

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA  
INSTITUTO DE LETRAS E LINGUÍSTICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS

SÔNIA APARECIDA PAIVA

LAMBÕES DE CAÇAROLA, FRIO E MENINÃO DO CAIXOTE: OS  
MENINOS DE JOÃO ANTÔNIO NOS ABSCESSOS DA  
SOCIEDADE PAULISTA

UBERLÂNDIA  
2017

SÔNIA APARECIDA PAIVA

LAMBÕES DE CAÇAROLA, FRIO E MENINÃO DO CAIXOTE: OS  
MENINOS DE JOÃO ANTÔNIO NOS ABSCESSOS DA SOCIEDADE PAULISTA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, da Universidade Federal de Uberlândia como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de concentração: Estudos Literários

Linha de pesquisa – Literatura, Memória e Identidades.

Orientadora: Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.

UBERLÂNDIA  
AGOSTO/2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

---

P149L Paiva, Sônia Aparecida, 1968-  
2017 Lambões de caçarola, frio e menino do caixote [recurso eletrônico] : os meninos de João Antônio nos abscessos da sociedade paulista / Sônia Aparecida Paiva. - 2017.

Orientadora: Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,  
Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários.  
Modo de acesso: Internet.  
Disponível em: <http://dx.doi.org/10.14393/ufu.di.2019.701>  
Inclui bibliografia.  
Inclui ilustrações.

1. Literatura. I. Cunha, Betina Ribeiro Rodrigues da, 1955- (Orient.)  
II. Universidade Federal de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em  
Estudos Literários. III. Título.

---

CDU: 82

SÔNIA APARECIDA PAIVA

LAMBÕES DE CAÇAROLA, FRIO E MENINÃO DO CAIXOTE: OS MENINOS DE  
JOÃO ANTÔNIO NOS ABSCESSOS DA SOCIEDADE PAULISTA

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários – Curso de Mestrado Acadêmico em Estudos Literários do Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Uberlândia, 21 de agosto de 2017.

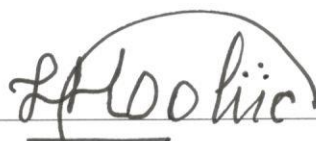
Banca Examinadora:



Prof.ª. Dr.ª Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha – UFU (Presidente)



Prof. Dr. Ivan Marcos Ribeiro – UFU



Prof.ª. Dra. Luciana Moura Colucci de Camargo / UFTM

Aos meus pais, pelo exemplo, carinho e estímulo. Mas especialmente à minha Mãe, mulher forte que imprimiu em mim coragem e amor pela vida.

## **AGRADECIMENTOS**

Agradeço, primeiramente, a Deus, pois, sem sua força, a realização desse trabalho não seria possível. Em seguida, agradeço à minha família pelo suporte físico, material e espiritual. À minha mãe, pelo amor incondicional e “assessoria técnica”. Ao meu pai, pelos conselhos.

Em relação à minha trajetória acadêmica, agradeço:

Às pessoas que me acompanharam nessa nova caminhada, especialmente, à Professora Betina, minha orientadora, que me acolheu e me acompanhou todo o tempo. Nela, encontrei compreensão e estímulo, seja no apoio teórico, seja na contensão emocional.

Agradeço, também, aos professores que me apresentaram novas formas de ver a literatura: Profa. Joana, Prof. Fábio e Prof. Ivan.

Aos secretários da Coordenação do Curso de Pós-Graduação em Estudos Literários:

Guilherme e, em especial, à Maiza pela competência, atenção e carinho.

À querida Professora Ione Mercedes Miranda Vieira, pela revisão cuidadosa do texto e pelas orientações.

À minha querida Mariana pela compreensão e apoio.

“A linguagem está no centro  
de toda a atividade humana.”  
Sevcenko (1999)

“em verdade, sempre será conto  
aquilo que seu autor batizou  
com o nome de conto”  
Andrade (1972)

## RESUMO

O objetivo proposto nesta dissertação é delinear e apresentar um estudo comparativo-temático dos personagens meninos, que aparecem nos contos *Lambões de caçarola: trabalhadores do Brasil!*, *Frio* e *Meninão do Caixote* do escritor João Antonio. Assim como são sugeridos, os nomes dos contos fazem referência aos Meninos-protagonistas desse recorte na obra do contista paulistano. Reiteramos que nosso objetivo geral recairá sobre a análise da categoria personagem, num primeiro momento, especificamente, os meninos. Na sequência, propomos-nos a analisar o fio condutor da narrativa nas perspectivas das experiências pessoais, experiências do narrador e das histórias que entrecortam o ambiente e orientação da escrita acerca do conceito de representação. Pretendemos discutir as tendências teórico-prático-literárias, os processos implicados na articulação entre história, memória e identidade social paulistana nas obras escolhidas, a linguagem empregada, bem como as articulações entre as experiências vividas, a ficção e a organização social.

**Palavras chave:** Conto brasileiro; João Antônio; Personagem; Meninos; Representação.



## ABSTRACT

The objective of this dissertation is to outline and present a comparative-thematic study of the male characters, who appear in the short stories: *Lambões de caçarola: trabalhadores do Brasil!*, *Frio e Meninão do Caixote* by the writer João Antônio. As they are suggested, the names of the short stories make reference to the boys-protagonists of this cut in the work of this short story writer from São Paulo. Thus, we reiterate that our general objective will make reference to the analysis of the character category, in a first moment, specifically, the boys. In the sequence, we propose to analyze the guiding thread of the narrative in the perspectives of the personal experiences, the narrator experiences and the stories that intersect the environment and orientation of the writing about the concept of representation. We intend to discuss the theoretical-practical-literary tendencies, the processes involved in the articulation among history, memory and social identity of the people from São Paulo in the chosen works, the language used, as well as the articulations between lived experiences, fiction and social organization.

**Key words:** Brazilian tale; Joao Antonio; Character; Boys; Representation.

## ILUSTRAÇÕES

**Ilustração 1** – Capa do livro: *Lambões de caçarola: Trabalhadores do Brasil!* – 4. Ed..Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

**Ilustração 2** – Meninos na rua Caiovás, Beco da Onça – Bairro Pompeia – São Paulo.

**Ilustração 3** – Passagem da mulata pelas ruas do bairro Pompeia nas proximidades de um bar.

**Ilustração 4** – Flash de uma passeata eleitoral pró-getulista, provavelmente, nas ruas mais centrais da cidade de São Paulo.

**Ilustração 5** – No Beco da Onça, o rádio – o objeto soberano do lar – sempre ocupava lugar de destaque.

**Ilustração 6** – Prenúncio do fim da Era Vargas.

**Ilustração 7** – Cada plano cria uma sequência narrativa (da direita para a esquerda) de um crime passionai ocorrido no Beco da Onça.

**Foto 1** – Aparição discreta no canto da página, mas presente.

**Foto 2** – O presidente em seus trajes sulistas o bom e amável Getúlio.

**Foto 3** – Getúlio “interferindo” na diagramação, ele opina na produção do texto, ele “vigia” o que está sendo veiculado.

**Foto 4** – Aos poucos surge a figura de comunicador para as grandes massas.

**Foto 5** – Bandeira brasileira dá o tom de nacionalismo e remete às lembranças do narrador.

**Foto 6** – A cabeça do “velhinho”.

**Foto 7** – Textura da imagem imita impressão digital.

**Foto 8** – Pose histórica, com o inseparável charuto.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	11
<b>CAPÍTULO 1 – JOÃO ANTÔNIO, O ESCRITOR E SUA FORTUNA CRÍTICA.....</b>	18
1.1 João Antônio – Fortuna crítica.....	19
<b>CAPÍTULO 2 – FORMA LITERÁRIA – CONTOS ESCOLHIDOS.....</b>	48
2.1 O Conto.....	49
2.2 <i>Lambões de caçarola</i> – Trabalhadores do Brasil!.....	58
2.3 <i>Frio</i> .....	79
2.4 <i>Meninão do Caixote</i> .....	88
<b>CAPÍTULO 3 – REPRESENTAÇÃO.....</b>	97
3.1 Conceito de Representação.....	98
3.2 A força das representações: história e ficção.....	99
3.3 O passado no presente: ficção, história e memória.....	100
3.4 Memória e história.....	101
3.5 (Re)Construção do passado.....	102
3.6 Representação social.....	105
3.7 João Antônio e a representação – Histórias da memória.....	110
3.8 A representação em <i>Frio</i> e <i>Meninão do Caixote</i> .....	111
<b>CONCLUSÃO.....</b>	115
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	118
<b>ANEXOS.....</b>	128
Anexo 1 Obras de João Antônio.....	129
Anexo 2 Agenda-dicionário de João Antônio.....	131
<b>APÊNDICE.....</b>	162
Os sintagmas em <i>Lambões de caçarola</i> .....	162
Imagens da narrativa.....	163
1. Análise do texto por meio das imagens.....	165

1.1 Capa histórica.....	165
1.2 Imagens que interagem com o texto.....	168
1.3 Fotos presidenciais.....	173

## INTRODUÇÃO

Parafrazeando Lilian Schwarz (2017), “marquei meu primeiro encontro profissional” com João Antônio há seis anos. “Desde então, o revejo com imensa frequência”. Converso, flegto com ele, discuto e sonho com seus personagens.

Às vezes, acho-o engraçado, às vezes, julgo-o triste, mas, sempre, polêmico. Em muitas ocasiões, emocionou-me com o personagem, sinto a dor e as angústias que eles sentem; em algumas, decepçiono-me.

Divirto-me quando o escritor descreve e ironiza as trapalhadas dos seus muitos malandros. Sofro com as injustiças sociais que o repórter-escritor, agudamente, denuncia, identifico-me com sua preocupação constante com os mais desfavorecidos (Schwarz, 2017) e marginalizados.

Em muitas circunstâncias, suas conclusões me sensibilizam profundamente; em algumas poucas, fico desapontada (Schwarz, 2017).

João Antônio está sempre ali presente, opina, critica, clama por igualdade e justiça para si e para os demais. Decidi, então, segui-lo mais de perto.

No período que antecedeu ao lançamento de sua primeira obra, no ano de 1963, João Antônio declara, conforme nos apresenta Abreu (2007), em sua tese de doutorado, que o conto homônimo, último dos nove contos reunidos no livro, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, “conta as andanças aluadas e cinzentas de três vagabundos, malandros, viradores, numa noite paulistana”. Seu primeiro livro causou impacto antes mesmo de ser publicado, já que seus contos frequentaram concursos literários de várias cidades brasileiras e circularam (Abreu, 2007) nos suplementos mais relevantes nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo.

No entanto, o desalento com a situação do escritor, que, segundo ele mesmo, João Antônio, era ludibriado pelas editoras, calado pela ditadura e ignorado pela maioria da

população – que, nessa época, não podia ler, porque preocupada com a sobrevivência diária e, em sua maioria, ainda analfabeta, só crescia durante a segunda metade da década de 60 e rompia as amarras dos anos 70 prometendo atitudes coletivas de mudança.

Uma característica preponderante no início da carreira literária de João Antônio era, marcadamente, a intenção de fazer um retrato do homem paulistano, para, a partir daí, expor sua realidade e psicologia, toma como base a relação homem real/homem construído, lança mão de linguagem própria da população de rua, dos subúrbios e dos ambientes da malandragem e da prostituição.

Os mundos da sinuca e da malandragem são a ambiência das personagens; a viração noturna dos “leões de chácara” e das prostitutas é exposta de maneira bastante realista, contudo não é a descrição de um ambiente que predomina, mas a profundidade de inserção de seus personagens na cidade, a construção bem alinhada de seu modo de agir.

Em meados da década de 1970, o conto *Mariazinha Tiro a Esmo* (ANTÔNIO, 1975) narra as andanças da personagem homônima pelas avenidas e morros cariocas. Segundo Abreu (2007), no texto introdutório de sua tese, nos anos 1980, os contos *Abraçado ao meu rancor* e *Amsterdã, ai* (2012), também narram as andanças da personagem: o primeiro, pelas ruas de São Paulo; o segundo, pelas ruas de Amsterdã (Holanda).

Ainda, segundo Abreu (2007), a visão de mundo que atravessa os contos de João Antônio proporciona um olhar diferente acerca de situações da vida brasileira, as quais, normalmente, são relacionadas aos julgamentos morais ou continuam relegadas ao esquecimento. Nesse sentido, interessa-nos,

A incorporação literária das personagens oriundas das camadas sociais mais baixas, considerando que, na sua representação ficcional, encontramos uma concepção diversa, inovadora quanto à visão moral vigente na sociedade. A narrativa de João Antônio retrata um universo humano e social que nos proporciona uma leitura pela crítica à moral. (ABREU, 2007, p.8-9)

Nos contos reunidos em *Lambões de caçarola* e *Meninão do Caixote*, ele chama atenção para seus muitos meninos. Fausto Cunha, no prefácio desse mesmo conto, ressalta a visão dos “os meninos de João Antônio... Em sua ficção adulta e para adultos,

ele reservava um espaço particular para o mundo infantil”. (FAUSTO, 1991 In: ANTÔNIO, 1991, s/p)

É importante assinalar que, em nossas pesquisas, até o momento, não identificamos trabalhos realizados com abordagem específica das personagens “os meninos”, bem como acerca das representações sociais abordadas nos contos.

Em *Lambões de caçarola*, João Antônio abraça uma nova proposta literária, o realismo moderno. Trouxe, para seus livros, personagens reais da vida brasileira devidamente “ficcionalizados”. Nesse livro, que se transformou em uma espécie de obra memorialista, o autor reconstitui um momento político do cenário brasileiro (VIEIRA, 2007) – a Era Vargas. João Antônio considerava que, ao resgatar o fenômeno Vargas, estaria descortinando os fenômenos do nacionalismo e o tema da descolonização, tão comprometidos com a ditadura governamental (VIEIRA, 2007). Nessa fase, a militância de João Antônio atravessava seu momento mais intenso, permitindo-nos outros desdobramentos de leitura, o que não aconteceu com sua primeira obra, *Malagueta, Perus e Bacanaço*. (PEREIRA, 2003).

João Antônio, o escritor, viaja nas próprias lembranças do menino João, o mesmo do Beco da Onça, no bairro da Pompeia, lugar onde conviveu com a miséria do povo, com outras crianças em estado de graça maior do que o dele.

O livro *Meninão do Caixote* traz-nos o herói infantil em um jogo de homens, que, em oposição ao pobre garoto de *Frio*, se joga na noite para cumprir sua missão sem que ele nem mesmo saiba o quê e para quê, algo incompreensível. Nesse “mundo, mundo, vasto mundo” da criança abandonada à própria miséria, abre-se espaço para a amizade, lealdade e cumplicidade.

Os meninos de João Antônio não são crianças enfeitadas de roupas e sapatinhos, ou até de bons sentimentos; vivem a dureza do mundo real. João Antônio não enfeita e nem ao menos se enfeita. No conto *Frio*, o menino é o mesmo que vemos todas as noites e manhãs perambulando a esmo pelos grandes centros urbanos. Está nos metrô, nas vielas, nas esquinas, nos semáforos. O menino brasileiro dorme sob as marquises, sob os viadutos ou debaixo de grandes árvores.

O auto-retrato das personagens, proposto pelo escritor, mostra que as maldades dos homens e do mundo marcam suas vidas. Contudo, o ser poético que há nas

personagens revela as belezas e o prazer da vida: “numa inversão de valores, bastante irônica, a zona é o local onde Paulinho chega a ter uma vida boa, em confronto com a vida anterior àquela” (PINHEIRO, 1977, p. 6). A linguagem de João Antônio, “maravilhosamente ajustada”, segundo Nevinha Pinheiro, evidencia bastante riqueza na expressão do mundo marginal, mas a força do vazio, o problema de enfrentar a conversa consigo mesmo e a busca da verdade levam-no a ideias de ressentimento, verdade e vazio por dentro.

O brasilianista Malcolm Silverman, em 1981, traça um amplo e minucioso painel dos sete primeiros livros de João Antônio, os quais englobam textos de ficção e não ficção, de acordo com a proposta de seu projeto de estudos da moderna ficção brasileira. Passo a passo, o ensaísta aponta os elementos que marcam a prosa do escritor “das classes baixas urbanas” (SILVERMAN, 1981, p. 62), seguindo à risca um roteiro de questões da *ars* poética: cenário, ambiente, tempo, espaço, ponto de vista, personagem e temática.

Com isso, oferece ao leitor uma trajetória por meio dos textos, citados copiosamente, e um ponto de partida para a ida aos escritos de João Antônio. Vale destacar que essas extensas anotações de leitura correspondem a menos da metade da obra literária do escritor. Contudo, nelas, já se observa a “mistura de desespero e resignação (que) compõe o fatalismo particularmente comum às peças ficcionais de João Antônio” (SILVERMAN, 1981, p. 70).

Para Abreu (2007),

A leitura de João Antônio, posterior a este estudo, bem como sua recepção internacional e a temporada de visita à Alemanha e países vizinhos, empreendida pelo escritor, a convite do *Deutsch Akademische Austausch Dienst*, alargam a compreensão da obra. Nos anos 80, com as viagens e a obra traduzida em outros idiomas, torna-se possível verificar as fronteiras, em sua ficção, representam, também, as fronteiras que compõem o tecido social desses lugares visitados. (ABREU, 2007, p.28-29)

Em crônica desse período, registra o espaço da cidade, os conflitos étnicos e políticos, e dilui a periferia em toda parte (ANTÔNIO, 1988), fase essa que não pretendemos abordar em nossos estudos, pelo menos neste momento.



Zilly (2000), em uma de suas hipóteses a respeito da literatura de João Antônio, sugere que, por intermédio do malandro, o escritor estaria refletindo a identidade da história do Brasil.

A reconstrução que promove em seus contos nada mais é do que a tentativa de compreender o Brasil das grandes transformações, de buscar a permanência de algo que já não se vê nas cidades e que outrora marcava a alegria da vida.

Com sólida formação geral, João Antônio gostaria de ter tido a malemolência dos malandros, “de não pertencer realmente a nenhuma classe social”, mas transitar do baixo da sociedade ao meio intelectual de classe média, sem se sentir acanhado.

Ana Maria Domingues de Oliveira e Jane Christina Pereira propõem uma introdução à estética popular de João Antônio, por meio da análise dos três primeiros livros – *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Leão de Chácara* (1975) e *Malhação do Judas carioca* (1976) –, em que enfatizam a escolha do autor pela sociedade dos desvalidos – a patuleia – e pelo ritmo textual (OLIVEIRA; PEREIRA, 2003, p. 143). Para elas (as autoras), a literatura de João Antônio segue a vertente literária que mostra “os caminhos de existência que podem oferecer as cidades com seu tumulto de lugares e gentes, embora vistos sob diversas perspectivas” (OLIVEIRA; PEREIRA, 2003, p. 144). REVER PROBLEMAS DE CITAÇÃO

Daí, a constante preferência do escritor pela representação do mundo do marginal, das prostitutas e do oprimido. O escritor vê o mundo sob o ponto de vista de quem está à margem da sociedade, conforme ilustra uma cena do conto *Frio*, na qual o menino preto e o seu “protetor”, o malandro Paraná, reúnem-se para comer pizza e conversar, no abrigo onde moram (ANTÔNIO, 1963, p. 62). Neste caso, a linguagem do malandro rebatiza o mundo, visto que “o sentido muda para quem vê de baixo para cima, exigindo um vocabulário novo, uma linguagem nova” (OLIVEIRA; PEREIRA, 2003, p. 145).

Para Todorov (2009), o objetivo da literatura é representar a existência humana, mas a humanidade inclui também o autor e o seu leitor, sendo que um completa o outro.

Desta forma, esta proposta de trabalho pretende constituir-se em uma contribuição importante que se somará às várias outras contribuições produzidas e que foram realizadas

baseadas em diversas problematizações pertencentes às temáticas que discutem a literatura e a sociedade, sob o viés dos “meninos”, na perspectiva do escritor João Antônio.

No primeiro capítulo de nossa dissertação, dedicamo-nos a realizar um trabalho de cunho analítico, em que se esboça uma leitura de como a crítica recebeu e interpretou as obras de João Antônio.

Quanto à sistematização da fortuna crítica de João Antônio, procuramos realizar uma leitura comparativa, de modo a proporcionar um panorama da crítica sobre o autor paulistano.

Para produzirmos o segundo capítulo, tomamos “posse” da sua literatura construída com base na linguagem popular paulistana e, com o auxílio de teóricos como Ricardo Piglia e Júlio Cortázar, dentre outros, propusemo-nos a analisar o gênero literário mais comum em toda a obra de João Antônio: o conto.

Os personagens principais desses contos, como na maioria das obras de João Antônio, são jogadores de sinuca que se revelam parceiros, prostitutas, compositores e pessoas da noite. Porém, nosso propósito, ao analisar esses contos, fugirá do lugar comum, intentaremos expandir o olhar na obra do autor além da noção de marginalidade.

No terceiro capítulo, objetivamos mudar o foco dos estereótipos investigados pela maioria dos estudiosos das obras do escritor paulistano. A maioria das análises realizadas até o momento sobre as obras de João Antônio partem da literatura marginal com foco na investigação sobre a malandragem e a marginalidade. Nosso percurso encontrar-se-á no campo discursivo analítico. Para esse estudo, tomaremos como base três contos *Lambões de caçarola* – *Trabalhadores do Brasil!*, *Frio* e *Meninão do Caixote*.

Em *Lambões de caçarola*, João Antônio trabalha uma estrutura narrativa com mais completude; trata-se de uma obra que não segue o formato tradicional com relato aparentemente linear, mas de cunho memorialista. Nesse conto, as crianças são pertencentes a uma estrutura familiar sem associação com a malandragem.

O que destaca muito a personagem protagonista de *Frio*, um menino franzino e destituído de qualquer laço familiar. Dessa forma, não examinaremos as narrativas em sua totalidade, mas o recorte apresentado por meio do personagem na figura da criança e como é trabalhada nos discursos das obras de João Antônio.

O conto *Meninão do Caixote* é apresentado como um conto híbrido com características de divisão semântica. Isso porque João Antônio traz-nos uma personagem (o próprio Meninão do Caixote) que antecipa a preocupação do autor com a linguagem captada na cidade paulistana, além de revelar nesse conto um elemento ficcional diferenciado, a presença da família e suas relações.

Partindo do pressuposto teórico que a representação remete à conexão dos gêneros literários, à problemática do realismo e que entre representante e representado existe uma relação de interdependência (REIS, 1988), proporemos para o quarto capítulo buscar, sob uma perspectiva sociológica, analisar atributos sociais cristalizados, problematizando as implicações das imposições de modos de ser, pensar e agir feitas apresentadas na ficção de João Antônio. Por meio de estudos sobre as formas da narrativa dos contos apresentando os estudos sobre as representações sociais, codificando conceitos chave, extraídos da Psicologia Social, e teorias correlatas.

## **CAPÍTULO 1**

### **JOÃO ANTÔNIO, O ESCRITOR E SUA FORTUNA CRÍTICA**

## 1.1 JOÃO ANTONIO – Fortuna crítica

Conforme o texto “O jogo das linguagens em João Antônio” de Marlene Gonçalves Serra, João Antonio nasceu João Antônio Ferreira Filho na Maternidade São Paulo, situada na Rua Frei Joaquim do Amor Divino Caneca, aos 27 de janeiro de 1937, ano em que o Getúlio Vargas implantou o Estado Novo. Passou sua infância e adolescência entre os bairros de Vila Anastácia, Vila Pompeia, Presidente Altino e mais bairros e subúrbios de São Paulo.

Mas foi no bairro chamado Navio Negreiro, mais tarde, batizado por seu pai de Beco da Onça, que João Antônio passou a maior parte de sua infância. Esse miserável e decadente espaço, povoado, em sua maioria, por negros, pobres e mestiços é o ambiente propício para a criação de um dos seus contos mais relevantes, nesse espaço inesquecível, *Lambões de caçarola*: Trabalhadores do Brasil! surge com seus e com suas peculiaridades e personagens.

