e também em função da crise dos gêneros, que obriga ao descobrimento e à criação de novos caminhos, em oposição a algo pré-determinado, imposto pela crítica ou pelas tradições.

No final do ensaio, João Antônio reforça a necessidade de representação da realidade na literatura, sem negar que pode haver várias formas de se fazer isso, desde que o escritor mantenha a mencionada postura ética diante dos sujeitos representados:

Literatura de dentro para fora. Isso é pouco. Realismo crítico. É pouco. Romance-reportagem-depoimento. Ainda pouco. Pode ser tudo isso trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa da outra. E será bom. Perto da mosca. A mosca — é quase certo — está no corpo-a-corpo com a vida. (ANTÔNIO, 1975, p. 151).

Com essa breve apresentação do projeto literário de João Antônio e tendo em vista o apontamento de Lajolo sobre a importância da infância como artifício retórico, é compreensível que haja na literatura do contista paulistano uma significativa presença da infância. Realmente, ao lado de uma vasta galeria de personagens ligadas à marginalidade, como malandros ou prostitutas, há crianças vivendo como adultos, tentando sobreviver todos os dias, batalhando nas ruas, exercendo funções de engraxate, prostitutas ou guias turísticos.

Logo na primeira linha de um dos seus principais contos, há um menino engraxate trabalhando no brilho do sapato do malandro Bacanaço: “O engraxate batucou na caixa mostrando que era o fim. Bacanaço se levantou, estirou uma nota ao menino” (ANTÔNIO,

---

<sup>4</sup> João Antônio faz referência a uma entrevista de Antonio Candido concedida à revista Veja em 15/10/1975.

2020, p. 97). No conto-reportagem “Cais” acompanhamos a prostituta Odete Cadilaque: “está aí, dezesseis anos. Diz, de boca, que tem vinte. Mas esses vinte se parecem com vinte e cinco. A neguitinha anda engolida. Marcada de pau, corte, noites, fomes, soneiras. Na soleira da casinha verde vai se aninhando, como uma criança.” (ANTÔNIO, 1975, p. 44). Em “Paulinho Perna Torta” acompanhamos a ascensão do protagonista de menino de rua ao maior bandido da Boca do Lixo.

Há diversas formas de representação de crianças e adolescentes na obra de João Antônio, seja como protagonistas, como personagens secundárias ou apenas como pano de fundo. O objetivo do nosso trabalho não é analisar todos os contos em que há esses momentos, mas sim fazer análises de narrativas pontuais para que com isso possamos obter visões gerais da infância na obra do contista.

Com isso, organizaremos a dissertação da seguinte forma: no primeiro capítulo analisaremos os contos “Frio”, “Meninão do Caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”, todos presentes no livro de estreia de João Antônio, publicado em 1963. O foco será analisar, comparativamente, as personagens principais dessas narrativas, tendo em vista as imagens de infância, adolescência e juventude nessa obra, respectivamente.

No segundo capítulo analisaremos dois outros contos de João Antônio. O primeiro deles é “Dois Raimundos, um Lourival”, presente no livro *Dedo-duro* (1982). Aqui será feita uma análise sob a ótica dos conceitos de “estética da conciliação” e “estética do conflito”, à luz das proposições de Júlio Cezar Bastoni da Silva (2019). A hipótese, como propõe Silva, é a de que João Antônio se insere na “conciliação”. Para obter o contraponto, ou seja, o “conflito”, faremos uma comparação com o conto “O outro”, inserido no livro *Feliz ano novo* (1975), de Rubem Fonseca, autor que a crítica insere nessa outra estética. Também aprofundaremos a discussão apontada anteriormente sobre “dialética da malandragem” x “dialética da marginalidade”.

Na sequência do segundo capítulo, analisaremos o conto “Bolo na garganta”, narrativa pouco analisada de João Antônio, do livro *Meninão do Caixote* (1983). A proposta é pensar João Antônio não apenas como um intérprete da marginalidade e do submundo de grandes cidades, como foi e ainda é comumente rotulado pela crítica, mas como um autor universal, que faz análises de “certas essências do homem”, como ele próprio relata em carta, indo, portanto, além dos temas relacionados à marginalidade.

## 2 INFÂNCIA, ADOLESCÊNCIA E JUVENTUDE EM CONTOS DE *MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO*

### 2.1 A INFÂNCIA DO MENINO DE “FRIO”

*Aquele moleque sobrevive como manda o dia  
a dia  
Tá na correria, como vive a maioria  
Preto desde nascença, escuro de sol*

“Mágico de Oz”, Racionais Mc’s

Pode-se dizer que a estreia de João Antonio na literatura se deu de forma deveras expressiva. *Malagueta, Perus e Bacanaço*, seu livro de estreia, uma antologia de contos, foi publicado em 1963. Antes de sua publicação, porém, no ano de 1960, João Antônio

perde parte dos originais de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, seu livro de estreia, em um incêndio que destruiu a casa onde vivia com sua família. O livro seria reescrito dois anos depois e publicado em 1963 por uma das mais importantes editoras do momento, a Civilização Brasileira, obtendo grande sucesso de público e crítica. (SILVA, 2009, p. 20).

O estrago não foi maior porque João Antônio havia publicado grande parte dos contos na imprensa a partir da segunda metade da década de 1950 e pôde resgatá-los. Além disso, havia enviado alguns contos a amigos, facilitando na hora de reescrever a antologia. (SILVA, T., 2009, p. 20).

A recepção da crítica na época foi calorosa. Além de diversos prêmios, a obra de estreia de João Antônio ganhou dois Jabuti, um de Revelação de Autor e outro de Melhor Livro de Contos daquele ano. Podemos também ver a empolgação da crítica por meio de textos publicados na imprensa, como nesse excerto de Imanoel Caldas, publicado em 1964 no *Jornal de Alagoas*<sup>5</sup>:

Começo do ano, quando fazia um retrospecto do movimento literário em 63, dizia eu: “Outro estreante é João Antônio, que nos deu o melhor livro de contos do ano, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, onde retrata o dia-a-dia dos bairros pobres de São Paulo”. E, ao dizer isso, estava com razão; o livro vendeu bem, o que justifica a sua premiação, em 62, com o Fábio Prado para livros de contos. Como justificativa para a escolha, disseram os Julgadores: “O realismo urbano paulistano ganha extraordinária vivência pela recuperação de tipos autênticos, pela dramática

<sup>5</sup> Para mais detalhes sobre a recepção crítica de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, consultar a dissertação de Jane Christina Pereira (2001): *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)*.

concepção, valorizada por profundos traços de lirismo da condição humana. João Antônio estilo (sic) extremamente equilibrado, justo na expressão e na forma, a refletir, contudo, o imenso mundo aculturado da cidade cosmopolita com seus tipos universais e ao mesmo tempo típico do meio social influenciado pela experiência da imigração” [...] Provando todo o seu vigor, a obra acaba de receber mais duas agraciações: o Prêmio Jabuti como Revelação de Autor e como o Melhor Livro de Contos de 63. (CALDAS *apud* PEREIRA, 2001, p. 19).

Composto por nove contos, o livro é dividido em três seções. A primeira intitula-se “Contos gerais”, e conta com três narrativas breves, todas narradas em primeira pessoa: “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas” e “Fujie”. Já a segunda chama-se “Caserna”, e tem como temática geral o serviço militar. Nessa seção encontramos dois contos que são “Retalhos de fome numa tarde de G.C.” — o primeiro conto do livro narrado em terceira pessoa — e “Natal em cafua”. A terceira e última seção chama-se “Sinuca” e aborda, de maneiras diversas, a temática desse jogo e do universo dos jogadores. É nessa última seção que encontramos alguns dos contos mais famosos de João Antônio. Ali se encontram quatro contos: “Frio”, “Visita”, “Meninão do Caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Desses quatro, o primeiro e o último são narrados em terceira pessoa.

Para este capítulo do trabalho, nos debruçaremos exclusivamente sobre a última seção do livro. Como o propósito é analisar o universo da infância, o conto “Visita” fica de fora de nosso *corpus* por não abordar o tema.

Entre os contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, “Frio” é o mais antigo, escrito por volta de 1954 e publicado pela primeira vez em 1958 na revista *A Cigarra* (LACERDA, 2006, p. 176). Guiados por um narrador onisciente, nesse caso “onisciência seletiva” uma vez que o “leitor fica limitado à mente de apenas um dos personagens” (FRIEDMAN, 2002, p. 178), acompanhamos as andanças de um menino engraxate de dez anos, que não é nomeado, descrito como “pequeno, feio, preto, magrelo” (ANTÔNIO, 2020, p. 59), pelas ruas de São Paulo durante cerca de duas horas, em uma madrugada fria, enquanto acessamos seus pensamentos, desejos e fantasias. Sua missão, forma como podemos descrever a tarefa do protagonista, incumbida por Paraná, protetor e amigo do menino, consiste em levar um pequeno embrulho do centro da cidade até um ferro-velho localizado no bairro de Perdizes, zona oeste de São Paulo.

Com essa breve apresentação do conto, conseguimos evocar algumas considerações de Julio Cortázar, em seu famoso ensaio “Alguns aspectos do conto”, oriundo de uma palestra

proferida em Havana. O escritor argentino Julio Cortázar reflete sobre a arte do conto, traçando algumas analogias entre esse gênero narrativo e a fotografia:

o fotógrafo ou o contista sentem necessidade de escolher e limitar uma imagem ou um acontecimento que sejam *significativos*, que não só valham por si mesmos, mas também sejam capazes de atuar no espectador ou no leitor como uma espécie de *abertura*, de fermento que projete a inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual ou literário contido na foto ou no conto. (CORTÁZAR, 1974. p. 151, grifos do autor).

Em outras palavras, devido à economia do conto, uma de suas principais características, o autor cria um acontecimento “significativo” que possa proporcionar ao leitor essa “abertura” que Cortázar sugere, fazendo com que ocorra uma expansão da leitura de determinada obra além daquilo que está escrito, de maneira que possa permitir uma análise mais elaborada, ampliando as múltiplas interpretações. Dessa forma, é possível pensar a imagem de uma criança de dez anos andando sozinha na rua à noite como sendo uma fotografia que proporciona essa abertura. Assim como fotografias de Sebastião Salgado ou Vincenzo Pastore, que nos transmitem muito mais do que aquilo que nós enxergamos — como o registro do fotógrafo italiano dos meninos engraxates jogando bola de gude —, a imagem que João Antônio nos oferece por meio das palavras cumpre papel semelhante.

Logo na primeira linha do conto, sentimos um tom de aproximação entre o narrador e o protagonista do conto: “O menino tinha **só** dez anos” (ANTÔNIO, 2020, p. 57, grifo nosso). Para além da simples informação da idade do garoto, a adição do advérbio “só” carrega um tom amistoso e empático do narrador diante do protagonista, como se sentisse dó de um menino de tão pouca idade encarar uma difícil tarefa.

Além disso, constatamos em vários momentos o uso de diminutivos: “O seu coraçãozinho se apertava” (p.57); “pousou-lhe as mãos nos ombrinhos” (p.58); “examinou-lhe a roupinha” (p.58); “as perninhas pretas começavam a doer” (p.63); “o pezinho direito subia e descia na calçada” (p.63); “um pressentimento desusado passou-lhe pela cabecinha preta” (p.64). Como bem aponta Vima Lia Martin (2008), esses diminutivos ajudam a sublinhar a fragilidade física e emocional em que se encontra o menino. Ademais, o recurso utilizado revela a “cumplicidade do narrador com a situação de extrema carência vivida pela personagem infantil” (MARTIN, 2008, p. 117).

Ainda sobre o narrador, elemento importante para a construção desse conto, notamos uma notável mudança em relação às falas e pensamentos do menino. No começo e meio do

conto, o narrador expõe o menino por meio da técnica do discurso direto, usando o travessão, mas, conforme o conto vai se encaminhando para o fim, a voz do menino se mistura aos poucos com a do próprio narrador, mudando para o discurso indireto livre, como podemos ver no último trecho da narrativa:

Onde lhe haviam dito aquilo? Não se lembrava, não se lembrava. Coitado do cachorro! Amassado, todo torto na avenida. Também, os automóveis corriam tanto... Frio, o vento era bravo. Sentia ainda o gosto bom do leite. Onde diabo teria se enfiado Paraná? Ah, mas não haveria de meter o bico no embrulhinho branco! Nem Nora. Muito importante. Paraná é que sabia, Nora não. Um arrepio. Que frio danado! Entrava nos ossos. Embrulhou-se mais no casacão e na manta. Fome, mas não era muito forte. O que não aguentava era aquela vontade. Lembrou-se de que precisava se acordar muito cedo. Bem cedo. Que era para os homens do ferro-velho não desconfiarem. Lúcia, branca e muito bonita, sempre limpinha. Sono. Esfregou os olhos. O embrulhinho branco de Paraná estava bem apertado nos braços. Entre o suspensório e a camisa. Que bom se sonhasse com cavalos patoludos, ou com a moça que fazia ginástica! (ANTÔNIO, 2020, p. 65).

Note-se a mistura de vozes nesse trecho da última página do conto. Não sabemos ao certo se quem diz determinada frase é o narrador ou o menino. Por exemplo, na frase “que bom se sonhasse”, seria um desejo do menino ou do narrador? Com a utilização dessa técnica, há uma maior aproximação do narrador com a personagem. Em decorrência disso, também é possível uma aproximação entre o leitor e o garoto, uma vez que essa técnica dá destaque à sua subjetividade, perscrutando seus pensamentos, emoções e sensações.

Ao contrário do narrador de “Malagueta, Perus e Bacanaço” que, como veremos posteriormente, intromete-se na narrativa diversas vezes, o narrador de “Frio” parece se limitar àquilo que o menino sabe, de modo a deixar o leitor somente no campo da sugestão, o que pode ser percebido em vários momentos, por exemplo, quando o menino vai pedir horas a uma mulher ainda no começo do conto: “Na estação da Sorocabana perguntou as horas a uma mulher. Sempre ficam mulheres vagabundeando por ali, à noite. Pelo jardim, pelos escuros da alameda Cleveland.” (ANTÔNIO, 2020, p. 57). Um leitor mais atento pode concluir que as mulheres citadas são prostitutas durante o trottoir, mas, como provavelmente o menino não tem essa informação, por conta da sua pouca idade e de sua inocência, em nenhum momento o narrador deixa explícita a condição das mulheres. O “não-saber” do menino é justamente o que torna o conto instigante, pois coloca também o leitor numa posição de desconhecimento acerca do que está de fato acontecendo na narrativa.

O conto tem como fio condutor as quase duas horas de caminhada do menino até o ferro-velho, enquanto no decorrer da narrativa temos acesso a alguns *flashbacks*, informando

sobre a vida do protagonista e sobre acontecimentos que precederam essa caminhada. O menino de “Frio” vive em condições precárias e marginalizadas: não há informações sobre seus pais, se morreram, se o abandonaram ou outra possibilidade; a habitação em que vive é precária, ele mora em um porão e dorme em um “caixãozinho de sabão”; arranja dinheiro trabalhando como engraxate, lavando carros, vendendo canudos e fazendo outros serviços, apesar da pouca idade.

A despeito de suas condições, as principais características do menino são positivas: recebe e nutre amor pelos outros e ainda aparenta uma inocência infantil. A figura mais importante para o menino, e central para o conto, é Paraná. Inserido no universo da maladragem — participando de jogos de sinuca, adepto do uso de bebidas alcoólicas e, pode-se supor, envolvido em ilegalidades muitas vezes ligadas aos frequentadores dos ambientes pelos quais transitava, o que está diretamente ligado ao embrulho, cujo conteúdo não é explicitado pelo narrador, mas imagina-se tratar de alguma droga ilícita, dinheiro ou arma —, Paraná é quem acolhe o menino e lhe ensina maneiras de conseguir dinheiro: “Paraná havia-lhe mostrado todas as virações de um moleque. Por isso ele o adorava.” (ANTÔNIO, 2020, p.59).

Paraná se mostra como uma figura “ambígua” como bem o caracteriza Vima Lia Martin (2008, p. 115). De um lado, o homem se mostra como uma má influência, uma vez que é viciado no jogo e chega frequentemente bêbado ao lugar que habitam. Além disso, coloca o menino em situações de risco, como obrigá-lo a andar de madrugada na rua portando um embrulho de origem duvidosa. Porém, ao mesmo tempo Paraná se mostra cuidadoso e preocupado com menino. Mesmo após enviar o menino para a missão, há uma preocupação com um mínimo bem-estar físico do garoto: “Paraná apalpou-o, examinou-lhe a roupinha imunda de graxa de sapato. Tirou-lhe o tênis, cortou dois pedaços de jornal e enfiou-os dentro. Embrulhou uma manta verde. Meteu a mão no bolso, deu-lhe duas de dez.” (ANTÔNIO, 2020, p. 58).

Em um dos *flashbacks*, confirma-se a amizade dos dois, em uma cena em que ambos conversam e se divertem:

— Nego, hoje você não engraxa.

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

sua cama. Luz acesa. Um falava, outro ouvia. Já tarde, com muita cerveja na cabeça, é que Paraná se alterava:

— Se algum te põe a mão... se abre! Qu'eu ajusto ele. (ANTÔNIO, 2020, p. 60).

Nesse conto podemos destacar algumas palavras que carregam significados positivos para o menino: preocupação, companheirismo e confiança. Mesmo ciente das características negativas de Paraná, o que fica para o menino são apenas as positivas, uma vez que a sua pouca idade e inocência o impedem de ter total compreensão a respeito do universo no qual Paraná está envolvido, cercado por aquilo que pode ser compreendido como as malícias da vida, tais como os jogos de azar, substâncias entorpecentes e prostituição.

Outra relação benéfica ao menino é aquela com Lúcia, menina que brinca com ele e o ajuda a imaginar coisas:

Lúcia era menor que ele e brincava o dia todo de velocípede pela calçada. Quando alguma coisa engraçada acontecia, eles riam juntos. Depois, conversavam. Ela se chegava à caixa de engraxate. O menino gostava de conversar com ela, porque Lúcia lhe fazia imaginar uma porção de coisas suas desconhecidas: a casa dos bichos, o navio e a moça que fazia ginástica em cima duma balança – que o pai dela chamava de trapézio. Na sua cabeça, o menino atribuía à moça um montão de qualidades magníficas. (ANTÔNIO, 2020, p. 61).

Se por um lado a relação com Paraná transmite ao menino traços de uma vida adulta, tais como o mundo do trabalho, jogos de aposta, bebidas alcoólicas, vida noturna e criminalidade, a relação com Lúcia evidencia o universo infantil, permitindo ao menino ter acesso a jogos lúdicos, brincadeiras, estimulação da imaginação e apresentando-lhe coisas novas. Lúcia e o padeiro Aluísio, personagem que também se apresenta como uma boa pessoa ao menino, cumprem uma função de alívio para a trama do conto. Após uma cena que mostra o receio que o menino tem do Paraná não aparecer, as pernas doendo e o frio que sente, a imagem de Lúcia e Aluísio aparecem como se cumprissem um papel de abrandar aquele momento:

Lúcia contava que navios apitavam mais sonoros que chaminés. Enormes. Gente e mais gente dentro deles. Iam e vinham no mar. O mar...Ele não sabia. Seria, sem dúvida, também uma coisa bonita. Quando seu Aluísio ria, o bigode se abria, parecia que ia sair da cara. É. Mas o burro Moreno não chegava nem aos pés dos cavalos da revista.

— Cavalos não tem pé.

Quem é que lhe falara assim uma vez? Esforçou-se, não lembrava. Somente se lembrou de que Paraná talvez estivesse esperando e apertou o passo. (ANTÔNIO, 2020, p. 63).

Nota-se que as imagens projetadas pelo menino como os navios, chaminés, o bigode de seu Aluísio, o burro Moreno e os cavalos da revista, somem quando o menino lembra que o Paraná poderia estar esperando ele no ferro-velho. O instante de devaneio e imaginação desaparece dando lugar à realidade que precisa encarar:

Vento. O pezinho direito subia e descia na calçada e o menino sentia muito frio. Meteu também o embrulho da manta entre a camisa e o suspensório. Mãos nos bolsos. Evitava os olhares dos guardas. A avenida teria muitos, era preciso, quem sabe, desguiar. Enfiar-se, talvez, pelas ruas transversais. Mas temeu se perder nas tantas travessas e não encontrar a igreja das Perdizes. Ia tremelicando, mas ia. (ANTÔNIO, 2020, p. 63).

Um outro elemento que ajuda a construir a personalidade do menino diz respeito à sua consideração com os animais que rondam a sua vida. Em momentos em que se encontrava sozinho, gostava de ver revistas com cavalos de corrida:

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

— Que panca!

Muita vez, sonhava com eles. (ANTÔNIO, 2020, p. 61).

Ao menino, a figura do cavalo, caracterizado como sendo alto, forte, limpo e branco, representa o oposto daquilo que ele é: pequeno, fraco, sujo e preto. Isso sugere uma baixa autoestima do garoto que, possuindo tais características, enxerga no cavalo um símbolo de algo superior. O fascínio pela imagem do cavalo, em alguns instantes é substituído pela compaixão que sente ao ver o corpo do cachorro morto:

Na segunda travessa, topou um cachorro morto. Longe, já o divisara. Assustou-se com as deformações daquele corpo na beirada do asfalto. Analisou-o de largo, depois marchou.

— O coitado engraxou alguma roda.

Ficou com pena do cachorro. Deveria estar duro, a dor no desastre teria sido muito forte. Não o olhou, que talvez Paraná estivesse no ferro-velho. (ANTONIO, 2020, p. 64).

Podemos pensar que nesse conto de João Antônio os animais contracenam com o menino de modos distintos. O cavalo representa o universo da imaginação e da fantasia. O menino nunca chega perto de nenhum cavalo, limitando-se às revistas e aos momentos em que vê soldados montados neles. O principal momento que encontra algum cavalo é quando os imagina dentro de sua cabeça. O cachorro, por sua vez, representa o universo da realidade, aquilo que é concreto. Como se toda a sua trajetória não fosse difícil o suficiente, depara-se com um cachorro morto em seu caminho.

Além do papel do narrador e das personagens, o elemento do espaço mostra-se como traço importante para a construção do conto “Frio”. Antes de analisarmos esse aspecto, vejamos um comentário de Júlio César Bastoni da Silva acerca do espaço da cidade na obra de João Antônio:

A cidade, para João Antônio, está além dos ambientes claramente focalizados quando do tratamento desse espaço pela representação. Em seus escritos, a cidade não abarca apenas seus espaços consagrados, aqueles que lhe conferem um tipo de identidade, pois ao autor é preferível, para a caracterização dos tipos e do ambiente urbano, a representação de aspectos desprezados e alheios a espaços consagrados. Os espaços marginais parecem resgatar, assim, certa forma de identidade da cidade, se não mais verdadeira, pelo menos mais reveladora de suas contradições. Para isso, o autor alude, ainda, à maneira como os indivíduos fazem uso dessa cidade e com ela se relacionam. (SILVA, 2013, p. 129).