Transitando entre gente sem profissão e outros tantos trabalhadores humildes, é que vive João Antônio no período compreendido entre 1943 e 1947, na Rua Caiovas, nº 59, em Vila Pompeia, no Bairro Beco da Onça. Entre catadores de papel, sapateiros, merdunchos do pé lambuzado, biscateiros, engraxates, homens “taludos”, que trabalhavam no frigorífico Tendal da Lapa e na Estrada de Ferro Sorocaba, também conhecida pelo nome de Sorocabana; entre palavras e histórias em quadrinhos do personagem “Brucutu<sup>1</sup>”, João Antônio “criou a primeira palavra ‘mononstro’, porque, segundo ele, ‘Monstro era muito

---

<sup>1</sup> **Brucutu** é uma espécie de Popeye pré-histórico, Brucutu apareceu pela primeira vez nos jornais americanos, em 5 de dezembro de 1932, sob forma de tira diária (em preto e branco) lançada por um pequeno distribuidor ("syndicate"), o Bonnet-Brown. A tira permaneceu nas seções de quadrinhos dos diários até 26 de abril de 1933, quando o Bonnet-Brown fechou as portas. A partir de 7 de agosto de 1933, porém, a tira foi comprada e distribuída pelo Newspaper Enterprise Association (NEA). Através desse grande distribuidor, aquelas primeiras tiras de "Brucutu" foram retrabalhadas para atingir um público maior e mais exigente. A essas novas tiras, foi acrescentada uma página dominical (colorida) em 1939. Brucutu é o forte habitante do reino de Mu (no original, Moo), que vive com seu dinossauro de estimação, Dinny. Carrega sempre um martelo de pedra e veste apenas um calção de pele, preferindo lutar contra os ferozes dinossauros da selva a conviver com seus compatriotas. Disponível em: <http://www.guiadosquadrinhos.com/personagem/brucutu/2590>.

sóbrio para caracterizar e denominar aquele vivente tão horripilante e grandalhão” (SERRA, 1996, p. 79). Tal descrição é bastante aproximada da personagem criada posteriormente, Joaquim Moço, que integra o conto *Lambões de caçarola: Trabalhadores do Brasil!*, seu “vizinho burruga, o transmontano Joaquim Moço, trabalha nas madrugadas das câmaras frias da matança de bois do Tendal da Lapa. E, na manhã seguinte, de volta a casa, procura a venda para uma talagada. (...) Como poderia um patoludo daqueles, pesadão, poderoso, defender gente miúda (...)” (ANTÔNIO, 1977, s/n).

No período citado, seu pai, imigrante português, que, segundo informações de Bosi, estabeleceu um pequeno “negócio de secos e molhados” (BOSI, 1977, p.263), trabalhou como orçamentista, dono de botequim, sócio de uma pedreira e, mais tarde, se tornou motorista de caminhão, dentre outras atividades. A mãe de João Antônio era mulata do Rio de Janeiro, descendente de escravos, semianalfabeta e dona de casa.

É nesse contexto que João Antônio Ferreira Filho vive sua primeira infância, na pobreza de um bairro operário da zona oeste da cidade de São Paulo. Sua juventude também foi fomentadora de seu projeto de vida: tornar-se escritor reconhecido. Ainda jovem, trabalha como *Office-boy*, contador, bancário e, depois, como redator publicitário enquanto estuda Jornalismo na Faculdade Casper Líbero. É através de uma intensa atividade jornalística, trabalhando com reportagens de rua que, simultaneamente, começa a frequentar bares e sinucas com assiduidade e a produzir literatura. A convivência que ele fazia questão de cultivar com jogadores, prostitutas e boêmios será notadamente decisiva na concepção de seus textos.

Marlene Serra, em seu texto *O jogo das linguagens em João Antônio*, chama atenção para a fixação de João Antônio na “sobrevivência do ser humano (menino) no mundo dos adultos. As personagens sofridas, revoltadas e injustiçadas socialmente caminham numa busca incessante de um lugar ao sol” (SERRA, 1996, p. 79). É esse o espaço facilitador de criação das suas personagens que torna a criação literária de João Antônio como se fosse um “espelho”, um caleidoscópio que multiplica a realidade social do paulistano. Ele cria um texto de denúncia entrecortada por traços de ternura misturados ao rancor, à dor, à transformação cultural, ao mesmo tempo em que escancara memórias de bons e maus momentos vividos.

Em 1963, João Antônio inaugura sua inserção no mercado editorial mediante seu primeiro livro de contos *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

João Antônio chamava atenção por seu rigor com a própria produção jornalística e, principalmente, literária. Ele sentia-se inseguro pelo fato de não ter tido uma escolaridade formal ligada diretamente às letras e à cultura. Mas encontra, em seus amigos, amparo e indicação de rumos através das várias correspondências.

Rodrigo Lacerda indica, em seu texto “Ele está de volta”, que o estreante “adquiriu o hábito de enviar seus textos a escritores, editores e críticos de literatura famosos, pedindo-lhes conselhos estéticos e ajuda para a publicação. E fazia-o com método: listava os destinatários, ou ‘molas de publicação’, como os chamava, e depois ia marcando para quem tinha mandado, quem havia respondido. (LACERDA In: ANTÔNIO, 2012, p.16).

Para o teórico Antonio Candido,

A criação literária traz como condição necessária uma carga de liberdade que a torna independente sob muitos aspectos, de tal maneira que a explicação dos seus produtos é encontrada, sobretudo neles mesmos. Como conjunto de obras de arte a literatura se caracteriza por essa liberdade extraordinária que transcende as nossas servidões. Mas na medida em que é um sistema de produtos que são também instrumentos de comunicação entre os homens, possui tantas ligações com a vida social, que vale a pena estudar a correspondência e a interação entre ambas. (CANDIDO, 1989, p.163).

Essa reflexão do teórico alerta-nos para uma das características mais marcantes do “homem escritor”, que funde o humano, o visceral em recortes sociais. Sua construção literária consegue conciliar e fundir o homem como ser único, ao mesmo tempo em que espelha seus reflexos do social. Para Rousseau, “o homem nasceu livre, e em toda parte se encontra sob ferros” (ROUSSEAU, 2007, p.10). Para o escritor João Antônio, o homem parece tomar uma conotação mais aprofundada. Verificamos, até o momento, pelos nossos estudos que o homem, está na sociedade, assim como a sociedade está nele. Percebemos que ele não concebe a ideia ou um ideal de homem sem a sociedade.

Podemos verificar que sua construção literária é expressa como quem realiza recortes fotográficos e que estes fazem parte de um todo. Interessante pensarmos nessa construção através de fotografias, porque seus personagens, que, em sua maioria, estão

solitários, em momento algum estão sozinhos. Durante o encadeamento de sua progressão, entendemos que suas personagens vão tecendo construções mentais do que se passou e também do movimento das ruas – pessoas, veículos, animais –, sobre o tempo.

Outro detalhe importante, percebido por nós, foram os ambientes construídos. Nesse recorte, quase podemos sentir os odores e os sons. O leitor consegue acompanhar cada passo dado por suas personagens, sejam protagonistas ou não. Poderá a obra de João Antônio, então, ser considerada um realismo moderno? Este é apenas um de nossos questionamentos, que pretendemos trabalhar com a intenção de elucidar até o final deste trabalho de pesquisa. Citamos uma relevante informação do teórico Antonio Candido que, a nosso ver, definiu com propriedade modo de escrita de João Antônio, para ele, a escrita do autor chega a ser “de modo tão visceral que deixam de ser propriamente sociais, para se tornarem a substância do ato criador”. (Candido, 1989, p.164).

Nessa perspectiva, fica mais claro para nós como se caracteriza o processo, o qual é marcado por um intenso trabalho, tanto jornalístico como literário, sendo um alimentado pelo outro. É nítido que suas obras literárias são identificadas por declarações explosivas, desnudando a realidade brasileira, e não podemos deixar de ressaltar, essas declarações não ficam somente no âmbito ficcional, elas estão presentes também em seus olhares, principalmente, quando “desconstrói” a situação literária brasileira.

Durante sua trajetória, o escritor se divide entre dois grandes centros: São Paulo e Rio de Janeiro. Ele, ao mesmo tempo em que escreve ficção, trabalha em diversos jornais e revistas de grande circulação – “Jornal do Brasil”, “O Globo”, as revistas “Realidade” e “Manchete” –, entre reportagens e publicações num estilo contundente, configurando a realidade brasileira. Conforme menciona a teórica Vima Lia Martin, João Antônio, nos anos da censura, participa do debate jornalístico veiculado pelos semanais “Pasquim”, “Opinião”, “Movimento”, entre outros. Em 1987 e 1988, vive em Berlim, financiado por uma bolsa de estudos cedida pelo governo alemão. (MARTIN, 2008, 19-20).

Para que se possa compreender a inserção social de João Antônio, é oportuno ressaltarmos o vocabulário empregado em suas criações literárias. Tais palavras são ilustrativas de sua percepção do mundo, o que acaba se transformando em símbolo, em um novo colorido que denota sua visão peculiar e individualizada de um mundo próprio, um mundo de sentidos e sentimentos. Aliás, propusemos, ao final deste



trabalho, apresentar no Anexo 02, *O vocabulário das ruas*: trata-se de palavras que foram recolhidas por João Antônio e juntadas em uma pequena agenda de telefones que o acompanhava em suas andanças pelas ruas. Em adição, traremos algumas cópias dos papéis de cigarro em que foram recolhidos alguns vocábulos e também a cópia do presente vocabulário. Em nota dessa edição, temos a seguinte informação:

Ao longo de toda a sua trajetória, João Antônio nunca deixou de procurar inspiração na vida real de suas personagens. Este Vocabulário das ruas é uma das provas mais eloquentes disso. O original, aqui em tamanho natural, encontra-se no arquivo do autor sob a guarda do Centro de Documentação e Apoio à Pesquisa (Cedap), da Unesp-Assis (SP). Nele também constam endereços e números de telefone que não foram reproduzidos nesta edição. João Antônio costumava dizer que “qualquer boteco é lugar para escrever quando se carrega a gana de transmitir”. Por isso, fazia anotações no verso dos maços de cigarro que levava no bolso em suas andanças pelas ruas. Esse rico material, uma característica de seu acervo, encontra-se preservado no Cedap. O *Vocabulário* – título adotado pela presente edição dos *Contos reunidos* – parece ser uma consolidação do que foi inicialmente anotado ao sabor das circunstâncias. (ANTÔNIO, 2012, Encarte que acompanha a edição).

Para Martin, o jovem autor, ainda não reconhecido publicamente, fala da solidão profundamente sentida ao completar vinte e cinco anos – ele não tem amigos, nem amores – e sugere uma ligação visceral com a literatura, suas personagens ganham vida e compactuam de seus sentimentos. (MARTIN, 2008, p. 20).

No prefácio de seu primeiro livro publicado nos deparamos com um homem tomado de crise existencial que exprimia suas vivências com grande energia, força e substância e a sensação de apaziguamento dessas dores só parece vir no momento em que esse sentimento deixa de ser dor para transformar-se em literatura, em material ficcionalizado e, ao mesmo tempo, intuído de um compartilhamento de mundo universal das crises do estar-no-mundo. É essa a condição do escritor que o leva à solidão.

Na apresentação de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, João Antônio trata dessas sensações, como se essa fora a verdade absoluta, como se, para se tornar um escritor reconhecido, fosse necessário o sofrimento – seu ou do personagem – é a realidade escancarada.

Competir para mim é imoral, portanto: profissional, amorosa, familiarmente, meus acontecimentos não têm me preenchido nada. De transitoriedade e de insuficiência, têm-me sido essas coisas do amor, da profissão e da família. A verdade é que não consigo comunicação. Nem o exterior comigo. Eu não aprendo a aceitar nada pela metade. E é este sentimento de culpa que me fica.

Agarrei-me à literatura aos onze anos. Neste amor, já houve longos espaços de paixão maluca e houve esmorecimentos explicáveis, que eu, com estes meus arrebatamentos só apronto confusão. E levo tanta aflição por dentro.

Mas é o amor de sempre. E vou caprichando que, afinal, a literatura é a minha terapêutica. (ANTÔNIO, 1963, p. 11)

A melancolia expressa por essas palavras é contundente. João Antônio, ainda nesse texto, narra que tudo o que ele tem feito em sua vida apenas lhe tem dado noções de sua precariedade, daí podemos apontar o quanto ele se sente frágil como homem e escritor, sob todas as perspectivas. Ele complementa, “um sentimento de fálência, certo nojo pela condição dos homens e até ternura, às vezes; quase sempre – pena.” (ANTÔNIO, 1963, p. 11).

Parece-nos que, no fundo, o projeto de escrita (o de criar uma literatura genuinamente paulistana), um processo de escrita da sensibilidade contemporânea e subjetividade soturna, que transita entre a dor incansável e o aquém de uma realidade coercitiva. Para ele, a escrita literária lhe custa muito mais que outras, ele se esgota intensamente, “a alquimia literária me esgota. Qualquer página me custa, a mim, que para outras redações tenho facilidade. Escrever é outra dimensão e é a única comunicação de verdade com o mundo porque falando com pessoas, eu não me consigo transmitir. E quando tento...” (ANTÔNIO, 1963, p. 11).

É também em carta dirigida à sua amiga Ilka, em 1964, que João Antônio, de maneira contraditória, mas com características próprias, sente-se “alegre e triste e humano e bom”, sendo que o saldo dessa mistura é a experiência da solidão. É o isolamento autoimposto, em alguma medida, associado à inércia do seu ritmo de vida, já que relata que “anda sem amigos, sem movimento, sem rumores”. O jovem escritor vive seus dilemas com autocomiseração, ao mesmo tempo em que se diz “lúcido e velho”; confessa em outro momento – “eu me devo uma porção de coisas”. E é nessa fala que o escritor parece chamar para si o motor para o ato de escrita literária. É nesse movimento

que ele encontra subterfúgios e subsídios para o processo de escrita que desenvolve, e que vai ao encontro da perspectiva de realidade de seus personagens. A literatura, para ele, parece ser vista como um sofrimento, não um sofrimento particular e irreconhecível, mas um sofrimento que tenha condições de fazer com que o motor interno da criação seja ligado. Ele encontra, na renúncia à vida e no encontro com a solidão incontrolável, o estopim da criação.

Martin (2008), considera que as contradições internas e a baixa autoestima de João Antônio são compensadas pelo exercício com a palavra literária. Para a teórica Vima Lia Martin, a partir do processo de escrita é que João Antônio parece purgar seu sofrimento e, ao mesmo tempo, encontrar motivos para orgulhar-se de si mesmo.

Em plena Ditadura Militar, em 1964, o escritor expressa uma visão do Brasil de extremo pessimismo. Para ele, já 1960, portanto, antes da implantação da ditadura no país, “Brasil não é terra para intelectual ou artista viver. Brasil é para cachorros, exploradores, negociastas. (...) A solução é fugir daqui correndinho. (...)”. (ANTÔNIO, 1996, p.101).

Já nessa fase, ele questionava a prevalência de interesses pessoais se contrapondo à viabilização de uma transformação social, de um amadurecimento da verdadeira democracia e, portanto, de maturidade como país. O que ele propõe a todos os intelectuais, e também para si, é uma fuga. Fugir do Brasil, nesse momento, significa, para ele, apropriar-se dos direitos de ser humano. Ele crê que, em outro país, seja possível ser reconhecido pela sua literatura e também sua ausência do Brasil terá a conotação de um protesto ao modo de governo instaurado.

É relevante mencionarmos que, em 1975, João Antônio publica um novo livro, *Malhação do Judas Carioca* e, ao final deste livro, na página 141, ele introduz um ensaio, ou se pudermos chamar de “manifesto ensaio”, intitulado *Corpo-a-corpo com a vida*. É nesse texto que o escritor vai lançar mão de uma proposta/problema quando ele sugere uma configuração diferente para a escrita literária no Brasil. Ele preconiza um exercício comprometido com as pulsações de uma realidade que, até então, são os párias da sociedade, que estão à sua margem como cidadão. Sua proposta é fundamentada por uma série de fatores, tais como a aproximação do manifesto *Corpo-a-corpo com a vida* com modelos e paradigmas textuais como o romance-reportagem, o Novo jornalismo e, sobretudo, o compromisso com uma escrita menos “brilhosa”, para que deixemos de ser beletristas.

Nossa severa obediência às modas e aos “ismos”, a gula pelo texto brilhoso, pelos efeitos de estilo, pelo salamaleque e flosô espiritual, ainda vai muito acesa. Tudo isso se denuncia como o resultado de uma cultura precariamente importada e pior ainda absorvida, aproveitada, adaptada. Como na vida, o escritor brasileiro vai tendo um comportamento típico da classe média – gasta mais do que consome, consome mais do que assimila, assimila menos do que necessita. Finalmente, um comportamento predatório em todos os sentidos. (ANTÔNIO, 1976, p. 143).

Nesse contexto, ele defende uma posição da literatura como forma de intervenção social. Ele denuncia e faz crítica contundente endereçada aos escritores e intelectuais que atuavam na literatura, tomados pela precariedade formalista e europeia, mas distantes das esferas sociais. João Antônio quer que a sociedade marginal faça parte do discurso literário nacional, que essa classe não fique confinada apenas aos recortes dos jornais em seus textos policiais. Preconiza um novo formato de escritor e intelectual nacional, para ele:

O de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora (...); 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 radiografia brasileira. (ANTÔNIO, 1976, pp.143-144).

O autor propõe algo mais extensivo para a literatura brasileira. É esse o processo criador, no qual, se prestarmos bastante atenção às suas personagens, aos espaços narrativos, perceberemos que tais “radiografias” mencionadas por ele são mais que isso. No seu caso, consideramos que ele reflete sobre o amplo universo de “faixas esquecidas” – ou nunca lembradas – da vida brasileira, como em *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* e *Leão de Chácara*, dois exemplos de retratos sociais dos marginalizados, dos “pingentes” urbanos são narrados e relatados sob uma perspectiva de “dentro pra fora”.

A teórica Lígia Chappini (2000), citando Scliar<sup>2</sup>, focaliza o universo de João Antônio sob as perspectivas literárias, culturais, intelectuais e pessoais do autor:

Para Moacyr Scliar, João Antônio, embora fale preferencialmente de tipos e situações muito específicas, jogadores de sinuca, leões-de-chácara, gigolôs, prostitutas, dedos-duros, artistas decadentes, por intermédio deles “mapeia a cultura erudita e popular de nosso país, refaz a nossa trajetória histórica, superpondo personagens que vão do pingente dos trens da Central do Brasil ao mesmo pingente nos bondes do subúrbio; de um Lima Barreto a Garrincha, do pai-de-santo baiano ao jornalista que se vende na campanha enganosa da São Paulo para turistas, deste a Noel Rosa e Aracy de Almeida. Ainda segundo Scliar, com certa ironia, isso tudo acaba por formar um único, complexo e glorioso retrato do povo brasileiro. (CHIAPPINI, 2000, p. 157).

Para Scliar, João Antônio traça o retrato do Brasil baseado no comprometimento com os comportamentos das pessoas do povo, construindo e confeccionando seus personagens bastante distintos, mas com histórias bem próprias e que se ligam em determinados momentos da narrativa.

O escritor de *Frio* rompe com atos e dizeres preestabelecidos e reforça a ligação do processo literário ao jornalístico por meio do seu engajamento com a imersão social das camadas marginais do Brasil. Para que esse processo de criação se dê, inferimos, em sua escrita, o diálogo com escritores (que também atuaram como jornalistas) tais como, e, principalmente, Lima Barreto<sup>3</sup> e Graciliano<sup>4</sup> Ramos. Dessa forma, fica nítido para nós

---

<sup>2</sup> **Moacyr Scliar** é considerado um dos escritores mais representativos da literatura brasileira contemporânea. Os temas dominantes de sua obra são a realidade social da classe média urbana no Brasil, a medicina e o judaísmo. Suas descrições da classe média eram, frequentemente, inventadas a partir de um ângulo supra-real.

<sup>3</sup> **Afonso Henriques de Lima Barreto** (1881 – 1922) foi jornalista escritor nascido no Rio de Janeiro. Sua visão crítica ao regime republicano e à sociedade era o principal foco de sua produção literária. Possuía altas habilidades de psicólogo e de retratista de almas, não podia deixar de ser, como foi, excelente romancista. Agripino Grieco, em sua *Evolução da prosa brasileira*, afirma: “a esse mestiço morto aos quarenta anos, carapinhento e malvestido, sem medalhas e títulos acadêmicos, forçoso é que retornem os nossos prosadores quando quiserem ultimar o grande romance realmente brasileiro. Disponível em: [http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=618064](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=618064).

<sup>4</sup> **Graciliano Ramos de Oliveira** (1892 – 1953) foi um romancista, cronista, contista jornalista, político e memorialista brasileiro do século XX, mais conhecido por seu livro *Vidas Secas*. Sua Escola/tradição: Modernismo. Disponível em: <http://graciliano.com.br/site/vida/biografia>.

que João Antônio imprime um corpo a corpo com a vida, não menos difícil, mas desafiador. Ele sugere uma literatura atuante, que promova questionamentos, inquietações e que remexa nos baús das classes menos favorecidas, pregando uma literatura que tenciona retirar o essencial da vida de um povo, em particular, o povo paulistano com suas peculiaridades. João Antônio pretende dar voz a essa classe pelo protesto, denúncia, escancarando e desnudando a realidade das classes marginalizadas da cidade de São Paulo por meio dos embates e do incômodo que essa escrita e a condição social provocam. Para ele, a briga é essa, ou nenhuma.

Poder-se-ia mencionar também que, quando João Antônio traça nessa obra os perfis de Aracy de Almeida, Noel Rosa e que, ao mesmo tempo, fala da prostituta, do jogador de sinuca, a busca parece-nos a mesma: ele promove um ataque ao mundo oficial e acadêmico visto sob o ângulo da marginalia, para ele, o ângulo da dignidade comportamental.

Nas obras de João Antônio, há, portanto, como pudemos captar, um desnudamento da realidade, traduzida por meio e na intersecção do tecido social. Para Bulhões (2005):

Trazendo o problema da linguagem do ‘outro’ para o contexto da prosa de João Antônio, depara-se com a linguagem ‘barra pesada’ do marginal, do ‘desqualificado’ social, da ‘canalha’ urbana. Ao fazer isso, o que se vai perceber, sobretudo a partir do seu segundo livro, *Leão de Chácara*, lançado em 1975, João Antônio conseguirá em muitos textos afirmar a capacidade de atingir uma dimensão que só a literatura alcança por, ao fazer um corte ‘por dentro’, incorporar as formas de expressão do sujeito marginalizado, dando voz, sem filtro, a uma realidade humana que se deve escutar’ (BULHÕES, 2005, p.18).

Conseqüentemente, João Antônio adquire, como produto de seu entrelaçamento com a escrita, uma transparência tal que pode ser dominada como a honestidade intelectual. Desse modo, o narrador, em suas obras, assume um papel fundamental no mergulho pregado em seu manifesto-ensaio, “Corpo-a-corpo com a Vida”, advindo de sua experiência do narrador-repórter que resulta a representação social esboçada em seus contos.

Quando João Antônio evidencia o *raio x* das faixas de vida, ou mesmo relacionado à visão que Scliar que observa no universo do contista paulistano, o retrato do Brasil, é conveniente que analisemos a condição do narrador durante o percurso textual da realidade submersa. Lígia Chiappini (2000) evidencia, nesse contexto, do

bojo da imersão, outra preocupação com a escrita de João Antônio: o conflito apresentado pelo narrador diante da cidade, para ela:

Na marcha para cima e para baixo, narrador e personagens buscam o tempo todo não apenas espaços, mas, becos, guetos da cidade, mas uma outra cidade que não existe, descobrindo ‘que a cidade deu em outra’. No caso do Rio de Janeiro, a que se revela, sobretudo, na ausência das sinucas, das casas de samba, dos botequins de antigamente, ou, no caso de São Paulo, na ausência tão presente de Germano Matias, o sambista improvisador, *leitmotiv* do texto ‘Abraçado ao meu Rancor’ do mesmo livro’ (CHIAPPINI, 2000, p.159).

João Antônio configura o narrador como intérprete do repórter. Isto é, o jornalismo, para ele, só é válido a partir do momento em que o mesmo se mostra fundamentado com a prática efetiva da reportagem. Sob esse aspecto, Bianchin (1997) preconiza que “podemos dizer que a reportagem parte de um fato ou de fatos singulares e os aprofunda, relaciona, contextualiza, incorporando à narrativa, elementos que vão possibilitar a compreensão verticalizada do tema no tempo e no espaço” (BIANCHIN, 1997, p.117). Assim, entendemos que, para João Antônio, o repórter é peça imprescindível e decisiva na forma da escrita, habilidade que torna o profissional da notícia como o emancipador dos fatos, capaz de libertar os fatos relacionados ao tempo e espaço.

Em seu manifesto/ensaio, de “Corpo-a-corpo com a Vida”, João Antônio dialoga com outros gêneros de fronteira, traçando uma linha imaginária e forte, propondo um enfrentamento entre o jornalismo e a realidade brasileira projetada entre as décadas de sessenta e noventa em uma escrita desafiadora. É nesse contexto que ele consegue estabelecer um diálogo com o Novo Jornalismo estadunidense dos anos 60 e o romance/reportagem brasileiro dos anos 70.

Mas, para discorrermos um pouco sobre esse diálogo, vale evocar as palavras de Piglia (2004), quando este fala a respeito da criação do romance policial, precursor do romance reportagem, momento em que a cultura de massa se apropria dos acontecimentos e os submete à lógica do estereótipo e do escândalo. Para Piglia (2004) o gênero policial:

É o grande gênero moderno; inventado por Poe em 1843, inundou o mundo contemporâneo. Hoje encaramos o mundo com base nesse

gênero, hoje vemos a realidade sob a forma do crime, como dizia Bertolt Brecht. A relação entre a lei e a verdade é constitutiva do gênero, que é bastante popular, como era a tragédia. A exemplo dos grandes gêneros literários, o policial foi capaz de discutir o mesmo que discute a sociedade, mas em outro registro. É isto o que faz a literatura: discute a mesma coisa de outra maneira. O que é um delito, o que é um criminoso, o que é a lei? Discute o mesmo que discute a sociedade, mas de outra maneira. Se a pessoa não entende que ela discute de outra maneira, acaba por pedir à literatura que faça coisas que melhor as faria o jornalismo. A literatura discute os mesmos problemas que discute a sociedade, mas de outra maneira, e essa outra maneira é a chave de tudo. (PIGLIA, 2004, p. 57-58).