Segundo Silva, João Antônio tem uma preferência por representar espaços degradados e marginalizados por mostrarem um lado da cidade desconhecida, revelando assim as contradições da cidade. No conto “Frio”, há dois espaços que revelam a miséria que vive o menino. O primeiro diz respeito à sua moradia. Mesmo o narrador não dando muitos detalhes sobre onde habita, conseguimos buscar algumas características que são o suficiente: vive em um porão, junto com Paraná, que é descrito como tendo uma “porta imunda”, “colchão furado”, e dorme dentro de um “caixãozinho de sabão”. Essa informação, fornecida brevemente ao início do conto, que o menino não vive em boas condições.

O outro espaço diz respeito à cidade, ou mais especificamente as ruas. Segundo Neto:

Em “Frio”, a cidade aparece como um lugar amedrontador e de pouca confiança. Novamente o espaço noturno desnuda a cidade, onde o frio em duplo sentido, tanto o climático, quanto o humano, impera e se transforma em mais um elemento misterioso dentre aqueles que transformam a cidade. (NETO, 2002, p. 109).

Embora não tenha acontecido nenhum imprevisto com o menino durante a sua trajetória, a rua mostrou-se um lugar perigoso. Primeiramente, por conta do horário nada seguro

para alguém com apenas dez anos caminhar sozinho. Os perigos são os mais variados possíveis, como ladrões, estupradores, entre outros. Além disso, por estar carregando um embrulho com, provavelmente, algum produto ilícito, havia uma chance de ser pego por policiais.

Destacamos que apesar da sua pouca idade, o menino conhece bem a cidade em que habita, não tendo dificuldades em encontrar o ferro-velho que ficava há alguns quilômetros de seu local de origem.

Em sua infância marginal, os cenários pelos quais o menino transita são perigosos e tensos, e, como o título sugere, gelados. Ele precisa andar pelas ruas do centro sozinho, na madrugada, com medo de ser visto pelos guardas. Caso consiga chegar ao seu destino, o ferro-velho, precisa se esconder, dormir em uma cabana de zinco, e ir embora bem cedo para não ser visto. O menino não sabe o que há no embrulho que carrega, mas pode ser, e pelo tom do conto, que cria um mistério ao redor do objeto, é possível que seja algo que o incriminasse caso fosse pego. Há jornais em seus sapatos, colocados em um gesto que pode ser lido como afetuoso da parte de Paraná, para proteger o menino do frio da rua, mas os jornais não funcionam, o frio do chão da rua é mais forte do que a proteção fina dos jornais. Ele anda pelas ruas sem se deixar deter por quaisquer distrações que possa encontrar pelo caminho, buscando por relógios — os que saiba ler, pois com dez anos ele é capaz de entender relógios de ponteiro, mas não aqueles que utilizam números romanos — que o mostrem que ainda há tempo de cumprir sua missão: “Tremelicou, bebeu, pegou o troco, duas horas no relógio do bar. Cansado, com sono. Por que diabo todos os relógios não eram como aquele, grande e fácil?” (ANTÔNIO, 2020, p. 62)

Além disso, o menino também está em fuga constante das distrações que aparecem em seu próprio pensamento, o que se evidencia na aparição repetida da afirmação “cavalo não tem pé”. Não se lembrava quem havia lhe dito isso, mas surge como uma dúvida para o menino, que não pode se dar tempo para refletir. Ele anda pelas ruas como o coelho branco de Alice, como se estivesse atrasado, ligado ao relógio. Não há espaço para dúvidas infantis na cabeça do menino, quase como se ele não tivesse tempo de ser criança, pois ele está envolvido em uma situação desconfortável, física e psicologicamente.

Além do frio, da fome que sente em determinado ponto de seu caminho, da necessidade de pular o muro do ferro-velho sem ser visto, ele está em constante estado de tensão, atento aos seus arredores com medo da polícia ou de sofrer qualquer incidente que o faça perder o embrulho. O menino tem dez anos, mas precisa pensar pragmaticamente em como atingir o objetivo, dado a ele por Paraná, sua única referência de pessoa adulta, em quem confia cegamente. A ele não é dado o direito de explorar e refletir sobre seus questionamentos de

menino, como este a respeito dos pés dos cavalos, uma reflexão que não o levaria a nada naquele momento, quando ele tinha algo importante a fazer, que demandava ações concretas. É como se a realidade estivesse a todo o tempo puxando o menino de volta, a cada vez que ele se deixa levar por seus próprios pensamentos. Os devaneios do menino são sempre curtos, como quando passa pelos motoristas de praça:

Deveria ser bom ficar como eles...Ou tocando pra baixo e pra cima num carrão daqueles. Vida boa. Nenhum vagabundo dormindo nas portas da igreja.

— E Paraná?

Parou, pensou um pouco. Perplexo, pareceu-lhe a princípio estar fazendo a coisa errada [...] (ANTÔNIO, 2020, p. 63).

É como se em poucos segundos de divagação, o menino fosse puxado de volta pela lembrança de Paraná, junto com uma sensação de estar agindo de forma errada.

Nesse conto de João Antônio, a imagem da infância está marcada pela dura realidade que o menino precisa enfrentar, não apenas na missão que Paraná lhe dá, mas também em seu dia-a-dia: precisa trabalhar para sobreviver, não habita em uma casa confortável, não tem pai e mãe, sua única família é um homem que, mesmo sendo bondoso com ele, bebe e joga constantemente, não garantindo, assim, uma estabilidade emocional ao menino. Por conta disso, parece haver pouco espaço para a fantasia, algo que deveria abundar em um garoto de apenas dez anos. Por conta da tarefa que precisa cumprir o menino “ia firme e esforçando-se para não pensar em nada, nem olhar muito para nada” (ANTÔNIO, 2020, p. 57). Nesse sentido, concordamos com a colocação de Martin quando afirma que a “realidade se impõe com uma dureza implacável” (MARTIN, 2008, p. 118). Na sequência completa:

O garoto, depois de caminhar obstinadamente como havia determinado Paraná, chega ao ferro-velho cansado e com muito sono. Seu desejo, então, é apenas dormir e sonhar. Mas entre entregar-se à fantasia ou atender as demandas imediatas, o menino é obrigado à segunda possibilidade, como se o universo da imaginação estivesse interdito para ele. (MARTIN, 2008, p. 118).

O conto encerra-se sem um desfecho satisfatório para o menino. Paraná não está no ferro-velho e não há como saber se aparecerá ou não. Ao acompanharmos a trajetória do garoto, criamos uma expectativa de que o final da narrativa pode ser positivo, mas isso não acontece. Em contra partida, também não há nenhum final trágico, como um acidente com o protagonista ou a sua captura por algum policial. A aventura do protagonista termina com uma ação trivial dele urinando no muro, que atesta o tom realista que o conto carrega. Finalizando essa análise, citaremos um trecho do texto “Os meninos de João Antônio, de Fausto Cunha, prefácio do livro

*Meninão do Caixote*: “O menino de ‘Frio’ é o mesmo que vemos todas as noites perambulando a esmo pelos grandes centros urbanos, o menino brasileiro que dorme sob as marquises, quando dorme. É um conto patético em sua *terrível realidade*” (CUNHA, 1991, grifo nosso).

## 2.2 ADOLESCÊNCIA DE “MENINÃO DO CAIXOTE”

*Oh! Sim, a rua faz o indivíduo, nós bem o sentimos.*

“A rua”, João do Rio.

Um dos contos mais conhecidos de João Antônio, analisado diversas vezes e presente em antologias de contos brasileiros e estrangeiros<sup>6</sup>, é sem dúvida “Meninão do Caixote”. Publicado pela primeira vez em 1958 em jornal<sup>7</sup>, o conto apresenta a história de um adolescente de quatorze anos diante da transição da vida infantil para a vida adulta. Essa transição não se dá, pelo menos não explicitamente, por mudanças fisiológicas, naturais nessa fase da vida, mas sim por mudanças comportamentais da personagem protagonista.

Também inserido na terceira e última seção do livro – “Sinuca” –, o conto explora com mais profundidade a temática do jogo de sinuca, ao contrário do conto “Frio” que fica em uma camada mais superficial desse universo, como vimos na análise anterior. Para além de um simples jogo, a sinuca na obra joãoantoniana representa um universo particular, em que há espaços próprios, normalmente caracterizados como sujos e degradantes, marcados pela circulação de prostitutas e homens em situação física e financeira delicada, envoltos em apostas e trapagens, mas também marcados pela riqueza de detalhes, desconhecidos pelos que não jogam, ágeis, empolgantes e excitantes.

Em uma crônica dedicada ao jogo, intitulada “Merdunchos” e publicada no livro de crônicas *Casa de loucos* (1976), João Antônio considera que a sinuca é a cópia da nossa sociedade: “Na sinuca existe o patrão, existe o empregado, o cavalo. Existe o sujeito que tem dinheiro e não sabe jogar, que é o tipo que patroa o jogo. Aparentemente é um joguinho, mas se visto da angulação do malandro... ela é a própria síntese do patético da vida, da dramaticidade, da luta.” (ANTÔNIO, 1976, p. 54). Por meio dessa explicação, percebe-se que a sinuca – com seus espaços e personagens, suas regras e sua linguagem – constitui-se num ângulo por meio do qual se delineiam certos grupos sociais e suas

<sup>6</sup> Alguns exemplos de traduções em antologias: Alemanha em 1967, Venezuela em 1969, Canadá s/d (LACERDA, 2006, p.463).

<sup>7</sup> Com essa primeira publicação ganhou o concurso de contos do jornal *Tribuna da Imprensa* em 1958 (LACERDA, 2006, p.112).

práticas. O texto revela a separação potencial entre o universo dos leitores e o da representação: sem ser didático, traz à tona as práticas subjacentes ao jogo propriamente dito, tornando compreensíveis não as regras do jogo em si, mas as regras da sua sociabilidade. Podemos ver um exemplo das regras da sociabilidade no seguinte excerto do conto:

Também não era bom ser Meninão do Caixote, dias largado nas mesas da boca do inferno, considerado, bajulado, mandão, cobra. Mas abastecendo meio mundo e comendo sanduíche, que sinuca é ambiente da maior exploração. Dava dinheiro a muito vadio, era a estia, gratificação que o ganhador dá. Dá por dar, depois do jogo. Acontece que quem não dá, acaba mal. Não custa à curriola atracar a gente lá fora” (ANTÔNIO, 2020, p. 88).

Observe-se que o narrador explica, no trecho citado, o significado da palavra “estia”, incluindo portanto dentre os leitores pretendidos os desconhecedores das relações sociais da sinuca. O mesmo vale para a análise que vem a seguir: “sinuca é ambiente da maior exploração”. Não sendo algo obrigatório, o jogador ou patrão dá a estia se quiser, mas, por conta dessas regras da sociabilidade, os personagens optam por distribuí-la. Em uma outra crônica sobre o jogo, intitulada justamente “Sinuca”, João Antônio explica como funciona essa regra ou “lei”, como ele mesmo nomeia: “Compete ao patrão de jogo dar, ou não, uma pequena estia à assistência, à curriola. Mas ninguém da turma abre a boca para pedir [...]. Há certas leis do joguinho que incluem fraternidade, e esse momento é um deles.” (ANTÔNIO, 1975, p. 109). A reiteração das regras do jogo amplia potencialmente a significação do seu universo ficcional, diminuindo eventuais incompreensões de seus leitores. Com a sua pouca idade e falta de malandragem, Meninão não compreende como funcionam as regras que rondam o jogo da sinuca, ficando incomodado em ter que dar a estia.

A grosso modo, podemos dizer que esse mundo particular do jogo representa ou é parte integrante do universo da marginalidade, da malandragem e da boemia, na obra de João Antônio. Segundo Bruno Zeni, “a história de ‘Meninão do Caixote’ narra a entrada do protagonista no universo do jogo, mantendo o presente narrativo ancorado no círculo familiar, o que acentua a comunicação entre as duas esferas: da família e da boemia.” (ZENI, 2016, p. 206).

Entendemos aqui as esferas da “família” e “boemia” como sendo elementos de duas categorias que carregam significados mais amplos no pensamento social brasileiro: “casa” e “rua”. Para o antropólogo brasileiro Roberto DaMatta, esses dois conceitos podem ser entendidos como “categorias sociológicas”, ou seja, “um conceito que pretende dar conta daquilo que uma *sociedade pensa* e assim institui como seu código de valores e ideias” (DAMATTA, 1997, p. 14, grifo do autor). Na sequência completa:

Quando digo então que “casa” e “rua” são categorias sociológicas para os brasileiros, estou afirmando que, entre nós, estas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas comensuráveis, mas acima de tudo entidades morais, esferas de ação social, províncias éticas dotadas de positividade, domínios culturais institucionalizados e, por causa disso, capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas. (DAMATTA, 1997, p. 15).

Em outras palavras, casa e rua são espaços morais, que não podem ser definidos por meio de paredes ou fitas métricas. São lugares que demarcam “fortemente mudanças de atitudes, gestos, roupas, assuntos, papéis sociais e quadro de avaliação da existência em todos os membros de nossa sociedade” (DAMATTA, 1997, p. 48). Por conta disso, como veremos na sequência, Meninão do Caixote enfrenta um dilema por frequentar esses dois espaços que normalmente mais se opõem do que se complementam, carregando assim um sentimento de culpa por não viver uma vida “decente” perante os olhos de sua mãe.

Narrado em primeira pessoa pelo protagonista, em um tempo posterior aos acontecimentos apresentados, o conto mostra três momentos diferentes na vida do menino. Antes desses momentos, o conto inicia-se com um excerto que explicita a queda de um sujeito chamado Vitorino, que ainda não sabemos quem é, mas saberemos que será o tutor e “patrão” de Meninão no jogo da sinuca:

Fui o fim de Vitorino. Sem Meninão do Caixote, Vitorino não se aguentava. Taco velho quando piora, se entreva duma vez. Tropicava nas tacadas, deu-lhe uma onda de azar, deu para jogar em cavalos. Não deu sorte, só perdeu, decaiu, se estrepou. Deu também para a maconha, mas a erva deu cadeia. Pegava xadrez, saía, voltava...  
E assim, o corpo magro de Vitorino foi rodando São Paulo inteirinho, foi sumindo. Terminou como tantos outros, curtindo fome quietamente nos bancos dos salões e nos botecos. (ANTÔNIO, 2020, p.79).

Percebe-se que este primeiro excerto do conto é estilisticamente repleto de palavras que denotam fim ou decadência: *fim*, *velho*, *piora*, *entreva*, *tropicava*, *perdeu*, *decaiu*, *se estrepar*, *cadeia*, *sumindo*, *terminou*. O conto começa com o declínio de Vitorino e vai se dedicar, depois, à ascensão de Meninão como jogador de sinuca. Algumas formulações generalizantes parecem indicar ser este o fim de todo jogador: por exemplo, o presente usado em “Taco velho quando piora, se entreva duma vez” e a expressão “como tantos outros”, sugerem que o conto narra um ciclo, começando pelo fim (Vitorino) e depois início (Meninão).

O primeiro momento na vida do menino diz respeito à época em que morava no bairro Vila Mariana, na cidade de São Paulo. Com saudades dessa época, o menino recorda com um misto de alegria e tristeza as brincadeiras com o seu primo Duda: “Eram muito boas as coisas de Vila Mariana. Carrinho de rodas de ferro (carrinho de rolimã, como a gente dizia) pelada todas as tardes, papai me levava de caminhão... E eu mais Duda íamos nadar todos os dias na lagoa da estrada de ferro.” (ANTÔNIO, 2020, p. 79). O bairro, o companheirismo de seu primo e as brincadeiras representam ao personagem um momento especial de seu passado, que ele rememora com nostalgia.

Na representação desse tempo passado, evidencia-se o tom saudosista e de ruptura. Na Vila Mariana, ficou a infância. Na Lapa, o novo tempo, a nova fase é marcada pelas negativas: “Na rua vazia, calada, molhada, só chuva sem jeito; nem bola, nem jogo, nem Duda, nem nada. Quando papai partiu no G.M.C., apertei meu nariz contra o vidro da janela, fiquei pensando nas coisas boas de Vila Mariana.” (ANTÔNIO, 2020, p. 79).

A rua da Lapa, bairro de São Paulo onde vai morar com seus pais, é caracterizada como vazia e, depois, será “sem graça”, “chata”, e a palavra vazia se repete mais duas vezes. O vazio da rua se reapresenta na brincadeira do menino sem companhia e sem objetos (brinquedos) na chuva: “na rua brinquei, com a lama brinquei. O tênis pisava na água, pisava no barro, pisava...” (ANTÔNIO, 2020, p. 82) A repetição dos verbos (brincar/pisar) e dos poucos substantivos (rua, lama, tênis, barro, água) evidenciam expressivamente as ausências e a infância pulsante, sedenta de movimento e emoção.

O segundo momento é a mudança para o bairro da Lapa. Nessa parte descobrimos que sua mãe é costureira, seu pai caminhoneiro que chega a ficar três meses longe de casa por conta do ofício. Diferentemente dos tempos na Vila Mariana, a Lapa se configura como um lugar triste e vazio: “Agora, na Lapa, numa rua sem graça, papai viajando no caminhão, na casa vazia só os pés de mamãe pedalavam na máquina de costura até a noite chegar.” (ANTÔNIO, 2020, p. 80). Além do constante silêncio de sua mãe – apenas o som da máquina ecoando na casa –, a ausência do pai durante meses, a falta do primo, há também o espaço da escola, ambiente tedioso e repressivo aos olhos do garoto: “E a nova professora do grupo da Lapa? Mandava a gente à pedra, baixava os olhos num livro sobre a mesa. Como eu não soubesse, o tempo escorria mudo, ela erguia os olhos do livro, mandava-me sentar.” (ANTÔNIO, 2020, p. 80) A mãe, descrita como uma mulher pequena e velha, diversas vezes trata o filho com rispidez ou violência, fazendo com que ele tivesse certo receio:

Veio uma repreensão incisiva. Mamãe nervosa comigo, por que sempre nervosa? Quando papai não estava, os nervos de mamãe ferviam. Tão boa sem aqueles nervos...

Sem eles não era preciso que eu ficasse encabulado, medroso, evitando irritá-la mais ainda, catando as palavras, delicado, Tateando. (ANTÔNIO, 2020, p. 82).

Não obstante, em alguns momentos, o menino tece entre si e a mãe um laço quando se caracteriza em comparação a ela: “Eu era baixinho como mamãe.” (ANTÔNIO, 2020, p. 86) Além disso, recusa a ofensa da vizinha em relação a sua mãe: “Lá em Vila Mariana ouvi uma vez, da boca de uma vizinha, que mamãe era meio velha para ele e era até meio feia. Velha, podia ser. Feia, não. Tinha o corpo pequeno, era baixinha, mas não era feia.” (ANTÔNIO, 2020, p. 81).

Percebe-se, também, a oposição que existe entre o humor do pai em relação ao nervosismo da mãe:

Mamãe não gostava daquele jeito de papai, jeito de moço folgado, que sai e fica fora o tempo que bem entende. Também não gostava que ele me fizesse todos os gostos, pois, estes ele fazia mesmo. Era só pedir. Papai vivia de brincadeira e de caçoada quando estava em casa, e eu o ajudava a caçoar de mamãe, do que ele muito gostava. Mamãe ia aguentando, aguentando, com aquele jeito calmo que tinha. Acabava sempre estourando, perdia a resignação de criatura pequena, baixinha, botava a boca no mundo:

— Dois palermas! Não sei o que ficam fazendo em casa.

Papai virava-se, achava mais divertido. E sorriamos os dois.

— Ora, o quê! Pajeando a madame.

Eu achava tão engraçado, me assanhava em liberdades não dadas.

— Exatamente.

Então, o chinelo voava. Eu apanhava e papai ficava sério e saía. (ANTÔNIO, 2020, p. 81).

A mãe, mesmo com seu “jeito calmo”, mostra-se como uma figura nervosa que “acabava sempre estourando”, ao contrário do pai que é uma pessoa que “vivía de brincadeira”. Além da oposição do humor, essas figuras tinham outras características distintas. A mãe se mostrava como uma pessoa silenciosa e presa a uma rotina, cumprindo sempre as mesmas atividades domésticas, como costurar: “Os pés de mamãe na máquina de costura não paravam.” (ANTÔNIO, 2020, p. 85). O pai, por sua vez, era dinâmico, e sua rotina de trabalho era mais desconhecida, e por isso talvez parecesse empolgante. A viagem do pai se mostrava como um certo mistério, uma abertura para aventuras. O caminhão G.M.C. do pai era visto pelo menino com grande admiração: “Era um caminhão, que caminhão! Um G.M.C. novo, enorme, azul, roncava mesmo. E a carroceria era um tanque para transportar óleo. Não era caminhão simples não. Era carro-tanque e G.M.C. Eu sabia muito bem – ia e voltava transportando óleo para a cidade de Patos, na Paraíba.” (ANTÔNIO, 2020, p. 81) Há uma constante repetição da palavra

caminhão e sinônimos ou partes do todo, algo que parece presentificar o veículo que, no entanto, está longe. O uso da exclamação, os adjetivos e advérbios ajudam a expressar a admiração do olhar infantil.

A casa para o menino começa a significar um espaço vazio, tanto sonoramente, pois não há conversas, quanto emocionalmente, um lugar de tédio, ausência de carinho e alegria. Com isso, vai no caminho oposto do que se imagina a característica da casa pelo menos nas considerações do antropólogo. DaMatta define a casa como sendo um “espaço de calma, repouso, recuperação e hospitalidade, enfim, de tudo aquilo que define a nossa ideia de ‘amor’, ‘carinho’ e ‘calor humano’” (DAMATTA, 1997, p. 57). Em oposição, DaMatta caracteriza a rua como “um espaço definido precisamente ao inverso.”

Em uma oportunidade, totalmente ao acaso, o protagonista conhece o bar Paulistinha, lugar em que descobre o jogo da sinuca e todo o seu universo. A mando da própria mãe, vai buscar leite em um estabelecimento conhecido, mas, na falta do produto, o “remédio era ir buscar ao bar Paulistinha, onde eu nunca havia entrado” (ANTÔNIO, 2020, p. 82). Devido a uma forte chuva, o menino fica preso dentro do bar. A cena que se segue se mostra importante por representar um momento de ruptura na vida do menino:

Quando entrei, a chuvinha renitente engrossou, trovão, trovão, um traço rápido cor de ouro lá no céu. O céu ficou parecendo uma casca rachada. E a chuva que Deus mandava.

—Essa não!

Fiquei preso ao Bar Paulistinha. Lá fora, era vento que varria. Vento varrendo chão, portas, tudo. Sacudiu a marca do ponto do ônibus, levantou saias, papéis, um homem ficou sem chapéu. Gente correu para dentro do bar.

— Entra, entra!

O dono do bar convidava com o ferro na mão. Depois desceu as portas, bar cheio, os luminosos se acenderam, xícaras retinindo café quente, cigarros, conversas sobre a chuva.

No Paulistinha havia sinuca e só então eu notei. Pedi uma beirada no banco em volta da mesa, ajeitei o litro de leite entre as pernas.

— Posso espiar um pouco?

Um homem feio, muito branco, mas amarelado ou esbranquiçado, eu não discernia, um homem de chapéu e de olhos sombreados, os olhos lá no fundo da cara, braços finos, tão finos, se chegou para o canto e largou um sorriso aberto. (ANTÔNIO, 2020, p. 83).

Observe-se que a entrada casual no Paulistinha é narrada como um acontecimento de relevo na monotonia e no silêncio antes delineados. A novidade é introduzida pela expressão “onde eu nunca havia entrado”, seguida por “quando entrei”. O aparente prosaísmo da cena é subvertido pela chuva, que, antes “chuvinha renitente”, modifica-se, como que renunciando grandes acontecimentos: “engrossou, trovão, trovão, um traço rápido cor de ouro lá no céu [...]

E chuva que Deus mandava.”. Curiosamente, até a rua, antes vazia, agora aparece povoada de pessoas e objetos: “Lá fora, era vento que varria. Vento varrendo chão, portas, tudo. Sacudiu a marca do ponto de ônibus, levantou saias, papéis, um homem ficou sem chapéu. Gente correu para dentro do bar.”

De início, o vento parece atuar no vazio, num “lá fora” despovoado: o verbo varrer, primeiro sem complemento, é em seguida retomado e complementado “varrendo chão, portas, tudo”. Chão e portas ainda denotam o vazio antes anunciado, mas permitem perceber mais elementos finalmente vistos pelo olhar infantil. Em outras palavras, o vento lhe faz notar o chão, as portas e outros elementos resumidos na palavra “tudo”. Depois dela, anuncia-se metonimicamente a presença de mulheres (saias) e depois um homem e seu chapéu. E a palavra “gente” sugere um pequeno ajuntamento, antes não percebido pela criança.

A criança parece modificada pelo acontecimento: o vento, a chuva, o bar. Passa a ver mais do que antes: “havia sinuca e só então eu notei” / “magreza até no contorno do joelho que meus olhos adivinhavam debaixo da calça surrada” / “mandava como nunca vi” / “Duas coisas nunca vistas e muito originais”. Dessas novidades, descobre que há jogo de sinuca e manifesta interesse, ao perguntar se pode espiar um pouco. A resposta é convidativa: “— Mas é claro, garotão!” (ANTÔNIO, 2020, p. 83).

A resposta do malandro Vitorino, personagem essencial para o conto, significa muito mais do que uma afirmação positiva à pergunta: “Fiquei sem graça. Para mim, moleque afeito às surras, aos xingamentos leves e pesados que um moleque recebe, aquela *amabilidade* me pareceu muita.” (ANTÔNIO, 2020, p.83, grifo nosso). É justamente na rua – aqui representada pelo bar – que o menino encontra certa amabilidade, ao contrário da casa, invertendo assim a percepção mais tradicional, delineada pelo antropólogo. Com isso, entramos no terceiro momento da vida do garoto no conto: no primeiro, um passado de brincadeiras e alegria; no segundo, o tédio e tristeza da casa; no terceiro, um mundo novo representado pelo jogo da sinuca e o mundo da malandragem.

A mudança vem de fato quando o personagem deixa de ser mero espectador do jogo e resolve pegar no taco, mostrando-se com o passar do tempo um excelente jogador. Essa sua fascinação pelo jogo pode ser compreendida como uma substituição das brincadeiras de antes, a pelada, o carrinho de rolimã e o futebol de botão: “Para mim, moleque fantasiando coisas na cabeça... Um dia peguei no taco.” (ANTÔNIO, 2020, p. 85).

Assim como em vários contos de João Antônio, notamos a presença de figuras que se apresentam, mesmo que de maneiras diferentes, como substitutos de um símbolo paterno. Como foi

visto em “Frio”, Paraná representa um protetor do menino mesmo que de forma ambígua, protegendo e colocando o protagonista em situações de risco. Em contos posteriores, de *Leão de Chácara* (1975), Laércio Arrudão oferece uma oportunidade de emprego ao menino Paulinho Perna Torta, e Manoel das Couves ensina ao Pirraça as virações como leão de chácara. Ambos ensinam muito sobre a malandragem e como se dar bem na vida a partir de pequenos expedientes e golpes.<sup>8</sup>

Diferente desses exemplos citados, Meninão do Caixote tem um pai e, não só isso, uma casa e uma família. O pai, por sua vez, ausenta-se por meses por causa das suas viagens de caminhão. Mesmo com essa ausência, o menino não se mostra magoado com o pai, mas sente saudades e relembra alguns momentos: “Papai vivia de brincadeira e de caçoada quando estava em casa e eu o ajudava a caçoar de mamãe, do que ele muito gostava.” (ANTÔNIO, 2020, p. 81). É possivelmente essa falta do pai que faz o menino se aproximar de Vitorino, homem brincalhão e sorridente: “Vitorino. Para mim, o nome era igualzinho à pessoa. Duas coisas nunca vistas e muito originais. O homem dos olhos sombreados sorriu aberto. A indignação foi embora nos dentes pretos de fumo” (ANTÔNIO, 2020, p. 84).

Para Meninão, Vitorino “abria uma dimensão nova” (ANTÔNIO, 2020, p. 85). Não apenas por estar diretamente relacionado ao jogo de sinuca, mas ao universo da malandragem, algo que o menino não assimila em um primeiro momento. O homem é descrito com características positivas: “Vitorino era o dono da bola. Um cobra<sup>9</sup>. O jeito camarada ou abespinhado de Vitorino, chapéu, voz, bossa, mãos, seus olhos frios medidores. O máximo, Vitorino. No taco e na picardia.” (ANTÔNIO, 2020, p. 85). Percebe-se que enquanto a mãe é presente até o final do conto, o pai vai escasseando até deixar de ser mencionado. Esse dado nos ajuda a corroborar a percepção da substituição de um (pai) por outro (Vitorino). Pode-se definir a personagem de Vitorino como sendo um exemplo típico de “malandro”, sujeito que transita em ruas e bares. Segundo DaMatta:

Não preciso acentuar que é na rua que devem viver os malandros, os meliantes, os pilantras e os marginais em geral – ainda que esses mesmos personagens em casa possam ser seres humanos decentes e até mesmo bons pais de família. Do mesmo modo, a rua é local de individualização, de luta e de malandragem. Zona onde cada um deve zelar por si, enquanto Deus olha por todos, conforme diz o ditado tantas vezes citado em situações onde não se pode mais dar sentido por meio de uma ideologia da casa e da família. (DAMATTA, 1997, p. 55).

<sup>8</sup> Os dois exemplos estão nos contos “Paulinho Perna Torta” e “Leão de chácara”, respectivamente.

<sup>9</sup> O significado da palavra aqui parece ser o de “indivíduo astuto e exímio em dada atividade.” (CABELLO, 1991, p. 40), embora, como veremos adiante, *animal peçonhento* também seja um sentido potente na caracterização de Vitorino.

Essa malandragem e sabedoria de Vitorino encantam o menino, como se esse fosse “picado” pela experiência e simpatia do adulto, expressão usada por Vima Lia Martin:

Note-se [...] a sedução que o jogador malandro exerce sobre o menino. Seu sorriso é a promessa de novas – e agradáveis – experiências para o garoto que, numa fase de transição, em que a infância já havia ficado para trás, não encontra motivações ou desafios em sua vida cotidiana. E, como um animal peçonhento, a fala de Vitorino “pica” o rapazola. (MARTIN, 2008, p.128).

A figura de Vitorino acaba se tornando ambígua ao longo do conto: ele realmente gosta do menino ou apenas o usava para conseguir dinheiro com o jogo? Essa dúvida não chega a entrar na cabeça de Meninão, mas ao longo do tempo a parceria já não agrada mais o adolescente:

Vitorino era o patrão, eu ganhava, dividíamos a grana.

Aquilo. Aquilo me desgostava. Ô divisão cheia de sócios, de nomes, de mãos a pegarem no meu dinheiro!

Por exemplo: ganhava um conto de réis. Dividia com Vitorino, só me sobravam quinhentos. Pagava tempo e despesas, já eram só quatrocentos. Dava estia ao adversário: lá se iam mais dez por cento — só me sobravam trezentos. Dez por cento sobre um conto. Dava mais alguma estia... Ganhava um conto de réis, ficava só com duzentos.

Estava era sustentando uma cambada, sustentando Vitorino, seus camaradas, suas minas, seus...

— Um dia mando tudo pra casa do diabo.

Não mandava ninguém. Vitorino trocava as bolas, mexia os pauzinhos, fazia negaça, eu aceitava a sua charla macia. (ANTÔNIO, 2020, p. 89).

Apesar disso, Meninão nunca aparenta estar decepcionado com Vitorino ou arrependido de se aproximar dele. Além de simbolizar a figura paterna, Vitorino também pode ser visto como uma espécie de professor, que ensina coisas que realmente interessam ao protagonista, ao contrário do colégio, percebido por ele como um lugar enfadonho. Por conta disso, não hesita em participar de uma última partida contra Tiririca, um forte jogador que queria uma revanche contra o adolescente: “Vitorino cortou com um agrado rasgado. Como escapar àquele raio de simpatia e à fala camarada? Vitorino tinha uma bossa que não acabava mais! Afinal, cedi para bater um papo.” (ANTÔNIO, 2020, p. 92).

Note-se que é a partir do momento no qual o menino descobre essa nova dimensão apresentada por Vitorino que o narrador faz uma descrição do espaço, no caso do bar Paulistinha e os “ambientes do joguinho”, mesmo que de maneira breve. Como se o espaço da casa ou da escola não tivessem o mínimo interesse, uma vez que não havia comentado muitos detalhes anteriormente. Isso

não significa, necessariamente, que a ausência de uma descrição ampla ou detalhada por parte do narrador simbolize um espaço sem características ou significados, pelo contrário, apenas alguns elementos pontuais, como o silêncio da casa ou os bilhetes que a professora manda à mãe, já definem tais lugares. A análise de Osman Lins sobre o espaço vai ao encontro da nossa:

Podemos, apoiados nessas preliminares, dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero. Difere, portanto, nossa compreensão do espaço, da de Massaud Moisés, para quem [...] “o cenário tende a funcionar como pano de fundo, ou seja, *estático, fora das personagens*, descrito como um *universo de seres inanimados e opacos*”. (LINS, 1976, p. 72, grifos do autor).

Mesmo não tendo descrições exaustivas e pormenorizadas, deduz-se, a partir de alguns elementos, que o ambiente não é agradável. Primeiro pela descrição do bar Paulistinha:

Um prédio velho da Lapa-de-Baixo, imundo, descorado, junto dos trilhos do bonde. À entrada ficavam tipos vadios, de ordinário discutindo jogo, futebol e pernas que passavam. Pipoqueiro, jornaleiro, o bulício da estrada de ferro. A entrada era de um bar como os outros. Depois o balcão, a prateleira de frutas, as cortinas. Depois das cortinas, a boca do inferno ou bigorna, gramado, campo, salão...era isso o Paulistinha. (ANTÔNIO, 2020, p. 84).

O espaço externo é degradado, marcado por adjetivação indicativa de sujeira e ruína, aspectos que parecem se projetar também sobre os “tipos vadios”. Curiosamente, o ambiente interno é descrito parcamente, sem adjetivações, reduzido ao mínimo. Da mesma forma, a descrição dos sujeitos que transitam nesse espaço reúne tipos comuns à obra de João Antônio: “Funcionavam supetões, palpitações e suor frio. Sorrisos quietos, homens secos, amarelos, pescoços de galinha, olhos fundos nas caras magras. Aqueles não dormiam, nem comiam.” (ANTÔNIO, 2020, p. 85). O silêncio, a magreza, a cor amarela, os olhos fundos são características negativas que dizem muito sobre o espaço que Meninão do Caixote está frequentando. Em outras palavras: os tipos humanos (pequenos trabalhadores pobres ou “vadios” não-trabalhadores, marcados fisicamente pelas condições do meio) participam da caracterização do espaço. Sobre esses sujeitos que participam das rodas de sinuca, João Antônio fornece na crônica “Merdunchos” uma breve descrição: “o jogador de sinuca não é bem o malandro, nem bem o trabalhador, nem bem o operário, ele fica vizinhando a miséria,

não é o esmoleiro também; pode pintar algum elemento ligado à prostituição, que vá lá apostar... é um lúmpen mesmo.” (ANTÔNIO, 1976, p. 55).

Em um trecho importante para a narrativa, recolhemos dados significativos para a mudança do comportamento do protagonista, no qual vemos um adolescente se encaminhando para a vida adulta, mesmo que precocemente:

Minha vida ferveu. Ambientes, ambientes do joguinho. No fundo, todos os mesmos e os dias também iguais. Meus olhos nas coisas. O trouxa, a marmelada, o inveterado, traição, traição. Ô Deus, como... por que é que certos tipos se metiam a jogar o joguinho? Meus olhos se entristeciam, meus olhos gozavam. Mas havendo entusiasmo, minha vida ferveu. Conheci vadios e vadias. Dei-me com toda a canalha. Aos catorze, num cortiço da Lapa de Baixo conheci a primeira mina. Mulatinha, empregadinha, quente. Ela gostava da minha charla, a gente se entendia. Eu me lembro muito bem. Às quintas-feiras, quatro pancadas secas na porta. Duas a duas. (ANTÔNIO, 2020, p. 87).

Ao contrário da rotina da casa e escola que estava em uma temperatura fria de forma metafórica, essa nova fase da vida do garoto estava fervendo, como ele próprio diz. Nota-se que os ambientes que ele passou a frequentar eram essencialmente marginais. O menino passou a frequentar a noite, espaços de jogatina e cortiços, locais duvidosos por conta dos inúmeros casos de traições e trapaças, que acarretam em prováveis discussões, brigas ou até casos de assassinatos.

Um outro elemento importante do conto para essa leitura da dicotomia casa/rua é a função do nome e apelido do personagem. Em nenhum momento o narrador diz o seu nome verdadeiro, apenas sabemos que ganhou o apelido Meninão do Caixote por causa de sua idade e estatura. Em várias narrativas de João Antônio, as personagens que vivem no mundo da marginalidade têm apelidos e não nomes próprios: Tiririca, Bacalau, Bruaca, Malagueta, Bacanaço, Perus, Jacarandá, Pirraça, Peteleco, Mariazinha Tiro a Esmo, Bola Preta, Diabo Loiro, só para ficar com alguns.

Esses apelidos representam um código que só funciona nas ruas, não funcionando no espaço da casa: Bruaca é o morador de rua, Jacarandá é o guardador de carros, Peteleco o alcagueta, Pirraça o leão de chácara e Meninão do Caixote o exímio jogador de sinuca. O significado do nome/apelido não fica apenas por conta do leitor, mas também os próprios personagens são cientes que cada um deles representam algo diferente.

Meninão do Caixote revela em certo momento que, cansado de jogar sinuca, diversas vezes largou os bares e as apostas: “Larguei uma, larguei duas, larguei muitas vezes o joguinho. Entrava nos eixos. No colégio melhorava, tornava-me outro, *me ajustava ao meu nome*.” (ANTÔNIO, 2020, p. 90, grifo nosso). Percebe-se que, para o personagem, entrar nos eixos, ir bem no colégio, significava se ajustar ao seu nome. Ou seja, o apelido “Meninão do Caixote” carregava, de certo modo, um significado de rebeldia, subversão, que servia apenas nas ruas, bares ou cortiços em que ele transitava. Longe desses espaços, em ambientes opostos, como a casa ou o colégio, volta ao seu nome verdadeiro. Como em nenhum momento ele diz o seu nome, podemos entender a omissão como uma preferência dele pelo apelido, símbolo de sua fama de “bárbaro da sinuca”, mesmo que carregue um sentimento de culpa.

Vejamos dois casos em que a relação nome verdadeiro e apelido entram em conflito, um na obra joãoantoniana e outro na obra de Jorge Amado.

O conto “Maria de Jesus de Souza”, publicado no livro *Abraçado ao meu rancor* (1986), apresenta algumas horas da vida da prostituta que dá nome ao texto pelo ponto de vista da própria personagem. Cansada da rotina de virar a noite se prostituindo, ganhar pouco dinheiro, comer mal e dormir na rua, Maria de Jesus de Souza fica imaginando o dia em que vai sair dessa condição e ter uma vida melhor. Ao contrário de muitos personagens de João Antônio, que se orgulham de seus apelidos, como Paulinho Perna Torta, a prostituta detesta o apelido de “Mimi Fumeta” que ganhou nas ruas:

Volta e meia, Mimi. Pra lá e pra cá, Mimi. Acabei Mimi e mutretada. Pior de tudo é que esse apelido dá um azar do cão, entrega a jato. Mesmo a pivetada já exclama, com deboche. Minha moral desce a zero. Mimi Fumeta, ora que onda, mas que bandeira! Sai de mim, azar do capeta... Que eu quero ser a senhorita Maria de Jesus de Souza, tanta gente vive bem neste mundo de meu Deus, eu quero paz, não cuido de vida alheia. Só pretendo ser do jeito que estou lá na certidão de nascimento. Senhorita Maria de Jesus, a que vai brilhar na noite do Bar e Boate Primo. Dama. Para se sentar na minha mesa tem de ser doutor e outros brilhos [...] (ANTÔNIO, 1986, p. 43).

Aqui há um caso de uma pessoa que ganhou o apelido sem aprovação e que para ela carrega significados negativos e pessimistas: o termo “fumeta” diz respeito às pessoas que se envolvem com a maconha, seja traficando ou fumando (CABELLO, 1991, p. 47). Meninos de rua, policiais e outras prostitutas chamam-na pelo apelido, algo que Maria de Jesus de Souza não aceita, porque o apelido tinha origem na marginalidade, e ela queria ascender socialmente ainda que sem deixar a prostituição, como se percebe pelas expressões “brilhar” e “Dama”.

Outro caso se apresenta no livro *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* (1959), do escritor baiano Jorge Amado. A novela apresenta a história de um homem que, após anos de uma vida comportada, com família, emprego e respeitado pela vizinhança, resolve subverter toda a ordem, saindo de casa e indo para a rua, beber cachaça, jogar e frequentar bordéis. Nesse caso, nome e apelido não se misturam no dia-a-dia, ou seja, em casa há o nome e na rua o apelido, mas sim separam-se radicalmente, como se indicassem um antes e depois do surgimento do apelido, como podemos ver nos dois trechos selecionados:

Segundos eles, Quincas Berro Dágua, ao morrer, voltara a ser aquele antigo e respeitável Joaquim Soares da Cunha, de boa família, exemplar funcionário da Mesa de Rendas Estadual, de passo medido, barba escanhoadada, paletó negro de alpaca, pasta sob o braço, ouvido com respeito pelos vizinhos, opinando sobre o tempo e a política, jamais visto num botequim, de cachaça caseira e comedida. (AMADO, 2003, p. 6).

Era o cadáver de Quincas Berro Dágua, cachaceiro, debochado e jogador, sem família, sem lar, sem flores e sem rezas. Não era Joaquim Soares da Cunha, correto funcionário da Mesa de Rendas Estadual, aposentado após vinte e cinco anos de bons e leais serviços, esposo modelar, a quem todos tiravam o chapéu e apertavam a mão. Como pode um homem, aos cinquenta anos, abandonar a família, a casa, os hábitos de toda uma vida, os conhecidos antigos, para vagabundear pelas ruas, beber nos botequins baratos, frequentar meretrício, viver sujo e barbado, morar em infame pocilga, dormir em um catre miserável? (AMADO, 2003, p. 14).

Maria de Jesus de Souza recusa o apelido das ruas porque representa a identidade de uma prostituta em situação decadente. Quincas Berro Dágua, por sua vez, aceita o apelido porque para ele representa uma identidade nova, de um homem livre que estava cansado da vida comedida de antes, mesmo que essa nova vida seja vista com maus olhos pela sua família.

Meninão do Caixote, por sua vez, transita em dois ambientes considerados opostos, em que o apelido não pode entrar na casa e o nome próprio não funciona nos bares.

Meninão do Caixote, apesar de fascinado pela sinuca e seus ambientes, carrega um sentimento de culpa, principalmente por causa de sua mãe: “Umás coisas já me desgostavam. Jogava escondido, está claro. Brigas em casa, choro de mamãe. Eu não levantava a crista não. Até baixava a cabeça.” (ANTÔNIO, 2020, p.88). Por ser apenas um adolescente, é natural a mãe do menino se preocupar com essas andanças dele por bares, e a sua subserviência também tem algo de previsível, em função da idade. Com isso em vista, a mãe serve como um bom exemplo para a seguinte citação de DaMatta sobre a visão da sociedade sobre as ruas:

até hoje a sociedade parece fiel à sua visão interna do espaço da rua como algo movimentado, propício a desgraças e roubos, local onde as pessoas podem ser

confundidas com indigentes e tomadas pelo que não são. Nada pior para cada um de nós do que ser tratado como “gente comum”, como “zé-povinho sem eira nem beira”. Nada mais dramático para alguém de “boa família” do que ser tomado como um “moleque de rua”; ou para uma moça ser vista como uma “mulher da vida” ou alguém que pertence ao mundo do movimento e do mais pleno anonimato. (DAMATTA, 1997, p.58).

Nesse ponto vale uma outra comparação com o personagem Quincas Berro Dágua. Após a sua segunda morte – a primeira havia sido uma morte moral, segundo a sua família –, os parentes de Quincas falavam que ele voltara a ser o Joaquim de antes. Porém, por conta do elemento fantástico presente na obra, descobrimos que ele não se arrependeu em nenhum instante da vida que havia levado após sair de casa. Os xingamentos proferidos aos parentes, a ansiedade pela chegada dos amigos da boemia, comprovam que ainda era o Quincas Berro Dágua, o “Rei dos vagabundos da Bahia” e o “cachaceiro-mor de Salvador.” (AMADO, 2003, p. 31)

Meninão do Caixote, pelo contrário, carrega uma culpa que vai culminar em seu choro diante de todos em uma tarde de domingo. Ao final daquilo que ele considerava a sua última partida, sua mãe aparece no bar trazendo-lhe uma marmita, rompendo o limite até então não transposto entre a casa e a sinuca: “Vinha chorosa de fazer dó. Mamãe surgindo na cortina verde, vinha miudinha, encolhida, trazendo uma marmita. Não disse uma palavra, me pôs a marmita na mão.” (ANTÔNIO, 2020, p. 95).

Não apenas o sentimento de culpa torna-se o motivo do choro do menino, mas também o choque entre os dois mundos (casa e rua). Não só nome e apelido não se misturam nos ambientes da casa ou do bar, mas também os seus participantes. O ingresso da mãe no bar rompe a separação entre os ambientes, perturba, desestabiliza, e acaba produzindo a cena emocional e a decisão final de Meninão.