É essa a forma que João Antônio encontrou para construir seus textos, assim como o jornalismo discute a sociedade, ele a discute, também, de outra maneira. Uma das formas encontradas para expor seu modo de ver o mundo foi atrelar o jornalismo e a literatura por meio do conto. Dessa forma, ele constrói sua escrita discutindo as relações entre o homem e a sociedade, a não-coincidência de realidade e real, o enigma entre o dito e o não-dito, com o propósito de produzir no leitor uma reação tão mais intensa quanto maiores forem a sua intensidade e singularidade.

João Antônio dispõe uma tendência literária (o romance-reportagem) no enfrentamento, “no qual o universal cabe dentro do particular, e se procura descobrir, surpreender, flagrar, compreender a nova vida brasileira com suas contradições e sofrimentos, imprevisões, improvisações, malemolências e descaídas, jogo de cintura ou perna entrevada” (ANTÔNIO, 1975, p.144). Para ele, o autor é capaz de identificar no romance-reportagem uma literatura que se guie por meio do diálogo social, rompendo paradigmas textuais e construindo o texto com aproximação do real. Vale ressaltar a aproximação de João Antônio com Lima Barreto, a ponto de se autodenominar filho adotivo de Lima Barreto e admirador incondicional de Graciliano Ramos, ícones da literatura social no Brasil.

Para João Antônio (1975):

Desde Cervantes, Dostoievsky, Stendhal, Balzac, Zola, o universal sempre coube no particular pela captação e exposição da luta do homem e não de suas piruetas, cambalhotas, firulas e filigranas mentais. Que me desculpem os ‘ismos’, mas, no caso brasileiro, eles não passam de preguiça, equívoco e desvio da verdadeira atenção. E função.” (ANTÔNIO, 1975, p.145)



É nessa perspectiva que constatamos o delineamento de uma escrita construída como uma ‘função social’, sendo, deste modo, ‘universal vislumbrado pelo particular’, e de certa maneira, uma escrita herdeira das manifestações da literatura realista. Uma escrita de choque inevitável com a sociedade. Assim, João Antônio (1975) complementa:

O caminho é claro e, também, por isso, difícil – sem grandes mistérios e escolhas. Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria e da modificação desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma. (ANTÔNIO, 1975, p.146).

É na “peleja” do enfrentamento que se dá o embate no sentido de que o ensaio torne-se claro em suas aproximações categóricas de “briga textual”, que são atuantes no Novo jornalismo, e em seu modelo de reportagem intenso e, especialmente, reforçando o papel do novo repórter na configuração do choque da realidade.

Considerando as aproximações do texto ‘Corpo-a-corpo com a Vida’ e o romance-reportagem, o teórico Cosson (2005) reflete sobre as novas práticas jornalísticas e a função que desempenhou o romance-reportagem:

Se considerarmos que é a censura o motor da existência do romance-reportagem não precisamos nos preocupar com a mistura do jornalismo e literatura que ele pressupõe efetivar (...) Entretanto, se tomarmos o romance-reportagem como um tipo particular de narrativa que ultrapassa a década de 1970 (como efetivamente ocorre) e se configura como um modo próprio de narrar, teremos que reconhecer que o império dos fatos foi contaminado pelo jardim da imaginação. (COSSON, 2005, p.65).

Com esse posicionamento de COSSON (2005), constatamos que há uma contaminação do real/factual pelo jardim da imaginação propiciando um terceiro “corpo-a-corpo”: o narrador-repórter imerso na convergência da função literária e jornalística. Isto é, o surgimento da figura do escritor-jornalista combativo.

O ápice da análise discursiva do ensaio de *Corpo-a-corpo com a Vida* proporciona a personificação do escritor-jornalista, que vai da condição de repórter marginal com a proposta de representação/apresentação de uma nova da função do jornal, sendo

antiacademista alcança outras classes sociais. Uma nova realidade apreendida. O teórico Sato (2005) nos orienta sobre a questão do domínio do real, da representação da realidade, pelo olhar do jornalismo:

A relação entre representação e mundo representado mostra-se bastante complicada, pois uma coisa ou um conjunto de coisas encarnam, contendo-as ou velando-as. Em vez de revelar o real, pode-se dizer que a representação, ao dar-lhe suporte, substitui a totalidade e a encarna, em vez de remeter a ela (...). A vocação da notícia é representar o referente, em princípio, verificável. Ao exigir-se do jornalista o uso da terceira pessoa que garantiria formalmente a impessoalidade do discurso, tem-se como resultado um discurso esvaziado, que acaba por ocultar o processo social que possibilitou a notícia. (SATO, 2005, p.31).

Entretanto, é a reportagem e não a notícia consubstanciada que desempenhará o papel fundamental no ideário do ensaio de João Antônio e, mais ainda, para ele, o repórter-escritor terá que desempenhar sua função de forma intensa e carnal ou mesmo a de um “repórter-bandido”, com o propósito de quem “toma posse” do que pertence ao outro e o transforma de maneira a torná-lo universal, ou o que, ao surrupiar, o repórter transgride a notícia e a eleva ao grau de literatura. Para João Antônio (1975):

Já o como fazer essa literatura me parece implicar, enquanto se pretenda retratar o mundo que nos cerca, na necessidade do invento ou desdobramento de uma nova ótica, nova postura diante dos acontecimentos. Trocando em miúdos: um sujeito pensante não poderia mais, pelo menos conscientemente, ver, sentir e retransmitir um crime do Esquadrão da Morte, por exemplo, pela ótica costumeira ou por alguma das óticas tradicionais. Mas, sim, tentaria no fundo enxergar e transmitir um problema velho, visto com olhos novos. 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).

João Antônio não descansa em sua busca. Provoca olhares transversais sobre um único ponto ou única questão. Ele pretende escancarar a realidade brasileira mediante a perspectiva de seus personagens marginais. Para ele, o repórter e escritor tem o dever de:

Digamos, um bandido falando de bandidos. Corpo-a-corpo com a vida, posse e gozo juntos, juntinhos, chupão, safanão, gemido. A verdade é que muito de repente, surge um novo – ou vários novos – gêneros na literatura americana. Como alguém definiria hoje *A Sangue Frio*? Romance? Reportagem? Como alguém definiria Truman Capote? Mas Truman Capote talvez seja pouco. Como definir, por exemplo, Norman Mailer? É o mesmo indivíduo-tipo-espécie artística o homem que escreveu *O Sonho Americano*, que descreveu a convenção de Chicago, que contou a história de um tiro na lua? Quem diz literatura americana tem de observar que o aspecto também é italiano ou alemão. E, nessas nacionalidades, jornalismo e literatura andam se misturando na proporção do despropósito. (ANTÔNIO, 1975, p.146 - 147).

A junção promovida por João Antônio entre jornalismo e literatura perpassa, evidentemente, pelo funcionamento e pela prática da reportagem, que dará urgência à fuga da pauta apriorística do texto academicista/beletrista e/ou noticioso-informativo, no sentido da transversalidade. Na reportagem idealizada por João Antônio, o tema deve ser construído e escrito sob múltiplos pontos de vista, em diversas óticas, de ‘dentro pra fora’ (Bulhões, 2005). Ora, retomam-se, com isso, os agentes obrigatórios para a ‘radiografia brasileira’, preconizada pelo próprio autor. Bulhões (2005):

Assim, a realidade degradada de um país como o Brasil deve ser enfrentada por dentro pelo escritor, ou seja, a partir do momento em que ele assume a vivência dos seres degradados. João Antônio propaga, então, a ideia de um escritor-marginal, ou um repórter-marginal, aquele que vive na carne a experiência a ser configurada na escrita. (BULHÕES, 2005, p.24).

No trecho apresentado acima, encontramos características do enfrentamento heroico do repórter-marginal ou repórter-bandido como João Antônio se classifica; com o universo temático de suas obras sob a perspectiva ficcional e jornalística. Como não mencionarmos os três malandros de *Malagueta, Perus e Bacanaço (1963)*, do traficante *Paulinho Perna Torta*, conto inserido em *Leão de Chácara (1975)*, e, ainda, o narrador-repórter amargurado de *Abraçado ao meu Rancor (1986)*.

Em *O Buraco é mais embaixo*, João Antônio (1977), dois anos após a publicação de *Corpo-a-corpo com a Vida*, escreve:

O escritor não pode partir para uma nova 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 levado com o assunto. (ANTÔNIO, 2006, p.43).

A figura do repórter (marginal/bandido) insere ingredientes novos à prática da escrita de João Antônio (corrosiva, visceral e corporal): a tensão, a briga, os medos, as dúvidas, os sentimentos e a solidão em si mesmo são elementos obrigatórios no intento de radiografar a realidade representada por indivíduos e sujeitos expropriados e expostos à margem.

Entendemos, após a identificação dos três embates apresentados em ‘Corpo-a-corpo com a Vida’, que a forma diversa às tendências usuais do tema travado pelo escritor-repórter solidifica duas melhorias textuais propagadas por João Antônio: a ruptura da demarcação dogmática entre texto jornalístico e texto literário e, principalmente, o enriquecimento da própria forma e da própria escrita.

Ao final do ensaio, quando cita o crítico literário Antônio Cândido, João Antônio reforça a necessidade de experimentação, e localiza o seu *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) como modelo de um *Corpo-a-corpo com a Vida*, ao se colocar – ele, autor – na condição de *alter ego* dos três protagonistas “merdunchos”, reforçando, dessa maneira, seus propósitos, desejos e pontos de vista: o enfrentamento textual/social, o entrelaçamento entre narrador e personagem. Porém, João Antônio tece uma autocrítica a respeito do mesmo livro, “de um jeito ou de outro, o líquido e certo é que *Malagueta, Perus e Bacanaço* é, talvez, mais sinuca que literatura.” (ANTÔNIO, 1975, p.150).

O crítico literário, Antônio Cândido, crê que João Antônio inventou uma nova “uniformização da escrita”, conforme transcrevemos abaixo:

João Antônio inventou uma espécie de uniformização da escrita, de tal maneira que tanto o narrador quanto os personagens, ou seja, tanto os momentos de estilo indireto quanto os de estilo direto, parecem brotar juntos da mesma fonte (...). Narrador e personagem se fundem, nos seus contos, pela unificação do estilo, que forma um lençol homogêneo e com isso define o mundo próprio a que aludi. (CANDIDO, 2004, p.11).

Aparentemente, Antônio Candido caminha junto com o autor em seu processo criativo, porque ele consegue captar a necessidade de João Antônio em fundar uma literatura eminentemente paulistana.

Supomos, portanto, que o intento perseguido por João Antônio, com a proposta de uma nova emolduração de uma escrita e uma nova roupagem para a literatura tomada por meio do paradigma do enfrentamento, se justifica, necessariamente, pela convergência entre texto jornalístico e literário, e que tal proposta se fundou e se estabeleceu em ‘Corpo-a-corpo com a Vida’ fundamentando uma práxis jornalística, ao enxergar o escritor tomado intimamente pela óptica e ação de um repórter (marginal/bandido), a desnudar e retratar os desassossegos sociais, ou, como define muito bem João Antônio em ‘Corpo-a-corpo com a Vida’:

Literatura de dentro para fora. Isso é pouco. Realismo crítico. É pouco. Romance-reportagem-depoimento. Ainda é pouco. Pode ser tudo isso trançado, misturado, dosado, conluiado, argamassado uma coisa da outra. E será bom. Perto da mosca. A mosca – é quase certo – está no corpo-a-corpo com a vida. Escrever é sangrar. Sempre, desde a Bíblia. Se não sangra é escrever?

Em tempo. Esquecer as épocas, as modas, as escolas, as ondas, os “ismos”. Notar: Cervantes, Dostoievski, Balzac. Corpos-a-corpos com a vida e fundamentalmente. O resto foi arremedo. Ou, muita vez, nem isso. (ANTÔNIO, 1975, p.151).

Em 1996, João Antônio lança o que seria o seu último livro – *A dama do Encantado* pela editora Nova Alexandria, e, nesse momento, mais de vinte anos depois de seu manifesto “De corpo-a-corpo com a vida”. Parece-nos um homem arrebatado pela existência que, nas palavras de João Alexandre Barbosa, cita que:

Finalmente, tudo parece convergir para as páginas acerca de Lima Barreto. Nenhum escritor é, talvez, mais adequado para aquilo que João Antônio sente e pensa como modelo de relações entre escritor e sociedade no país. Origens, formação tumultuada, estigma de raça, projetos entortados ou aniquilados pelas necessidades imediatas de sobrevivência, uma linguagem de turbilhão buscando representar o pingente social brasileiro, tudo em Lima Barreto parece responder, para João Antônio, a uma concepção de literatura em que, se não está ausente a aspiração pelo “fino labor” (expressão que surge com grande frequência nos cinco textos sobre escritores), motivo de júbilo secreto

se atingida, o dominante é a consciência aguda de sofrimento e angústia que a condição de escritor parece implicar. É este o tema central das páginas de “Ajuda-me a Sofrer”, que deixei, de caso pensado, para o fim deste prefácio. É um texto extraordinário: das maiores reflexões sobre a condição do escritor brasileiro que conheço. E isto quer pelo que diz, quer pelo modo com que é dito.

O que diz é muito direto, embora de enorme complexidade: a literatura como busca de uma afirmação da personalidade que se sabe, a todo momento, ameaçada pela desintegração nas múltiplas e diversificadas tarefas e armadilhas do próprio existir e que somente satisfaz na medida em que responde a uma espécie de autenticidade muito difícil de definir e, ainda mais, de atingir, pois ela se dá nos intervalos entre o lúcido e o lúdico, que é a obra de arte da linguagem. (BARBOSA, 1996 In: ANTÔNIO, 1996, p.17-18).

Sem sombra de dúvidas, João Antônio estava convicto da grande importância de seu trabalho como escritor. Ele sempre fez questão de ressaltar quão relevante era o seu trabalho e de todos os outros escritores brasileiros. Para Martin (2008), essa convicção é que, certamente, sustentava as suas escolhas temáticas e formais. Se, por um lado, ele sempre pregava o discurso contestador, engajado, denunciador de questões sociais do povo brasileiro, carregado de força e certeza do que queria, por outro, ele demonstrava um sentimento frágil. Desse outro lado, o João Antônio que dava as caras – isso com muita dificuldade – era a de um indivíduo marcado pela fraqueza, pela dependência do álcool e pela solidão, esse sentimento derrotista que parece tê-lo acompanhado sempre, abre as portas e, finalmente, toma o lugar do homem forte.

O texto “Ajuda-me a sofrer”, publicado, inicialmente, em 1986, e, mais tarde, 1996, no seu último livro, João Antônio confirma essa perspectiva melancólica e sombria de sua existência e também do mundo. Nesse texto, um misto de diário e ficção, ele confirma seu pensamento do início de sua carreira, quando exprime seu sentimento de completo abandono e solidão. Ele assim o descreve:

É uma figura melancólica, vítima de seu sonho, que num dia de descanso ou tédio ou nojo, nada tem a fazer além de enviar uma carta a um amigo distante, provavelmente, parecido com ele, a remexer no baú já velho. Ser reconhecido na rua, para ele, é um milagre. Ele foi editado, citado em jornais e um dia, de algum modo, meteu-se com atividades de seu tempo. O país é ágrafo e o brasileiro tem memória curta. Ninguém o convida para mais coisa nenhuma e nem o visita.

Ninguém escreve para o escritor. Provavelmente nem se lembrem dele, além dos amigos antigos vivendo no ostracismo igualmente. Não só à margem da sociedade ou fora do mundo. Mas na contramão de tudo. E o palco do teatro, de luz negra, é o país. Uns atores principais quase sempre fora de cena. Ou participando feito figurantes reles, inoportunos e dispensáveis. (ANTÔNIO, 1996, p.95-96).

A lucidez e a velhice outrora assumidas já aos vinte e cinco anos, mantêm como traços fortes e característicos do autor. No entanto, o jovem João Antônio dá lugar ao pessimista e autocomiserado homem. Parece-nos que, em 1996, o escritor toma posse das mazelas do “falido” e desacreditado Brasil, incorpora não o homem revigorado, mas se entrega às penas e sofrimentos como se fora ele mesmo vítima de seus sonhos e saldo de toda uma vida vem agora com saldo negativo. Ainda em seu texto, *Ajuda-me a viver*, João Antônio reforça seu sentimento melancólico, principalmente, diante do que lhe restou de sua escrita:

Talvez tudo isso esteja motivado, penso eu, por uma indignação cristã, frente a um mundo que a injustiça se pôs em liberdade. Você é a criança que cresceu, adorando os adornos do estilo, ainda que, de baixo estilo, para fugir ao podre mundo. Sacrifício e gozo: a tua linguagem recria a liberdade do mundo. O teu texto é sinal apenas da desigualdade entre os homens. Uma indignação que faz volume pelo estilo. (ANTÔNIO, 1996, p. 101).

No trecho acima, o escritor deixa claro toda a sua melancolia e combatividade. Fica nítida uma das muitas facetas de João Antônio. Se, por um lado, apresentava sua obra como intensa crítica social, denunciando a exclusão e a marginalização gerada pelo poder constituído e instituído, por outro, provavelmente por medo ou por falta de vontade, não consegue esboçar um projeto de uma nova possibilidade de Brasil mediante sua literatura. Na prática, parece-nos que o escritor não aderiu a uma ideologia específica e que, durante todo seu trabalho como jornalista e contista, não conseguiu escancarar de fato sua opinião com clareza. Ele vivia entre a tensão de norma e conduta, mas não se decidiu por tomar nenhuma das duas como segmento próprio ou como direcionamento de suas obras.

João Antônio foi contemporâneo de muitos escritores que trabalhavam nessa linha de tensão. Façamos aqui uma pausa para reflexão do período com o propósito de

fundamentação de nossa análise. Com base na teórica Vima Martin, ao longo da trajetória literária no Brasil, discutiu-se a compreensão de nossa realidade histórica em obras fundamentais, tais como:

Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Hollanda (1936), e Formação do Brasil contemporâneo, de Caio Prado Júnior (1942), a tensão entre norma e conduta na sociedade brasileira foi também abordada por Antonio Candido em seu notório ensaio “Dialética da malandragem”, publicado pela primeira vez em 1970. (MARTIN, 2008, p. 34).

Tomemos por base, para nossa breve análise desse período, o ensaio de Antonio Candido – “Dialética da malandragem” –, para ele, toda sociedade jovem esforça-se por disciplinar as irregularidades que a distinguem das velhas sociedades que lhe servem como modelo. É nesse contexto que os países recém-independentes, na ansiedade de igualar-se aos países europeus, desenvolvem normas rígidas, ideais de contenção aparentando uma “ordem regular” muito distante do ideal, ou seja, apesar de todo o esforço para se obter uma ordem das coisas, esses países, e o Brasil se inclui, não consegue de fato estabelecer uma hegemonia das coisas e fatos.

É nesse contexto, a partir do esforço disciplinador, que nosso país se organizou e orquestrou a consolidação da sociedade brasileira no final do século XIX. Para Martin (2008), no campo da literatura, os símbolos repressivos ditavam as regras à produção romântica. Nesse período, o sentimento do amor maculado e da repressão mutiladora da personalidade é que se encontram muitos dos personagens propriamente brasileiros criados por José de Alencar, dentre os quais podemos citar: Peri, Aurélia ou Lucíola, como exemplo de manifestação bem-acabada desse senso moralizante.

Martin (2008) denomina essa perspectiva rígida do escritor José de Alencar de pretensão universalizante e profundamente provinciana. Para ela, essa visão:

É logo suplantada por uma visão muito mais perspicaz e fiel daquele que pode ser compreendido como o movimento genuíno da sociedade brasileira. De fato, o estudo de Antonio Candido sobre o romance Memórias de um sargento de milícias, escrito por Manuel Antônio de Almeida e publicado em folhetim no Correio Mercantil entre 1852 e 1853, permite-nos ver que a obra flagra um mundo ambíguo, formado por um duplo sistema de regras sociais. (MARTIN, 2008, p. 34).



Em seu texto, “A dialética da Malandragem”, Antônio Candido (1970), em linhas gerais, apresenta sua afirmação sobre a possibilidade de se interpretar as experiências históricas, sociais e culturais do Brasil em uma relação dinâmica desses homens livres com os hemisférios da ordem e da desordem. Para o crítico:

A ordem e a desordem se articulam, portanto, solidamente; o mundo hierarquizado na aparência se revela essencialmente subvertido, quando os extremos se tocam e a habilidade geral dos personagens é justificada pelo escorregão que traz o major das alturas sancionadas da lei para complacências duvidosas com as camadas que ele reprime sem parar. (CANDIDO, 1970, p.81).

Já para Roberto Schwarz (1983):

As crises da literatura contemporânea e da sociedade de classes são irmãs, e que a investida das artes modernas contra as condições de sua linguagem tem a ver com a impossibilidade progressiva, para a consciência atualizada, de aceitar a dominação de classe. Assim, num sentido que não está suficientemente examinado, a situação da literatura diante da pobreza é uma questão estética radical. (SCHWARZ, 1983, p.8).

Em outras palavras, Schwarz refere-se à transformação de um modo de ser de classe em um modo de ser nacional, em outro texto, ele conclui, “com a particularidade de que não se trata de generalizar a ideologia da classe dominante, como é hábito, mas a de uma classe oprimida”. (SCHWARZ, 1983, p. 150). Para ele, literatura diz muito sobre muitas coisas e que os poetas sabem muito sobre muita coisa, mas principalmente sobre a pobreza.

Nesse aspecto, sobre o viés da pobreza, Jesus Antonio Durigan, em seu texto “João Antônio e a ciranda da malandragem”, analisa alguns contos do autor. Para ele:

A crítica elaborou até agora, com alguma propriedade, expressões quase explicativas dos significados que permeiam sua ficção: ‘o clássico velhaco’, ‘escritor do submundo’, ‘autor da marginalidade’, ‘que trabalha com o livro da vida’, ‘que escreve como um soco’ (...) Nos contos, a representação da pobreza ganha contorno a partir da

falta, da necessidade, em um contexto onde a riqueza e a “felicidade” dependem do acúmulo.

Desde o livro de estreia, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), até o último, *Dedo Duro* (1982), a ficção do autor desenvolve simultaneamente um duplo movimento. Na relação texto/contexto exterior, vem observando, desconfiada, as transformações econômicas, políticas, sociais, etc., vinculadas aos acontecimentos que antecederam, culminaram e sucederam à Revolução de 1964. (DURIGAN, 1983, p.214).

Durigan (1983) revela-nos, em sua leitura, um João Antônio preocupado e engajado nas questões que envolvem direta ou indiretamente a vida do povo brasileiro. Esclarece, de forma bastante direta a evolução de sua análise crítica sobre os acontecimentos, mas que o faz de maneira inversa, ou seja, elabora sua ficção transgressora cheia de sutilezas com o propósito de escancarar o cotidiano da gente que sofre, ou, melhor, desnuda o dia a dia das pessoas simples e todos os reflexos que lhes são impostos pela política e interferências culturais e sociais.

Durigan (1983) detalha ainda que João Antônio escreve:

Para além das aparências, ideologicamente promovidas à condição de real, sua ficção desvenda e sustenta as contradições que tecem de maneira dicotômica a realidade significativa, sempre com o olhar voltado da periferia para o centro, do resíduo para o sistematizado, do excluído para o integrado. (DURIGAN, 1983, p. 215).

Sob seu ponto de vista e analisando as obras de João Antônio, podemos perceber que a construção de suas personagens fica entre: os otários (pessoas integradas ao sistema), os malandros (marginais), em um confronto sistemático e agressivo sob o ponto de vista do sistema, para se garantir sua permanência ou organização social. Por outro lado, temos também os trabalhadores e os vagabundos, os ordeiros e os desordeiros, os protegidos e os desprotegidos, os incluídos e os excluídos dos sistemas de sociais e de produção, assim também, os irresponsáveis e os responsáveis, seguindo a dicotomia de suas construções literárias. Essa característica dos textos de João Antônio viabiliza o processo de aprendizagem numa faceta dupla, ou seja, o que é desenvolvido pelos atores das histórias narradas e o que se processa em nível do aprendizado do narrador. Durigan (1983) afirma que, nesse sentido, o “enunciado e enunciação se

envolvem em processos representativos, responsáveis pela organização final dos contos do autor”. (DURIGAN, 1983, p. 217)

Outro posicionamento levantado pelo crítico, Durigan (1983) converge com nosso modo de pensar a literatura de João Antônio, é que, para ele, o fazer literário do autor é embasado por uma picardia imprescindível:

O saber sobreviver, tomar dinheiro dos “otários”, implica, então, na presença de uma falta, na existência de uma necessidade real (pobreza), que para ser suprimida exige do “malandro” todo um “saber especializado”, oposto ao saber da competência capitalista, e que só será adquirido através de um processo prático de aprendizagem, o da vida. É isso que aproxima, guardadas as diferenças de tempo e dos contextos histórico-culturais, o malandro do pícaro, e distingue, dentre outros pontos, o malandro do pobre. Que coloca o “malandro” em um quadro de oposições radicais onde ele, sempre sem resolvê-las, consegue locomover-se pelo interior do sistema em que está inserido e garantir sua sobrevivência diária, apesar de resíduo marginalizado. É, enfim, este fato que coloca o “malandro” na galeria dos atores que, por sua picardia e desempenho, são tão apreciados até por otários e intelectuais. (DURIGAN, 1983, p.217).

A reflexão apresentada por Durigan (1983) leva-nos a refletir sobre a construção dos personagens de João Antônio à semelhança do personagem Leonardo, protagonista de *Memórias de um sargento de milícias* (1852), um romance de Manuel Antônio de Almeida, analisado por Antônio Candido em seu texto “Dialética da Malandragem”. Manuel Antônio de Almeida é o primeiro escritor a fundar na literatura o caráter nacional do povo brasileiro e que, mais tarde, será considerado como o ancestral do personagem de Mário de Andrade – Macunaíma, em sua obra *Macunaíma* (1928) –, ele caracteriza o personagem Leonardo como um herói sem nenhum caráter, com traços fundamentais do estereótipo do brasileiro e dissecado ao final da análise de Antônio Candido, como uma fábula realista.

Mas o que nos moveu a esse texto foram os detalhes de construção da personagem picaresca apontada pelo crítico Antônio Candido, traços básicos do pícaro, os quais são:

O choque áspero com a realidade, que leva à mentira, à dissimulação, ao roubo, e constitui a maior desculpa das “picardias”. Na origem, o pícaro é ingênuo; a brutalidade da vida é que aos poucos o vai

tornando esperto e sem escrúpulos, quase como defesa; (...) Mais ainda: a humildade da origem e o desamparo da sorte se traduzem, necessariamente, para o protagonista dos romances espanhóis e os que os seguiram de perto, na condição servil. (CANDIDO, 1970, p. 67).

Esse tipo construído como personagem pícaro muito se assemelha a muitos dos personagens criados por João Antônio, é interessante pensarmos que o protagonista do conto *Frio* muito se assemelha às características descritas por Candido (1970) e no texto sobre o qual trabalharemos mais adiante.

Na perspectiva de “prestar contas” sobre suas obras, foi que João Antônio trabalhou durante toda a sua vida, principalmente, quando se preocupa em guardar todo o material que tinha a marca de seu nome. Ele teve o cuidado de coletar, arquivar bilhetes, anotações avulsas, contratos com editoras, hemerotecas organizadas cronologicamente – com os textos de e sobre suas produções ficcional e jornalística – uma correspondência tão precisamente cuidada que havia até mesmo um caderno de protocolo compondo o conjunto de documentos.

O Acervo que foi doado à Universidade de São Paulo em Assis, São Paulo, é a prova concreta da capacidade que o contista dispunha em fundir sua imagem pública de *outsider* e, na intimidade, se apresentar como arquivista exemplar. Seu Acervo conta-nos ainda, com detalhes e provas, que o escritor tinha consciência de documentar tudo aquilo que, porventura, pudesse se constituir em alicerce para sua posteridade.

Fruto do trabalho coletivo dos pesquisadores, todo o Acervo de João Antônio é capaz de fornecer faces menos conhecidas do contista, tais como sua formação humana e social, e de seus ofícios de ficcionista e jornalista, bem como discutir sua inserção no cenário cultural brasileiro dos últimos anos do século XX, e, acima de tudo, refletir sobre as relações construídas entre escritor, obra e público no Brasil e exterior; importantes trajetórias pessoal e estética do autor.

Foi em meio ao seu Acervo que Clara Ávila Ornellas encontrou pistas de leituras realizadas por João Antônio. Em seu trabalho de doutoramento, Ornellas sustenta que as obras de Dostoiévski<sup>5</sup>, Tchkhov<sup>6</sup> e Górkí<sup>7</sup> são importantes para a formação e o

---

<sup>5</sup> **Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski** (1821 – 1881) ocasionalmente grafado como Dostoevsky – foi um escritor, filósofo e jornalista russo, considerado um dos maiores romancistas da história e um dos mais inovadores artistas de todos os tempos. Disponível em:

pensamento de João Antônio, pois, assim como o contista paulistano, “grande parte destes exerceu o ofício de jornalismo e da literatura (...)” (ORNELLAS, 2004, p. 169). Ela assinala que, na biblioteca particular de João Antônio, encontram-se sete obras de Máximo Górkí: *Adolescência*, *A Mãe* e *O Espião* (romances); *Antologia do Conto Russo*, Vol. VII, *Os melhores contos de Máximo Górkí*, *Vagabundo Original* (contos) e a peça teatral *Pequenos burgueses*.

Ainda conforme a pesquisa de Ornellas, é “a representação da vida dos excluídos socialmente e a crítica dos falsos valores burgueses” (ORNELLAS, 2004, p. 60). Além disso, ela considera também que ambos, (João Antônio e Máximo Górkí), vivenciaram, cada um a seu tempo, muito do que escreveram em suas produções.

Não muito distante dessa reflexão e ponto de vista, Mário da Silva Brito vai escrever na orelha da primeira edição do primeiro livro de João Antônio – *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) – texto com o emblemático título: “Os malandros paulistas entram na literatura”, do qual se considera relevante apresentar aqui um excerto:

João Antônio não levanta personagens pitorescas, engraçadas, anedóticas nem as suas histórias são amenas, humorísticas, de mero entretenimento. Sua gente é típica, mas nada caricatural. É universal, vincada de realismo e verdade, possui sua própria valência, seu peso específico. Surge do proletariado, da pequena burguesia fronteira da pobreza e são as lutas, revoltas, frustrações e sonhos desse povo que o autor interpreta ou sustenta em contos onde os heróis são tratados

---

[http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=835470](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=835470).

<sup>6</sup>Anton Pavlovitch Tchékhev (1860 – 1904) foi um médico, dramaturgo e escritor russo, considerado um dos maiores contistas de todos os tempos. Disponível em: [http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=935383](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=935383).

<sup>7</sup>Aleksiéi Maksímovitch Pieshkóv (1868 – 1936) consagrou-se com o pseudônimo de **Maksim Gorki**, isto é, Máximo, o Amargo. Dedicou sua vida à intensa participação política, não raro utilizando sua arte para impor seus ideais. Passou uma juventude pobre, convivendo com miseráveis e vagabundos que seriam mais tarde personagens de sua obra. Em março de 1898, saiu o seu primeiro livro de contos, rejeitado anteriormente por diversos editores, mas que teve êxito fora do comum. Prestigiado no início da carreira por Tolstói e Tchekhov, teve uma intensa atividade revolucionária, aderindo aos comunistas e sendo perseguido pelo regime czarista. Apoiou a revolução e teve participação destacada na luta contra a guerra e o facismo. Disponível em: [http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=935548](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=935548).

como almas vivas, como pessoas humanas sofridas e desvalidas, espezinhadadas e perseguidas, desoladas e tristes, líricas e cruéis.

Poeta dos malandros e dos pobres-diabos, perquiridor dos sentimentos desalentados e deste descontentamento indefinível que marca dramaticamente o homem moderno, João Antônio traz para as letras brasileiras uma contribuição nova e firma-se, de ponto, como um valor que acrescenta a literatura de uma visão original, personalíssima, séria e fecunda. (BRITO, 1963, p.1).

Objeto de várias teses e dissertações defendidas em universidades, tais como: Unesp/Assis e USP, o primeiro livro do contista João Antônio – *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) – constitui um marco na literatura brasileira.

Várias especulações giram em torno da primeira edição desse livro, publicado pela editora Civilização Brasileira nos perigosos e conturbados anos 60. A primeira história que envolve o lançamento deste é a de que os originais do livro foram destruídos em um incêndio, que reduziu a casa do escritor em cinzas e que, depois do fato, João Antônio conseguiu, com ajuda de amigos, a liberação de uma cabine na Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, para que ele trabalhasse na reescritura de seu livro e que o mesmo teria reescrito todo o livro de memória.

Além de ser considerado pela crítica como expoente da literatura brasileira, o primeiro livro abriu as portas dos principais jornais e revistas para o escritor estreado. João Antônio construiu sua carreira literária e jornalística a partir do sucesso do livro de estreia, um verdadeiro divisor na contística nacional.

O livro está dividido em três grandes grupos de contos: contos gerais, caserna e sinuca. Os malandros: *Malagueta, Perus e Bacanaço*, fazem parte do último e, maior conto do livro – último conto do último grupo – considerado como um dos clássicos modernos da prosa nacional seguido por *Frio* (1963) e *Paulinho Perna Torta* (1975).

O enredo apresenta a riqueza do universo social; desnudar os malandros e o espaço em que estes estão encravados é muito específico na escrita de João Antônio. Desse modo, ele conseguiu, como ninguém, retratar tal cultura e modo de vida. Como o extrato de um grupo social, o malandro é também considerado um excluído no sistema capitalista, um grupo marginal. Apesar de dedicar-se a um trabalho, uma atividade, o seu “batente” é outro, distinto do que se pode considerar o normal. A atividade exercida pelo malandro é bem específica. No que se assemelha em muito com as obras de

Máximo Górkí. Para o contista brasileiro, assim como para o russo Górkí, os trabalhadores, em geral, inseridos no mercado de trabalho, fazem parte das engrenagens que movimentam o chamado sistema de produção de riquezas, modo de produção capitalista. Eles, os trabalhadores, “vendem” a força de trabalho em troca de um salário – remuneração ajustada conforme a prestação de serviços – sendo este, normalmente, irrisório e, dessa maneira, viabilizam uma *mais-valia*<sup>8</sup> para o patrão e à empresa. O malandro é a figura/indivíduo que não se encaixa nessa forma de mercado de trabalho formal, e também não se encaixa na forma de trabalho informal. Isso acontece por vários motivos. Estes são fomentados pela questão social, política e cultural, os quais funcionam como válvulas propulsoras de vida marginal e negação de recursos a uma camada da sociedade, transformando-os em malandros e, estes, por sua vez, têm que desenvolver estratégias de sobrevivência, as mais variadas: roubos, golpes em otários, extorsão, jogos, contravenções.

Porém, ao se negar e ser negado ao sistema assalariado, o malandro nega, concomitantemente, a sociedade em seu todo. Nesse processo de negação, podemos incluir: negação às regras, negação aos seus códigos de distribuição de renda e a dedicação à transgressão. É a partir da construção desse modo de vida particular e específico que o malandro se coloca fora das regras e fora da lógica de mercado. Sendo seu trabalho diferente, seu modo de vida, conseqüentemente, será diferente. Portanto, seu modo de viver consistirá na tentativa de sobreviver à base da esperteza, da transgressão, de modos de agir considerados fora da norma e, que os fará, por conseguinte, indivíduos perseguidos pela polícia e pela lei.

Esse malandro, no movimento de tentativa para se safar das atribulações, estabelece regras próprias e uma cultura também específica para o grupo. Nessa perspectiva particular do malandro brasileiro, é que João Antônio soube, com muita felicidade e propriedade, traçar o perfil desse personagem, não se deixando influenciar ou se levar pela ideologia do “malandro cordial”, do “bom malandro”, do “malandro estilizado”, dentre muitos outros rótulos.

---

<sup>8</sup> **Mais-valia** é uma expressão do âmbito da **Economia**, criada por **Karl Marx** que significa parte do valor da força de trabalho dispendida por um determinado trabalhador na produção e que não é remunerado pelo patrão. Também pode ser classificada como o excesso de receita em relação às despesas. Disponível em: <http://www.significados.com.br/mais-valia/>.

Mesmo sendo muito esperto, o malandro, apesar de suas estratégias para a sobrevivência diária serem bem construídas, será sempre alvo da exclusão social. Ele não terá condições e, mesmo se as tiver, não se alinhará à produção nem aos mecanismos do capitalismo, sempre estará na condição de perseguido pela ordem.

Há uma marca muito particular nos contos de João Antônio que trata da exposição, na maioria de seus contos, do jogo de sinuca. Sendo este considerado como uma metáfora da vida pelo escritor em que as personagens constroem uma autoimagem de ganhadoras, mas, ao final das narrativas, elas perdem todo o dinheiro, são forçadas pelo processo de marginalização econômica a tentar mudar de vida pelas mesas de jogo.

Tal comparação entre o jogo e a sociedade é apresentada pelo próprio contista em outro livro: “Então a sinuca é uma cópia da sociedade [...] é a própria síntese do patético da vida, da dramaticidade, da luta”. (ANTÔNIO, 1987, p. 8). E, para compor esse dramático jogo da vida, João Antônio lança mão de outras figuras, bem peculiares aos ambientes do jogo e da noite: prostitutas, jogadores de sinuca, donos de bar, travestis, detetives aposentados, policiais corruptos, crianças abandonadas, dentre outros.

Outro aspecto observado na escrita de João Antônio é o recurso do movimento de câmara, em panorâmica, em que o escritor nos mostra o cotidiano da noite/madrugada paulistana. Particularmente, no conto *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), o contista apresenta a dialética entre ordem/desordem, entre lei e infração. Para esse movimento, ele se vale da figura dos protagonistas, três jogadores de sinuca “malandros de carteirinha”, ou seja, para lá de malandros, que aprontam tudo em busca da sobrevivência. Dessa forma, a malandragem se justifica pela busca da sobrevivência. Com uma narrativa em tom fatalista, os personagens se metem nas mais variadas enrascadas em busca do sustento, eles se jogam na “viração” com o propósito de garantirem suas vidas.

Em João Antônio, a malandragem é, ao mesmo tempo, parte do ambiente urbano e sua vítima. O caminho sem rumo definido, a deambulação é fundamental para os malandros do primeiro livro do contista, mas apresenta-se como um traço comum na maioria de seus contos. Nesse contexto, do caminho sem rumo, ele apresenta a odisseia às avessas, numa perfeita *via-crusis*, em sua maioria, circular, os personagens de João Antônio vão se mostrando e, o autor, por sua vez, vai desnudando a humanidade das



suas figuras escolhidas. Como continuador de uma tradição realista universal, João Antônio insere no contexto do conto brasileiro camadas nunca antes reveladas: os jogadores de sinuca. O universo linguístico e simbólico criado por ele coloca o conto numa posição de grande valor na história da literatura brasileira.

Outro ponto importante que devemos mencionar é aquele relacionado à construção do espaço nos contos de João Antônio. O espaço, como categoria, serve ao escritor com o propósito de fazer a ponte entre os otários e os malandros. É no fim de tarde e começo de noite que, geralmente, os contos se passam, e é também nesse momento que os operários saem do trabalho em direção às suas casas e é, também, nesse horário, que os malandros iniciam as suas “atividades” e aventuras nas ruas. A casa e a rua são usadas para entender os sistemas de relações sociais no Brasil.

A produção de João Antônio – graças à sua originalidade e combatividade – emerge com destaque na literatura nacional. A maneira como a realidade marginal é construída em sua obra é, em certa medida, arrojada, visto que há uma perspectiva que organiza os fatos narrados “de dentro para fora” e, ao mesmo tempo, se torna capaz de expressar a o modo de vida e a perspectiva dos excluídos não apenas se limitando a verossimilhança, mas com um teor de “verdade escancarada” e impressionante. Aprender o estilo que imprime essa “verdade escancarada” aos textos é, sem sombra de dúvida, compreender o valor maior da obra de João Antônio.

**CAPÍTULO 2**  
**FORMA LITERÁRIA**  
**CONTOS ESCOLHIDOS**

## 2.1 O Conto

A literatura é delírio, mas o delírio não é um assunto de pai-mãe: não há delírio que não passe pelos povos, pelas raças e as tribos, e que não habite a história universal. Todo o delírio é histórico-mundial, “deslocamento das raças e dos continentes”. (DELEUZE, 1993, p.6)

As obras de João Antônio Ferreira Filho, que intencionamos analisar no decorrer deste trabalho, são classificadas como gênero literário de contos, porém, como se verá mais adiante, esta classificação é relativa. Nesse sentido, poderíamos colocar como conceituações de ordem teórica, o modo de caracterização dos gêneros possíveis da narrativa abordados. Ocorre que, a partir do momento em que nos sustentamos e nos limitamos em conceituações teóricas, incorremos no “erro” do limite, ou seja, ao estabelecermos as particularidades de um gênero, estaremos definindo barreiras físicas que estipulam a narrativa e as acepções fechadas de sua construção.

Não que estejamos, ou devamos, menosprezar o valor de um apoio teórico com sustentação argumentativa para nosso trabalho. Nossa intenção é, antes, apresentar o propósito de não nos restringirmos aos conceitos do gênero conto e, ao mesmo tempo, ampliar o número de características encontradas nas obras. Assim, muitas das características peculiares detectadas em nosso *corpus* não ficariam “fora” ou “dentro” das conceituações teóricas preconcebidas. No entanto, o limite dos gêneros torna-se um problema, porque anterior à essa proposta de separação por gêneros literária estava posto que vários gêneros eram vinculados sem especificações que os distinguissem provocando equívocos que repercutem na terminologia.

Todavia a necessidade de um embasamento teórico com regras a respeito do gênero conto, que apontem uma direção e o que seria, na essência, determinado gênero literário, faz-se indispensável para nos retermos a uma noção e um norte para nos guiar em nossos estudos. Além do que, são as bases teóricas que nos despertam as reflexões críticas.

Conseqüentemente, buscaremos identificar, mediante bases teóricas, a conceituação do gênero conto. Interessa-nos os aspectos referidos por meio da descrição de posturas teóricas destes com relação ao gênero em questão, traçando uma linha imaginária da história do conto, ou, se pudermos resumir, tratar-se de aspectos próprios da “contística”.

Uma vez mencionada a relevância das questões teóricas que envolvem a conceituação do gênero, objeto de nosso estudo, e estipuladas as considerações gerais, fomos pesquisar alguns teóricos que se ocuparam em descrever as teorias do conto de Propp, Poe, Júlio Cortázar, Ricardo Piglia e Kiefer, demonstrando, sinteticamente, as características que cada um confere ao gênero literário. No entanto, não pretendemos descrever um tratado sobre o gênero, ou mesmo, exaurir estas teorias, ou ainda, listar todas as características atribuídas ao conto, mas, sim, analisar o que seria comum a todas as posturas teóricas a respeito do gênero.

O folclorista russo, Vladimir I. Propp, em seu livro *Morfologia do conto maravilhoso*, publicado em 1928, suscitou grande polêmica em meio aos teóricos soviéticos e, mais tarde, foi rejeitado pelo Formalismo Russo, movimento do qual fazia parte - realiza um estudo minucioso, dando explicação cabal a um fato que perturbava os folcloristas: “a ocorrência dos mesmos esquemas narrativos em povos que dificilmente poderiam ter mantido contato entre si” (PROPP, 2001, p.3).

Em síntese, o início de seus estudos concebidos a partir de como se deu a propagação da cultura entre os povos. Para Propp e outros folcloristas e naturalistas, o gênero conto foi o método de narrativa empregado entre os povos para a transmissão de conhecimentos e culturas.

Segundo o teórico:

Sem negar a utilidade de um estudo das tramas e de uma comparação que notaria apenas as semelhanças, podemos propor um outro método, uma outra unidade de medida. Podemos comparar os contos do ponto de vista de sua composição, de sua estrutura, e então sua semelhança apresentar-se-á sob uma nova dimensão. (PROPP, 1978, p. 246).

Evidentemente, a relevância do trabalho de Propp transcende, em muito, às polêmicas de ontem e do momento, tanto as que foram tão frequentes nos anos de 1960

quanto as que ainda hoje se estabelecem. Propp requer um estudo permanente e abre caminhos novos. Aponta perspectivas de/e para a investigação dos contos populares, quer para a reflexão sobre a narrativa em geral. Ademais, este estudo tem de se valer de elementos recentes, pois muitos materiais sobre o assunto só foram divulgados nos últimos anos. O estudo do teórico russo representou grande avanço na teoria da narrativa e, essencialmente, no que se refere aos estudos dos contos maravilhosos, e que forneceu subsídios para a fundamentação para pesquisas do conto em geral.

Cientes do início dos estudos sobre a teoria do conto, bem como de sua importância, passemos às contribuições apresentadas por Edgar Allan Poe, escritor e teórico americano.

Poe, num processo recorrente, circular e concêntrico, examina a poética de um determinado tipo de conto, ao qual se pode denominar como uma variante da modernidade ocidental, em oposição à modernidade oriental.

A variante da modernidade ocidental, em contrapartida à modernidade oriental, trata do conto nascido com a industrialização, sendo um dos “filhos da locomotiva” e da imprensa abrindo mão do final de efeito, da intensidade e da tensão em nome da criação de uma atmosfera. Nessa variante ocidental, são enquadrados os seguintes autores: Franz Kafka, Katherine Mansfield e Raymond Carver, por exemplo. Nesse viés, Poe realiza estudos da obra de Nathaniel Hawthorn.

Podemos indicar, nas obras de Edgar A. Poe, o tratamento delicado diante de uma poética do conto, por representar, como nenhum outro escritor, a dedicação e a emergência de novas formas literárias do capitalismo. Nessa perspectiva, chamamos atenção para o enredo de suas obras que se dedicam às histórias de crimes e mistério, de viagens espaciais e de extraterrestres, de um simples vagabundo, ou de uma pessoa que só busca viver as aventuras diárias, que podem ser oferecidas nas cidades, e de outras personagens com comportamentos desviantes. Para Charles Kiefer (2011), em Edgar A. Poe, todos os outros escritores “se iniciam, dele se afastam e a ele retornam” (KIEFER, 2011, p.15).

Para o poeta, crítico e contista Edgar A. Poe, na segunda resenha que escreve sobre o *Twice-told tales*, de Nathanael Hawthorn, e deixa claro a sua predileção pelo conto e, sobretudo, desenvolve o que poderemos chamar de teoria sobre esse gênero até então tênue. Segundo ele:

Se nos pedissem para designar a classe de composição que, ao lado do poema, pudesse melhor satisfazer as exigências de grande genialidade, que pudesse oferecer a esta o mais vantajoso campo para o seu exercício deveríamos falar sem hesitação do conto em prosa, como o senhor Hawthorne tem aqui demonstrado. Referimo-nos à narrativa em prosa curta, que exige de meia hora até uma ou duas horas de leitura atenta. O romance comum tem suas objeções, devido à sua extensão, pelos motivos já citados em destaque. Como não pode ser lido numa assentada, perde, é claro, a imensa força derivada da totalidade. Os interesses do mundo que intervêm durante as pausas da leitura modificam, desviam, anulam, em maior ou menor grau, as impressões do livro. Porém, a simples detenção da leitura por si só seria suficiente para destruir a verdadeira unidade. No conto breve, no entanto, o autor pode levar a cabo a totalidade de sua intenção, seja ela qual for. Durante a hora de leitura, a alma do leitor está nas mãos do escritor. Não há influências externas ou extrínsecas, produzidas pelo cansaço ou pela interrupção. (POE In KIEFER, 2011, p.337-338).

Por outro lado, Júlio Cortázar, escritor latino-americano, tido como o maior expoente literário que encarnou a duplicidade artista/teórico, e merece destaque por ter se tornado estudioso das obras de Edgar A. Poe. Segundo Kiefer (2011), se é possível dizer que Charles Baudelaire é, na Europa, o irmão gêmeo de Poe, aqui, na América Latina, esse título cabe a Cortázar (KIEFER, 2011, p. 15).

No capítulo “Alguns aspectos do conto”, publicado em sua obra *Valise de cronópio*, o contista argentino, Cortázar, trata e discute sobre quais as possíveis caracterizações e ou configurações são identificadas no que chamam de “conto grande” ou “bom conto”. Ele conjectura e tece considerações a respeito dessas duas possíveis características do conto, levando em conta sua experiência individual e o paralelo a despeito das perspectivas e aceções de Edgar A. Poe, e também de trabalhos de outros, considerados grandes contistas do século XX.

Para o contista Júlio Cortázar, “O conto está para a fotografia como o romance está para o cinema” (CORTÁZAR, 2013, p.151). Analisemos, pois, o que é importante numa fotografia? De quais e de quantos elementos necessitamos, para fazer uma fotografia artística, isto é possível determinar? Qual o enquadramento correto e mais adequado? A luz, a definição e qual a proximidade deveremos adotar para que essa fotografia saia perfeita? Assim também está estabelecido para o contista quando da realização de sua obra.