Colidem também uma esfera feminina e uma esfera masculina. Flávio Aguiar, ao comentar sobre o conto “Meninão do Caixote”, salienta que o personagem “rememora sua iniciação nos territórios da masculinidade bruta” (AGUIAR, 1999, p. 15). Essa masculinidade, representada por homens, jogo da sinuca, cortiço, opõe-se aos elementos que constituem a casa, como a figura materna e a máquina de costura — desde tempos antigos, símbolo de atos predominantemente femininos, simbolizada seja na teia de Penélope (sem máquina, mas com o ato de coser), seja na roca da Cinderela. Como o Meninão está mais próximo da mãe do que do pai (por ser o pai uma presença esporádica e idealizada), ele se sente pressionado a satisfazer expectativas da mãe, que limita sua sede de liberdade, associada a rua/masculinidade/boemia.

A professora parece comparsa da mãe, ou seu duplo: ambas limitam os desejos de liberdade do menino.

Se a aventura de Meninão do Caixote inicia-se com ele saindo de casa, andando pelas ruas, entrando no bar e descobrindo a sinuca, o seu desfecho se faz pelo caminho inverso: ele passa pelas cortinas verdes, toma a rua em direção à casa com sua mãe:

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. (ANTÔNIO, 2020, p. 96).

Ao contrário do caminho de ida, Meninão do Caixote volta para casa transformado em um novo indivíduo. O desfecho remete às frases de abertura do conto, anuncia o abandono da sinuca: “Fui o fim de Vitorino. Sem Meninão do Caixote, Vitorino não se aguentava.” As duas pontas do conto, assim, se amarram. Ambas tratam da saída do mundo da sinuca, do fim do jogo.

### 2.3 A JUVENTUDE DE PERUS – “MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”

*E com o braço habilidoso  
De um malandro que é medroso  
Mas que tem bom coração.*

“Malandro medroso”, Noel Rosa

Ao propormos nesta dissertação uma análise da infância na obra de João Antônio, por meio de personagens crianças e adolescentes, a presença do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, último do livro homônimo, pode parecer estranha em um primeiro momento. De fato, grande parte das personagens do conto são homens adultos representados por malandros, policiais ou trabalhadores e, eventualmente, uma ou outra mulher adulta, normalmente caracterizada como prostituta. Além do menino engraxate que trabalhou no brilho dos sapatos de Bacanaço logo na primeira linha – “O engraxate batucou na caixa mostrando que era o fim. Bacanaço se levantou, estirou uma nota ao menino” (ANTÔNIO, 2020, p. 97) –, há também no bairro Água Santa, no meio do conto, o “bulício dos meninos com patins, bicicletas, brinquedos caros e coloridos” (ANTÔNIO, 2020, p. 119). Essas crianças, porém, servem como pano de fundo para a narrativa, não exercendo funções de elevada importância para a ação do enredo.

O objeto de nossa investigação será Perus, um dos três protagonistas. Com os seus dezenove anos de idade, Perus já não é mais um adolescente, mas também não é um adulto formado. A sua presença nesta dissertação, junto com personagens de dez anos (protagonista do conto “Frio”) e quatorze anos (“Meninão do Caixote”), justifica-se não apenas pela constante frequência do termo “menino” usado pelo narrador e personagens ao referenciá-lo, e também não apenas por ser o mais novo entre os três malandros. Consideramos o personagem como o fim de um ciclo, iniciado pela infância do menino de “Frio”, passando pela adolescência de “Meninão do Caixote” e terminando com a sua imagem de um indivíduo em processo de transição para a vida adulta. Essa transição coloca Perus não apenas como um símbolo do fim de um ciclo, mas também iniciador de um novo ciclo, que continua com o malandro formado Bacanaço e termina com o velho experiente Malagueta.

Conto de longa extensão, “Malagueta, Perus e Bacanaço” apresenta a história de três malandros que percorrem bairros da região oeste e central da cidade de São Paulo em um sábado, iniciando a trajetória ao entardecer e encerrando de forma fatídica apenas na manhã de domingo: “Falou-se que naquela manhã por ali passaram três malandros, murchos, sonados, pedindo três cafés fiados.” (ANTÔNIO, 2020, p. 154). Habilidosos no jogo da sinuca, transitam de bar em bar aplicando golpes em “otários” no jogo, na esperança de conseguirem algum dinheiro. Último conto da seção intitulada “Sinuca”, é a narrativa que melhor explora o universo do jogo, apresentando variantes de modalidades, como o “jogo da vida”, mas principalmente por apresentar as regras para além do jogo, o que podemos chamar de “regras da malandragem” ou “leis da malandragem”, como vimos na análise sobre “Meninão do Caixote”.

Como adiantamos na análise do conto “Frio”, o livro de estreia de João Antônio é composto por contos majoritariamente escritos em primeira pessoa, sendo apenas três contos de nove escritos em terceira pessoa. Além de “Frio” e “Retalhos de fome numa tarde em G.C.”, “Malagueta, Perus e Bacanaço” também possui um narrador em terceira pessoa, onisciente e não neutro. Diferentemente dos outros dois contos, nesse caso o narrador relata a partir da perspectiva de três personagens, não apenas narrando os acontecimentos, mas participando ativamente, emitindo opiniões e explicando o universo da malandragem.

Segundo José Luis Bubniak, usando as considerações de Norman Friedman, o ponto de vista do conto é o do autor onisciente intruso. Esse tipo de narrador tem como principal característica “a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e

as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas à estória à mão.” (FRIEDMAN, 2002, p. 173). O narrador se intromete na narrativa, adere à malandragem e “explica o jogo, expõe um mundo com um código de conduta próprio, justifica as ações dos seus jogadores” (BUBNIAK, 2020, p. 395). Por conta disso, ainda segundo Bubniak:

Essa caracterização de um “narrador malandro” parece bem acertada, já que existe um posicionamento por parte do narrador, sempre a favor dos marginalizados, aderindo à sua forma de pensar e de ver o mundo, mas também no âmbito da linguagem, representando uma integração entre narrador e matéria narrada. (BUBNIAK, 2020, p. 392).

Dois dos três protagonistas, Bacanaço e Perus, aparecem logo na primeira página de forma bastante representativa, como podemos ver no seguinte excerto:

Vestido de branco, com macio rebolado, Bacanaço se chegou:  
 — Olá, meu parceirinho! Está a jogo ou está a passeio?  
 O menino Perus encolheu-se no blusão de couro. Os dedos de Bacanaço indo, vindo, atijando. Desafiavam.  
 — Está a jogo ou a passeio?  
 Calado. O anelão luzia no dedo do outro e o apequenava, largava-o de olhos baixos, desenxabido. O menino Perus chutou para longe uma ponta de cigarro, arriou no banco lateral. Três dedos enfiaram-se nos cabelos.  
 — Que nada! Tou quebrado, meu — os dedos voltaram a descansar nos joelhos. (ANTÔNIO, 2020, p. 97).

Esse primeiro diálogo entre os dois personagens serve como ponto de partida para caracterizá-los, mas principalmente para apresentar as suas diferenças. Bacanaço anda com macio rebolado, vestido de branco, usa um anel brilhante no dedo e é aquele que faz a pergunta, que atija e desafia Perus. Por outro lado, o seu interlocutor, Perus, é um indivíduo calado, encolhido, desenxabido, que se apequena diante do anel brilhoso do outro. Desse trecho, podemos adiantar dois temas que vão aparecer constantemente ao longo do conto: a relação entre Perus e Bacanaço e o quase mutismo de Perus. Na sequência analisaremos o primeiro aspecto.

Nas análises anteriores percebemos como as relações dos protagonistas com os pares adultos são importantes para a construção de suas personalidades. Paraná havia mostrado ao menino do conto “Frio” formas de se ganhar dinheiro, seja trabalhando como engraxate ou tomando conta de carros, como também em alguns momentos demonstrava carinho e proteção pelo menino, criando no outro um vínculo, um sentimento de fidelidade. Vitorino, por sua vez, apresentou ao adolescente do conto “Meninão do Caixote” um novo mundo, representado pelo

jogo da sinuca e da malandragem (seus ambientes e costumes). Não apenas isso: ele também se tornou patrão de jogo do menino, ganhando dinheiro com as suas partidas, chegando a se tornar dependente de Meninão e este representar o seu “fim” ao abandonar o jogo da sinuca no final da narrativa.

De início, apesar das aparentes diferenças entre ambos, o narrador apresenta Bacanaço e Perus como sendo parceiros de jogo: “Perus e Bacanaço, de ordinário, acabavam sócios e partiam. Então, conluiados, nem queriam saber se estavam certos ou errados. Funcionavam como parilha fortíssima, como bárbaros, como relógios.” (ANTÔNIO, 2020, p. 97). Essa ideia de parceria no início do conto, reforçada pela expressão usada pelo narrador “um, o martelo; o outro era o cabo”, carrega uma ilusão de cumplicidade entre ambos, entretanto ao longo da narrativa isso vai se desmanchando e, conseqüentemente, uma noção de hierarquia surge, ficando evidente a posição “inferior” de Perus diante de Bacanaço.

Primeiro porque Bacanaço empenhará o seu relógio para bancar as partidas de Perus e Malagueta, tornando-se “patrão” deles, expressão bastante usada para definir esse tipo de relação na sinuca, semelhante à de Vitorino com o Meninão do Caixote. Mas principalmente essa relação de dependência se dá pelo fato de Bacanaço ser um malandro experiente, alguém que detém muito conhecimento e respeito nas rodas da malandragem, o contrário de Perus. Segundo o narrador:

Era quem primeiro cantava de galo. Bacanaço não olhava na cara dos desconhecidos. Impunha-se-lhes oprimindo, apequenando. Mandava primeiro, uma ruga nas sobrancelhas, sempre abespinhado. Desses que quando a conversa não interessa vão mandando para a casa do diabo. E se houver reaproximação já batem, já xingam, já correm o pé, dão cabeçada, deixam o sujeito estirado na calçada. Agora, se gostasse, gostava. Era igual, amigão. Ninguém botasse a mão em amigo seu. Porque seria como mexer com sua cara ou bulir com amiga sua. Assim era Bacanaço com o menino Perus. E por isso o menino o admirava. (ANTÔNIO, 2020, p. 101).

Sujeito bruto, violento e arrogante; porém, quando gostava de alguém era de verdade. Percebe-se a simetria que há entre as últimas frases do excerto selecionado com um outro trecho do conto “Frio”: “Assim era Bacanaço com o menino Perus. *E por isso o menino o admirava.*” / “Mas Paraná havia-lhe mostrado todas as virações de um moleque. *Por isso ele* [o menino] *o adorava*” (ANTÔNIO, 2020, p. 59, grifo nosso). Admiração e adoração, sentimentos de significados positivos, juntam-se à simpatia que Meninão do Caixote nutria pelo Vitorino. No universo representado por João Antônio, a experiência do malandro é peça fundamental para a

construção de vínculos com aprendizes. A admiração alheia é um dos elementos que constrói a figura do malandro.

Além dessa admiração, Perus sabia que andar com Bacanaço significava algo bom: “Malandro fino, vadio de muita linha, tinha a consideração dos policiais. Andar com Bacanaço, segui-lo, ouvi-lo, servi-lo, fazer parceria, era negócio bom.” (ANTÔNIO, 2020, p. 101). Se os verbos “segi-lo” e “ouvi-lo” sugerem ações de um aprendiz, do jovem aspirante a malandro que aprende com o malandro experiente, o verbo “servi-lo” sugere uma noção de hierarquia, revelando, assim, uma ambiguidade na relação de Perus com Bacanaço. Além disso, esse trecho explicita uma malícia da parte de Perus, pois andava com Bacanaço não apenas por amizade ou admiração, mas também por ser um “negócio bom”. Andar com Bacanaço pode beneficiar Perus em três principais aspectos: aprendizagem sobre o mundo da malandragem, proteção (o que se concretizará na cena com o policial Silveirinha) e consideração de outros malandros.

Se, no caso dos outros dois contos, destacamos a presença de Paraná e Vitorino como possíveis símbolos paternos aos meninos, mais representativo para o menino de “Frio” por este ter apenas dez anos e não ter um pai biológico, em alguns momentos podemos perceber uma relação entre Perus e Bacanaço bastante próxima nesse sentido. Numa narrativa em que os espaços são caracterizados como sujos, escuros, melancólicos, com personagens trapaceiros, abatidos e muitas vezes violentos, parece não haver lugar para diversão e descontração.

Em alguns momentos, porém, enquanto Perus e Bacanaço estão juntos, identificamos momentos de breve descontração, criando assim uma atmosfera de amizade ou familiar entre eles em um ambiente por vezes hostil. Não necessariamente uma relação paternal ou fraternal, mas uma relação afetuosa. Seguem alguns trechos em que podemos identificar tal relação:

Então, enquanto otários não surgiam, jogo bom não aparecia e a noite não chegava, Perus e Bacanaço **brincaram**. Com a boca e com as pernas, indo e vindo e requebrando, se fazendo de difíceis, **brincaram**. Desconsideradamente, nenhum golpe. As pernas ao de leve se tocavam e se afastavam, não se entrelaçando nunca, que aquilo era **brincar**. [...], Mas Bacanaço sorriu, que aquilo era **brincar**. [...] E **brincaram** mais um tanto, que a vontade não passara. (ANTÔNIO, 2020, p. 98, grifos nossos)

Os sapatos fizeram um barulhão na escada comprida de madeira. Rápidos, subiam. Veio-lhes, num átimo, a fantasia de **brincarem** degraus três a três. Perus e Bacanaço iam, lépidos. (ANTÔNIO, 2020, p. 128, grifos nossos)

Pegaram nos tacos, passaram giz, tacaram sem vontade. **Brincavam**, malabarismos, manobravam com displicência, esqueciam-se de marcar pontos, invertiam tacadas, espantavam o sono, riam, **brincavam**. Passatempo, bate-bola, leite de pato, sem nenhuma importância. (ANTÔNIO, 2020, p. 146, grifos nossos).

Nos três trechos selecionados repete-se o verbo “brincar”. Durante todo o extenso conto, esse verbo aparece apenas nesses três momentos; em todas as vezes, Perus e Bacanaço são os agentes das brincadeiras. Justamente nesses momentos, o personagem Perus parece mais descontraído, não retraído e desenxabido como na maior parte da narrativa. Brincar, nessas cenas, representa ações despreziosas, como num treino para as durezas da vida. Com Bacanaço, Perus brinca, treina um certo gingado de corpo, experimenta a cumplicidade gestual, joga sem fazer apostas, ensaia para as partidas de sinuca com outros parceiros experientes. Em oposição às brincadeiras, o primeiro jogo com parceiros desconhecidos se intitula “jogo da vida”, e nele não há brincadeira. Paira sobre ele a possibilidade de desmascaramento e de consequências funestas como a prisão.

Se a diversão dessas brincadeiras entre Perus e Bacanaço consiste no fato de serem pueris (brincadeira de luta, pular degrau de escada ou jogar sinuca não apostando dinheiro), elas terminam quando algum elemento de violência aparece: durante a brincadeira de luta, Bacanaço puxa a navalha para assustar Perus, e esse percebe que a brincadeira acabou, não reage, se recolhe: “estatelou, guardou-se no blusão de couro” (ANTÔNIO, 2020, p. 99); a brincadeira de pular degraus, por sua vez, termina quando o policial Silveirinha confronta Perus: “Mal entraram no Paratodos, deram com a voz do negro intimando Perus e o brinquedo acabou-se, e tudo o mais se confundiu, ficou cinzento.” (ANTÔNIO, 2020, p. 128). Percebe-se que a imagem da brincadeira termina, dando lugar a uma imagem cinzenta, melancólica e sufocadora.

Ainda sobre a relação entre Perus e Bacanaço, a cena de Silveirinha é bastante significativa. Bacanaço, nesse momento, toma atitude de alguém responsável pelo bem estar de Perus, mas antes disso orienta o jovem a não fugir do problema: “O menino Perus ensaiou maquinalmente a meia-volta. Bacanaço desaprovou, a mão parou, palma para cima; imprimiu: — O jeito é enfrentar” (ANTÔNIO, 2020, p. 129). Por ser um malandro experiente, Bacanaço sabe que uma possível fuga de Perus poderia manchar a reputação deste entre os malandros, pois não seria considerada uma atitude digna. Há aqui uma preocupação em ensinar o “menino” a se virar nesse mundo de adultos, mesmo que seja na base de violência e opressão. Afinal, como o conto deixará evidente, violência, opressão e coação são parte do jogo social. Como sentencia Bacanaço em outro momento: “— Vai levar muita porrada se quiser ser um virador, seu coió de mola!” (ANTÔNIO, 2020, p. 123).

Com a violenta investida de Silveirinha, uma vez que o policial quer cobrar imposto do jovem, Perus fica em estado de choque, travado, extrapolando o seu jeito tímido, quieto e desengonçado. Se retrai de um modo ainda mais intenso do que já fora apresentado como seu estado habitualmente quieto e tímido:

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 Silveirinha, o pensamento se perdia. Vila Alpina, outra vez. A Vila famosa na boca de todos os malandros, onde Perus se viraria. Silveirinha. Perdia 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, 2020, p. 129).

As emoções de Perus são apresentadas de modo físico, pelas expressões metafóricas “bolo na garganta” e “espeto atravessado”. Tais expressões materializam o efeito da violência sofrida, permitindo alguma identificação entre leitor e personagem. A incapacidade de Perus de livrar-se da opressão por meio do raciocínio e/ou da imaginação se mostra por meio do verbo “se estraçalhava”, que indica a dissolução física físico de algo que, no entanto, era imaterial: o pensamento, a perseguição infrutífera de uma ideia pelo personagem. A sua incapacidade de ação com o corpo ou de fala marcadas pelas expressões “mãos paradas”, “músculos da cara parados”, “mudamente pedia socorro”, faz com que os seus olhos sejam o único recurso possível para pedir ajuda.

A cena em questão bastante se assemelha àquela em que o personagem Fabiano é interpelado pelo soldado amarelo, no capítulo “Cadeia” do romance *Vidas secas* (1938), de Graciliano Ramos. Ao ser chamado para jogar cartas pelo soldado amarelo, policial que representa a autoridade (assim como Silveirinha), Fabiano compreende não como um convite, mas sim uma ordem: “Levantou-se e caminhou atrás do amarelo, que era autoridade e mandava. Fabiano sempre havia obedecido. Tinha muque e substância, mas pensava pouco, desejava pouco e obedecia.” (RAMOS, 1989, p. 27). Mesmo sendo um homem forte e bruto, apenas acata a ordem de cabeça baixa. Após a partida, tendo perdido dinheiro, Fabiano sai da bodega em que havia jogado. Não tendo gostado que Fabiano tenha ido embora sem se despedir, o soldado amarelo pressiona o personagem contra uma árvore. Essa opressão desconcerta Fabiano:

Engasgou-se. A autoridade rondou por ali um instante, desejosa de puxar questão. Não achando pretexto, avizinhou-se e plantou o salto da reiúna em cima da alpercata do vaqueiro.

— Isso não se faz, moço, protestou Fabiano. Estou quieto. Veja que mole e quente é pé de gente.

O outro continuou a pisar com força. Fabiano impacientou-se e xingou a mãe dele. Aí o amarelo apitou, e em poucos minutos o destacamento da cidade rodeava o jatobá.

— Toca pra frente, berrou o cabo.

Fabiano marchou desorientado, entrou na cadeia, ouviu sem compreender uma acusação medonha e não se defendeu. (RAMOS, 1989, p. 29).

Fabiano não fica em total silêncio assim como Perus, mas fica desorientado e desconcertado da mesma maneira. Se no início da cena da investida de Silveirinha tudo ficou “cinzento” de uma maneira metafórica, quando o soldado amarelo empurra Fabiano o narrador usa a expressão “escurecia”: “Repetia que era natural quando alguém lhe deu um empurrão, atirou-o contra o jatobá. A feira se desmanchava; escurecia” (RAMOS, 1989, p. 28). Esse escurecer ocorre porque está anoitecendo, mas também podemos interpretar de forma metafórica, semelhante ao “cinzento”, como se o momento para Fabiano tivesse ficado turvo, de difícil compreensão.

A expressão “engasgou-se” representa um sentimento semelhante ao “bolo na garganta” de Perus. A diferença consiste em que a metáfora do bolo sintetiza uma noção de impossibilidade de fala, como se algo estivesse bloqueando a garganta de Perus. Em “engasgou-se”, a fala sai de forma bagunçada. Mesmo conseguindo falar, Fabiano não consegue se expressar bem, tendo dificuldade em defender-se, chegando ao ponto máximo de xingar a mãe do soldado, e acaba indo preso, embora estivesse com a razão.

Diante dessa cena de violência de Silveirinha, Bacanaço resolve intervir na situação, salvando Perus da opressão: “— O menino é gente minha — sorriu, maneiro, mais pedia que falava. — Podemos conversar, chefe?” (ANTÔNIO, 2020, p. 133). Se as brincadeiras se configuram como momentos de afeição, de cumplicidade ou no mínimo de descontração, a orientação e proteção de Bacanaço podem ser vistas na mesma perspectiva. Mesmo Bacanaço orientando-o a enfrentar a situação, e ele sabendo das possíveis consequências, o malandro mais velho não deixa de estar atento à situação, intervindo quando ela se tornava crítica.

Elemento importante para eleger Perus como sendo o fim do ciclo, iniciado pela infância do menino de “Frio”, é a sua relação com Bacanaço. Como ainda é novo e inexperiente, tem um indivíduo que lhe serve como tutor e protetor. Os malandros mais velhos,

Bacanaço ou Malagueta, não precisam de pessoas que os protejam ou que lhes deem conselhos. Conhecedores dos códigos da sinuca e da malandragem, experimentados nos ambientes que frequentam, eles sabem como se sair das situações adversas que se apresentam.

A relação de Perus com Bacanaço não é o único elemento que nos permite aproximar o personagem ao universo infantil ou juvenil. Ao longo do conto, o comportamento de Perus se mostra diferente em comparação com o dos outros dois malandros. Um desses elementos é o quase mutismo, uma das características marcantes de Perus, que acaba revelando também a sua timidez e o seu retraimento.

Sabemos desse quase mutismo do personagem não apenas pela ausência de falas em discurso direto ou indireto livre, mas porque o narrador faz questão de apontar essa característica por diversas vezes: “Calado.” (p.97) / “Mas era um menino diante de Bacanaço e por isso ouvia quieto.” (p. 101) / “Perus, desenxabido, sem uma palavra.” (p. 116) / “Perus nem falava, nem ouvia” (p. 122) / “Perus se desnor-teava em erradas, começava pela timidez de não dizer nada.” (p. 129) / “O menino tinha um bolo na garganta.” (p. 129) / “estava apagado, apagadinho, não falava um a.” (p. 132) / “E nem o menino Perus falava.” (p. 138).

Bruno Zeni, que qualifica Perus como um “infante entre velhos malandros”, diz que o jovem “é o único dos três protagonistas que não adquiriu a capacidade de contar, não tem a ‘charla’, não é narrador como os demais. O personagem é construído em torno da constante (a lógica do personagem) que é a dificuldade de falar.” (ZENI, 2016, p. 271). Não apenas a dificuldade em falar é constante no personagem, também a sua desenvoltura, ou falta dela. O silêncio por si só mostra uma característica ímpar do personagem, que, somada ao seu jeito tímido e desengonçado, constrói um personagem deslocado da malandragem.