O conto, assim como a fotografia, tem necessidade premente de um enquadramento perfeito, ou seja, limitação do assunto, a identificação de personagens e de ambiente adequados. Assim como um profissional da fotografia, o contista se pergunta qual será o melhor efeito, qual a melhor forma de imbricação das ideias, se deve iluminar mais a figura central ou iluminar um lado e deixar o outro às escuras. Que ângulo dará a melhor perspectiva? Qual dará mais profundidade? Para Isabel Furini (2009), em complemento à proposta de Cortázar, no conto, a perspectiva do personagem, a profundidade que se pode alcançar, são elementos que enriquecem a narrativa.

Mais adiante em seu texto, Cortázar (2013), após discutir aspectos sobre a força do tema tratado, bem como seus limites de extensão e após o exercício de generalização anterior apresentado, vem condensar as acepções abordadas e conclui o que, para ele, seria o “conto grande”, em suas palavras: “(...) que perduram na memória”.

Cortázar nos convida à reflexão:

Pensem nos contos que não puderam esquecer e verão que todos eles têm a mesma característica: são aglutinantes de uma realidade infinitamente mais vasta que a do seu mero argumento, e por isso influíram em nós com uma força que nos faria suspeitar da modéstia do seu conteúdo aparente, da brevidade do seu texto. E esse homem, que num determinado momento escolhe um tema e faz com ele um conto, será um grande contista se sua escolha contiver – às vezes sem que ele o saiba conscientemente – essa fabulosa abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito para a essência mesma da condição humana. (CORTÁZAR, 2013, p. 155).

Complementando, a essência de um bom conto, então, residiria no tratamento estético dado ao tema escolhido. Trata-se de um gênero literário muito peculiar. Podemos defender, assim como Cortázar (2013), que o conto depende do “fermento que projete inteligência e a sensibilidade em direção a algo que vai muito além do argumento visual” (CORTÁZAR, 2013, p. 152).

Enquanto o contista desafia o tempo corrente, e com a consciência que não tem o tempo como aliado, faz-se necessário travar um combate entre um tema interessante e o leitor. Deve-se agir com astúcia. O contista sabe que não deve e não pode proceder acumulativamente, essa atividade é do leitor – e ele tem que saber disso –, o conto deve ser profundo e vertical, seja para cima ou para baixo.

Cortázar infere também à qualidade de um conto e ao tempo e ao espaço presentes na escrita do contista:

O tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados, submetidos a uma alta pressão espiritual e formal para provocar essa “abertura” [...]. Basta perguntar por que determinado conto é ruim. Não é ruim pelo tema, porque, em literatura, não há temas bons nem temas ruins, há somente um tratamento bom ou ruim do tema. Também não é ruim porque os personagens careçam de interesse, já que até uma pedra é interessante quando dela se ocupam um Henry James ou um Franz Kafka. (CORTÁZAR, 2013, p.152).

A partir deste excerto, poderemos considerar que a essência do bom conto, além de constituir no tratamento estético dado ao tema escolhido, independente de qual seja este tema, desde que se crie um processo amplo e universal, de maneira sistemática, refere-se a esse processo de construção do conto, antes expresso por Cortázar (2013), como “a conquista do efeito único, ou impressão total”. A concretização dessa composição contística devesse ser alcançada pelo escritor com o mínimo de meios para promover o máximo de efeitos. É com a economia dos meios narrativos que o contista devesse encantar e conquistar o interesse do leitor.

A construção do conto devesse ser executada de modo impactante com o propósito de instigar a leitura do texto de uma só vez, sem interrupções. Pois, decore da duração a excitação ou elevação, ou no arroubo do efeito poético a universalidade do resultado com impacto considerável. Para cada conto, um caso.

Retomemos nossa exposição anterior por meio da fala de Cortázar (2013), em outras palavras, para a construção do conto, sistematicamente, um tema que poderá suscitar profundo e significativo interesse em um escritor já não o será para outro. Um mesmo tema poderá despertar lembranças e outros diversos desencadeamentos num leitor e, se parecerá indiferente a outro.

Dessa forma, podemos concluir que o que há de congruente nessas definições é a economia textual concomitantemente ao cuidado estético, dentro dos limites convencionados a esse gênero.



O escritor russo Anton Tchekhov acreditava que, o evento da expansão da imprensa escrita durante o século XIX viabiliza e torna-se um facilitador e um dos principais estímulos para a grande produção e propagação de contos na época. E, sobre a mesma perspectiva, leva-nos a pensar no processo de “causa e efeito”: de um lado, os autores que necessitavam de dinheiro, produziam muito e apressadamente. Tchekhov inventou uma nova forma de escrever sua contística com “um mínimo de enredo e o máximo de emoção” (TCHEKHOV, 2016, p. s/n). Podemos supor, que ele foi impulsionado pela mesma necessidade de ganhar dinheiro ocasionou maior esforço dos escritores na adequação do conto ao “formato” do jornal e também de algumas revistas.

Entretanto, nem concordando ou discordando da frase de caráter extremamente modernista de Mário de Andrade, em sua obra *O empalhador de passarinho* (1972), que “em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor batizou com o nome de conto” (ANDRADE, 1972, p.5).

Desafiadora essa frase de Mário, no entanto não nos convém agora negar e ou problematizar acerca da intencionalidade do ponto de vista do autor em relação à extensão do conto. Certamente, muitos já o fizeram e o farão. Entretanto, o fundamental para nós, nesse momento, é que sejamos capazes de estabelecer uma clara definição acerca do conto, destacando as diferentes possibilidades de análise desse gênero literário, adequando-as às obras de João Antônio escolhidas por nós.

Retomemos, então, nossa busca incessante, para tanto, vamos trazer Mário de Andrade, com suas sempre desafiadoras perguntas e posicionamentos:

E volta a pergunta angustiada: o que é conto? Em arte, a forma há de prevalecer sempre esteticamente sobre o assunto. O que esses autores descobriram foi a forma do conto, indefinível, insondável, irredutível a receitas. (ANDRADE, 1972, p. 12).

Ou será que, dentro dessa economia de forma e de todos os limites que convencionam nesse gênero, deveremos construir a escrita de um conto pautada no efeito de tensão. Ou seja, para que se considere um “conto bem escrito”, devemos tomar por preceito o domínio técnico do contista que, com habilidade racional, consegue expressar o máximo dentro do mínimo. Ao admitirmos que o mais tornar-se-á o ideal

com o menos e que há temas significativos para uns e outros escritores, Cortázar chama atenção para o fato de que devemos nos atentar para a carga semântica que, não necessariamente, se trata de uma ligação de empatia. Ele pondera:

Em suma, pode-se dizer que não há temas absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes. O que há é uma aliança misteriosa e complexa entre certo escritor e certo tema num momento dado, assim como a mesma aliança poderá logo entre certos contos e certos leitores. Por isso, quando dizemos que um tema é significativo, como no caso dos contos de Tchecov, essa significação se vê determinada em certa medida por algo que está fora do tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha um sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em fase do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em último término em direção a algo que excede o próprio conto. (CORTÁZAR, 2013, p. 155 – 156).

Podemos, então, considerar que o conto seria uma leitura singular, ou seja, psicológica e, ao mesmo tempo, sociológica dentro de apenas um recorte, de um olhar, de um entendimento de mundo, uma sucessão de recortes, muito pequenos, que demandam o ato de denunciar, de suscitar a dúvida ou o entendimento.

No decorrer de nosso trabalho, propomos-nos a analisar e mostrar onde e sobre o que esse olhar contista também pode ser lançado suscitando não apenas episódios, mas também sobre um tema provocador ou não; uma sensação ou, simplesmente, sob um recorte e ou perspectiva de mundo.

Enquanto isso, o imprescindível é atentarmos para o fato de que seja sobre um texto, vários textos, alguns recortes, muitas cenas é delas que é possível derivar uma reflexão, a intensidade e a complexidade de um conto nascem do recorte e do olhar do autor. É a fotografia recortada no enquadramento apresentado. Assim como preconiza Deleuze, numa conceituação bastante subjetiva: “O enquadramento é a arte de escolher as partes de todos os tipos que entram num conjunto.” (DELEUZE, 1983, p.26). Dentro da proposta trazida pelo autor em todos os mínimos detalhes possíveis do seu texto com o propósito de que este se torne denso o bastante e não apenas a narrativa de um relato banal de um caso.

Realizadas as análises a despeito do gênero conto, podemos considerar, em síntese que, para cada caso teremos um conto, porque no compromisso fechado entre estilo e a literatura garantem sua origem como sendo da estória e com o modo utilizado para o enredo: narrar uma estória de forma breve. Outro acordo firmado tem relação direta com o modo como a narrativa será construída. Esta será formada a partir da economia dos meios narrativos, mediante redução de impulsos, síntese de recursos e, finalmente, a tensão do fio que conduz a diegese. Assim construídos com o intento de provocar uma unidade de efeito de modo a flagrar episódios especiais da vida. É relevante mencionarmos que os modos distintos do autor quanto à organização da estória, a fase de sua produção, um recorte do espaço temporal e região onde se encontra, bem como uma determinada época da história e a sequência de elos que os interligam, motivam a ocorrência, desdobramento dentre outras contingências são determinantes para a criação do conto.

Embora tenhamos mencionado vários teóricos e seus estudos e abordagens sobre o gênero literário conto, consideremos mencionar também Ricardo Piglia, escritor e teórico, visto que suas contribuições foram bastante significativas no campo da teoria literária.

Segundo Piglia (2004), um conto sempre narra duas histórias, sendo uma aparente e outra secreta. Para ele, a arte da construção de um “bom conto” passa, necessariamente, no modo da narrativa de duas histórias simultaneamente, como se fossem uma única, de maneira que o desfecho dessa narrativa seja a revelação do “que nos permite ver, sob a superfície opaca da vida, uma verdade secreta” (PIGLIA, 2004, p. 86). Para ele, “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p.87).

O escritor e teórico analisa e considera que:

O conto é um relato que encerra um relato secreto. Não se trata de um sentido oculto que dependa de interpretação: o enigma não é outra coisa senão uma história contada de um modo enigmático. A estratégia do relato é posta a serviço dessa narração cifrada. Como contar uma história enquanto se conta outra? Essa pergunta sintetiza os problemas técnicos do conto:

Segunda tese: a história secreta é a chave da forma do conto e de suas variantes. (PIGLIA, 2004, p. 91).

Então, diante de toda a informação que apontamos aqui, será que poderemos considerar que escrever contos é uma opção mais viável para os iniciantes, ou ainda,

que se trata de uma escrita rápida e simples, ou que seja esta uma tarefa menor? Sem dúvida, esses critérios estão equivocados.

A estrutura do conto, por todas as características que foram aqui relacionadas, não torna sua escrita mais simples que a do romance ou de qualquer outro gênero literário. A sua forma é diferente, mas, certamente, escrever um bom conto é tarefa tão difícil quanto escrever um bom romance, crônica, poesia ou qualquer outro estilo literário.

O conto, como qualquer texto ficcional, cria um universo paralelo. Estabelece uma linha tênue entre o real e o imaginário sendo que esse universo deverá ser plausível, ou seja, que este consiga estabelecer uma ligação que o caracterize real ou pelo menos possível. Poe considera que um bom conto é aquele que o leitor lê sem parar, quase sem respirar. Um conto precisa de uma narrativa intensa, de tensão. No conto, tudo se encaminha para o desfecho, o escritor não tem tempo de tratar assuntos laterais, é curto e condensado, é imediato.

Aferidas as ponderações que julgamos pertinentes para a conceituação teórica do gênero conto, e entendendo que houve sistematização das características gerais e específicas mais relevantes com relação ao conto, poderemos então, dar continuidade ao processo de construção deste texto, que trata de proceder à análise dos contos de João Antônio escolhidos para o escopo deste trabalho e objetos de análise para os próximos capítulos. Em última análise, poderemos verificar em que medida as teorias sobre esse gênero, em sua especificidade e particularidade, encontram na obra antoniana o seu eco e sua consolidação, sobretudo ao partirmos de um subtema igualmente significativo – os meninos.

## **2.2 *Lambões de Caçarola* – Trabalhadores do Brasil!**

O conto *Lambões de caçarola*, lançado em outubro de 1977, narrativa em sequência linear, o discurso direto apresentado por um narrador-testemunha, até hoje, tem suscitado aos críticos dificuldades para enquadrá-lo em um gênero literário. A primeira edição levada ao público não tem índice, títulos e até mesmo suas páginas não são numeradas, e há dúvidas entre as proposições, alguns teóricos consideram que se trata de relato histórico, outros de reportagem e muitos o conceituam de bibliografia memorialística. Ary Quintella (1977), do *Jornal de Brasília*, chegou a dizer: “Críticos, intelectuais, gênios do meu país. Como ides classificar esse arroubo de João Antônio?”

Mas essa classificação do que seria ou poderia ser o gênero de seu conto não

incomodava o autor, a julgar pela época em que foi escrito. Naqueles anos, a grande preocupação de João Antônio girava em torno dos acontecimentos sociais e políticos no Brasil. A ditadura militar instaurada, muitas transformações no âmbito literário somados à censura imposta aos jornais. Não havia espaço para se dizer o que queria ou deveria, o contista paulistano usava a ficção como canal de protesto.

A narrativa descreve o que era o Beco da Onça, bairro da Pompeia, cidade de São Paulo, na década de 40, e atravessa todo o período da era Vargas, finalizando com o evento de sua morte. Período marcado por momentos de grandes mudanças na sociedade, principalmente, para os grandes centros. O antropólogo Darcy Ribeiro, em seu livro *O Povo Brasileiro: A formação e o sentido do Brasil* (2015), considera que o processo de urbanização das cidades, fruto do movimento civilizatório, efetivou-se de maneira caótica. O contingente de urbanização cresce sem que as cidades ofereçam condições adequadas de moradia, saneamento básico e empregos. Para Ribeiro (2015), “principalmente em São Paulo, onde renovaram toda a vida econômica local [...] promoveram o primeiro surto de industrialização, que mais tarde se expandiria com a industrialização substitutiva de importações”, nessa fase, ocorre o “inchaço” imediato das grandes cidades – processo de emigração e imigração –, o que provoca uma sucessão de problemas sociais.

Em 1941, a cidade já se destaca como o maior centro industrial da América Latina, com 4 mil fábricas e mais de 1.400 milhão de habitantes. As suas 12 bibliotecas e mais de setenta cinemas e teatros fazem a alegria da elite e da classe média. Toda esta estrutura contribuía para que a classe menos favorecida, apesar das dificuldades, acreditasse que o país estivesse em franco desenvolvimento. Contudo, ao contrário, continuam estagnados na pobreza, analfabetos e morando em becos e guetos.

É essa a realidade que o narrador quer denunciar e que emerge em seu texto na primeira página:

Pé no chão, barriga de fora, nariz moncoso, cabeça despenteada, caras de fome, lombrigada. Aqui no Beco da Onça a molecada negra passa o dia debaixo do sol, na rua de terra. [...]

O Beco do Onça é getulista, negro, negróide, mestiço, emigrante, cafuso, mameluco, migrante, pobre, operário, corintiano roxo, paulista da gema. Faz sua fezinha, jogando no bicho, conforme o palpito ou os

sonhos... Gente que só como carne de galinha aos domingos. Que manda botar meia sola nos sapatos. Para quem ir ao cinema é um acontecimento. Paga os alugueis com dificuldade, teme perder os empregos. Uma vez cada seis meses, quem pode, pode. Toma os rumos de um banho de mar na Praia do Gonzaga, em Santos. Viaja perigoso, demorado nos trens da Santos-Jundiaí. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

O que se observa no excerto acima é que o narrador – uma criança – retrata as condições da sociedade, sua constituição e formação do povo, principalmente, das camadas mais baixas. Ressalta, em sua descrição, o estado de espírito daquela gente que se alimenta de esperança e não de pão. As crianças, objetivo maior de nosso estudo, nesse momento, aparecem aqui como se fossem bichos, desprovidas da atenção dos adultos, “invisíveis” aos olhos dos adultos. Ocupavam um espaço de negação, abandono e descaso. A diversão do povo resumia-se em ouvir músicas no rádio, acompanhar os jogos, na maioria das vezes, pelo rádio e, em outras, quando podiam, iam assistir aos jogos do grande Corinthians. Os homens e mulheres eram loucos por futebol, mas as mulheres queriam mesmo era ver o goleiro “Rato” jogar, o famoso Oberdan (loiro de olhos azuis e um farto bigode). Outra forma de distração era, uma vez ao ano, pular carnaval, e o botequim, ponto de encontro dos homens, que se apoiavam no balcão bebendo cachaça enquanto esperavam a mulata passar

O espaço da narrativa, local onde se desenrolam a ação e a movimentação das personagens, não é descrito em detalhes pelo narrador, ele se atém às pessoas e ao movimento destas na cena. Pela localização das cenas que, em grande parte, acontecem no Beco da Onça e a rua menciona, bem como a proximidade ao Rio Aimberé e a menção ao Parque Antártica, constatamos que o conto se passa na cidade de São Paulo. O leitor apreende como é o Beco por meio da dinâmica das personagens que atuam nesse espaço ou, em alguns casos, pelas ilustrações que integram o texto com as pessoas destacadas sempre em primeiro plano.

A locação espacial da narrativa também configura-se, sobretudo em função da existência de personagens-tipo. Geralmente, esta subcategoria de personagem representa um perfil padronizado, de peculiaridades próprias e já conhecidas pelo público e estabelecidas pela tradição literária. O filósofo húngaro Georg Lukács, em citação no Dicionário de Narratologia, considera que o personagem torna-se tipo porque:

Nele convergem e reencontram-se todos os elementos determinantes, humana e socialmente essenciais, de um período histórico, porque criando tipos mostram-se esses elementos em seu grau mais alto de desenvolvimento, na revelação extrema das possibilidades que neles se escondem, nessa representação extrema dos extremos que concretiza ao mesmo tempo o cume e os limites da totalidade do homem e do período. (Lukács, 1973, p.223, *apud* DICIONÁRIO DE NARRATOLOGIA).

Os personagens-tipo criados por João Antônio, nessa obra, representam o corpo social, ultrapassam o espaço físico, são mais que elementos de destaque da história e se instalam no espaço social da narrativa. Não há preocupação do autor em traçar o perfil psicológico de cada um, e como em outros contos, muitos de seus personagens não têm nome. Não são figuras do folclore urbano. A função de cada personagem é representar os tipos existentes nessa camada social, enfatizando a situação caótica em que se encontram. Assim, simbolizam essa massa de sujeitos que vive sempre à margem da sociedade, são a “massa de manobra” política. O “povão”, a “arraia-miúda”, a “plebe” está retratada aqui, o mesmo contingente que ocupa toda a obra do autor. João Antônio delinea os tipos legítimos dos que vivem à margem, ele capta a realidade do homem da cidade, que sobreviver num mundo em que é oprimido, reflete um estado, espelha um país. Seus personagens-tipo nesse conto são: os homens – o cachaceiro, catador de papel, biscateiro, vagabundo, camelôs, esmoleiros e operários; os meninos sempre descalços, despenteados, de barriga de fora e “nariz moncoso”, crioulas, sararás, mestiças e as mulheres são a mulata que passa na rua “de ancas fornidas que mexem, indo e vindo e requebrando”; o imigrante português, conhecido como o transmontano Joaquim Moço, o único que tem trabalho regular, trabalha duro, nas madrugadas, em um frigorífico; o dono da vendinha, que não fecha o estabelecimento nem para ver Getúlio passar e, como não poderia faltar, uma das principais figuras da sua literatura, o malandro, que, nesse conto, é um sedutor: “o ar livre de quem anda com a cabeça fresca, armando rabudeza, quizumba, arte, trampolinagem.”

Outra marca nas narrativas de João Antônio, além dos personagens-tipo, é o trabalho intenso com a linguagem. Para que o autor tivesse condições de reproduzir o vocabulário típico, a sintaxe dos meios onde ocorrem as narrativas, ele recria uma linguagem em que combina gíria e norma culta da língua portuguesa. Embora, durante muitos anos, alguns críticos teimassem em afirmar que João Antônio apenas reproduzia o que ouvia nas ruas, percebe-se, em seu texto, um trabalho extremamente elaborado, que

partiu de uma pesquisa detalhada *in loco* das gírias e termos populares. Conforme já mencionamos no início de nosso texto. A pesquisadora Ana Maria Oliveira considera que:

Os ‘erros sintáticos’, os enunciados quebrados, as frases curtas, a sonoridade reproduzindo a linguagem oral (o autor procura abreviar o máximo as diferenças entre linguagem oral e linguagem escrita), as gírias, os estereótipos, os ditos populares, as tragédias cotidianas etc. não devem ser entendidos superficial e preconceituosamente. Constituem partes integrantes de um tipo específico de criação literária, realizada através do trabalho de montagem, que com suas características, não encontra similar na Literatura Brasileira...”. (OLIVEIRA, 2003, p.145).

Na trama ficcional de João Antônio, percebemos a existência de períodos curtos com uma seleção cuidadosa de elipses, assonâncias e aliteraões, além das gírias características que conferem ao texto sonoridade peculiar, principalmente, quando os textos são lidos em voz alta:

A gente via o goleiro palmeirense passar, cabelo gomalizado cortado quase rente e repartido ao meio, bigode da moda, centopéia frajola.

Até a hora em que a dança da luz dos holofotes risca. Dança luz em linhas retas inquietas e que se largam, se cruzam, se metem, vasculham rápidas, teimosas, doidas, espetando o céu. Procuram aviões. Aí, o movimento silencioso acaba em brinquedo. Nossas vozes principiam a alteração. Pronto. Algum adulto abala, ralha duro. Um safanão estala.

Como poderia um patoludo daqueles, pesadão, poderoso, defender gente miúda, arrelhada, da pá virada, metida, saída, tirada e oferecida sem ser querida? (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Considerando as palavras empregadas no texto, torna-se incontestável o cuidado que o autor revela com seu repertório tanto erudito quanto popular. Dessa forma, o leitor pode reconhecer as palavras com mais facilidade, porque se trata de um vocabulário ativo e, ao mesmo tempo, passivo, o que facilita o entendimento do seu texto. Em outros momentos da narrativa, o leitor também se depara com palavras criadas pelo autor. Para o teórico, Antonio Candido, em seu texto “Noite enxovalhada”:

João Antônio faz para as esferas malditas da sociedade urbana o que Guimarães Rosa fez para o mundo do sertão, isto é, elabora uma



linguagem que parece brotar espontaneamente do meio em que é usada, mas na verdade se torna língua geral dos homens, por ser fruto de uma estilização eficiente. (Candido *apud* LACERDA, 2011, p.577)

A linguagem elaborada pelo escritor paulistano constitui o que poderíamos chamar de sua “gramática” particular. São palavras recriadas/inventadas na intenção de transmitir, mais próximo à verdade, o sentimento, o estado de espírito de um personagem específico ou o clima de uma ação. As gírias recriadas/inventadas não surgiram simplesmente da cabeça do autor. Consta-se que muitas, quando não foram pautadas no dialeto dos marginalizados, contêm uma “raiz” na Língua Portuguesa, demonstrando um trabalho amplo de pesquisa dentro deste universo. Aqui apresentamos algumas palavras para ilustrar nosso argumento ressaltamos as palavras: patoludo<sup>9</sup>, granuncha<sup>10</sup>, esquiniza<sup>11</sup>, merdunchos<sup>12</sup> e muquinfos<sup>13</sup>.

Com a adoção da gíria como ponto central da linguagem de seus personagens, João Antônio delas não lança mão apenas como fator de caracterização dos tipos criados, mas com o firme objetivo de seguir adiante com seu projeto literário, o de criar uma literatura genuinamente paulistana, pois se preocupa em aproximar, o máximo possível, a linguagem falada da linguagem escrita. Nesse contexto, a gíria foi o recurso usado para obter um efeito semântico desejado, permitindo, também, e sobretudo, dinamismo, renovação, criatividade e expressividade no texto. Esta linguagem híbrida ganhava novas nuances, concretizando, no texto, a vivacidade da língua falada, ou seja, a melodia das frases, a entonação até o clima dos gestos, dos olhares e da acentuação.

<sup>9</sup> **Patoludo**: variação de patola = *adjetivo e substantivo de dois gêneros*: diz-se de ou indivíduo de pouca inteligência; parvo, tolo. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/patola>.

<sup>10</sup> **Granuncha**: derivada de grana = coloquial: dinheiro. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/grana>.

<sup>11</sup> **Esquiniza**: esta palavra deriva de esquivar = escapar. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/esquivar>.

<sup>12</sup> **Merdunchos**: variação de merdoso = que não tem capacidade; imbecil, parvo, que não presta; de baixa qualidade; ordinário. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/merdoso>.

<sup>13</sup> **Muquinfos**: variação de casebre = casa pequena e degradada; pardieiro. Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/casebre>.

Ezra Pound (2003) afirma que:

Para se carregar uma linguagem de significado até o máximo grau possível, precisamos de três fatores: projetar o objeto na imaginação visual, produzir correlações emocionais por intermédio do som e do ritmo da fala e produzir ambos os efeitos estimulando associações (intelectuais e emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregados. (POUND, 2003, p. 64).