Assim como as constantes vezes que o narrador destaca marcas de silêncio, há também marcas de uma pessoa retraída e, por muitas vezes, assustada e incomodada, seja com os outros personagens ou com o ambiente: “olhos baixos”, “desenxabido”, “encabulado”, “encolheu-se timidamente”. Prova disso é a cena em que os três malandros planejam entrar na roda do jogo da vida do ex-policial Lima, e Perus pede para entrar: “O menino se desengonçava um tanto quando solicitava jogo. Não se intrometia *ainda* com o cinismo de Bacanaço, Malagueta e outros malandros maduros. Ficava meio torto, como quem vai e não vai, feito um menino.” (ANTÔNIO, 2020, p. 110, grifo nosso). O advérbio “ainda” sugere que Perus está num processo formativo, em vias de se tornar um malandro. A sua habilidade na sinuca não é o suficiente para a sua completa formação na malandragem, faltando-lhe a picardia dos

malandros. A sua timidez ao pedir para entrar no jogo se contrapõe à maneira descontraída e debochada de Malagueta: “— Entra ele e entro eu — Malagueta intrometia-se sorrindo, bulia com todos. — O bolo fica maior, meus.” (ANTÔNIO, 2020, p. 110). Perus se desengonçava e ficava meio torto ao pedir jogo; Malagueta, por sua vez, sorria e bulia com os homens da roda.

Além desse sentido de algo que está em transição, nesse caso o processo formativo de Perus, podemos destacar o posicionamento do narrador. Esse “narrador malandro”, como sugere Bubniak (2020), sabendo como funciona os mecanismos da malandragem, reconhece que Perus chegará ao cinismo de Malagueta e Bacanaço. Mesmo assim, faz questão de lembrar ao leitor que ele ainda é um “menino” e não um “malandro maduro”.

Há ainda outros comportamentos de Perus que se distanciam daqueles previstos para malandros adultos. Alguns são bastantes sugestivos, mas não dizem respeito necessariamente a um comportamento “infantil” ou imaturo. Um exemplo disso é a cena em que Malagueta “comia com pimenta e bebia cachaça, Perus apreciava guaraná, Bacanaço bebia cerveja gelada.” (ANTÔNIO, 2020, p. 143). Perus é o único que opta por beber algo não alcoólico. Além disso, o verbo “apreciava” ao contrário de “bebia” pode sugerir uma ação não mecânica do personagem, como se ele estivesse aproveitando esse momento de verdade.

Um outro comportamento distintivo do personagem pode ser visto no excerto a seguir:

O menino Perus era uma coisa, mas não sabia que era. Modelo, como dizem as mulheres. Malvestido, era verdade, mas nele iam bem os olhos claros, descoroçados um pouco; ia bem o peito largo se afinando com a altura boa, corpo maneiro de atitude rápida. Um modelo novinho. Até seus andrajos, de certa forma, lhe iam bem. Mas não dava fé, por exemplo, daquela dona que agora na curriola o comia com os olhos. O menino Perus pensava nos joguinhos de Vila Alpina e contava luzes. (ANTÔNIO, 2020, p. 125).

Mesmo sendo um jovem bonito, de corpo “maneiro”, Perus parece não se interessar por namoros e relacionamentos. Alheio ao momento, por conta de seus pensamentos, não percebe que uma mulher está de olho nele. Dentre os três malandros, é aquele que não possui um par romântico: Malagueta tinha Maria, “vendedora de pipocas, de amendoim e de algodão de açúcar nas noites” (ANTÔNIO, 2020, p. 121) e Bacanaço era o cafetão de Marli, mulher que “fazia a vida num puteiro da rua das Palmeiras” (ANTÔNIO, 2020, p. 140). Mesmo essas relações sendo diferentes — Malagueta tratava bem Maria, e Bacanaço batia com frequência em Marli —, elas existiam.

O que chama a atenção nesse excerto que selecionamos é Perus não prestar atenção na mulher pois está contando luzes, prática comum do personagem: “Era costume do menino enumerar coisas. Sabia, por exemplo, quantas bolas cinco fulano embocou em tal partida, quantos bondes Casa Verde passaram em meia hora. Os luminosos se apagavam, se acendiam, se apagavam, um, dois, um... Aquele exercício o distraía.” (ANTÔNIO, 2020, p. 122). Esse costume de enumerar ou contar coisas pode ser interpretado como oriundo de uma das características do rapaz, que é a observação. Perus é aquele que pouco fala e muito observa, sendo uma das maneiras de caracterizar um aprendiz.

O fato de contar luzes lembra muito quando o menino de “Frio” caminha pela cidade durante a noite: “Olhava para as luzes do centro da avenida, bem em cima dos trilhos dos bondes, e pareceu-lhe que elas não iriam acabar-se mais. Gostoso olhá-las.” (ANTÔNIO, 2020, p. 62). Da mesma forma, o narrador caracteriza Perus pelo seu olhar, distinguindo-o por sua sensibilidade ainda a florada, distinta da dos malandros mais velhos, uniformizados por gestos mais automáticos. Ao caracterizar os três personagens, de modo indistinto, o narrador observa seus gestos exteriores, caracterizados pelo advérbio “maquinalmente”: “Tomaram o viaduto Santa Ifigênia maquinalmente, numa batida frouxa e dolorida. Só se ouvia, à frente, o ‘plac-plac’ dos saltos de couro de Bacanaço.” (ANTÔNIO, 2020, p. 134). Em seguida, o narrador permite um rápido vislumbre de sua interioridade, mas ainda sem distinguir uns dos outros: “A gana do jogo lhes passara de todo e não percebiam o vento quieto e úmido batendo-lhes agora, nas caras e nas pernas. As três cabeças seguiam baixas. Eram três vagabundos e nada podiam.” (ANTÔNIO, 2020, p. 134). Os três são descritos de modo uniforme; distingue-os apenas o salto de Bacanaço, como a sugerir uma certa hierarquia e, nela, a sua superioridade.

A descrição desse grupo de três cabeças baixas, de três vagabundos humilhados é interrompida por um parágrafo no qual o narrador caracteriza o espaço urbano:

O velho viaduto Santa Ifigênia ficava solene na sua velhice de construção antiga e mais velho, àquela hora de calma. O viaduto velho, os prédios novos, muitos, enormes se atirando em vertical, dormidos agora. Visto de cima, o Vale do Anhangabaú era um silêncio grande de duas tiras pretas de asfalto. O menino Perus olhou. Lindo, o vale, aquele silêncio de motonetas paradas, de árvores e de carros em solidão. Lua lá em cima, o menino olhou. Já se percebia, à frente, o contorno do Mosteiro de São Bento, também sossegado no seu jeito antigo. Luz elétrica dos postes jogava uma calma... (ANTÔNIO, 2020, p. 134).

O olhar de Perus, admirando-se da paisagem que os outros dois (já) não observam, é revelador de sua interioridade, de algo que escapa ao sentimento de raiva e humilhação que os três experimentam nessa cena, depois de terem perdido dinheiro, acossados por Silveirinha. Há algum lirismo nessa cena urbana: na madrugada, sem os barulhos e movimentos de carros e motonetas, destaca-se o que é imóvel — o viaduto, os prédios, o mosteiro e até o asfalto — ou aparentemente imóvel — a Lua. O contraste entre construções velhas e novas talvez reverbere o contraste entre as idades dos malandros, e o narrador e Perus percebem beleza nisso. A caracterização do espaço se faz pela reiteração de sua antiguidade, por meio da repetição enfática das palavras “velho”, “solene”, “antiga”, “mais velho”, “sossegado” e de novo “antigo”. Nesse espaço público, Perus (a quem o narrador qualifica duas vezes como “menino”) é quem percebe o silêncio, a ausência de movimentos, a Lua. Coroando esse instante de lirismo só percebido ou sentido por Perus, as palavras “solidão”, “jeito” e “calma” humanizam o espaço, dando alma às máquinas, ao mosteiro e à luz elétrica. Não se trata, aqui, do deslumbramento eufórico de um Macunaíma diante das máquinas urbanas; trata-se de um certo êxtase provocado pela cidade, cuja beleza noturna só pode ser percebida por quem vaga, à noite, por espaços públicos e ainda não perdeu o deslumbramento do olhar.

Constatamos, até aqui, que Perus é um personagem em transição de uma adolescência para a vida adulta. Isso não se deve apenas por ter dezenove anos, mas por uma série de motivos, como a sua relação com Bacanaço e alguns comportamentos. Por conta disso, vive um dilema que os outros dois personagens não vivem: quer sair da vida da malandragem, parar de jogar sinuca, mas para isso vai precisar se endireitar, trabalhando como operário, e voltar a morar com a tia.

Em 2018, Manoel Freire, à luz das proposições de Antônio Candido acerca da “dialética da malandragem” em seu clássico texto de 1970, escreve um ensaio aproximando as considerações do crítico com o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Freire percebe que as esferas da “ordem” e da “desordem” não estão separadas no conto, pelo contrário, misturam-se diversas vezes:

Entre outros aspectos importantes da narrativa de João Antônio, percebe-se que apesar de ser um universo à margem, o mundo da malandragem não está nitidamente separado da ordem oficial, de forma que também aqui a “esfera da ordem” e a “esfera da desordem” apresentam seus pontos de intersecção. Evidencia-se na relação entre Malagueta, Perus e Bacanaço uma assimetria, em que o trabalhador vende sua força de trabalho a um patrão que lhe paga um salário, de modo que a maior fatia dos lucros vai para o patrão, dono do capital, reproduzindo-se no universo da marginalidade a exploração vigente na ordem capitalista. Dessa forma, a narrativa configura uma

dialética entre o universo da marginalidade e o mundo oficial, que se misturam com frequência, embora jamais se conciliem, como se vem mostrando. (FREIRE, 2018, p. 237).

Essa mistura das duas esferas, os seus “pontos de intersecção”, traduzem-se em dilema para Perus. Como ainda está em transição, por ser um indivíduo ainda jovem e inexperiente, não sabe ao certo qual rumo tomar. Em um momento de reflexão, Perus imagina como seria a troca de uma vida de jogador de sinuca (desordem) por uma vida de operário (ordem):

Roubaria uma grana, se enfiaria num trem para Perus, onde ficaria quieto, para de lá não sair mais. Aturaria a tia, o amásio bêbado, a vidinha estúpida e sem jogo, a enorme fábrica de cimento de um lado, o casario mesquinho do outro. E iria se fanar com uma ocupação na fábrica, com uma enxada, com o diabo. Sua hora de dormir seria dez horas. Lá em Perus, o menino não curtiria madrugadas e fome, nem se atiraria como um desesperado à primeira viração que surgisse. Malandragem não dera pé. (ANTÔNIO, 2020, p. 139).

Essa reflexão, porém, não passa de um momento breve e, como diz Meninão do Caixote no outro conto, “a malandragem continuava”:

Mas o joguinho virava, sorria, chamava, dava-lhe um parceirinho fácil em duas partidas de duzentos e cinquenta cruzeiros. Os pensamentos bons iam embora, arranjava um patrão, caía na sinuca. Ganhava um tanto, se arrumava por uns dias. Na continuação, de novo se estrepava, o joguinho castigava. Perus combatia, entretanto. (ANTÔNIO, 2020, p. 140).

O dilema consiste no fato das duas possibilidades serem melancólicas para Perus como bem aponta Vima Martin:

Note-se que as perspectivas do ‘menino’ Perus são completamente melancólicas. Ele se vê entre dois modos de vida completamente vazios de significado, não acalentando nenhum sonho de satisfação pessoal. Se conseguisse se enquadrar nas normas – com moradia fixa, convivência familiar e carteira assinada – ou se continuasse a transgredi-las, a insatisfação continuaria presente. É por isso que o jovem era frequentemente tentado a permanecer no vício e ‘se mortificava com lamentações novas’. (MARTIN, 2008, p. 149).

Dentro do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, Perus é o personagem mais complexo. Por conta do seu quase mutismo, ou ensimesmamento, o narrador expõe sua subjetividade por diversas vezes. Apesar de estar inserido no universo da malandragem, não sendo nenhum inocente pois também participa ativamente das trapaças no jogo da sinuca, mostra-se como um indivíduo sensível.

Essa sensibilidade de Perus se mostra especialmente à flor da pele na cena em que o personagem acompanha o nascimento do dia. A cena em questão começa com uma imagem que carrega elementos da natureza: “Primeiros pardais passavam”. A aliteração desta frase sugere um tom poético, convidando para uma leitura lenta e atenta das palavras e do espaço, observado apenas por Perus:

Perus acompanhava os dois, mas olhava o céu como um menino num quieto demorado e com aquela coisa esquisita arranhando o 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 o seu fim. Mas à direita, aparecia um toque sanguíneo. Era de um rosado impreciso, embaçado, inquieto, que entre duas cores se enlaçava e dolorosamente se mexia, se misturava entre o cinza e o branco do céu, buscava um tom definido, revolvía aqueles lados, pesadamente. Parecia um movimento doloroso, coisa querendo arrebentar, livre, forte, gritando de cor naquele céu. (ANTÔNIO, 2020, p. 144).

O nascimento do dia apresenta-se como um momento sensorial para Perus. O seu olhar passa pelo cenário de forma lenta, calmamente. O olhar ao céu e à lua tocam Perus de tal forma que seu corpo experimenta sensações diversas como um arranhar no peito ou um arrepio. A paleta de cores do céu começa com um rosado, que se mistura com o branco e o cinza, até atingir um tom vermelho. O trecho revela a sensibilidade de Perus e o distingue dos seus companheiros de jogo. Ele sabe mais que os outros, percebe com mais intensidade aquilo que para os outros é apenas o nascimento do dia.

O silêncio de Perus parece conter uma rica sensibilidade, que, no entanto, ele não pode revelar a Bacanaço e Malagueta, plenamente enquadrados numa masculinidade que associa lirismo a “frescura”, feminilidade. Nesse mundo da malandragem, parece haver pouco espaço para dúvidas, para deslumbramentos, para lirismo. No entanto, esses elementos pulsam em Perus.

Por conta disso, podemos perceber um contraste entre a cena do nascimento do dia e a cena na qual acompanhamos o anoitecer pela perspectiva de Bacanaço, ainda no início do conto:

Lusco-fusco. A rua parece inchar.

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

O sinal se abriu e nova carga de gente, dos lados da Lapa de baixo, entope a rua. Gente regateia preços, escolhe, descompra e torna a escolher nas carrocinhas dos mascates, numerosas. Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de quinquilharias se amontoa. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri.

Do lado de lá da rua, junto ao anúncio de venda de terrenos, um casal desajeitado. A moça é novinha e uma distância de três-quatro corpos entre eles... A moça novinha aperta um guarda-chuva, esfrega qualquer coisa com os pés, os olhos nos sapatos, encabulados. Bacanaço sorri. (ANTÔNIO, 2020, p. 102).

Ao contrário da tranquilidade que o trecho da aurora imprime, por meio de imagens como os pardais voando, o silêncio, a lua e a mudança das cores do céu, o anoitecer é marcado por uma agitação desenfreada e sufocante. Pessoas quase empilhadas em cima das outras, o grito da mulher cega, o choro da menina, são marcas de um cenário caótico. Parece não ser gratuito que o ponto de vista desse momento seja de Bacanaço. Assim como ele, a cena é violenta e há ausência de sensibilidade e lirismo. Perus se arrepia com a aurora, Bacanaço parece sorrir da desgraça alheia, com o sofrimento das pessoas.

A luz do dia surge de forma natural, emocionando Perus: “Já era um dia. O instante bulia nos pelos do braço, doía na alma, passava uma doçura naquele menino, àquela janela, grudado.” (ANTÔNIO, 2020, p. 145). O anoitecer para Bacanaço não é apenas indiferente, mas parece brotar artificialmente, não com a luz natural da lua, mas sim com as luzes de carros e prédios: “Bacanaço deu com a primeira luz. Lá no meio da cara da locomotiva. Num golpe de luzes brotaram acima dos trilhos dos bondes. Os luminosos dos bares se acenderam e a fachada do cinema ficou bonita.” (ANTÔNIO, 2020, p. 103). A impressão é que apenas o narrador enxerga algum resquício de beleza na cena. Também não descartamos a possibilidade da percepção ser de Bacanaço, uma vez que pode ter sido usado a técnica do discurso indireto livre.

Na crônica “Sinuca”, publicada no livro *Malhação do Judas carioca* (1975), João Antônio explica algumas características do jogo da sinuca. Em alguns momentos é possível traçar comparações com o conto aqui analisado. Uma frase da crônica resume bem a situação de Perus e o seu possível futuro, caso continue na esfera da desordem: “A sinuca abrevia outras coisas e valores. Principalmente a juventude, o entusiasmo, o brilho dos cabelos e os pulmões. Às vezes, até o cérebro.” (ANTÔNIO, 1975, p. 110). Perus ainda é uma pessoa jovem e sensível, o seu comportamento se diferencia em relação a Bacanaço e Malagueta porque está em transição. No conto, percebemos que o universo da malandragem, sinuca e boemia são

nocivos aos seus participantes. A situação do velho Malagueta é de decadência, parecendo não haver mais solução e esperança. A boa pinta de Bacanaço, suas roupas e estéticas, são ilusões, dando a impressão que desmanchará em um futuro breve. A permanência de Perus nesse mundo, como sugere o excerto, pode prejudicar a sua vida.

### 3 DOIS CONTOS ESQUECIDOS E OUTRAS CRIANÇAS

#### 3.1 “DOIS RAIMUNDOS, UM LOURIVAL” E A ESTÉTICA DA CONCILIAÇÃO

*Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como  
[se brincásseis!*

“Meninos carvoeiros”, Manuel Bandeira.

Em um breve texto intitulado “Duas palavras”, que serve como apresentação ao livro *Dedo-duro* (1981), Paulo Rónai hesita ao tentar classificar as narrativas presentes no nono livro publicado de João Antônio: “Pois nem sei se são contos, apesar de o autor batizá-los assim, já que estes escritos, refratários a qualquer classificação, não admitem rótulos [...]” (RÓNAI, 2003, p. 5). Isso se dá, segundo as nossas interpretações, porque o livro se insere em um momento no qual algumas narrativas de João Antônio se tornam híbridas, no sentido de misturar ficção, jornalismo e autobiografia, tornando difícil tentativas de classificação.

Se seus dois primeiros livros, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) e *Leão de chácara* (1975), adotam como gênero literário o conto, a partir de *Malhação do Judas carioca* (1975) João Antônio aproveita textos anteriormente escritos como reportagens, modificando-os estilisticamente. Um exemplo é o conto-título, “Dedo-duro”, publicado na revista *Realidade*, em 1968, com o título “Quem é o dedo-duro?” (LACERDA, 2006, p. 404). Mesmo o assunto do conto sendo semelhante à reportagem, há algumas diferenças, como, por exemplo, um texto em tom investigativo que serve como introdução à reportagem que não se encontra no livro:

Ele vive infiltrado nas rodas da malandragem, sempre espreitando, fingindo-se de malandro também. O seu trabalho é um só: cagüetar, endedar, engessar, falar, entregar, dar o serviço, atraiçoar aqueles a quem se faz companheiro. Contar à polícia tudo o que viu entre os malandros. É uma profissão suja e perigosa, que ele exerce para viver em paz com a lei e ter livre trânsito no mundo do crime. Um mundo onde não existe maior ofensa do que a palavra cagüeta. Assim, maldito por todos os lados, ele é detestado pelos policiais, que o usam mas não confiam nele, e pelos malandros, que têm para ele um código: “Quem fala morre.” [...] (ANTÔNIO, 1968, p. 88).

Há, também, uma mudança no discurso narrativo, sendo que na reportagem tem como registro a terceira pessoa, e no conto a primeira pessoa, dando, nesse caso, voz ao protagonista e também mais detalhes sobre a vida do dedo-duro, como podemos observar nessa breve comparação entre as apresentações do personagem: “Mas o seu nome não é Carioca. Seu nome é José. Que se encurtou para Zé e se acrescentou de Peteleco, devido a seu jeito nervosinho,

espevitado.” (ANTÔNIO, 1968, p. 91) / “Está aí. Carioca não é meu nome. Zé, encurtado de José e esticado para Peteleco, devido, quem sabe, ao jeito meu de nervosismo e espevitado. E, depois, vesgo e escanifrado, magrelo. (ANTÔNIO, 2003, p. 131)

Outro exemplo de mistura de gêneros pode ser observado no conto “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, obra considerada pela crítica como sendo autobiográfica. Em sua tese sobre João Antônio, intitulada “Uma biografia literária”, Rodrigo Lacerda (2006) usa diversas vezes o conto como fonte, juntamente com cartas do autor e outras fontes, para tecer uma biografia do contista.

Presente também em *Dedo-duro*, “Dois Raimundos, um Lourival”, conto de João Antônio raramente lembrado na fortuna crítica sobre a obra do autor, também pode ser interpretado em um primeiro momento como tendo elementos autobiográficos, como sugere Bruno Zeni: “texto que é um passeio pelas ruas de Salvador (BA) de um narrador que em tudo lembra João Antônio, guiado por três meninos que mostram a ele os pontos turísticos da capital baiana.” (ZENI, 2016, p. 77). De fato, há algumas semelhanças do narrador com elementos biográficos de João Antônio (ou geralmente atribuídos a ele), como o interesse pelos patrimônios históricos da cidade e pelo candomblé, mas que não enxergamos como o suficiente para uma leitura autobiográfica. A análise que faremos desse conto será sob uma outra perspectiva, a partir daquilo que Júlio Cezar Bastoni da Silva qualifica como “estética da conciliação” (2019).

Partindo do romance *Memórias de um sargento de milícias* (1852-1853), de Manuel Antônio de Almeida, e do filme *Rio, 40 graus* (1955), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, o crítico identifica similaridades na forma de representação das classes populares na literatura ou no cinema durante o século que separa as duas obras. Segundo Silva, existe um “painel de conciliação” que permeia as diferentes manifestações artísticas durante essas décadas, em um movimento que aproxima de forma conciliatória o receptor da obra (leitor) e a vida popular representada (o povo e seus costumes), o autor e o objeto, ou as “diferentes forças em conflito interno às narrativas” (conflitos entre as personagens da trama em questão) (SILVA, 2019, p.17).

Mesmo havendo uma cisão entre as classes, que tem por consequência conflitos entre elas, no que diz respeito à trama da obra, há normalmente uma tentativa de comunicação entre personagens da classe popular e personagens da elite, que evita que a situação se torne incontornável. Com isso, “a divisão social brasileira pode ser sugerida ou flagrada, denunciada

ou lamentada, mas sempre se liga a uma totalidade abrangente que as engloba, cujo horizonte está na construção ou constatação de uma formação social e ideológica específica, a *nação*.” (SILVA, 2019, p. 17)

Diferentes autores de estilos diversos desse período, tais como José de Alencar, Mário de Andrade, Aluísio de Azevedo, Jorge Amado, Lima Barreto ou Graciliano Ramos, ficando apenas com aqueles citados por Silva, tinham como “componente unificador”:

Um compromisso com a representação dos dilemas sociais brasileiros, frequentemente com o foco nas classes populares, visando à projeção de um Brasil *possível*, caso solucionadas suas deficiências. Ainda, uma tentativa de apreensão do elemento popular, possível guardião de uma brasilidade autêntica, mediada pela relação historicamente complexa entre as elites brasileiras e as classes subalternas [...]. Uma tentativa de conciliação, portanto, em dois sentidos: o de uma integração nacional, em primeiro lugar, pela qual passa, na produção cultural, a difícil relação entre o intelectual e as classes subalternas, uma busca de integração não bem resolvida até os dias atuais. (SILVA, 2019, p. 27, grifo do autor).

Percebe-se que dentro desse “componente unificador” que vincula esses escritores há alguns elementos que projetam a construção de nação. Um deles diz respeito à representação das classes populares por meio da arte. Nesse ponto, encontramos o problema complexo de representar o povo por meio de escritores da elite.

A estética da conciliação está vinculada, como sugere Silva, à dialética da malandragem. O conceito, proposto por Antônio Candido (1970), origina-se da análise feita do romance de Manuel Antônio de Almeida anteriormente citado. Em sua leitura, o crítico percebe que há na obra de Almeida um movimento de oscilação entre as esferas da ordem e da desordem da qual o personagem protagonista Leonardo participa. Como se estivesse em uma gangorra, imagem criada por Candido, Leonardo muda de polo constantemente, transitando ora no hemisfério negativo da desordem, ora no hemisfério positivo da ordem (CANDIDO, 1993, p. 37). Essa característica pode ser compreendida, segundo a leitura de Silva, como uma possível definição da figura do malandro e da malandragem que teria como um dos princípios o “convívio e alternância de ordem sociais opostas” (SILVA, 2019, p. 20).

Esse convívio, que pode ser equiparado com uma tentativa de comunicação e diálogo entre pessoas de classes distintas, é um dos principais elementos da estética da conciliação. Diferente do que pode parecer, o termo “conciliação” não diz respeito a aceitação ou resignação, sugerindo que tais autores e obras aceitem problemas sociais e conflitos de forma passiva, de forma que elementos como a violência e miséria se ausentem das narrativas. Ao

contrário, essa estética prevê um “horizonte de uma participação, enquanto obra literária, nos destinos da autoimagem nacional, senão até mesmo uma intervenção enquanto palavra política” (SILVA, 2019, p. 26). Há nessas obras a presença da violência e da miséria, entre outros problemas sociais, que, no entanto, acabam aparecendo de forma amena, fazendo com que o escritor, por meio de seus personagens, dê preferência à comunicação e à conciliação.

Em ensaio publicado em 2006, portanto anterior ao ensaio de Silva, José César de Castro Rocha, com olhar atento a manifestações artísticas contemporâneas, da literatura, do cinema e da música<sup>10</sup>, percebe uma mudança na forma de representação das classes populares. A hipótese de Rocha é que esse modo positivo e conciliatório de representação, que vigorou por cerca de um século, está sendo parcialmente substituído pelo conflito aberto, em que não há espaço para diálogo, algo que o crítico chama de “dialética da marginalidade”:

Assim sendo, enquanto a “dialética da malandragem” representa o modo jovial de lidar com as desigualdades sociais, como também como a vida cotidiana, a “dialética da marginalidade”, ao contrário, apresenta-se através da exploração e da exacerbação da violência, vista como um modo de repudiar o dilema social brasileiro. Em outras palavras, a violência parece não apenas predominar na vida cotidiana, especialmente em centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo, mas também prevalece na produção cultural de nossos dias. (ROCHA, 2006, p. 37).

As fortes transformações do Brasil na segunda metade do século XX — tais como a transição para um regime ditatorial que perdurou por décadas, a transição de um país rural para um país majoritariamente urbano, a violência das cidades e, principalmente, o “declínio de um projeto nacional” (SILVA, 2019, p. 23) —, contribuíram para uma nova forma de encarar o país. Se, antes, com um projeto de nação havia a esperança de um “Brasil possível”, a nova perspectiva lhe parece ser de desesperança, na qual agora há um sentimento de um “Brasil do impasse” (SILVA, 2019, p. 14). A partir da década de 1970, escritores como Ignácio de Loyola Brandão, José Louzeiro e, principalmente, Rubem Fonseca, inauguram uma tendência de representação das classes populares na qual há a predominância da violência e da miséria, em ambientes marcados por sujeira, poluição, empilhamento de pessoas, sugerindo uma claustrofobia. Com isso, segundo Rocha, há a substituição de uma “ordem relacional” por uma “ordem conflitiva”.

---

<sup>10</sup> No ensaio, Rocha analisa obras como o romance *Cidade de Deus* (1997), de Paulo Lins, o filme homônimo de 2002 de Fernando Meirelles e Kátia Lund, romances do escritor Ferréz, a música dos Racionais mcs, entre outras obras.

Tendo em vista os apontamentos sobre a estética da conciliação e do conflito, retiradas do livro de Júlio Cezar Bastoni da Silva, montamos um esquema com os principais pontos de cada, de modo que ajude na compreensão:

<b>Conciliação</b>	<b>x</b>	<b>Conflito</b>
Representação da classe popular		Representação da classe popular
Idealização da vida popular		Violência exacerbada
Empatia / simpatia		Atomização social
Utopia		Distopia
País possível		País do impasse
Convivência das classes		Confronto entre as classes
Esperança		Desesperança

Segundo proposição de Silva, com a qual concordamos, João Antônio insere-se na estética da conciliação por alguns motivos. Primeiramente, porque o autor filia-se a uma tradição de escritores que tinham como compromisso a representação dos “dilemas sociais brasileiros”. Dentre eles, estão Lima Barreto e Graciliano Ramos, mencionados pelo escritor paulista no ensaio “Corpo-a-corpo com a vida”. Dessa forma, João Antônio é visto, por Silva, como um continuador dessa tradição conciliatória, iniciada no século XIX. Vale relembrar que o ensaio de João Antônio propunha uma literatura que tivesse um “compromisso sério com o fato social, com o povo e a terra”. Tendo consciência de seu compromisso, João Antônio produz uma literatura engajada, no sentido de buscar um horizonte positivo para o país.

Além disso, encontramos em suas narrativas formas de conciliação no que diz respeito às tramas de suas narrativas. Dentro das narrativas, a conciliação aparece de formas diferentes. Uma delas podemos observar no conto “Frio”, na forma como o narrador se relaciona de forma afetuosa com o menino engraxate, acompanhando seu trajeto de forma atenciosa, de modo que não fique afastado, apenas observando. No conto “Dois Raimundos, um Lourival”, porém, conseguimos explorar melhor essa estética.

O conto inicia-se de forma ritmada, havendo uma brincadeira entre elementos sonoros da frase e a imagem do batuque que aparece: “E vem **de** um **distante** batuque **descendo** as **ladeiras** o **balangado**, o meneio no **andar** **das** mulatas e o sorrir inteiro que **esta** gente põe no olhar.” (ANTÔNIO, p. 50, 2003, grifos nossos). Os sons do “d” e “t” que se alternam, somados ao ritmo cadenciado e às expressões “balangado”, “meneio”, “descendo” e “andar”, imprimem uma sensação de movimento e agitação ao local descrito. O aparente sorriso que as pessoas carregam no olhar demonstra uma possível positividade do local.

Diferentemente da maioria das narrativas de João Antônio, que se passam na cidade de São Paulo ou Rio de Janeiro, nesse conto o narrador passeia pela cidade de Salvador. A escolha de usar o verbo “passear” não é gratuita, uma vez que o narrador é um turista a passeio pela capital baiana. Logo no início, o personagem revela o que procura na cidade: “Não era isso que eu esperava do lugar, buscando aqui três famas diferentes. Patrimônio histórico, barra pesada do candomblé e as mulheres mais bonitas da Bahia.” (ANTÔNIO, 2003, p. 50).

Em um primeiro momento, o personagem não encontra essas coisas, mas sim um homem chamado Joel, que está bêbado e empurra-o até um botequim. Encontra outros “bêbados delirantes” e tenta se desvencilhar deles: “Quero desguitar e não há modo. Tento uma camaradagem sem trompaços e encontrões, no diga aí, meu compadre.” Percebe-se que há uma preocupação do narrador-personagem de parecer gentil e simpático diante desses homens, fazendo com que ouça as lamentações de um deles:

Ele engole a pinga, bota careta, cospe e despeja:  
 — Tudo bem. E tudo merda. É uma cidade da porra.  
 Ajunta lamúrias, pragas, imprecações. E vai contando nos dedos. Nenhum mercado de trabalho para ninguém e os prefeitos são uns fiascos.  
 — Esta é uma cidade funerária e beberrária. (ANTÔNIO, 2003, p. 50).

O conto que começa com tons alegres recebe pinceladas de críticas sociais proferidas pelo bêbado, que demonstra a sua revolta por meio das pragas e imprecações. Parece haver uma ambiguidade na frase “é uma cidade da porra”, que pode ser interpretada como sendo positiva, no sentido de proporcionar diversão e coisas boas, ou negativa por haver esses problemas. Da mesma forma, o uso das expressões “funerária” e “beberrária” para descrever a cidade, parecem dar significado duplo a ela. Se a primeira faz referência a algo morto, lúgubre e triste, a segunda remete a agitação e descontração, mesmo que seja para fugir da realidade.

Não parecendo muito interessado em ouvir os problemas da cidade ou do bêbado, o narrador consegue finalmente se desvencilhar de seu interlocutor. A partir disso, o movimento de agitação inicial aumenta, acrescentado de cheiros fortes e fedorentos, e da presença de animais, como porcos, galinhas e bodes. Assim como um relato de viagem, o narrador descreve o que vê, escuta e cheira na praça do mercado:

Suo neste março, no mercado que começa pela fileira de barracas de armarinhos e sandálias de couro cru e solados de pneu. Entra, aí, pelas frutas, ervas e salgados. Vou empurrado como em procissão e, de um lado e de outro, vendem-se bichos, aves,

talhas, cerâmicas, carnes, farinhas, feijão. Barracas expõem uma mixórdia cheirosa, desmaiando, ensolarada.

Ruído muito e cantoria de cegos e pedintes, uma rabeça corta o ar. Jegues paciosos, velhos guarda-chuvas descorados que de preto passaram a brancos, ruços e hoje vão da cor-de-burro-quando-foge. Um marrom lavado, xexelento, ficou sofrido, ruço. Pregoeiros me passam, é a pimenta-de-cheiro e o dendê; trescalam frutas tantas, jaca, manga, laranja, abacate, banana, coco e se misturam às negras e mulatas, que carregam tudo à cabeça e dão nó nas cadeiras. Sobem a rampa de pedras irregulares, lentas e firmes, bem marcadas na cadência, ancuradas, tomam os lados da igreja. (ANTÔNIO, 2003, p. 52).

A seleção deste trecho descritivo em sua totalidade serve para revelar o olhar atento do narrador-protagonista e a sua minúcia ao descrever aspectos físicos e sensoriais do ambiente. O mercado é descrito pela enumeração, como algo variegado, mas também confuso, onde há de tudo, numa aparente desordem. Há uma atenção às comidas e seus cheiros, ao som das pessoas cantando e pedindo dinheiro, também ouve o som da rabeça e dos pregoeiros, tudo num ritmo apressado; o que ele olha com mais cuidado é o andar lento das mulheres: o personagem está entregue ao momento, ao ritmo do andar e aos corpos das negras e mulatas. É uma descrição sensorialmente sobrecarregada. A cidade parece se infiltrar em todos os seus sentidos.

Após caminhar debaixo de um sol escaldante, percebendo tudo ao seu redor, o narrador se depara pela primeira vez com os personagens que dão nome ao conto:

Atracado por três moleques, pés no chão, caras cavadas, lanhados, despachados na fala. Dois roxinhos e um pardo.

— Nós somos direitos. Nós quando vêm os turistas, a gente fala sobre a cidade. O senhor quer visitar o Museu da Cidade? O senhor quer um bom pai-de-santo? Tem um porreta, antes de São Félix. Tem muitas coisas boas. Tem uma das melhores igrejas, Ordem Terceira do Carmo. Lá tem sofrimento de Cristo apresentando uma cal chinesa. Mais o Senhor dos Passos, todo feito em madeira, escultura portuguesa. (ANTÔNIO, 2003, p. 52).

O primeiro contato dos meninos com o homem começa com a frase “Nós somos direitos”. A escolha dos meninos de fazerem tal afirmação sugere um conflito recorrente entre os turistas e as crianças de rua. Cientes da situação em que vivem, a frase revela uma preocupação deles de não serem confundidos com assaltantes ou bandidos e evitar que as pessoas fujam deles tirando-lhes a chance de ganharem algum trocado. Esse tipo de abordagem dos meninos assemelha-se a situações de quando um policial aborda um cidadão e este, com medo ou receio, justifica-se afirmando que é trabalhador seja verdade ou não. Esse contato

entre um homem de classe média com os meninos de rua revela um choque entre classes distintas.

Trabalhando como guias turísticos, a partir daquilo que escutam e decoram no escritório de turismo da cidade, os meninos oferecem os seus serviços ao narrador. Oportunamente, perguntam ao homem se ele tem interesse em visitar o Museu da Cidade e se quer um pai-de-santo, justamente um patrimônio histórico e um elemento do candomblé. Os meninos parecem responder a uma demanda do narrador, parecem saber o que ele procura. Como comerciantes do turismo, eles prometem entregar a mercadoria desejada pelo cliente, e parecem conhecê-la antes mesmo que o cliente manifeste seu desejo. O que o narrador quer encontrar, ao longo de seu percurso, é aquilo que boa parte dos turistas procura: o típico, o exótico. E os meninos, guias turísticos experimentados, sabem disso. Mesmo assim, o homem não demonstra muita vontade em ser guiado, provavelmente porque comumente guias turísticos são enfadonhos, enciclopédicos, tornando o momento por vezes tedioso e angustiante: “Tenteio, no começo. Mas vou me desvencilhar.” (ANTÔNIO, 2003, p. 52).

Não há nenhuma demonstração de repulsa ou aversão aos meninos, apenas um desinteresse. Por um momento, a imagem dos meninos some, dando lugar à imagem de uma mulher vendedora de castanhas, que rouba a atenção do narrador-personagem; aliás, encontrar belas mulheres era um de seus objetivos ao ir a Salvador. Como o conto começa com um aspecto de relato de viagem e de progressão, há a impressão de que os meninos não voltarão mais para a narrativa. Acontece que, após o deslumbramento do narrador com a mulher, os meninos retornam, e o narrador dedica sua atenção exclusivamente a eles até o fim do conto:

Voltam-me os moleques, a fim. Largam a ladainha de guias. Driblo mas não escapo, me pegam na curva do portão, me puxam pelas calças, teimam, se postam em campo aberto. Estão com a fome pega e me exigem, plantam-se nos paralelepípedos quentes. (ANTÔNIO, 2003, p. 53).

Mesmo com essa segunda investida, parece que os meninos não conquistam a atenção do homem de vez. A expressão “ladainha”, que carrega significados como falação interminável ou lenga-lenga, sugere uma diminuição do trabalho dos rapazes, como se tudo aquilo fosse apenas para importuná-lo, e não um expediente necessário para a sobrevivência deles. Além disso, as ações de puxar pelas calças, teimar, exigir e ficar parado no chão quente remetem às exigências de crianças mimadas, quando desejam ganhar algo dos adultos. Essa impressão de

sujeitos mimados some quando o narrador informa (percebe? conclui?) que eles “estão com a fome pega”. Eles necessitam trabalhar para que o turista lhes dê dinheiro.

Após algumas tentativas, o narrador se rende aos meninos: “Fácil, molecada me ganha[...]. São só uns trocados para cada, não morderão mais do que cinquenta. Seja. Deixo, me tomem por barão.” (ANTÔNIO, 2003, p. 53). Mesmo sendo em tom irônico, colocar-se como um barão nessa situação poderia sugerir um aumento da cisão entre eles, pelo menos do ponto de vista do leitor. Porém, ao contrário, o que vemos é uma aproximação e interesse, que percebemos por meio de informações sobre os meninos:

Dois Raimundos, um Lourival. Rondam treze anos, se tanto, batem perna, apanhando algum de turistas, decoradas as leituras que ouvem no escritório de turismo. Decorebam tudo e soltam, com agilidade, na cabeça do barão visitante.

Também há umas e outras de cor e salteado. Um dos Raimundos, dez irmãos; outro, tem seis. Lourival diz: são quatro. Mães trabalham para fora; pais, sem profissão, se arrumam com o pescado no Paraguaçu. O rio de águas pretas dá peixe bom. (ANTÔNIO, 2003, p. 53).

Nota-se que os meninos acabam contando detalhes de suas vidas que interessam mais do que os fatos históricos decorados para satisfazer o desejo do turista. O cotidiano das crianças, o entorno de sua vida familiar e os problemas que enfrentam tornam-se o cerne do conto. O narrador, em sua atividade como turista, sabia o que queria encontrar em Salvador, mas os meninos acabam mostrando-lhe outros aspectos da vida. O conto se constrói a partir do embate entre aquilo que era esperado pelo narrador (o exótico), a insatisfação com a história vomitada sobre o turista (o oferecido) e o interesse pela vida dos meninos (o individual, o pessoal).

Não é difícil perceber/concluir que a situação dos três meninos ilustra a vida de milhares de crianças no Brasil. Possuem muitos irmãos, mãe e pais desempregados ou com um trabalho em que ganham pouco. Para se alimentarem, trabalham duro nas ruas, em vez de estarem na escola ou em momentos de lazer. Isso quando não optam por uma via mais rápida, a criminalidade.

Com uma abertura do homem, os meninos se alegram: “Grudaram-me. Arrancada a atenção, dançam de alegria, tropeçam um no outro. Empolgados. Um dos Raimundos, o lanhado de cicatriz feia na testa, trabalha mais.” (ANTÔNIO, 2003, p. 54). Mesmo assim, não deixam de trabalhar, falando sobre história e pontos turísticos da cidade. Percebe-se que para

descrever um dos meninos, em vez de um traço qualquer, o escritor tenha escolhido distingui-lo com uma cicatriz feia. Não há violência explícita no conto, mas um detalhe como esse parece lembrar da violência constitutiva. Observamos isso também no seguinte trecho: “Os três não estão com a fome só, pés no chão só; manchas amarelas clareiam de verminose nas caras” (ANTÔNIO, 2003, p. 55). O conto não chega a problematizar explicitamente a situação dos meninos, explorando cada detalhe de suas vidas, tentando procurar soluções sócio-políticas. Nos limitamos ao ponto de vista narrativo de um homem que trava contato de poucas horas com os meninos. A denúncia é feita a partir dessas breves observações, como a verminose no rosto, pais desempregados e, principalmente, o trabalho árduo dos garotos.

Depois de observar um vendedor de brinquedos, o narrador nota que os meninos pouco ligam para os objetos: “Meu, meus acompanhantes não querem nada de cigarrinho de criança. Afoiteza não se distrai e o mais falante dos moleques *está a trabalho, não a recreio.*” (ANTÔNIO, 2003, p. 56, grifo nosso). A expressão destacada ecoa a pergunta frequente dos jogadores de sinuca no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”: “está a jogo ou a passeio?”. Os meninos estão inseridos no mundo adulto, do trabalho, não podendo perder tempo com coisas alheias. A atenção do narrador ainda não é o suficiente para pararem de trabalhar e, portanto, continuam lhe apresentando a cidade.

Ao final do conto, o homem paga um almoço aos meninos, em uma cena marcada pela sensibilidade do ato do protagonista. Pode-se pensar que o almoço se configura como um justo pagamento pelo trabalho desempenhado pelos garotos, como se fosse o mínimo a se fazer. De fato, o pagamento é o justo, uma vez que os meninos prestam um serviço ao turista. Porém, a fartura e o convite para almoçarem juntos vai além de uma relação de trabalho e pagamento. A generosidade do turista não diz respeito ao pagamento, mas sim ao ato de proporcionar um momento de descontração aos meninos:

Comamos peixe. Feijão de cor, mulatinho, arroz, farinha. Ou moqueca. Venha tudo e bastante, a molecada deve estar arada. Haver, há sempre, desde que se pingue uma gorjeta. Assim, peço cachaça da terra, mesmo com o calorão.

Ocupamos a mesa oval, madeira forrada de oleado florido e gasto na pensão vazia àquela hora da tarde. Para o lugar, isto não é mais hora de almoço. Tragam refrigerante para os moleques.

Ficam alegres como crianças. Falam entre eles, entretendo-se, com vontade e comendo de colher nos pratos fundos. Arados. Entorno cachaça, belisco a moqueca farta de dendê e pimenta. (ANTÔNIO, 2003, p. 57).

Após horas apresentando pontos turísticos da cidade, os meninos finalmente descansam. Matam a fome e brincam entre si. Detalhe na expressão “alegres como crianças”: mesmo sendo ainda adolescentes, parece que estão mais próximos de uma vida adulta, longe de se alegrarem e divertirem como crianças.

A atitude do homem firma de vez o companheirismo e a simpatia dele com os meninos. Se a ideia inicial é desviar dos rapazes, demonstra ao final uma preocupação com eles como sugere a expressão “a molecada deve estar arada”. Esse tipo de atitude que encaminha para o encerramento da narrativa parece ser uma das marcas principais da obra de João Antônio. Em sua produção literária, segundo Silva, é recorrente flagrar “a presença constante de certa representação afetiva ou empática que, se não chega a relativizar a precariedade das situações figuradas, consegue nelas encontrar um insuspeito lirismo, avesso à aspereza da violência e da miséria.” (SILVA, 2019, p. 13).

Além disso, apresentando diferentes elementos que constroem uma identidade cultural, o conto aproxima o leitor da história do Brasil, da música popular, da religião do candomblé, de comidas típicas de Salvador e da realidade do seu povo. Por conta disso, “Dois Raimundos, um Lourival” vai ao encontro da ideia de construção do nacional, uma das características da mencionada estética da conciliação. Segundo Silva, João Antônio almejava alcançar essas características na sua literatura:

A necessidade, portanto, para a criação dessa literatura estaria no compromisso que a literatura, o escritor, estabeleceria com as faixas sociais subalternas, onde estariam as manifestações autênticas da nacionalidade, as quais o autor vê como desprezadas das cogitações artísticas - novamente, é preciso insistir, a filiação do ensaio [Corpo-a-corpo com a vida] com a recorrente questão do nacional e do popular em nossas artes é patente. (SILVA, 2019, p. 35).

“Dois Raimundos, um Lourival” de João Antônio permite compreender melhor como se manifesta a estética da conciliação. Para contrapor, consideramos relevante trazer uma análise do conto “O outro”, em que há o contrário, a estética do conflito. Para isso nos serve a breve análise, a seguir, da narrativa do escritor Rubem Fonseca, talvez o maior expoente dessa estética.