Nessa perspectiva, julgamos que a gíria para João Antônio é muito mais que um signo de grupo, é uma palavra-signo, pois consegue atingir o leitor explorando os meios acima citados.

Em *Lambões de caçarola*, João Antônio concebe um narrador que mergulha no seu passado para esclarecer aquilo que ficou registrado e nele deixou marcas, conseqüentemente, também no povo brasileiro. Na apresentação da obra, assume o seu “eu-civil” ao declarar (após reproduzir a frase clássica de Getúlio – Trabalhadores do Brasil!):

Isto entalado na garganta. E bem. Doía... Creio que o povo amargue a dúvida e a castração. Gana de cobrança, de forra. Que de um jeito ou de outro, querendo bem, abominando, desconfiando, tanto faz. Estamos todos empatados. Somos órfãos e viúvos do velhinho. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Analisar a herança histórica é o mesmo que lançar à luz a compreensão do país e, naturalmente a si, o sujeito particular.

O narrador do conto *Lambões de caçarola* espelha os sentimentos, desejos, valores, pensamentos e ideologias do autor. Quando falamos autor, que é aquilo/aquele que exprime pelas linhas e entrelinhas do texto o outro “eu”, é o que assume as rédeas da criação literária. Podemos concluir que o narrador se enquadra na categoria “narrador-testemunha” (conforme a tipologia de Norman Friedman), já que ele narra um determinado período da história do Brasil que presenciou – a Era Vargas. Entretanto o narrador, que é também protagonista, relata suas memórias e reflexões sobre o que vivenciou na infância (sem idade

definida) e o tempo percorrido até sua juventude. Ele “narra de um centro fixo, limitado, quase que exclusivamente às suas percepções, pensamentos e sentimentos”. (LEITE, 1987, p.37). Espaço social e faixa temporal (1940 até 1954).

O narrador-testemunha (menino sem idade fixada) testemunha fatos que ocorreram naquela época. É pela lente desse garoto pobre, morador do Beco da Onça, que vamos penetrar no mundo, ou “submundo”, dos marginalizados e na vida política do país. Assim como todos os protagonistas dos contos de João Antônio, o menino não tem nome. Ressaltamos a existência de uma série de situações mencionadas no livro que tem estreita relação com a vida do autor, indicando que a obra está permeada de elementos autobiográficos, como exemplo: o pai do narrador é dono de uma vendinha, assim como o pai de João Antônio; o menino trabalha na venda, enlitra óleo de cozinha, querosene, ensaca carvão e faz as entregas, atividades semelhantes às que o autor exercia quando na sua infância.

O narrador cresce ao longo da obra e, com o passar do tempo, a perspectiva da foto de Getúlio Vargas vai sendo alterada nas páginas do livro. Observamos que, no início da narrativa, as fotos de Vargas são apresentadas com maior frequência e em tamanho maior – algumas de corpo inteiro, outras enquanto discursava e, ao final do texto, quando nosso personagem/protagonista/narrador toma consciência da realidade, as imagens do caudilho vão como que desaparecendo das páginas. Chamou-nos a atenção o fato de que, após o suicídio de Getúlio, sua foto aparece como que ele estivesse “vingado”, como se ele pudesse retornar a qualquer momento. Provavelmente, fosse esse o sentimento do autor quando escreveu a obra, na época da ditadura militar. Assim, obtemos duas visões da imagem de Getúlio Vargas completamente diferentes.

Outra análise possível seria formada mediante o que ele (o garoto) presencia e dos comentários dos adultos do Beco, portanto, ligada à memória coletiva. É uma imagem criada baseada na ingenuidade, da ilusão. João Antônio recorre à visão do menino para fazer um paralelo com o sentimento existente na época. Era com esse olhar que o povo, no início da década de 1940, via Getúlio. O clima era de euforia, porque, finalmente, existia um governante que transformaria a vida dos pobres.

A força nos tocou, assim nunca vista. E, depois, jamais repetida. Muitos anos me encasquetaria a atração, figura, o não-sei-quê do homem que apareceu entre duas bandeiras verdes e amarelas, de pé em carro aberto. Sorrindo e estirava os braços para o alto, os dois a um tempo, na entrada do pavilhão, na Água Branca. Sei lá. Aquilo nos mexia nos pêlos do braço. Eu trepei de cavalinho nos ombros do meu tio, vi Getúlio. Vi Gegê... Daí para frente, fosse o que fosse com ele, era assunto. Qualquer passo de Gegê fazia a gente correr, agitava, virava boato, de comum espetaculoso... A meninada sentia o poder de decisão nas mãos dele. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Porém, à medida que o menino cresce, e perde a ingenuidade, vai se deparando com uma outra realidade. Com vinte e poucos anos, compreende as mentiras, as intrigas no poder e a queda de quem era seu ídolo e de toda a nação. Não há mais espaço para a ilusão, apenas para as dúvidas. O Gegê vira Getúlio Vargas. O narrador denuncia:

[Getúlio] Deu com uma mão, tirou com as duas. Sorrindo muito e gauchamente: um carioca, no fundo. Mordia e assoprava. Molhava a ponta do indicador na boca, entendia. Sabia para onde ia o vento. Manipulou os trabalhadores e namorou o fascismo nos quinze anos de ditador. As cadeias cheias. E os aviões davam sumiços em pessoas, descarregavam prisioneiros políticos atirando em alto mar, lá fora. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

É pertinente verificar, também, o amplo emprego da descrição como peça-chave da narrativa, o que favorece menor aplicação do discurso direto. Quando este aparece, está ligado a alguns personagens-tipo e, principalmente, à reprodução das frases clássicas de Getúlio Vargas: “Trabalhadores do Brasil!”, “A lei. Ora, a lei”, “Calma, que o Brasil é nosso”. O discurso direto é retratado em num trecho referente à reprodução de uma conversa do ditador com seu barbeiro pessoal, transformado num fiscal da fazenda. A reprodução literal das falas das personagens é um recurso que atribui maior naturalidade e vivacidade ao texto.

Além desses poucos momentos de discurso direto, é por meio da descrição do menino que as décadas de 1940 e 1950 vão tomando corpo. Esta forma de discurso não é usada apenas como recurso meramente ilustrativo, mas como algo que se pudesse suprimir sem comprometer a coerência interna da história. Ao contrário do que se pensa, sua função é produzir uma impressão desejada, “o efeito de real”, ou seja, retratar uma impressão sensorial, revelar o estado de espírito do narrador-testemunha. Transmitir as

impressões que o próprio narrador sentiu ao ver, apalpar, cheirar ou provar aquilo que está a descrever. Neste caso, o impacto sobre o leitor é muito maior porque:

Cada um de nós vive num mundo de imagens, e não de abstrações, por isso, reage melhor ao que é gráfico e ao que é concreto. Uma boa descrição é sempre gráfica e concreta, e consegue sê-lo pela utilização de abundantes pormenores. (SHAW, 1978, p.141).

Em *Lambões de caçarola*, o autor também recorre à da descrição para reforçar sua estratégia de mostrar/relatar/testemunhar. Veja-se este exemplo a partir de lances dramáticos para retratar a tragédia ocorrida no cine Alhambra. Note-se a lúcida escolha das palavras e como a descrição dinâmica se move, cresce, num ritmo frenético, até chegar ao ápice final com a palavra *mortos*:

— Fogo!

Nas luzes apagadas da matinê do cine Alhambra, na rua Direita, alguém berra medonho. Depois, a gritaria. O filme de guerra vai na tela, o incêndio é só lá. Mas se entendeu que o cinema pegava fogo e o povo, arrepiado de susto, dispara num tropel, pula a poltrona, estrepa as pernas, endoidecendo e se arrancando, catando aos trompaços as portas de saída. Um estouro. Atropelam, trombam, pisam o que toparam pelo caminho. Na correria gritada, mulheres pisando de salto alto, homens chutando. Trinta meninos pisoteados ficam lá. Mortos. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Num movimento habilmente utilizado, no excerto acima, o autor nos dá mostra de seu cuidadoso trabalho na execução da montagem do espaço e atmosfera desejada. As impressões do menino aparecem como se fossem um conjunto de cenas captadas pelo olhar-câmera do narrador. Alguns trechos com nuances cinematográficas, em outros, a montagem entra como recurso para inserir um tom de ironia, contrapondo-se, ou melhor, confrontando-se com o que é narrado pelo olhar ingênuo do menino com a realidade de fato. Outro momento da obra que cabe ressaltar aqui é quando a narrativa passa por uma grande tensão, ao apresentar, para o leitor, um crime passionai. O narrador-testemunha parece estar atuando como personagem onisciente, detalhando todas as cenas que antecedem ao assassinato:

Quim, montado na grana preta, esbanjava o seu que-vestir, desfilava de becas e pisantes vistosos, alisava cabelo a ferro, o que sobrava do pixaim cortado à americana. Tirou um retrato sete por cinco e deu um de presente a Boneca. Outro mandou encaixar do lado de trás de um espelhinho redondo, traquejado, deschavado, que usava no bolso traseiro da calça.

E foi o retrato.

Ex-expedicionário é bole-bole? tem costa quente, vai tomar mulher de vizinho, esbagaçar a granolina, arrepiando o pedaço? Vai é ver. Um bem feito demora a criar fama. Mas boato corre, gente, inda mais no Beco da Onça. Dentinho deu com o retrato de Quim no porta-níqueis. Boneca apanhou feito homem. Dane-se a gritaria. Uma faca pulou da pia para a mão. Ia sangrar a amiga, não ferrou. Dentinho queria o galã da venda. Embucetaram-se entre os sacos de batata, espatifaram garrafas, rolaram entre pacotes, o melado correu. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

O drama social retratado deixa claro o quanto o autor está atento a essas questões do cotidiano e não se furta em detalhar o acontecido na marginalia.

A ironia cumpre papel fundamental no decorrer da obra. É por meio do substantivo feminino “ironia” que, pouco a pouco, o narrador sinaliza para o leitor que nem tudo é o que parece, há algo que paira sobre as ilusões do povo do Beco. O autor não quer que o leitor aceite cegamente tudo aquilo que é contado pelo narrador, portanto, para tal, faz uso da ironia com o objetivo de criar um contraste, indicar uma intenção ou atitude oposta àquilo que realmente afirma. Ele convoca o leitor para uma análise crítica da situação e, ao mesmo tempo, nas entrelinhas, intima-o para a atual conjuntura, a ditadura militar vivenciada na década de 70. A ironia opera num processo de aproximação de dois pontos de vista na linha tênue do limite entre duas realidades, funciona como um pêndulo num limiar de instabilidade promovido pelo autor implícito.

Segundo Ligia Chiappini, em seu livro *O foco narrativo*:

Autor implícito é uma imagem do autor real criada pela escrita, e é ele que comanda os movimentos do narrador, das personagens, dos acontecimentos narrados, do tempo cronológico, do espaço e da linguagem em que se narram indiretamente fatos ou em que se expressem diretamente as personagens envolvidas na história. (CHIAPPINI, 1987, p.19)

Expomos a seguir alguns trechos que revelam a presença do autor-implícito (frases em negrito):

Dutra, bom e batuta, porque Gegê dizia. Ademar de Barros achacava, metia safadeza e desmando, de inventor a governador, levado pela mão de Vargas. Prometeu baixar o curso de vida. Em dois anos o custo dobrou. **Memória fraca, a da gente.** Getúlio voltou às urnas...

Gegê, protetor, cheio de moral, pai dos pequenos. Boatavam exemplos... um homem que pensava primeiro os trabalhadores e corrigia os excessos... Aquilo nos ganhava. Passava açúcar, sei lá. A gente sofria, pelevava, teimava. Acabávamos sorrindo, esvaziados, leves, se entregando. **Como um bando de sem-vergonhas:**

— Calma que o Brasil é nosso. [diz Getúlio] (grifos do autor). (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Vale observar que a inserção da fala de Getúlio Vargas nessa montagem adquire um novo significado – neste caso, irônico. As frases célebres do déspota aparecem em toda obra e foram propositalmente retiradas do contexto original. A montagem permite ao autor inseri-las no texto de acordo com o efeito ou dinâmica que pretende dar. “Trabalhadores do Brasil!” é uma das mais frequentes e ora adquire tom de convocação, ora funciona como efeito de contraste.

Vai que o pacote no ombro do homem sofre um furo, o açúcar escorre do caminhão à pilha, estira um fino, fininho de linha branca pintando um rastro, carreirinha na terra. A molecada esfomeada se agacha, quase de deita. E, rápida, mete a língua naquilo, raspando o chão, nariz ranhento. Eu não vou esquecer mais. Ele [o pai] usará a cena como porrada viva e exemplo. Quando eu torcer o nariz, não querendo comer.

— Trabalhadores do Brasil!

Um dia, [Getúlio] baixou em São Paulo. A crioulada, a mestiçada do beco do Onça, foi ver... A gente se aprontou. Duanas e becas domingueiras nos varais, ao vento, escovadas, tomaram sol... As barraquinhas vendiam algodão-de-açúcar, pé-de-moleque, pirulito bandeirinhas.

— Trabalhadores do Brasil!

A força nos tocou, assim nunca vista. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Outro detalhe que nos chama atenção no texto é o fato de que nas quatro vezes em que o autor cita a palavra “**black-out**” ela está em negrito, supomos, então, nas entrelinhas, que estamos passando por um período negro.

Esses fragmentos não foram recolhidos da história oficial, e, sim, da memória do povo (embora, muitas vezes, as duas versões coincidam), e o autor os utiliza habilmente para reconstruir a imagem carismática de Getúlio Vargas e para, ao mesmo tempo, contestá-la.

A entrada de Getúlio Vargas na obra é marcada pelo famoso bordão “Trabalhadores do Brasil!”, frase que inaugurava os discursos do Dia do Trabalho e que aparece em destaque como título (o único do livro). É como se o autor, a partir deste instante, convocasse o leitor a fazer uma viagem no tempo. Ao longo da obra, João Antônio (re)constrói e, ao mesmo tempo, (des)constrói a figura de Getúlio partindo de várias facetas do caudilho: o homem de moral irretocável, o político habilidoso, o pai dos pobres e assim por diante. Em certo momento do conto, o narrador assume um tom carinhoso e saudosista:

O il saía carregado. Sulista demorado. A língua do velhinho ficava, ficava no céu da boca. Velhinho nada. Moço e de testa larga... Nem era velhinho, aí está. Baixote, barrigudinho, fotografias não o traziam de óculos. Era vistoso, simpático. Remexia a gente... (grifo do autor) (ANTÔNIO, 1977, s/n).

A história oficial revela que Getúlio tinha 1,57 metros de altura. O órgão de propaganda, representado pelo Departamento de Imprensa e Propaganda (DIP), controlava os meios de comunicação e a cultura popular. Por isso, tudo o que poderia ser encarado como um defeito, ou um empecilho para que Vargas fosse bem aceito pela população, passou por um processo de valorização. O órgão “converteu em virtude traços físicos como a altura do presidente, transformando-o no ‘nosso querido baixinho’, um verdadeiro gigante pela força de vontade e pelas realizações”. (FAUSTO, 2006, p.122)

A exploração do sorriso foi uma característica de Getúlio bastante explorada e foi tema de um livreto, distribuído em escolas, intitulado *O sorriso do presidente Vargas*. Em *Lambões de caçarola*, o narrador refere-se ao sorriso de Vargas como um poderoso motivador da população. Para isto, introduz no texto a frase de uma marchinha de Haroldo de Campos e Marino Pinto<sup>14</sup>, associada à valorização do trabalho e carisma do

---

<sup>14</sup> Durante seu governo no Estado Novo, Getúlio Vargas determinou que as repartições públicas tivessem o retrato do Presidente da República pendurado na parede. Porém, quando Getúlio Vargas foi deposto em 1945, suas fotos foram, mais do que depressa, retiradas. Cinco anos mais tarde, os retratos voltaram quando Getúlio foi reeleito. A questão de fixar o retrato do presidente



presidente, grafado em negrito pelo autor:

**“Bota o retrato do velho outra vez**

**bota no mesmo lugar.**

**O sorriso do velhinho**

**faz a gente trabalhar”.** (*grifos do autor*). (ANTÔNIO, 1977, s/n).

O fanatismo e o fascínio ferviam. O sorriso do velhinho fazia “a gente trabalhar...” O sorriso do velhinho estava acima dessa historiada [dramas sociais], medo da guerra, escassez de alimentos e falta do trabalho formal.

O papel de defensor do povo, defensor dos humildes, o pai dos pobres, defensor dos direitos do trabalhador, o populista Getúlio foi ressaltado, em muitos momentos do conto, com ironia própria do autor. De acordo com a história oficial, a política trabalhista foi desenvolvida como um trunfo político para controlar o proletariado, descontente com o descaso de governos anteriores. Porém a massa popular não dava ouvidos para aquilo que os adversários de Getúlio falavam àquela época. O povo estava longe de questionar se essas medidas, para eles, tratavam mais um recurso para a obtenção de votos ou não.

O que ficou poderosamente impresso na memória da grande massa é que Getúlio foi o responsável pela adoção de leis trabalhistas, criação da carteira de trabalho, estabeleceu um salário mínimo e o descanso semanal remunerado, fixou jornada de trabalho em oito horas e regulamentou o trabalho dos menores de idade, da mulher e do trabalho noturno; ampliou os direitos de aposentadoria para todos os trabalhadores.

Como a versão adotada em *Lambões de caçarola* é a popular, encontramos os seguintes trechos que transmitem ao leitor justamente a ideia de “pai dos pobres”:

Gegê, protetor, cheio de moral, pai dos pequenos. Boatavam exemplos. Governava sem nunca ter saído do País. Não fez uma viagem ao estrangeiro. Um homem que pensava primeiro nos trabalhadores e corrigia os excessos.

---

nas paredes inspirou uma musica composta em 1951, por Haroldo Lobo e Marino Pinto. O sucesso foi interpretado por Francisco Alves e embalou a volta de Getúlio Vargas ao cenário político. Entretanto, conta-se que o presidente detestou ser chamado de velho. Disponível em: <http://historiavivaessul.com.br/blog/sabia-dessa/retrato-velho/>.

[Getúlio] Saltava nas conversas das pessoas grandes – operários, carregadores, homens do frigorífico, da estrada de ferro, da refinaria de óleo e açúcar. Que discutiam política como futebol. E entravam no papo de botequim pé-rapados, camelôs, esmoleiros, pinguços, e catadores de papel do Beco da Onça... A argumentação, bem assim: Getúlio deu as leis das férias, da indenização. Uns diziam já não trabalharemos como escravos. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Observe-se como o narrador organiza um jogo de contraste entre o trabalhador e o povo do Beco. O trabalhador registrado e com direito a uma profissão reconhecida ganha *status* aos olhos do menino:

Como poderia um patoludo daqueles... defender a gente? Depois, Joaquim moço não era um vagabundo ou cachaceiro, catador de papel, biscateiro, merduncho de pé lambuzado. Era trabalhador. Que é que a gente tinha para ele nos dar proteção? (ANTÔNIO, 1977, s/n).

O narrador expõe um jogo de contrastes provocando, no leitor, indagações e críticas. Grande parte dos moradores do Beco trabalhavam em atividades informais. Para a sociedade daquela época, até hoje, esses sujeitos não são considerados trabalhadores, e muitos julgavam o não pertencimento a esta categoria. Apesar disso, o discurso de Getúlio era tão poderoso que o povo do Beco sentia-se integrado à classe trabalhadora.

Além dos trabalhadores, com Getúlio, uma grande parte da população ignorada por governos anteriores ganha destaque: os mestiços. Por esta razão, constata-se, logo no início da obra, que a descrição do povo do Beco está diretamente ligada à do que é ser getulista. O narrador-testemunha afirma: “O Beco da Onça é getulista, negro, negróide, mestiço, emigrante, cafuso, mameluco... pobre.” (ANTÔNIO, 1977, s/n). A urbanização contribuiu para uniformizar o povo brasileiro, sem eliminar suas diferenças, ao contrário, acentuou ainda mais as desigualdades sociais.

Consoante com o historiador Boris Fausto (2006), um dos propósitos do Estado Novo era ressaltar as características raciais, para enfatizar as qualidades do homem brasileiro. Para tanto, o discurso racial passou a defender o processo de miscigenação. “Na prática, valorizar a mestiçagem significava valorizar o negro e, sobretudo o mulato. A partir dos anos 30, no discurso oficial, ‘o mestiço vira nacional’”. Porém, no plano social, isto não funcionava de fato, mas era uma das peças-chave que ajudavam a forjar

laços com as camadas pobres, constituída, em sua maioria, por negros e mulatos.

No início da narrativa, enquanto descreve os moradores do Beco, o narrador conta que “sempre quando passa uma mulher nova, desconhecida, de ancas fornidas que mexem, indo, vindo e requebrando, os homens do balcão, vão para a porta do botequim e assobiam. Um, mais gaiato, se escarrapacha e larga”:

Por um carinho seu, minha cabrocha, Eu vou até o Irajá.  
Que me importa que a mula manque  
O que eu quero é rosetar. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Além das marchinhas, apoiadas pelo governo, também fica clara, na obra, a constante imagem de Getúlio presente em todos os locais, especialmente, nas casas, nas moedas e nas escolas. Um reflexo de como a engenhosa propaganda do DIP penetrava nas mentes das classes populares:

O homem tomava lugar no quadro de honra das famílias, das paredes dos botequins, das padarias, da escola de dona Albertina na Rua João Ramalho, dos barbeiros, das folhinhas. Em tudo... Getúlio no dinheiro... Getúlio nas moedas menores. De dez, vinte e cinquenta centavos. E nas notas verdes de dez cruzeiros. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Instituída *A Hora do Brasil*, em 1934, transmitida em cadeia nacional e dever de todo bom cidadão ouvi-la, todos os dias de 19h a 20h. Programa obrigatório e obedecia a “finalidades informativas, culturais e cívicas”. Para os moradores pobres do Beco, o rádio era uma das poucas fontes de informação (e de lazer):

Nem se sonhava com transistor, mas todos ouviam rádio. À noite, A Voz do Brasil era obrigação para se ficar sabendo das coisas... Além do rádio, as caricaturas dos jornais abriam conversa nos botequins, nos barbeiros, nas conduções. O povo do Beco vivia se informando. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Investindo sempre na conquista do gosto popular, o Estado Novo incorporou novas datas comemorativas no calendário nacional e, como consequência, o Dia do

Trabalho teve uma programação especial. A data, 1º de maio, assumiu caráter de conagração pessoal entre o presidente e a massa trabalhadora. “O discurso de Getúlio, que se iniciava com o famoso vocativo ‘Trabalhadores do Brasil’, era irradiado para todo o país, sob grande expectativa, porque, durante sua fala, o presidente anunciava medidas em favor dos trabalhadores”. (FAUSTO, 2006, p.127)

A vinda de Getúlio à São Paulo, exatamente no Dia do Trabalho, foi um dos momentos marcantes da história do Beco da Onça:

Um dia, baixou em São Paulo. A crioulada, a mestiçada do Beco da Onça, foi ver. Lá defronte à refinaria, num pavilhão, na Feira das Nações Unidas. A gente se aprontou. Duanas e becas domingueiras nos varais, ao vento, escovadas, tomaram sol. Fomos de banho tomado, aprumados, importantes. De sapatos brilhando, os sapatos de sair. E não os de andar em casa, como nossas mães diziam. Atolado de trabalho na vendinha do começo da Rua Caiovás. Não amarrou a cara, mas disse que não ia. Aquilo nos valeu como um desprendimento esparramado. Então, alguém poderia perder a oportunidade de ver Getúlio? Um cara assim estava bem acima da maioria... Alguém dispensar Getúlio, uma renúncia. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Aos olhos do menino, Gegê já alcançara condição de herói.

A extraordinária habilidade de Getúlio Vargas para conduzir as massas e a força de suas palavras foram ferramentas fundamentais para a construção do mito: colocavam-no acima da lei. Vejamos nos trechos seguintes:

— A lei. Ora, a lei

Gegê falava. E acabava soando simpático. Palavra sua ia, que ia embora. Pulava do povo do Beco da Onça e da Vila Pompéia às beiradas da estrada de ferro, pegava os lados da Barra Funda e se largava no mundo.

Vai daí, depuseram Getúlio. E, eleições à vista. Era só o de que se falava. Dutra seria bom, Gegê dizia. E a palavra do velhinho era final. Eduardo Gomes e Ademar, dois gostosões, faziam sucesso na ala feminina. Nenhum era líder. Só Gegê tinha a chave:

— Trabalhadores do Brasil!

A fama repetia a vida limpa, sofrida, de vítima, sem bandalheiras. Os outros, pândegos. Mentirosos, não cumpriam promessas, oprimiam, enganavam. Usavam otários, incautos e iludidos. Ele, não. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Com o evento da Segunda Guerra Mundial, os laços entre Gegê e as massas foram ainda mais reforçados. “As emissoras de rádio tocavam marchas de exaltação que associavam a luta na Itália à certeza da vitória e cantavam as belezas do país tropical para onde os pracinhas regressariam como heróis.” (FAUSTO, 2006, p.105)

O autor reflete sobre os problemas advindos da guerra e que estes não abalaram negativamente a população, apesar da alteração no cotidiano do Beco (assim como do povo em geral): a gasolina foi substituída pelo gasogênio (gás derivado do carvão), um racionamento rigoroso assolava o país (mas os moradores do Beco recebiam fichas de racionamento para os mantimentos de maior necessidade), havia a carestia e, para complicar ainda mais, o *black-out*.