Desde a estreia literária de ambos, em 1963, a crítica tende a considerar João Antônio e Rubem Fonseca como escritores semelhantes, principalmente no que diz respeito à temática

de seus textos. Antonio Candido, no ensaio “A nova narrativa”<sup>11</sup>, após elogiar o conto “Paulinho Perna Torta”, reflete sobre a violência presente na obra, comparando com o escritor mineiro: “Estes dois escritores representam em alto nível uma das tendências salientes do momento, que se poderia chamar de ‘realismo feroz’, de que talvez tenham sido os propulsores.” (CANDIDO, 2011, p. 255).

A semelhança entre eles está sobretudo em tematizar grandes metrópoles, a miséria da classe popular, a marginalidade, a violência e a criminalidade, de uma forma que faz saltar aos olhos esse “realismo feroz”. Porém, a solução formal dos autores parece não ter entrado no radar da crítica do período, uma vez que são perceptivelmente distintas. João Antônio, inserido na estética da conciliação, procura uma forma de diálogo entre as classes, visando uma aproximação entre classes distintas e não afastamento. Rubem Fonseca, como se verá, tende a ir por um caminho oposto, em que a violência explícita parece ser umas das poucas alternativas em um cenário caótico no qual não parece existir uma solução à vista. Nesse sentido, Silva complementa:

O importante para esta literatura, que de fato evoca a produção de Rubem Fonseca, é a experiência urbana degradada, a realidade violenta de uma situação social sem solução à vista. Essa solução, assim, não passa por uma possibilidade de denúncia ou lamento; não há, portanto, compromisso ético com a representação dos marginalizados como forma de dar à vista suas agruras, com o horizonte de sua superação. Esta é, sobretudo, marca de outros autores seus contemporâneos, como Plínio Marcos e Wander Piroli, bem como, evidentemente, João Antônio. (SILVA, 2019, p. 53).

Publicado no livro *Feliz ano novo* (1975), o conto “O outro” lembra em alguns aspectos “Dois Raimundos, um Lourival”. Também em primeira pessoa, um executivo de classe média narra o seu encontro reiterado com um morador de rua ao longo de algumas semanas. Preso a uma rotina insatisfatória, inflexível, cheia e sem pausas, o homem não se via em uma vida feliz: “Como todo executivo, eu passava as manhãs dando telefonemas, lendo memorandos, ditando cartas à minha secretária e me exasperando com problemas. Quando chegava a hora do almoço, eu havia trabalhado duramente” (FONSECA, 2010, p. 75). Após algum tempo sente uma taquicardia e vai ao médico se consultar. Paralelamente a isto, um “homem branco, forte, de cabelos castanhos compridos” pedia-lhe dinheiro todos os dias, alegando que só tinha ele no mundo. Angustiado com a presença do mendigo que importunava-o há muito tempo, somado

---

<sup>11</sup> O texto foi publicado originalmente em 1981.

aos seus problemas de saúde e estresse, ao final do conto o protagonista convida o homem até sua casa, pede-lhe para aguardar e ao retornar acerta um tiro na testa de seu algoz:

Voltei, abri a porta e ele ao me ver disse “não faça isso, doutor, só tenho o senhor no mundo”. Não acabou de falar, ou se falou eu não ouvi, com o barulho do tiro. Ele caiu no chão, então vi que era um menino franzino, de espinhas no rosto, e de uma palidez tão grande que nem mesmo o sangue, que foi cobrindo a sua face, conseguia esconder. (FONSECA, 2010, p. 79).

Percebe-se que o mendigo, sendo confundido com um homem forte, depois do assassinato é percebido como um menino franzino. O medo e desconforto criados pelo encontro com “o outro” contribuem para a construção distorcida da imagem do mendigo que lhe pede dinheiro diariamente. Essa distorção da realidade dá ao conto um tom surrealista, como sugere Julia Marchetti Polinesio:

O tom surrealista que assume a narrativa deixa patente que, tanto a perseguição do mendigo, quanto o medo do executivo, têm o sentido simbólico de conflito de classes, o qual, mantido dentro dos limites controláveis e dissimulado sob uma aparência de normalidade, pode, a qualquer momento, descontrolar-se e explodir. (POLINESIO, 1994, p. 120).

A menção de Polinesio ao conflito de classes, resultando em um descontrole e explosão no conto de Rubem Fonseca, vai ao encontro daquilo que estamos tratando como “estética do conflito”. O conto em nenhum momento sugere apresentar uma solução à vista ou um sentimento de esperança. Pelo contrário, a esmola que o executivo oferece mecanicamente, dia após dia, ao morador de rua não alivia a tensão entre ambos, apenas a intensifica. Além disso, o dinheiro não é ofertado devido à empatia do narrador, que poderia sugerir uma compreensão da situação do outro, mas dá o dinheiro e assina cheques para se ver imediatamente livre da situação. A sua falta de sensibilidade ainda é sublinhada por frases como: “arranje um emprego”; “não tenho que ajudá-lo coisa alguma”; “que culpa eu tinha de ele ser pobre?”. Não sabendo como se livrar do “outro”, opta pelo conflito aberto, pela violência, e não por alguma forma de conciliação.

O executivo, nas palavras de Polinesio (1994, p. 120), é um “ser esvaziado da essência humana”. Imerso em uma rotina sufocadora, nada ao seu redor é digno de grandes descrições, ao contrário do narrador de João Antônio que, atento ao seu redor, oferece uma caracterização mais rica e sedutora do entorno social e cultural percebido em detalhes. Os meninos e a riqueza

da cidade são percebidos pelo narrador, mesmo que inicialmente o seu interesse fosse por elementos mais exóticos. O executivo, por sua vez, somente após matar o indivíduo percebeu que se tratava de um menino e não um homem truculento. O conto encerra-se com a morte, não há nenhuma reflexão do narrador em relação ao seu ato, como também não há um esboço de arrependimento.

Retomando as proposições de Rocha, percebemos que a violência é o denominador comum nas obras inseridas na estética do conflito. Essa violência explícita é marca corrente na obra de Rubem Fonseca, autor considerado por Rocha como o verdadeiro precursor da atual dialética da marginalidade:

O surgimento de uma “dialética da marginalidade” ajuda a explicar o tópico comum de um vasto número de produções recentes que traçam uma nova imagem do país – uma imagem que é definida pela violência. De fato, vale repetir que a violência tem sido transformada na protagonista de romances, textos confessionais, letras de música, filmes de sucesso, programas populares e até mesmo de série de TV. (ROCHA, 2006, p. 37).

Apresentando a relação de um adulto de classe média com crianças de classe desfavorecida, o contraste entre os contos evidencia as diferenças entre as narrativas de João Antônio e Rubem Fonseca. Segundo Silva, há dois tipos de registros que marcam os estilos dos escritores paulista e mineiro, respectivamente:

De um lado, uma literatura mais próxima da tradição literária brasileira da *conciliação*, a qual, na representação das classes subalternas, tem por vista a denúncia útil à construção nacional, daí a valorização do *povo brasileiro*. Do outro, uma literatura que emula em sua linguagem a violência da nova realidade urbana do país, na qual o horizonte não passa mais por qualquer programa de intervenção ou denúncia. Nesta, trata-se de explicitar o conflito, não a conciliação, e a utopia nacional, até então referendada pela autoimagem do país [...] perde a sua razão de ser. (SILVA, 2019, p. 60).

João Antônio apresenta em “Dois Raimundos, um Lourival” um conto com traços conciliatórios, dos quais podemos observar uma comunicação entre classes distintas. Há na trama um movimento de cooperação entre os personagens: as crianças oferecem um serviço ao homem que está atrás de elementos nacionais que os turistas comumente buscam; ele, por sua vez, não apenas paga pelo serviço dos meninos em dinheiro, mas oferece um almoço a eles, selando assim uma relação amigável e individualizada entre os envolvidos. No caso de Rubem Fonseca, em seu conto “O outro”, o movimento é diferente: o mendigo apenas extrai, não

oferece nada em troca ao executivo, e exige exaustivamente todos os dias; o executivo, por sua vez, não enxerga o mendigo como indivíduo, mas como um problema a ser primeiro contornado, depois enfrentado e apagado. A solução? O conflito aberto.

### 3.2 PARA ALÉM DA MARGINALIDADE: UMA LEITURA DO CONTO “BOLO NA GARGANTA”

*Nem ele sabia bem. Seu pensamentozinho estava ainda na fase hieroglífica*

“As margens da alegria”, João Guimarães Rosa

Desde a sua estreia na literatura em 1963, podemos associar a obra de João Antônio aquilo que Júlio Bastoni da Silva qualificou como “estética da conciliação”, como vimos anteriormente. Por conta disso, seus contos estão diretamente ligados à representação da classe popular e subalterna brasileira das décadas de 1960 até 1990. Esse modo de fazer literatura, escrevendo sobre certas fatias da sociedade por vezes esquecidas, fez com que a crítica literária, jornalistas ou escritores cunhassem o autor paulista com expressões e epítetos que o acompanharam ao longo de sua trajetória como: “escritor do submundo”, “autor da marginalidade”, “poeta dos escombros do mundo”, “poeta dos malandros e dos pobres-diabos” ou aquele que “trabalha com o lixo da vida”<sup>12</sup>, entre tantos outros. Rótulos semelhantes a estes incomodaram João Antônio desde muito cedo, logo após o lançamento de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, como podemos ver em carta de 08/06/1964 à amiga e escritora Ilka Brunhilde Laurito:

Vou-lhe fazer uma confissão, Ilka. Cá entre nós, fique claro. Eu não sou o escritor dos malandros. Já estou cansado desse slogan que certos jornais, revistas e repórteres andaram pespegando por aí. (...) Meu futuro literário, a meu ver e sentir de agora, é continuar a linha iniciada pelos contos mais universais e de análise de certas essências do homem, como ‘Busca’ e ‘Afinação da arte de chutar tampinhas’. Lembra-se? Aquela me parece agora ser a minha verdadeira rota. Um corte vertical na alma dos personagens, botando-os para fora sem prosas moles, porém, não exagerando nunca o tamanho de seus vazios interiores. (ANTÔNIO *apud* LACERDA, 2006, p. 448).

A confissão feita à amiga revela dois pontos importantes. O primeiro, como já adiantamos, diz respeito à insatisfação em receber rótulos que o classificam como um “escritor

<sup>12</sup> As duas primeiras expressões são lembradas por Jesus Antônio Durigan (1983, p. 214), na sequência (AQUINO, 2003, p. 180), (BRITO, 1975, orelha do livro) e (AMADO, 2003, orelha do livro).

dos malandros”. Para João Antônio, isso soava como uma generalização de sua obra, como se a crítica só conseguisse enxergar um lado de sua escrita. Por esse comentário ter sido feito em carta a uma amiga íntima, e não feita no calor do momento em algum jornal ou revista, entendemos como uma manifestação de honestidade maior do autor, e não como alguma forma de estratégia artística.

O segundo ponto revela um certo desejo do escritor de continuar escrevendo “contos mais universais” em que analisava “certas essências do homem”. Aqui podemos indagar e refletir sobre o que João Antônio pretende dizer com a expressão “conto universal”. Primeiramente, antes de fazermos a nossa leitura, leiamos o que o escritor diz a respeito do tema:

Quero ver se parto já para o universal, seja ele em ambiente malandro ou não. Todo e qualquer sinal de pitoresco ou regional deverá ser evitado, todas as facilidades em me deter em exteriores e superfícies, extraindo daí efeitos estéticos, plásticos, psicológicos, são perigosos (assim penso eu) na nova fase de minha literatura. (ANTÔNIO *apud* LACERDA, 2006, p. 448).

Podemos inferir que João Antônio compreende como universal aquilo que se opõe a uma ideia de pitoresco e regional, ou seja, uma obra que fuja de qualquer vestígio de caricatural. Com isso, pretende evitar as análises superficiais e exteriores das personagens, buscando o contrário, o lado mais individual e essencial, aquilo que chama de “essências do homem”. Como exemplo desse tipo de estética, o escritor cita dois contos, um deles é “Busca”. O conto que abre o livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, apresenta a história de Vicente, um jovem que mora no subúrbio de São Paulo com a sua mãe e trabalha em uma oficina mecânica de automóveis. Envoltos por uma melancolia, o rapaz sai de casa para caminhar em um domingo ensolarado, sem destino ou quaisquer objetivos. Desde a morte de seu pai, Vicente tem a mania de andar: “Desde que papai morreu, esta mania. Andar. Quando venho do serviço, num domingo, férias, a vontade aparece. O velho, quando vivo, fazia passeios a Santos, uma porção de coisas.” (ANTÔNIO, 2020, p. 12). Bruno Zeni sugere que a “perda da referência paterna [...] fez o personagem cair em um estado de luto e de angústia, cuja consequência primeira é o ‘andar’ e a ‘busca’ a que o título alude. (ZENI, 2016, p.138).

Como sugere o título, o protagonista passa por uma busca que pode ser interpretada de forma dupla: a princípio, apenas uma busca de algo para se fazer no domingo, mas também um tipo de busca existencial: “Andando tão devagar. Procurava coisa na tarde. O vento esfriou.

Não sabia bem o quê, era um vazio tremendo. Mas estava procurando. Os ônibus passavam carregando gente que volta do cinema.” (ANTÔNIO, 2020, p. 15). Ainda segundo as reflexões de Zeni: “Vicente é um personagem problemático porque o sentido do vivido lhe escapa e hesita em aderir ao sentido que seu meio familiar e social oferece a ele, e não porque não seja capaz de vislumbrar esse sentido” (ZENI, 2016, p.140). “Busca” não é um conto que narra apenas o tédio e as andanças de um jovem, vai muito além desse fio condutor. O conto explora os sentimentos mais individuais e profundos do personagem Vicente, que se relacionam com questões de ordem primordial da sua formação como indivíduo, embora haja uma limitação por conta do foco narrativo em primeira pessoa.

Tendo em vista os breves comentários acerca de “Busca”, citado pelo próprio autor, conseguimos identificar o que João Antônio pretende dizer com “conto universal”. Mesmo que a história esteja ambientada no subúrbio de São Paulo, e tenha como protagonista um jovem proletário, não há traços de regionalismo e pitoresco. A narrativa tem como cerne uma questão subjetiva e psicológica do personagem Vicente. Os seus sentimentos de angústia, incerteza e melancolia traduzem aquilo que pode ser considerado universal no nosso ponto de vista. As “essências do homem”, ou, melhor dizendo, do “ser humano”, são justamente os sentimentos intrínsecos aos humanos, um campo no qual não há limitações regionais, e podem ser compreendidos, portanto, como universais: amor, angústia, tristeza, esperança, raiva.

Os contos apresentados neste trabalho até o momento compartilham de algumas características bastante marcadas na obra de João Antônio como um todo. A representação da marginalidade, a infância pobre, ausência da família dos personagens infantis analisados, uma ambientação hostil, degradante e também marginal, e a isso podemos também adicionar a estética da conciliação, trabalhada no capítulo anterior, que se mostrou uma faceta relevante na obra do autor. Tudo isso confere os traços distintivos da obra do autor, como uma linguagem marcada por gírias e expressões populares ou ambientes considerados marginais e boêmios.

A realidade escancarada de uma infância sem recursos financeiros e sem uma família minimamente estruturada, comum a todos os contos até agora analisados, não é a mesma realidade do menino do conto “Bolo na garganta”. Como veremos, essa narrativa destoa da obra de João Antônio, se colocada em perspectiva. Isso se deve por ser um conto que vai além da marginalidade, que é uma temática constante nos contos do escritor.

De maneira semelhante ao que acontece com “Dois Raimundos, um Lourival”, “Bolo na garganta” é um conto pouco lembrado pela crítica joãoantoniana. Nesse caso, porém,

conseguimos supor as razões para ser deixado de lado. Batizado originalmente como “Índios”, o conto foi enviado à revista *A Cigarra* para participar de um concurso em 1956, quando o autor tinha apenas 17 anos. O conto recebeu apenas uma menção honrosa de uma linha, e não ganhou nenhum comentário sobre o texto em si, como aconteceu com outros participantes do concurso. Em outra carta à amiga Ilka, escrita em 23/09/1959, João Antônio relembra o caso:

É um conto péssimo, péssimo. Péssima experiência. Coisa pré-histórica, cheia de influências, de manias, de cacoetes aprendidos com outros autores. Pouco serve de referência.

‘Índios’ é de 1956, meu ano de influência de Graciliano Ramos. Eu lia o velho Graça de trás para adiante, de vante a ré, de cima para baixo, de baixo para cima. De todo o jeito, “Índios” é uma estupidez. Mas ganhei com ele uma menção honrosa n’ *A Cigarra*. O que foi outra estupidez. (ANTÔNIO *apud* LACERDA, 2006, p. 110).

Como podemos ver na carta, João Antônio não sentia muito apreço pelo conto. Após ser publicado no *Suplemento Literário d’O Estado de S. Paulo* em 1960, o conto foi ignorado pelo autor, e foi publicado em livro somente em 1983, com a coletânea *Meninão do Caixote*. O livro ainda inclui outros três contos publicados anteriormente: “Frio”, “Meninão do Caixote” e “Lambões de Caçarola”.

Um segundo motivo que pode ter levado a crítica não dar muita atenção ao conto pode ser o fato de ser uma narrativa que destoa do universo ficcional de João Antônio. Em “Bolo na garganta”, é como se todas as características distintivas da prosa joãoantoniana estivessem ausentes. Ao invés de ambientes hostis como a rua à noite, bares e cortiços, o conto apresenta uma ambientação que pode ser lida como muito mais afetiva, que nos leva a lugares pelos quais o menino tem afeição: a sua própria casa e a tinturaria do japonês. Ao contrário das outras personagens analisadas, este menino tem uma família e demonstra atitudes condizentes com sua idade.

Não há marcas de marginalidade e muito menos de qualquer tipo de estética de conciliação ou de conflito, como se o enredo do conto fosse, na verdade, simplesmente uma cena. Neste sentido, concordamos com o breve comentário de Fausto Cunha sobre o conto, no texto “Os meninos de João Antônio”, escrito como prefácio do livro *Meninão do Caixote*: “‘Bolo na garganta’, menos que um conto, é uma cena e descreve, com delicadeza e ternura, aquele momento difícil em que a criança começa a querer compreender o mundo que a cerca e só recebe respostas incompletas ou indiferentes.” (CUNHA, 1991).

Narrado em terceira pessoa, por um narrador onisciente que perscruta os pensamentos do menino protagonista, o conto inicia-se com o personagem, um garoto não nomeado e com idade não revelada, deitado em sua cama, enquanto tenta arranjar uma forma de não dormir:

O irmão se chegou e ajeitou-lhe as cobertas. Sentiu que amolecia aos poucos, ouviu as gotas caindo. Um barulho baixinho, gostoso. A impressão era de estio. Virou-se para a parede, mas não queria dormir. A certeza de que era assim toda a noite, pouco a pouco se aproximando, acabava dormindo, e quando se acordasse, a mãe zombaria dos roncos, trouxe-lhe um desgosto fundo que o botou de olhos muito abertos a olhar o reflexo da luz na parede. Que bom se arranjasse um jeito de não dormir. (ANTÔNIO, 1991, p. 47).

Percebe-se que o menino evita dormir não por manha de criança, que quer brincar ou ficar acordado até mais tarde, mas sim porque não quer ser zombado pela mãe por conta de seus roncos. A aparente tranquilidade da cena, marcada pelo som gostoso da chuva e a sonolência do menino, termina quando começa a lembrar que pode ser zombado. O “desgosto fundo” que o menino carrega inicialmente devido ao receio de ser caçoado, aparecerá no conto em forma de outros sentimentos, como a raiva ou a encabulação, que leva o menino ao choro em alguns momentos. Os sentimentos negativos que ele carrega ao longo da narrativa se devem à impotência que o personagem sente em relação aos adultos, elemento que caracteriza o conto como de caráter universal: pautado no sentimento, o menino do conto demonstra uma angústia puramente infantil, que vem do não entender as coisas que o cercam — a impotência própria à infância, quando não temos entendimento suficiente sobre todas as coisas e não temos poder de mudá-las.

Esse sentimento de impotência ocorre porque ele tem muitas dúvidas acerca do mundo que o cerca, algo natural para a sua pouca idade:

Via o irmão entretido com o livro verde. Por que lia tanto? Não perguntou. Lembrou-se de que poderia ser chamado de espírito-santo-de-orelha e chato. Ouviria coisas desagradáveis, ouviria dizer que estava na cama e cama é lugar da gente dormir. Mas por que o irmão lia tanto? Não entendia. O irmão, gente grande, usava bigodes e sabia tantas coisas de escola! Entretanto, falava de um jeito confuso; uma pergunta redundava em vinte outras. Chamavam-no, então, de pedaço de asno. Entendia e não entendia o xingamento, mas percebia a finalidade; era o mesmo que: “Fique quieto”. É. A mesma coisa. (ANTÔNIO, 1991, p.47).

A hesitação em perguntar ao irmão o porquê de ler tanto deve-se ao medo de ser xingado de “espírito-santo-de-orelha e chato” ou “pedaço de asno”. Possivelmente, por conta de suas inúmeras perguntas feitas todos os dias, os adultos não têm muita paciência com o menino.

Mesmo o irmão sendo um estudante, que lê muitos livros e entende muitas coisas, não torna fácil a compreensão do menino sobre o mundo. O menino sente-se reprimido e, por conta disso, evita fazer algumas perguntas.

A dúvida é algo frequente na narrativa, originando diferentes indagações sobre temas distintos, típicas de crianças que começam a conhecer o mundo e a curiosidade sobre tudo começa a ser frequente: “Quanto seria duzentos cruzeiros?” (p.50), “matavam e comiam pra quê?” (p.50), “Os índios tem io-iô?” (p.51), “Por que índios comem carne de pessoas? Como eles são?” (p.51), “Onde já se viu gente morando em bola?” (p.52).

Figura importante para o enredo, o tintureiro japonês, personagem que possui pouca ou nenhuma descrição física ou psicológica, apresenta-se como aquele que estimula a imaginação do menino por diversas vezes, contando histórias e curiosidades, como podemos atestar nesse trecho:

O tintureiro japonês contava-lhe histórias de guerras e de mares. Guerra — ele sabia — os moleques fazem com um pedaço de lama endurecida. Metade da trinca em cada borda da rua, atiram barro uns nos outros. Aquilo o agradava: gostoso ver moleques brincarem, não havia os beliscões da empregada, não havia as caçadas da mãe. Papai também lhe disse que na guerra gente briga com gente, trabalhando armas perigosas, terríveis, mais mortíferas que a Winchester de matar passarinho. Torcia os beicinhos cada vez que ouvia.

[...]

Mares — eram águas grandes, ganhavam metade do mundo. Mais da metade do mundo. Mundo — não entendia o que fosse. Falavam de bola, o irmão dava-lhe o atlas, ele não entendia. Bobagem alguém viver dentro de bola... O japonês era bonzinho. Tudo que falava, ele entendia.

(ANTÔNIO, 1991, p. 48).