Getúlio estava acima de toda esta história: “Todo o pedaço sabia que não foi ele quem nos deu o *black-out*. Mas Getúlio seria o homem que nos livraria”, afirma o narrador- testemunha. A euforia com que os soldados brasileiros foram recebidos, após o desastre vivido na Itália, tudo era perdoado ao som da *Canção do Expedicionário*.

Porém, esta fé, aparentemente inabalável, no “pai protetor”, ia sofrendo oscilações durante o processo de crescimento do menino. A vida adulta o joga de encontro a uma realidade repleta de armadilhas. Nada é o que parece, e a palavra de Getúlio, que antes apontava para um mundo promissor, agora revela o jogo sujo. No conto, o passar dos anos também é um aviso para o leitor de que tudo muda, para melhor ou para pior, aos olhos do tempo:

Corre. Nada para correr como o tempo. A gente muda, estuda ou não. Casa, não casa. Descasa. Vira funcionário público ou andejo. Pega profissões errantes, malbarata. Um sobe-e-desce dos capetas e, muita vez, a vida não faz graça. Eu andei. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Realçamos outro detalhe importante, é que, a partir dessa transição, pela primeira vez, aparecerá, na narrativa, a palavra ditador. O tom carinho, até saudosista, do texto vai se diluindo e adquirindo um tom mais solene. Isto acontece quando o narrador encontra, casualmente, o barbeiro de Getúlio Vargas num bar. O homem, “bebido”, revela como havia assumido o cargo de fiscal da fazenda.

Uma manhã, Gegê aparece de bom humor dobrado. Sem pressa, estende um oferecimento, depois de várias perguntas:

— Mas você não precisa de nada? De um emprego público?

A vida do barbeiro anda nos trilhos. Mas o presidente insiste, há uma tensão. É preciso pedir...

— Fiscal da Fazenda.

O **ditador** pede papel e nomeia, decretando da cadeira de barbeiro, federalmente. (*grifo do autor*). (ANTÔNIO, 1977, s/n).

É oportuno ressaltar que alguns traços, que antes eram vistos de forma carinhosa pelo narrador, com o passar do tempo, tornam-se um sentimento negativo diante da imagem de Getúlio:

Segue, o tempo segue. De novo, uma manhã de bom humor na vida de Getúlio. Já fiscal da fazenda, sempre barbeiro, o da navalha ouve oferta polpuda. Pedisse... Getúlio insiste como um **pai**. O barbeiro justifica o não. Getúlio fecha o cerco, **o sorriso velho**. (*grifos do autor*). (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Vargas insiste como um pai, agora não de forma carinhosa, mas ameaçadora, que proíbe uma recusa. O sorriso já não vem mais acompanhado da afetuosa palavra “velhinho”, mas transformado em sorriso velho, envelhecido pelo tempo, pelas jogadas sujas, pelas mentiras, pelos constantes enganos.

Em *Lambões de caçarola*, a morte de Getúlio Vargas abre espaço para questionamentos, que, até então, estavam colocados de maneira discreta no texto. O autor recorre ao avô do narrador para anunciar o mau presságio: “Está para haver o diabo.” O narrador também introduz a tragédia que virá a seguir: “Nó cego. Fio desencapado”. Ou seja, o jogo sujo virá à tona.

O suicídio não é contado em detalhes, e a ênfase recai na reação popular e na confusão de informações:

Uma porrada. Ninguém acredita em suicídio. Nem na carta que ele deixou. Para o povo, conversa dissimulada, manipulada, um engodo. Mais um. Leu-se a carta, ouviu-se a ladainha pelo rádio e se chorou. Uma despedida doeu. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

O autor não se aprofunda muito na questão da carta-testamento deixada por Getúlio. Segundo o historiador Boris Fausto, a carta-testamento eliminou, na imaginação popular, a possibilidade de que Vargas havia sido assassinado pelos poderosos. “O suicídio, desse modo, não era um ato covarde, condenado inclusive pela religião, pois não tinha essa característica de autodestruição, e sim de um gesto de supremo sacrifício e de redenção” (FAUSTO, 2006, p.196). No documento, surge a figura do herói-salvador, que agiu para manter o interesse do povo:

...Tenho lutado mês a mês, dia a dia, hora a hora, resistindo a uma pressão constante, tudo suportando em silêncio... para defender o povo que agora se queda desamparado. Nada mais posso vos dar a não ser meu sangue... Meu sacrifício vos manterá unidos e meu nome será a vossa bandeira de luta. Cada gota de meu sangue será uma chama imortal na vossa consciência e manterá a vibração sagrada para a resistência... Lutei contra a espoliação do Brasil. Lutei contra a espoliação do povo... O ódio, as infâmias, a calúnia, não abateram o meu ânimo. Eu vos dei a minha vida. Agora ofereço a minha morte. Nada receio. Serenamente dou o primeiro passo no caminho da minha eternidade e saio da vida para entrar na história. (FAUSTO, 2006, p.197)

A comoção do povo brasileiro ficou registrada e, conforme o historiador Lira Neto (2014), em sua obra *Getúlio: da volta pela consagração popular ao suicídio, 1945 – 1954*, relata:

O país jamais assistira à tamanha comoção popular. Quando as emissoras de rádio começaram a noticiar o suicídio de Getúlio, uma multidão correu ao Catete. Calcula-se que 100 mil pessoas foram se despedir do presidente morto, enquanto grupos de getulistas mais exaltados atacaram as sedes e os carros de reportagem da Tribuna da Imprensa e de O Globo. Cerca de 3 mil populares foram atendidos, nesse dia, pelo posto médico que servia ao palácio, vítimas de desmaios, crises nervosas e ameaças de ataque cardíaco. As filas se estenderam por vários quilômetros de ruas, com homens, mulheres e crianças de todas as classes sociais. Na Última Hora, a manchete dizia: Matou-se Vargas! O presidente cumpriu sua palavra: “Só morto sairei do Catete!” (NETO, 2014 p.345)

Para a história, a carta-testamento foi o desfecho que Getúlio precisava para alcançar o *status* de herói. Mas o narrador não polemiza, não cria circunstâncias, não é esse o seu propósito. Ao final, a indignação popular serve como motor do último

capítulo. Quando as máscaras caem, quando as ilusões não servem mais para alimentar uma ideologia, o que é que sobra? Para o narrador, o momento é marcado como um rito de passagem para a vida adulta. O desmascaramento do herói é um processo doloroso, cheio de dúvidas. E a conclusão a que se vai chegando, à medida que o impacto da morte se dilui, é a seguinte:

Um manobrista, não passando disso — vamos deixar como está para ver como é que fica. Encabrestava jeitosamente e trazia os cavalos na corda curta. E na volta à presidência, sentiu que o mar de lama era ele mesmo, suas intrigas. Tratou de jogar a culpa e a responsabilidade nos outros. Complicou os chegados, filhos, filhas. Virou herói. Marcou o momento de sua morte. A medo e perigo empolou-se num nacionalismo final. Descarte. Pronto: mártir da independência econômica. No fim, não podia deixar de ser useiro e vezeiro, está só. E bem. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

Consideramos este trecho um dos mais significativos da obra, porque o narrador expõe para o leitor os dois lados da moeda. Tudo o que foi exposto nas páginas anteriores agora deve ser reavaliado. Getúlio é herói, é corrupto ou apenas um homem? O narrador não tem esta resposta, mas deixa clara, no texto, a fala ressentida. O espaço da narrativa é povoado pelo paradoxo: herói ou bandido. Ele joga a reflexão para o leitor.

Note como a palavra “herói” é inserida na narrativa. Entre duas frases que denunciam as atitudes pouco éticas do presidente – “Complicou chegados, filhos, filhas” e “A medo e perigo empolou-se em um nacionalismo final”. Para complementar, o narrador ainda encerra sua fala usando as expressões *useiro e vezeiro*, termo que se refere a alguém que está habituado a agir sempre de certa forma. Neste caso, manipular as pessoas, um articulador, “o manobrista”.

Apesar desse momento de reflexão, o narrador retorna às dúvidas, e questiona o suicídio, pois ele quer encontrar um culpado para a tragédia, pelo desamparo do povo:

Conversa. Nem comovia, nem convencia o Beco da Onça, o Navio Negreiro. Suicídio? Fossem lamber sabão. Ou como naqueles tempos: “Não faça ora comigo Que eu não sou relógio Da Praça da Sé.” (ANTÔNIO, 1977, s/n).



Para o povo do Beco da Onça, a história de Getúlio Vargas não termina com sua morte. Quarenta anos se passaram e a imagem do “velhinho” ainda está intacta, principalmente, para o pai do narrador-testemunha:

Nas rodas, nas esquinas e botequins, nas fábricas, na andança, na rua, meu pai ouviu discussões sobre Getúlio. Aturou sempre, quieto. Se lhe pediam opinião, cortava ali:

— Gostos e bofetadas são diferentes. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

O autor deixa seu recado, a situação social e política é distinta e cada sujeito tem seu modo de ver, agir e reagir – “Até hoje!” (ANTÔNIO, 1977, s/n).

## 2.2 *Frio*

Nosso recorte dar-se-á, especificamente, a partir do personagem Nego, figura expressiva e forte desse conto e que representa o menino da/de rua e o provável momento de sua transformação em marginal, “pelo menos em tese, o germe da violência e da criminalidade” (PASCAL, 2011, p.26), e é na perspectiva desse personagem que identificamos a presença da provável “mudança” de identidade sofrida e as condições que o levaram a “vestir” esse provável novo personagem.

O conto *Frio*, de João Antônio, foi retirado da quarta edição do livro de contos *Meninão do Caixote* (1991). Originariamente, publicado em um suplemento literário do jornal *O Estado de São Paulo*, em 1959, na sequência, foi o primeiro conto incorporado à série que compõe o terceiro conjunto de textos denominado por João Antônio, *Sinuca*, integrado ao livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, considerado pela crítica como uma de suas mais significativas obras.

Tomamos por base para esse estudo os teóricos: Stuart Hall, Eurídice Figueiredo, Pascal, entre outros, para suscitarmos questões que busquem oferecer uma contribuição para o estudo do malandro, construção arquetípica brasileira ligada à representação de nossa identidade cultural.

Em sua tese, *O subúrbio na narrativa de João Antônio*, Pascal aponta os principais aspectos da evolução das cidades e seus subúrbios:

as concepções sobre os termos como “bandido”, “marginal” e “malandro” e as implicações que derivam da distorção do significado destes vocábulos para a compreensão da ficção literária de João Antônio. Ao perceber como a crescente preocupação com o aumento da violência urbana no Brasil tem se refletido na ficção literária. (PASCAL, 2011, p.26)

É no percurso da ficção do escritor paulista, João Antônio, que percebemos as peculiaridades dos diferentes espaços do cenário da cidade de São Paulo, das décadas de 50 até 60, com suas múltiplas interseções, absorções e metamorfoses, ampliando e iluminando um grupo social marginalizado e esquecido. É nesse grupo social que estão enquadrados: os meninos de rua, as prostitutas, os pedintes, os miseráveis ou os solitários, que esperam à noite a chegada do trem de subúrbio na plataforma. São os detalhes modestos e ordinários, homens e mulheres com a experiência do “vivido”. São essas as figuras que chamam a atenção do escritor.

É nesse cenário cultural e social que está inserida a figura do malandro, vetor principal da mudança de Nego, “alvo de reações contraditórias, que oscilam da censura à admiração” (OLIVEIRA, 2011, p.10), e fortemente enraizada no imaginário brasileiro.

No Brasil de fins do século XIX, os meninos e os adolescentes que viviam na rua, posto que todos os indivíduos menores de vinte e um anos ainda eram considerados meninos, adolescentes ou jovens, circulavam pelas ruas em busca de comida e, em troca, estavam dispostos a qualquer tipo de “pagamento”. Como observou Rosa Maria Fischer Ferreira, referindo-se aos filhos da camada mais destituída da população e que vivem em situação de rua:

Os meninos da rua não têm tempo e condição de serem crianças e adolescentes. Eles vivem uma mistura de vida onde as experiências infantis, juvenis e adultas se superpõem no mesmo momento e sempre de forma drástica: à beira da morte; sofrendo o medo; atacando e sendo atacado. (FERREIRA, 1979, p. 167).

É nesse contexto que está inserido o personagem do conto *Frio*, de João Antônio, e é sobre esse tipo de exposição que o autor lida em seu conto. A figura do menino exposto ao medo, aos reveses do cotidiano e à própria sorte.

Fausto Cunha (1991), na apresentação da quarta edição do livro *Meninão do Caixote* traduz bem o que são e como são, para ele, os meninos de João Antônio. Esses meninos não são crianças enfeitadas de roupas e sapatinhos, ou até de bons sentimentos, vivenciam a dureza do mundo real. João Antônio não enfeita e nem ao menos se enfeita. No conto *Frio*, o menino é o mesmo que vemos todas as noites e manhãs perambulando a esmo pelos grandes centros urbanos. Estão nos metrô, nas vielas, nas esquinas, nos semáforos.

Essa marginalidade, a que são expostos esses meninos, é retratada na ficção do escritor paulistano por meio dos seus temas, da sua linguagem e das histórias que se confundem nos entremeios da massa humana de esquecidos, fustigados, espezinhados, desnutridos e feios. Ele recolhia as realidades, a opressão e o conflito cotidiano; descortinava as estruturas que marginalizavam o homem do povo, elaborando-as em posse de elementos ficcionais de maneira a construir uma poética de reação.

Pascal assevera, em seu texto, que os personagens de João Antônio emergiam “dos extratos mais baixos da sociedade, constituindo uma massa amorfa e indefinida” (PASCAL, 2011, p.26), que, com o passar do tempo e diante da pressão social, se metamorfoseiam. E é exatamente, do indivíduo de sua metamorfose que falaremos agora.

Um narrador onisciente que trabalha com esse cotidiano e com as expectativas de um menino de dez anos – Nego, o protagonista –, que vive de favor num pequeno cômodo –, em companhia de um malandro do jogo e da vida (Paraná). Nego protagoniza, juntamente com o narrador, os perigos da marginalidade, seu dia a dia com um vocabulário próprio da época e do grupo social com que convive: “viração” (ANTÔNIO, 1991, p. 5), se manca (ANTÔNIO, 1991, p. 5), “tarimba” (ANTÔNIO, 1991, p. 13), “se güenta” (ANTÔNIO, 1991, p. 5), dentre outras expressões. Fala da vida dos indivíduos que viviam à *margem* e de como era à época de publicação: vida dura, penosa, mas com o gosto das vitórias, como tudo na vida.

O narrador onisciente, por sua vez, estabelece contato com o protagonista, mais pelos sonhos, lembranças e imaginação, do que pelas ações e palavras deste, também pela descrição do ambiente apresentado. Estruturalmente, um ponto marcante é o fato de que, apesar de detectarmos a presença de um narrador em terceira pessoa, percebemos que sobressaem a perspectiva e o ponto de vista das personagens.

Nego vive à margem e em contraste social. Ele parece estar ciente do que lhe reserva o futuro, mas não gosta do que lhe é anunciado. Sua identidade está em crise. Não quer permanecer na rua, vivendo do que ela lhe oferece, gostaria de se sentir pertencente a uma família, apesar de não ter consciência de como seria exatamente uma família. Contudo não lhe resta outra alternativa a não ser seguir os passos de seu “protetor” .

Os caminhos traçados pelo narrador, já de início, observamos pelo título do conto, *Frio*, ausência de calor, falta de vida, anonimato e distanciamento. Intriga-nos o fato de que toda a narrativa se passa durante a noite, remetendo-nos à possibilidade de se tratar de personagens do submundo, ou que só são **vistos** pela noite, ou ainda, cujas vidas aconteçam na penumbra da noite. Na sequência, percebemos que o menino também é um “sem nome”: Nego é o seu apelido, e em momento algum o seu nome aparece na narrativa. Uma criança solitária, “pequeno, feio, preto, magrelo” (ANTÔNIO, 1991, p.6), sem família, não conhece o mar, nunca viu cavalos fortes como os da revista de Paraná (seu protetor), é privado de toda a sorte de oportunidades. Paraná possui, em sua caracterização, alguns traços típicos dos malandros do paulista João Antônio, é um “virador”. Paraná é o “professor de vida”, o que ensina e, ao mesmo tempo, explora o pequeno Nego. Na narrativa, o autor planta, mais uma vez, a dúvida, uma vez que não deixa claro qual seja o interesse real da relação estabelecida entre Paraná e Nego.

A ação da narrativa tem início a partir do momento em que o pequeno engraxate foi acordado, no início de uma madrugada fria, para atender a um “pedido” (com nuances de ordem) do malandro Paraná, um pedido sem muita razão, refletia o menino. Para atender à solicitação de Paraná, Nego teria que atravessar bairros de São Paulo com a finalidade de levar um “embrulhinho branco” para o próprio Paraná, que o estaria aguardando – salvo algum imprevisto – num antigo ferro-velho, onde o garoto deveria esperar até sua chegada, mas, se caso ele (Paraná) não aparecesse, a criança precisaria abandonar o lugar antes que os proprietários ali chegassem.

Enquanto atravessava as ruas de São Paulo, como se estivesse apostando consigo mesmo uma corrida, o menino refletia sobre aquele pedido e, ao mesmo tempo, era tomado por suas lembranças, memórias de momentos vivenciados durante o **dia**.

Na ficção de João Antônio, se o espaço urbano, principalmente, noturno é reconhecido como, predominantemente, de conflito, “o choque de classes e interesses

personais, ela também é vista como espaço ideal para o entorpecimento e a solidão” (PASCAL, 2011, p.200). O menino se recorda de Lúcia, sua pequena amiga e de seu Aluísio, padeiro e pai de Lúcia; lembrava as histórias contadas pelo seu Aluísio e de seu “bigode poento”. “O menino preto tinha um costume: quando sozinho, falar. Comparava os cavalos taludos e a moça da ginástica e as coisas da Rua João Teodoro. Desnecessário conhecer coisas para comparar” (ANTÔNIO, 1991, p.10). Parece-nos que ele trazia suas recordações para não se esquecer do cotidiano, ou, pelo medo do por vir. Essa noção circular do conto nos remete ao desejo de Nego em se reconhecer como um indivíduo pertencente a outro grupo social. Anseia por pertencer a uma família, mas os reveses o mantêm em situação de rua.

Seu “protetor”, até aquele dia, não havia lhe pedido coisa semelhante. Pensamentos chicoteados pelo frio como se o seu cotidiano fosse recoberto por uma nova perspectiva, e esta, não lhe parecia uma mudança favorável.

A realidade de Nego se resume na obediência cega ao mestre da viração, o malandro Paraná. Percebe-se, na narrativa, que, mesmo se sentindo desprotegido e só no meio da noite pelas ruas de São Paulo, o protagonista caminha pelas margens – “pelas beiradas” (ANTÔNIO, 1991, p. 3), por várias horas, levado por suas pernas e pensamentos para transportar o misterioso embrulho.

Desse modo, a questão é: qual o papel exercido pelo menino e, mais importante, como ele fora outrora, em que momento, no conto *Frio*, ele se metamorfoseou. Pois, ao que sabemos, não existe um só malandro, eles são de muitos tipos. Pode ser um bandido, malandro e marginal, posições antípodas que podemos evocar de um só personagem. Pode representar uma ameaça para multidão na pessoa dos excluídos sociais ou uma representação nacional de libertação.

“Paraná havia chegado com afobação. Nem tirou o chapéu, nem nada.” (ANTÔNIO, 1991, p. 3), no submundo, o malandro “briga” pela ocupação de seu espaço, pratica golpes e “virações”, mas, nessa noite, algo diferente acontecera a Paraná, pois ele sempre parecia tranquilo. Nego o desconhecia naquele momento. “O homem suado na testa. Barbado. Só explicou que precisava dele. Levar um embrulho às Perdizes. Muito importante.” (ANTÔNIO, 1991, p. 3), o menino estranhou ainda mais toda aquela afobação e o “embrulho branco”, que Paraná lhe mostrava em segredo. O

protótipo literário da figura desse malandro, que agora nos é apresentado pelo escritor, emprega uma carga social quase imperceptível, mas que, segundo Figueiredo, é perfeitamente possível, porque “no mundo contemporâneo, fala-se, cada vez mais, de identidades plurais ou, ainda, de identificações, que teriam o caráter provisório porque em constante devir.” (FIGUEIREDO, 2005, p.189). Nego, a criança, ainda não sabia, mas era provável que seu “devir” também estava iminente, “ele tinha que ir às Perdizes, encontrar-se lá com Paraná. E não podia perder o embrulhinho.” (ANTÔNIO, 1991, p. 4). “Tomar cuidado com os guardas [...] se Paraná não aparecesse deveria ir para o Largo da Barra Funda, lá na casa de Nora. [...] O embrulho é sagrado, tá ouvindo?” (ANTÔNIO, 1991, p. 4), a dúvida é plantada na cabeça da criança: por que todo aquele cuidado, por que ele talvez não aparecesse e por que deveria seguir para casa de Nora (o “galho” de Paraná)? O conflito desse diálogo passa entre a ficção e a realidade. É curioso o momento desse diálogo, porque ambos os personagens parecem estar deslocados de suas realidades, dizemos isso porque tanto o menino quanto o malandro já não se reconhecem, ambos se movem em um novo espaço e em circunstâncias, até então, não vivenciadas.

Continuando a narrativa, chama-nos atenção o momento em que o garoto reflete sobre os novos “amigos” de Paraná e como ele havia mudado suas atitudes desde o aparecimento destes: “Pequeno, feio, preto, magrelo. Mas Paraná havia-lhe mostrado todas as virações de um moleque.” (ANTÔNIO, 1991, p. 6), e continua:

Só por último ele passava os dias fora, girando. Era aquela tal Nora e era a sinuca. A sinuca, então... Paraná entrava pelas noites, varava madrugada, em volta da mesa. [...] Só por último é que andava com fulanos bem-vestidos, pastas bonitas debaixo do braço. Mãos finas, anéis, sapatos brilhando. Provavelmente seriam sujeitos importantes, cobras de outros cantos. O menino nunca se metera a perguntar quem fossem, porque davam-lhe grojas muito grandes, à toa, à toa. Era só levar um recado, buscar um maço de cigarros... Os homens escorregavam uma de cinco, uma de dez. Uma sopa. Ademais, Paraná não gostava de curioso. Mas eram diferentes de Paraná, e o menino não os topava muito. (ANTÔNIO, 1991, p.7).

Em linhas gerais, consideramos nesse momento da narrativa, alimentada pela memória do menino, é que o malandro se apresenta como outro – já não é mais um

malandro, afeito ao jogo de sinuca apenas, para o menino, ele agora está jogando outro jogo. Paraná, provavelmente, se envolve com pessoas que lhe proporcionam dinheiro com mais facilidade do que ele pode conseguir nas mesas de sinuca. Na análise de Taylor, “minha própria identidade depende vitalmente de minhas relações dialógicas com os outros” (TAYLOR apud FIGUEIREDO, 2005, p.191).

Paraná passou por uma crise de identidade, assim como a grande maioria dos malandros, e não poupou a criança que o acompanhara. Nego, assim como malandro e todos os indivíduos que vivenciavam a plena malandragem, adotava a opção de tornar-se bandido ao se dar conta de que o trabalho assalariado, ou o tornar-se otário, modo de vida que os descaracterizava totalmente.

Os personagens que João Antônio nos apresenta são, de tal maneira, suscetíveis à mudança, talvez porque, ao que tudo indica, o autor previa, na verdade, ele presenciara acontecimentos semelhantes com a modernização das metrópoles e o conseqüente desaparecimento dos bairros boêmios, a degradação do espaço do subúrbio, provocando a mudança de identidade do malandro para sua sobrevivência.

A criança, por sua vez, estava fadada à transformação. Sua identidade estava intimamente ligada ao processo de transformação da rua. Ela era da rua, ela pertencia àquele espaço, tornando-se cada vez mais impregnado do complexo urbano.

Ele se joga na noite para cumprir sua missão sem que ele nem mesmo saiba o quê e para quê, algo incompreensível para ele.

Nego tinha consciência de sua identidade, devia seguir sua sina, e essa atitude é marcada pela onisciência seletiva, o que denota que, mesmo que o discurso seja narrado em terceira pessoa, pode-se lê-lo como se fosse narrado, efetivamente, em primeira pessoa:

Será que os guardas iriam agarrar Paraná? Ouvira contar que a cana é lugar ruim, escuro, onde se apanha muito. Contudo, Paraná era muito vivo, saía-se bem de qualquer galho. Sossegou. Depois resolveu perguntar se ele apareceria mesmo [...].