As perguntas feitas, mesmo que banais ou risórias para os adultos que convivem com o menino, são importantes e naturais para a idade da infância, pois ajudam na formação. Do ponto de vista adulto, tudo não passa de brincadeira, como podemos ver na cena em que o pai finge brigar com todos porque estão zombando do menino:

O pai catou-o na rede a choramingar. Aí, ele acusou todo mundo. Num berreiro. Ninguém lhe dizia coisa alguma, era só caçada que sabiam fazer. Papai pôs cara severa, fingiu bater na empregada, advertir o irmão, botar a mamãe de castigo.

— Para não zombar do menino.

E, voltando-se, certo do efeito, mimou-o. Prometeu levá-lo a ver índios do cinema. (ANTÔNIO, 1991, p. 51).

Ao olhar pela perspectiva dos adultos, e ter como ponto de partida as perguntas inocentes do menino, pode-se interpretar o conto como sendo descontraído e feliz. Porém,

quando entramos no subjetivo do menino, compreendemos o quanto aquele momento de incertezas é doloroso. Não apenas as dúvidas o afligem, mas também a forma como todos ao seu redor agem, não respondendo às perguntas e zombando. O sentimento de tristeza e impotência cresce dentro do menino, o que leva à angústia e raiva:

Índios nada. Bobagem. Comeram nada. Faziam, sim, algazarra e tinha feições de gente que joga bola. Cabelos de mulher e numa gritaria terrível. Danadamente agitados, penas nas cabeças de mulher. Por que faziam-no ficar com aquele bolo na garganta, aquela coisa dentro do peito? Raiva de não saber. Cada vez que lhe negavam uma resposta o bolo crescia, subia à garganta, tomava-o todo. Vinha-lhe, então, raiva e vontade de sair correndo e quebrar todos os brinquedos de Paulo. Todos, deixar Paulo sem brinquedos, chorando. (ANTÔNIO, 1991, p. 52).

Nessa cena fica evidente que o que se passa com o menino não é divertido. Como ainda é pequeno e indefeso, ofende e imagina vingança com aqueles que consegue fazer alguma coisa. Mesmo o seu vizinho Paulo não tendo nada com a situação, é justamente nele que o menino imagina algum tipo de vingança. Da mesma forma ofende o papagaio de estimação quando não obtém nenhuma resposta satisfatória: “— Louro bobo que não sabe nada.” (ANTÔNIO, 1991, p. 51).

Assim como ocorre no conto “Frio”, o leitor fica limitado ao subjetivo do menino. Nesse conto, porém, o menino não está em constante movimento, andando pelas ruas de São Paulo, mas está deitado em sua cama. O seu sentimento de angústia, raiva e o crescimento do bolo na garganta afloram-se quando ele está tentando dormir. Há uma mistura de sentimentos e pensamentos, como se o menino estivesse batalhando para não cair no sono, algo que não queria porque seria zombado:

Com força, o enxurro batendo na vidraça. Não explicavam, não explicavam. Confusão de coisas: aqueles da fita não eram as coisas do tintureiro. Bichos com penas, como mulheres, gritalhões. Mamãe diz que no sono ele fala e ronca. Ele não gosta de caçoada e, não podendo se vingar, um bolo na garganta como depois do cinema. Que chuva! Um livro verde que o irmão vira uma folha de quando em vez, aquilo o distrai, o bolo diminui. Nos túneis vivem pessoas grandes, crianças não. Ioiô igualzinho ao de Paulo, sem diferença (Paulo não tem vantagem). Sente um pouco de frio, encolhe-se. (ANTÔNIO, 1991, p. 52).

O narrador anuncia que há uma confusão de coisas acontecendo. Com a sequência do excerto, podemos induzir que essas coisas estão acontecendo dentro da cabeça do menino. Há uma mistura de pensamentos e sentimentos. Imagens de índios, ioiôs, túneis, livros, bichos, mulheres, misturam-se com o medo da caçoada, o bolo na garganta crescendo e diminuindo.

Mesmo triste, ainda há espaço para pequenas risadas: “Olhinhos abertos, fugir do sono. A luz indireta projeta um círculo luminoso no quarto; acompanhá-lo com os olhos. Estar atento. Índios não são aqueles do cinema. Uma risadinha: — Onde já se viu gente morando em bola?” (ANTÔNIO, 1991, p.52)

O conto encerra-se com uma sugestão de que o menino não conseguiu evitar o sono e termina dormindo: “Aí, parece-lhe que o sono é um círculo de luz, projetado no quarto pela lâmpada indireta. E que se vai fechando.” (ANTÔNIO, 1991, 53). Como uma cena, o conto termina com o fechar dos olhos do menino. Toda as dúvidas que carrega consigo não são respondidas, as respostas são adiadas até o momento em que um adulto resolva ajudar o protagonista ou ele consiga sozinho entender o mundo.

A mudança no título do conto também emula este movimento de aproximação do que é universal por parte do autor. O título original, "Índios", faz referência às dúvidas do menino, que claramente não tem noção do que seja um índio, seus costumes e sua cultura, entre tantas outras interrogações. Desconhecemos sua idade, mas pela quantidade de dúvidas e "por ques" que partem dele, é possível presumir que se trate de uma criança em início de vida escolar, portanto, ainda em processo inicial de aprendizagem das questões socioculturais que o cercam. Embora "Índios" faça alusão ao pensamento infantil tomado por questionamentos, o título posterior, "Bolo na garganta" diz respeito ao sentimento do menino. A expressão se refere à sensação de ter um nó na garganta, um sentimento de angústia, que é o que o menino sente por não entender muitas coisas do mundo e por não encontrar nos adultos ao seu redor a disponibilidade para ajudá-lo a encontrar as respostas para suas questões. Esse sentimento para o menino é mais doloroso que a dor física: “Os beliscões da empregada doem menos que o bolo na garganta” (ANTÔNIO, 1991, p. 52)

Classificamos o sentimento de angústia, ou, neste caso, o bolo na garganta, como parte daquilo que entendemos como a “essência do homem”, que está dentro do conjunto de sentimentos que são comuns a todos os seres humanos e são experienciados pelas pessoas independentemente da posição que ocupem na sociedade, do lugar onde vivam e também da sua idade.

A hipótese de interpretar “Bolo na garganta” como sendo um conto universal nos leva, conseqüentemente, a fazer comparações com outras narrativas que carregam significados parecidos. Consideramos duas obras semelhantes à temática do conto de João Antônio: um capítulo do romance *Vidas secas*, de Graciliano Ramos, citado anteriormente em nossa dissertação; e um conto do escritor russo Anton Tchekhov, intitulado “O acontecimento” escrito em 1886.

No capítulo “O menino mais velho”, o primogênito de Fabiano e Sinhá Vitória, que também não é nomeado no romance, passa por questões parecidas com o do menino de “Bolo na garganta”. Se na obra de João Antônio o garoto não compreende o significado de coisas como “índios” ou “mundo”, o menino de *Vidas secas* não sabe o sentido da palavra “inferno”:

Deu-se aquilo porque sinha Vitória não conversou um instante com o menino mais velho. Ele nunca tinha ouvido falar em inferno. Estranhando a linguagem de sinha Terta, pediu informações. Sinha Vitória, distraída, aludiu vagamente a certo lugar ruim demais, e como o filho exigisse uma descrição, encolheu os ombros. (RAMOS, 1989, p. 54).

Ao contrário do conto de João Antônio, que carrega ao mesmo tempo tons alegres e divertidos em alguns momentos (a encenação do pai) ou tristes e melancólicos (a angústia do menino), o capítulo do romance de Graciliano Ramos é carregado de tristeza. No livro, e especialmente nesse capítulo, o Menino mais velho está constantemente solitário, tendo dificuldades para se comunicar: “Como não sabia falar direito, o menino balbuciava expressões complicadas, repetia as sílabas, imitava os berros dos animais, o barulho do vento, o som dos galhos que rangiam na catinga” (RAMOS, 1989, p.59). A curiosidade em saber o significado da palavra “inferno” leva o menino a perguntar à mãe “como é?” e se ela já havia visto. Com isso, sinha Vitória zanga-se e dá um cocorote no menino: “O menino saiu indignado com a injustiça, atravessou o terreiro, escondeu-se debaixo das catingueiras murchas, à beira da lagoa vazia” (RAMOS, 1989, p. 54).

Ambos os meninos passam por situações semelhantes: tem dúvidas e não conseguem obter as respostas necessárias. Os adultos desempenham um papel diverso daquele que se espera, principalmente por serem do núcleo familiar. Ao invés de ajudarem, zombam ou batem nos meninos, ou simplesmente não respondem as perguntas. Importante salientar que são os adultos que provocam as dúvidas, direto ou indiretamente. Foi o tintureiro japonês que conta a história dos índios que matam e devoram as pessoas. E foi por causa da conversa de sinha Terta que o menino mais velho escuta a palavra “inferno” pela primeira vez. Mesmo assim, os adultos se esquivam das respostas, não se responsabilizando por terem criado as dúvidas:

— Ora, criança esquece logo.  
Mas a batida se repetiu. Se a gente come pudim... não, nada de brancos miúdos. Queria os índios. O tintureiro engasgou, ressaltou-se, descartou-se, escorregou nos índios.  
— Menino impossível.

Para os lados de casa, ia encabulado. Os índios têm ioiô? A lavadeira gritou-lhe que fosse tomar banho, mamãe mandou-o não roncar à noite, o irmão atrapalhou-o com um palavrório que não entendeu. Amuou. Não lhe explicavam. (ANTÔNIO, 1991, p. 50).

Não acreditava que um nome tão bonito servisse para designar coisa ruim. E resolvera discutir com sinha Vitória. Se ela houvesse dito que tinha ido ao inferno, bem. Sinha Vitória impunha-se, autoridade visível e poderosa [...]. Mas tentara convencê-lo dando-lhe um cocorote, e isto lhe parecia absurdo. Achava as pancadas naturais quando as pessoas grandes se zangavam, pensava até que a zanga delas era a causa única dos cascudos e puxavantes de orelhas. (RAMOS, 1989, p. 60).

Percebe-se nos trechos selecionados que há uma impaciência dos adultos para com as crianças. O tintureiro japonês, mesmo sendo uma pessoa gentil e que tem o agrado do menino, pede para que o mesmo esqueça a história dos índios. Com essa ação do tintureiro, o menino volta para casa encabulado. Nota-se que ao voltar para casa, todos os adultos apresentam alguma ação negativa do ponto de vista do protagonista: a lavadeira grita, a mãe manda e o irmão atrapalhou-o. Sinha Vitória, por sua vez, com a sua postura autoritária e poderosa, zanga-se e reage de maneira violenta, batendo em seu filho.

O conto mencionado de Anton Tchekhov, “O acontecimento”, publicado no livro *A dama do cachorrinho*, apresenta a história de duas crianças: Vânia, menino com cerca de seis anos, e sua irmã Nina, menina de quatro anos. Ao acordarem numa manhã, descobrem que a gata de estimação deu cria e se alegram com a notícia:

As crianças ficam de cócoras ao lado do caixote, sem se mexer, de respiração presa, e olham a gata... Estão surpreendidas, perplexas, e não ouvem os resmungos da babá, que se lançou em sua perseguição. A alegria sincera fulge nos olhos de ambos (TCHEKHOV, 2011, p. 149).

Pelo olhar de um narrador em terceira pessoa, que não participa da ação, vamos descobrindo os planos das crianças para os gatinhos, como construir casinhas, decidir para onde levar cada um, e até mesmo arranjar um pai para os gatos, elegendo um cavalo de brinquedo para tal “missão”. A notícia, recebida com bastante alegria e entusiasmo pelos irmãos, é recebida com frieza e indiferença pelos adultos. A mãe não esboça nenhuma reação, apenas exige que abaxem a camisola; a babá resmunga; o pai, por sua vez, é mais severo: “Para grande estranheza de Vânia, papai não partilha sua simpatia pelos gatinhos e, em vez de se alegrar e entusiasmar, puxa a orelha de Vânia, gritando: — Stiepan, tira daqui esta porcaria!” (TCHEKHOV, 2011, p. 151). Em certo momento, o pai chega a ameaçar jogar os gatos na lata

de lixo. Ao anoitecer do mesmo dia, um tio das crianças visita a casa e traz consigo o seu cachorro Nero, descrito como “grande, negro, de orelhas pendentes e cauda dura como um pau”, e que as crianças não hesitam em nomeá-lo com o novo pai dos gatinhos, por considerarem melhor do que o cavalo de madeira. Ao final do conto, a empregada da casa anuncia rindo que o cachorro devorou os filhotes e o conto termina com essa triste cena:

As crianças esperam que todas as pessoas da casa se agitem e se atirem sobre o criminoso Nero. Mas as pessoas permanecem sentadas calmamente e apenas se admiram do apetite do enorme cão. Papai e mamãe riem... Nero vai caminhando junto à mesa, agita a cauda e lambe-se, satisfeito consigo mesmo... Unicamente a gata está intranquila. Andando pelos quartos, de rabo espichado, olha com desconfiança para as pessoas e mia tristemente.

— Crianças, já são mais de nove horas! Hora de dormir! — grita mamãe.

Vânia e Nina deitam-se para dormir, choram e passam muito tempo pensando na gata ofendida e no cruel, pérfido, impune Nero. (TCHEKHOV, 2011, p. 153).

Selecionamos esse breve conto de Tchekhov porque se assemelha em alguns pontos com a narrativa de João Antônio. As crianças dos dois contos têm uma família com pai, mãe e empregadas, no “Bolo na garganta” há também o irmão mais velho. Além disso, há o ambiente da casa que, mesmo não tendo descrições detalhadas, podemos induzir que tem um conforto material. Porém, mesmo com esses dois elementos importantes para a construção da infância, a família e a casa, as crianças não parecem ser acolhidas, pelo menos no momento em que se passa o enredo.

O conto de Tchekhov trabalha bem com a dicotomia crianças e adultos. De forma mais intensificada, há um maior afastamento dessas figuras, como se não compartilhassem o mesmo espaço. Esse afastamento se dá por dois motivos: primeiro pela indiferença dos adultos ao receber a notícia do nascimento dos gatos; segundo pela insensibilidade ao descobrirem da tragédia.

“Bolo na garganta” e os outros dois textos brevemente analisados, apresentam crianças que estão em momento da descoberta do mundo. Mesmo pertencentes de classes sociais distintas, habitando regiões e tempos diferentes, todas elas carregam o mesmo sentimento de angústia. A impotência da criança diante dos adultos, como se fossem figuras antagônicas, parecer ser algo universal, algo que acontece com várias crianças e em todo o mundo.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra do escritor João Antônio, mesmo não sendo extensa se comparada a autores como Rubem Fonseca ou Jorge Amado, permite vários tipos de análises e leituras. Dentro desse vasto campo de possibilidades, optamos por abordar em nossa pesquisa a representação da infância em sua obra.

Antes de analisar as narrativas, começamos esse estudo com uma leitura crítica do ensaio “Corpo-a-corpo com a vida”, texto de grande importância para a fortuna crítica joãoantoniana, por se tratar de uma espécie de manifesto e projeto literário do contista paulistano. Dessa análise, pudemos observar que João Antônio almejava uma literatura que representasse os dilemas e anseios das classes populares brasileiras. Para isso, essa representação não deveria ser feita de forma afastada da realidade, de um escritor do alto de sua “torre de marfim” escrevendo sobre o povo, mas sim um “corpo a corpo” com o povo e os ambientes que ocupa.

Entrando nas análises, optamos por dividi-las em dois capítulos. No primeiro, analisamos três contos da seção “Sinuca”, do livro de estreia *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Percebemos nas narrativas a presença de três momentos distintos do curso da vida humana, sendo eles a infância, a adolescência e a juventude, colocados de forma respectiva no livro, algo que não sabemos se foi proposital da parte do autor. Em cada conto — ou etapa da vida —, existe uma dicotomia que faz com que os personagens protagonistas enfrentem certos dilemas, mesmo que nem sempre de forma consciente. No conto “Frio”, o menino de dez anos oscila entre a “fantasia” e a “realidade”, sendo levado por essa última, uma vez que o campo da imaginação estava “interditado”, como apontou Martin (2008). Meninão do Caixote, um adolescente de quatorze anos, enfrenta um dilema moral que pode ser resumido pela dicotomia entre “casa” e “rua”, e ao final do conto volta com sua mãe para casa simbolizando naquele momento a decisão de abandonar as mesas de sinuca. Perus, o infante a malandro, também encara um impasse, pois não sabe se vai para a esfera da “ordem”, abandonando a vida malandra, ou se permanece na esfera da “desordem”, mas termina a sua aventura pedindo um café fiado, porque perdeu todo o seu dinheiro no jogo.

No segundo capítulo, trabalhamos com dois contos quase esquecidos de João Antônio, no que diz respeito à crítica literária. Nossa proposta foi de analisar duas facetas do contista. Em “Dois Raimundos, um Lourival”, aplicamos a ideia de “estética da conciliação”, proposta

por Júlio Cezar Bastoni da Silva. Como vimos, esse conceito consiste em uma forma de representar a classe popular de maneira que os embates de classes sejam resolvidos de forma conciliatória e pacífica, resultando em uma esperança de um país possível. Mesmo que não esteja explícito no conto, há um embate de classes entre o turista e os garotos que trabalham como guias turísticos, que é contornado pela cena final do conto. Essa cena representa algo semelhante a uma confraternização, simbolizando uma união entre os envolvidos. Em contrapartida, a “estética do conflito” representa o oposto, um conflito aberto entre as classes, em que não nenhuma solução em vista possível.

Em “Bolo na garganta”, único conto que sai do universo marginal, somos apresentados a um menino que tem muitas dúvidas sobre o mundo, mas não consegue obter nenhuma resposta. Nossa análise consistiu em uma interpretação da obra como um “conto universal”, pois o que está em maior evidência são os sentimentos de angústia e tristeza do menino, ao invés das questões sociais e sua realidade concreta no mundo, como observado na seleção de contos anteriores.

Olhando a totalidade da pesquisa, conseguimos observar que em todos os contos analisados há um aspecto negativo no que diz respeito à infância ou adolescência. Os contos considerados marginais, apresentam crianças que vivem nas ruas, necessitam trabalhar para sobreviver, não têm família, e a ausência paterna serve como impulso para a entrada na vida malandra e boêmia. Mesmo no conto em que a criança possui família e condições financeiras melhores, saindo dessa esfera marginal, há a negatividade do sentimento da angústia do menino.

## REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Flávio. Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno. *Remate de Males*, Campinas, n. 19, p. 105-120
- AMADO, Jorge. *A morte e a morte de Quicas Berro Dágua*. 89ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Capitães da areia*. 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- \_\_\_\_\_. Cada época, seu escritor. In: ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Casa de loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.
- \_\_\_\_\_. *Dedo-duro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Leão de chácara*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- \_\_\_\_\_. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Editora 34, 2020.
- \_\_\_\_\_. (org.). *Malditos escritores!* São Paulo: Edições Símbolo, 1977. (Extra Realidade Brasileira – Coleção Livro Reportagem, 4).
- \_\_\_\_\_. *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- \_\_\_\_\_. *Meninão do Caixote*. 4ª ed. São Paulo: Atual, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Noel Rosa*. São Paulo: Nova Cultural, 1982. (Literatura comentada)
- \_\_\_\_\_. *Quem é o dedo-duro?* *Realidade*, São Paulo, ano 3, n.28, p.88-99, julho 1968.
- \_\_\_\_\_. *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!* São Paulo: Scipione, 1991.
- AQUINO, Marçal. *Famílias terrivelmente felizes*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- BANDEIRA, Manuel. *Meus poemas preferidos*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.
- BOSI, Alfredo (org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. 8ª ed. São Paulo: Cultrix, 1978.
- BUBNIAK, José Luis. *A adesão à malandragem pelo narrador de 'Malagueta, Perus e Bacanaço', de João Antônio*. In: *Revista Interfaces*, Vol. 11 n. 4 (2020).
- CABELLO, Ana Rosa Gomes. Processo de formação da gíria brasileira. In: *Revista Alfa*, São Paulo, v. 35, p.19-53, 1991.

- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.
- \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Duas Cidades, 1993.
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. Trad. Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CUNHA, Fausto. Os meninos de João Antônio. In: ANTÔNIO, João. *Meninão do Caixote*. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Atual, 1991.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DURIGAN, Jesus Antonio. João Antônio e a ciranda da malandragem. In: SCHWARZ, Roberto (Org.) *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983, pp. 214-218.
- FONSECA, Rubem. *Feliz ano novo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.
- FREIRE, Manoel. *Dialética da ordem e da desordem: uma leitura de “Malagueta, Perus e Bacanaço*. In: **Revista do GELNE**, v. 20, número 1, 2018.
- FRIEDMAN, Norman. *O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito*. Tradução Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n 53, p. 166-182, 2002.
- LACERDA, Rodrigo. *João Antônio: uma biografia literária*. Tese (Doutorado). São Paulo: Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada (DTLLC), FFLCH-USP, 2006.
- LAJOLO, Marisa. Infância de papel e tinta. In: FREITAS, Marcos Cezar de (Org.) *História social da infância no Brasil*. São Paulo: Cortez, 1997 (p. 229-250).
- LINS, OSMAN. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- MARTIN, Vima Lia. *Literatura e Marginalidade: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira*. São Paulo: Alameda, 2008.
- NETO, José Pereira da Silva. **O espaço urbano de São Paulo no realismo ficcional de João Antônio**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual Paulista: Assis, 2002.
- PEREIRA, Jane Christina. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)*. Dissertação de mestrado. São Paulo: UNESP, 2001.
- POLINESIO, Julia Marchetti. *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994.
- RACIONAIS Mc’s. *Sobrevivendo no inferno*. 1<sup>a</sup> ed São Paulo: Companhia das Letras, 2018.
- RAMOS, Graciliano. *Vidas secas*. 59<sup>a</sup> ed. Rio, São Paulo: Record, 1989.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. Organização: Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ROCHA, João César de Castro. A guerra de relatos no Brasil contemporâneo. Ou: a “dialética da marginalidade”. *Letras*, Santa Maria n. 32, p. 23-70, jan.-jun. 2006.

RÓNAI, Paulo. Duas palavras. In: ANTÔNIO, João. *Dedo-duro*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 5.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 16<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

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

SILVA, Júlio Cezar Bastoni da. *João Antônio: literatura e experiência social no Brasil*. São Carlos: EdUFSCar, 2019.

\_\_\_\_\_. Percursos da cidade em João Antônio. In: *est. lit. bras. contemp.*, Brasília, n. 42, p. 129-149, jul./dez. 2013.

SILVA, Telma Maciel da. *POSTA-RESTANTE: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*. Tese (Doutorado). São Paulo: UNESP, 2009.

SOUZA, Licia Soares de. Infância e errância: imagens da criança abandonada na ficção brasileira. In: *Estudos de literatura brasileira contemporânea*, n.46, p.79-103, jul./dez.2015.

TCHEKHOV, Anton. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução: Boris Schnaiderman. 4<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora 34, 2011.

VIDAL, Ariovaldo José. *Roteiro para um narrador: Uma leitura dos contos de Rubem Fonseca*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

ZENI, Bruno. *Sinuca de malandro: ficção e autobiografia em João Antônio*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2016.