O menino procurou o homem por todos os lados. Depois chamou-o. Abafava os sons com a mão, medroso de que alguém, fora, passasse. Chamou-o. Nada de Paraná. E se os guardas tivessem... Uma dor fina apertou seu coração pequeno. Ele talvez não veria mais Paraná [...]. (ANTÔNIO, 1991, p. 5-13)

O narrador conhece toda a história, “sabe” o que está para acontecer, mas não fala. Ele deixa o menino absorto em seus pensamentos. O narrador não vai interferir nos acontecimentos, ele pressente o caos que está por vir. O protagonista do conto (Nego) é dotado de ingenuidade e inocência notórias. Demonstra, nesse momento narrado, que, apesar de estar em vias de, ele ainda não está corrompido mesmo estando em contato direto com a vadiagem, com os sujeitos indignos, mas que, a partir desse episódio, terá identidade, provavelmente, alterada. Para ele, a tensão vivida naquele dia marcará o início e a concretude de seu futuro. Seus pensamentos e lembranças vêm e vão, são cúmplices da marca social experienciada por ele e a ação daquele momento é a marca do que ele poderia se tornar.

Consideramos outras marcas importantes da narrativa: possui caráter circular, com os personagens voltando sempre ao ponto de partida, fosse este espacial ou emocional, a anti-heroicidade das personagens e a repetição marcada de alguns pontos particulares, o olhar, a velocidade, os malandros, os subalternos, os sapatos e, principalmente, os meninos.

Outra característica da narrativa, importante a ser ressaltada é a presença da temporalidade. Paraná determina para Nego que não poderá perder tempo. O menino, por sua vez, procura **não olhar para não pensar**, não se demorar pelo caminho e não perder tempo. A narrativa se estabelece, em grande parte, por pensamentos, sensações e imagens contidas num personagem, que é infantil, que pensa, sente, vê e imagina e vivencia imagens de seu cotidiano. Essa tensão estabelecida entre as recomendações de Paraná e a responsabilidade da entrega, paralela à ludicidade de Nego, traçam paralelo com dimensão poética entre o medo e a solidão. É o mundo interior onírico em contraste com a realidade do cotidiano:

O menino preto tinha um costume: quando sozinho, falar. Comparava os cavalos taludos e a moça da ginástica e as coisas da Rua João Teodoro. Desnecessário conhecer coisas para comparar. Cuidava que os outros não o surpreendessem nos solilóquios. Desagradável ser pilhado. Impressão de todos saberem o que se passava com ele - pensamento e fala. Paraná também achava que aquilo era mania de gente boba. É. Não devia. Mas era muito bom. O menino achava muito bom, quando pode estar daquele jeito. (ANTÔNIO, 1991, p. 10).



Já ao final da narrativa, o menino está no ferro-velho, apalpa o embrulho branco e o guarda. Com sono e cansado, revela, em monólogo interior, seus desejos secretos: sonhar com imagens elevadas, o leite quente, a metáfora da família que ele não tinha. Os cavalos que são a imagem concretizada do que ele gostaria de ser: **forte e limpo**. Sonhar sonhos bons. Lembrou-se, mais uma vez, de Lúcia, branca e muito bonita, sempre limpinha. Mas, antes, cedeu à sua necessidade, “o menino foi para junto do muro e urinou” (ANTÔNIO, 1991, p.13).

Ao examinarmos o conto selecionado, nossa intenção era verificar, embora superficialmente, como João Antônio reconstruía o subúrbio da cidade de São Paulo, mais precisamente, a figura do menino em situação de rua.

Embora saibamos que esse mundo da malandragem, tal como fora descrito por João Antônio, não existe mais, ou muito pouco sobrou dele, e que, principalmente, o “mítico” malandro já passou pela metamorfose imposta pela sociedade. Propusemos-nos apresentar o menino de/da rua, personagem que se trata de um dos mais significativos dentro da obra de João Antônio, dando continuidade ao sentido do período. Esse personagem que foi arrastado, inevitavelmente, à trama e ao engodo da riqueza e do poder e que, aos poucos, sofreu deslocamento de sua identidade pelas mãos do “malandro”, que, por sua vez, já havia se transformado em malandro a marginal sem que a sociedade percebesse.

Outra questão que tangenciamos foi o modo como esse personagem sofreu alteração de sua identidade, já que esse assunto é extensamente discutido na teoria social, pelo surgimento de novas identidades e fragmentação do indivíduo moderno e a construção de novos grupos sociais. Essa crise de identidade, segundo Hall, é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e os processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência (HALL, 2006, p.7).

Por esse motivo, enveredamo-nos pela obra de João Antônio, um escritor considerado por Antônio Candido como um escritor que “sabe esposar a intimidade, a essência daqueles que a sociedade marginaliza, pois ele faz com que existam, acima de sua triste realidade” (CANDIDO apud ANTÔNIO, 2012, p. 581). O contista convida para constituição da literatura as bordas marginais, sujeitos que eram invisíveis aos olhos dos

passantes. Aborda em suas narrativas as dores e os amores, mas não em si mesmo, enxerga o que está por detrás das cortinas e entre o pano verde da mesa de sinuca.

### **2.3 *Meninão do Caixote***

Num contexto narrativo, que traz, na síntese, a infância suprimida pela marginalização social, João Antônio traz à tona a realidade de muitos meninos que se tornam homens de forma abrupta e inesperada e carga de todo o conflito que esse processo encerra.

Na Lapa, vive-se a solidão e enfrenta-se a mudança de menino para homem, na Vila Mariana, viveu seus melhores dias e uma boa amizade – o paradoxo. No bairro da Lapa, o Meninão do Caixote abandona o brincar e a ingenuidade para abraçar a sinuca e descobrir os contrastes que a vida lhe impôs. Perde-se e se reencontra.

Narrado em primeira pessoa, já de início, apresenta-nos a conclusão: “Fui o fim de Vitorino. Sem Meninão do Caixote, Vitorino não se agüentava”. (ANTÔNIO, 1991, p.57). A tragédia se manifesta nas primeiras palavras: “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 entregou. Deu também para a erva, mas a erva deu cadeia. Pegava xadrez, saía, voltava...”. (ANTÔNIO, 1991, p.57).

A tragédia, permeada de poesia, retrata o drama social que a maioria das famílias de periferia dos grandes centros enfrentam. Não há mais felicidade. Elas estão trancadas em suas lembranças de quando ainda vivia na Vila Mariana, que só existe no passado: “Na rua vazia, calada, molhada, só chuva sem jeito, nem bola, nem jogo, nem Duda, nem nada”. (ANTÔNIO, 1991, p.58). O autor expressa em conto quando poderia ter sido escrito em versos de cinco sílabas, ritmado e rimado, acentuado pela pontuação carregada de vírgulas e repetições reproduzindo um vazio entrecortado pelo “barulho” da chuva dentro de suas lembranças representadas pelos léxicos “nem” e “nada”. As personificações também povoam a cena de afeição por meio de saudades que evocam muitas outras:

Quando papai partiu no GMC, apertei meu nariz contra o vidro da janela, fiquei pensando nas coisas boas da Vila Mariana. Eram muito boas as coisas de Vila Mariana. Carrinhos de rodas de ferro (carrinho de rolimã, como a gente dizia), pelada todas as tardes, papai me levava no caminhão... E eu mais Duda íamos nadar todos os dias na lagoa da estrada de ferro. Todos os dias, eu mais Duda. (ANTÔNIO, 1991, p. 58).

A ausência do pai, dos dias que vivera na Vila Mariana, das emoções boas plasmadas por meio do contraponto presente-passado, respectivamente, são acentuadas pela repetição das expressões “coisas boas”, “todos os dias”. As repetições carregam a força de imortalidade, de um passado que será sempre presente. Mas o presente é solidão, é silêncio: “Agora, na Lapa, numa rua sem graça, papai viajando no seu caminhão, na casa vazia só os pés de mamãe pedalavam na máquina de costura até a noite chegar”. (ANTÔNIO, 1991, p.58).

A mãe que não o enxergava, que estava sempre envolvida com o trabalho, com os afazeres domésticos, não sorria, não expressava e parecia não nutrir nenhum sentimento por ele. Sua mãe nunca fora mãe de alma e corpo. Não existiam palavras, não havia contato, somente seus pés marcavam presença na vida do menino. Seu pai sempre ausente, envolvido em suas viagens. João Antônio critica também a sociedade da mais valia, o trabalho numa sociedade de classes, que aniquila e solapa as relações afetivas em nome de uma sobrevivência desgraçada.

A presença da mãe, o sapato da mãe... o menino sentia a presença dela quando se recordava das surras que ele levava. Disso ele se lembra bem: quando chegava molhado do banho de rio (dessa surra não se queixava, estivera feliz com Duda), quando levava bilhete de uma professora. Ele não se machuca com as surras que leva, mas apanha por dentro, pela vida que lhe é imposta:

Mas agora a chuva caía e os botões guardados na gaveta da cômoda, apenas lembravam que Duda ficara em Vila Mariana. Agora a Lapa, tão chata, que é que tinha a Lapa? E exatamente numa rua daquelas, rua de terra, estreita e sempre vazia. Havia também uma professora que lia o seu livro e me esquecia abobalhado à frente da lousa. Depois o bilhete para minha mãe me bater, castigo, surra, surra. E papai que viajava no seu caminhão, quando viajava se demorava dois-três meses. (ANTÔNIO, 1991, p. 59).

O Meninão esquece-se de sentir felicidade, não se lembra mais de como é ser amado. O esquecimento de coisas boas toma frente na sua vida. Ele desaprende tudo, não se adapta à escola, só aprende agora com a vida:

Era um caminhão, que caminhão! Um GMC novo, enorme, azul, roncava mesmo. E a carroceria era um tanque para transportar óleo. Não era caminhão simples não. Era carro tanque e GMC. Eu sabia muito bem – ia e voltava transportando óleo para a cidade de Patos, na Paraíba. Outra coisa – Paraíba, capital de João Pessoa, papai sempre me dizia. (ANTÔNIO, 1991, p.59).

Independente do distanciamento do pai, que é o seu ídolo e representação de força e importância e valor é metaforizado pelo caminhão: “O que interessa é que papai tinha um GMC, um carrotanque GMC e que enfiava o boné do couro, ajeitava-se no volante e saía por estas estradas roncando como ele só”. (ANTÔNIO, 1991, p.60).

Menino ainda brinca na rua, brinca de barro, a caminho da compra do seu leite: “Na rua brinquei, com a lama brinquei. O tênis pisava na água, pisava no barro, pisava na água, pisava no barro, pisava na água, pisava no barro, pisava...”. (ANTÔNIO, 1991, p.61). Outro trecho do conto, que bem poderia ser um poema, com repetição e alternância de vocábulos imitando os sons das passadas do menino, e dando leveza ao movimento animado da criança.

À procura pelo leite – mais uma vez presente na narrativa de João Antônio, que, no conto *Frio*, também foi ressaltado como uma metáfora de aconchego, alimento e calor – o Meninão, não encontrando o leite no lugar de costume, lembra-se do bar Paulistinha. O trecho que traz essa informação, carregado de metáforas, anuncia o que aquele ambiente viria a significar para ele: “O remédio era ir buscar ao Bar Paulistinha, onde eu nunca havia entrado. Quando entrei, a chuvinha renitente engrossou, trovão, um traço rápido cor de ouro lá no céu. O céu ficou parecendo uma casca rachada. E chuva que Deus mandava”. (ANTÔNIO, 1991, p. 61-62).

Após sua chegada ao bar, a tempestade vem como um prenúncio de mudança, como um rito de passagem. O som da trovoadá marca a mudança, a passagem da criança para o homem precoce. Um raio racha o céu; “Casca rachada”, abalo na vida do menino. Mais um prenúncio da antecipação da maturidade, a marca do tempo: “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”. (ANTÔNIO, 1991, p.62). O tempo passando rápido: ele se interessa pela sinuca, por um jogo de homens. Um homem em especial, chamou-lhe atenção:

Vitorino. Num corpo marcado pela malandragem, surpreende Meninão com sua amabilidade, permite que este observe seu grande jogo por vários dias. Um jogo mágico de cores e ritmos que inebria o menino: “... na pressa das bolas na mesa, onde ruídos secos se batiam e cores se multiplicavam, se encontravam e se largavam, combinadamente”. (ANTÔNIO, 1991, p.62).

O jogo multicolor enfatiza pelo pronome reflexivo “se”, que também determina a dança e os sons fluidos das bolas personificadas, as mesmas bolas que ele estava habituado a jogar: bola de gude, bola de futebol. Mas, nesse “brinquedo”, havia um taco, se interessou, gostou ver aquela brincadeira, queria agora participar dela.

Aquele ambiente prefigurava fantasia, o interesse por Vitorino – um homem enigmático –, o dono de um taco mágico, parecia implacável, ele dominava todo o ambiente: “Aquele fala diferente mandava como nunca vi. Picou-me aquela fala. Um interesse pontudo pelo homem dos olhos sombreados. Pontudo definitivo”. (ANTÔNIO, 1991, p.63).

Um misto de interesse e necessidade de desafiar o envolvia, estava “picado” por Vitorino, ele está envenenado, envolvido na mágica do jogo sinuca:

Pra mim, Vitorino abria uma dimensão nova. As mesas. O verde das mesas, onde passeava sempre, estava em todas, a dolorosas brancas, bola que cai e castiga, pois, o castigo vem a cavalo. Para mim, moleque fantasiando coisas na cabeça... Um dia peguei no taco. Joguei, joguei muito, levado pela mão de Vitorino, joguei demais. (ANTÔNIO, 1991, p. 65-66).

Na sua vida opaca, uma nova dimensão, o verde esperança. Mas nada é gratuito, a branca pode castigar o jogo, a vida. As fantasias de menino são só para ele, já que, para

os homens, o jogo é sério, dolorido. Dentro de sua perspectiva onírica do jogo, próprio da sua idade, o vive como a superação da sua solidão no novo bairro: “jogava sem medo”, “era um menino”. A desproporção da sua altura para o jogo lhe rende o apelido:

Eu era baixinho como mamãe. Por isso, para as tacadas longas era preciso um calço. Pois havia. Era um caixote de leite condensado que Vitorino arrumou. Alcançando altura para tacadas eu via a mesa de outro jeito, eu ganhava uma visão! Porque não se mostrasse meu jogo iludia, confundia, desnorteava [...] As apostas contrárias iam por água abaixo. Porque me trepasse num caixote e porque já me chamassem Meninão... Meninão do Caixote... Este nome corre as sinucas da baixa malandragem .... (ANTÔNIO, 1991, p. 89).

Sua vida tomara um outro colorido, seu nome transformado em mito. Num jogo de homens, um menino em cima de um caixote era um Meninão, menino empurrado pela vida, um menino aumentado: “Crescia, crescia o meu jogo no tamanho novo do meu nome [...] O caixote arrastado para ali, para além, para as beiradas da mesa./ Minha vida ferveu. Ambientes, ambientes do joguinho. No fundo, todos os mesmos e os dias também iguais. Meus olhos nas coisas”. (ANTÔNIO, 1991, p.67-68). O ambiente que o aguça a ser homem ao mesmo tempo que lhe dá, tira (alegrias, castigos, entusiasmo, dureza), sentimentos a que já estava acostumado, mas, como criança, tem uma proporção menor, não sabia como agir naquele momento. Poucos dias na “viração” e já conhece a dolorosa antítese da vida do joguinho: “Meus olhos se entristeciam, meus olhos gozavam. Mas havendo entusiasmo, minha vida ferveu. Conheci vadios e vadias [...]. Aos quatorze, num cortiço da Lapa de Baixo conheci a primeira mina. Mulatinha, empregadinha, quente”. (ANTÔNIO, 1991, p.68). Tornara-se homem o suficiente para o sexo, “galinho de briga” no jogo, mas não tinha topete para a mãe, baixava a crista diante da mãe chorosa: “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, 1991, p.69).

O descompasso: entre as regras do jogo da malandragem e os da sua mãe, o desacerto entre sua idade e seu tamanho. Suas jogadas (atitudes) de homem, começam a aparecer, dialogam novamente com o personagem de *Frio*. O mundo da sinuca e da malandragem o desagrada:

Dureza, aquela vida: menino que estuda, que volta à casa todos os dias e que tem papai e tem mamãe. 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 sanduíches, que sinuca é ambiente da maior exploração. Dava dinheiro a muito vadio, era a estia, gratificação que ganhador dá. Dá por dar, depois do jogo. Acontece que quem não dá acaba mal. Não custa à corriola atacar a gente lá fora. (ANTÔNIO, 1991, p. 69).

O Meninão do Caixote está desprovido de proteção, aconchego e amor. Equilibra sua vida num caixote. Nem céu, nem inferno, agora, ele faz parte da parcela desajustada da sociedade.

O jogo da vida desses que se ajeitam nos abcessos da sociedade sempre acontece sob um irremediável castigo: “E eu ia aprendendo – o joguinho castiga por princípio, castiga sempre, na ida e na vinda e o jogo castiga. Ganhar ou perder, tanto faz”. (ANTÔNIO, 1991, p.71) Já não se importava, as boas lembranças não habitavam seus pensamentos, jogava o jogo da vida, um beco sem saída, estava num caminho sem volta.

O castigo chicoteava de todos os lados, da exploração da malandragem à tristeza da sua mãe, agora, já resignada:

Mamãe me via chegar, a às vezes, fingia não ver. Depois, de mansinho, eu me deitava. E depois vinha ela e eu fingia dormir. Ela sabia que não estava dormindo. Mas mamãe me ajeitava as cobertas e aquilo bulia comigo. Porque ia para o seu canto, chorosa. Mamãe coitadinha. (ANTÔNIO, 1991, p. 71).

O amor de mãe ultrapassa qualquer expectativa, mesmo um amor que não se mostrava, um sentimento que parecia distante e insípido. Derrotado pela “peleja” do jogo, acabado, sentia o afago e a proteção incondicional simbolizada pelas cobertas ajeitadas. A tensão entre ação (menino) e reação (mãe), vai se ampliando na narrativa:

Larguei uma, larguei duas, larguei muitas vezes o joguinho”. Entrava nos eixos. No colégio melhorava, tornava-me outro, me ajustava ao meu nome. Vitorino arrumava um jogo bom, me vinha buscar. Eu

desguiando, resistia. Ele dando em cima. Se papai estava fora, eu acabava na mesa. Tornava à mesa com fome das bolas, e era uma piranha, um relógio, um bárbaro. Jogando como sabia. Essas reaparições viravam boato, corriam os salões, exageravam um Meninão do Caixote como nunca fui. (ANTÔNIO, 1991, p.71-72).

O sujeito não é mais o menino, recebe as marcas da vida. Suas reaparições, que “corriam salões”; crise de identidade que se perde no mito Meninão. A exploração de Vitorino. Interrompe sua vida na sinuca por três meses, mas Vitorino, com sua “fala camarada”, o instiga a aceitar o pedido de revanche de Tiririca, um desafio, não podia negar:

Mas era um grande taco. Perdendo é que era grande. Mineiro, mulato, teimoso, tanta manha, quanta fibra. Um brigador. Um dos poucos que conheci com um estilo de jogo. Bonito, com puxadas, com efeitos, com um domínio da branca! Classe. Joginho certo, ô batida de relógio, aparato, fantasia, cadência, combinação, ô tacada de feliz acabamento! A sua força eram as forras. Os revides em grande estilo. Porque para Tiririca tanto fazia jogar uma hora, doze horas ou dois dias. O homem ficava verde na mesa, curtia sono e curtia fome, mas não dava o gosto. (ANTÔNIO, 1991, p. 73).

De forma harmoniosa, o autor descreve o gingado de Tiririca, que retrata o domínio da “branca” – da bola branca –, provoca, com seu jogo poético, a cadência da linguagem. Meninão se rende à beleza libertária do jogo, mas também precisa mostrar que cresceu, não é mais o Meninão do Caixote. Ele toma esse desafio para si, com o intento de resolver uma questão identitária:

Tiririca. A conversa já mudou, o malandro em São Paulo, querendo jogo comigo, aquilo me envaidecia... Tiririca me procurando. [...] No ônibus uma coisa ia comigo, era o último, perdesse ou ganhasse, bem falando, eu não queria nem jogar, ia só tirar uma cisma, quebrar Tiririca duma vez, acabar com a conversa, não por mim, que eu não queria jogo. Mas pelo gosto de Vitorino, da curriola, não sabia. (ANTÔNIO, 1991, p. 74).

Era o último jogo, ele quer “quebrar, acabar” com o resto da malandragem que nunca lhe coube direito, afinal, tem uma mãe que o ama, e o seu amor o puxa dali,



determina sua escolha, ele quer eliminar o passado: “Prometera voltar a casa para o almoço. Claro que voltaria. Tiririca era duro, eu sabia. Deixá-lo. Eu lhe quebraria a fibra. Fibra, orgulho, teima mandaria tudo para a casa do diabo. Já havia mandada uma vez”. (ANTÔNIO, 1991, p.75-76).

O Meninão já não mais existia. Resta um sujeito de fibra, orgulho, teima, liquidando isso, na vida do joguinho, não restaria mais nada. A lembrança da mãe chorosa o fazia querer expurgar o joguinho sujo:

Uma e meia no relógio do bar e eu pensei em mamãe. Ali rodando a mesa, o caixote para aqui, para ali, como as horas voavam. Começamos, por fim, as partidas de um conto. Fui ao mictório, urinei, lavei a cara. Lavando aos poucos, molhando as pálpebras, deixando a água escorrer. Pensei com esperança em liquidar logo aquele jogo; mamãe estaria esperando. (ANTÔNIO, 1991, p. 76-77).

Quanto mais tempo passa, quanto mais pensa em sua mãe, mais força para se livrar do mito e da máscara incômoda de menino aumentado, ele quer se despir daquele sujeito. Outro momento em que as narrativas se entrecruzam, a metáfora da purificação, do mito do eterno retorno, tal qual em *Frio*, no gesto de urinar, se livrar de uma situação incômoda, pôr para fora as impurezas do seu eu e, na limpeza gradativa do rosto, é como se lentamente tirasse uma máscara. Quer liquidar o jogo de sinuca como quem quer começar outro, o jogo do amor maternal, ele quer dar e receber amor, testar um novo sentimento. Há um paralelismo entre a esperança do menino e a da mãe. Triunfante, ele ganha o jogo:

O jogo acabou. Primeira discussão em torno da mesa, gabos, trocas de dinheiro. Vinha chorosa de fazer dó. Mamãe surgindo na cortina verde vinha miudinha. Não disse uma palavra, me pôs a marmita na mão.

— O seu almoço. (ANTÔNIO, 1991, p. 79).

A mudança súbita, o amor incondicional, a compreensão e aconchego. Ao surgir na cortina verde, a imagem da mãe aparece gradualmente, transpondo o verde da mesa,

simbolizada por uma cortina que separa a fantasia da realidade, como o palco, do público. Surge trazendo o alimento mais esperado: o amor.

O choro do menino é incontrolável, porque símbolo da expurgação: “E uma coisa crescendo na garganta, crescendo, a boca não aguentava mais. Ia chorar, não tinha jeito” (ANTÔNIO, 1991, p.79). A descrição do choro de forma processual causa a tensão necessária, para a explosão da imagem. Depois de tirada a máscara, o menino precisa limpar os olhos:

O choro já serenando, baixo sem os soluços. Mas era preciso limpar os olhos para ver as coisas direito. Pensei, um infinito de coisas batucaram a cabeça... Taco batido por mim. E agora mamãe me trazendo almoço... Eu ganhava aquilo? Um braço me puxou.

— Me deixa. (ANTÔNIO, 1991, p. 98).

Ele escolhe a leveza de ser filho à dureza de ser jogador de sinuca - menino apenas:

Larguei as coisas e fui saindo. Depois a rua, mamãe ia lá em cima. Ninguém precisava dizer que aquilo era um domingo... Havia namoros, havia vozes e havia brinquedos na rua, mas eu não olhava. Apertei meu passo, apertei, apertando, chispei. Ia quase chegando. Nossas mãos se acharam. Nós nos olhamos, não dissemos nada. E fomos subindo a rua. (ANTÔNIO, 1991, p. 99).

O amor pela mãe o empurrava, tinha pressa, e a mãe, por sua vez, queria seu filho de volta. Filho e mãe perdidos um do outro, as “mãos se acharam” e se tocavam como se fosse a primeira vez. As diferenças entre a mãe e filho são respeitadas e, naquele exato instante, são resolvidas.

**CAPÍTULO 3**  
**REPRESENTAÇÃO**

### 3.1 Conceitos de Representação

Precisamos de uma arte literária, como de um teatro, de um cinema, de um jornalismo, que firam, penetrem, compreendam, exponham, descarnem as nossas áreas da vida. (ANTÔNIO, 1975)

Termo carregado de polissemia, em parte, suscita grande projeção na vertente dos Estudos Literários, a representação remete-se, em sua conceituação, às reflexões platônicas e aristotélicas que envolvem processos imitativos empregados nos discursos de natureza estético-verbal. Na obra de Platão, *A República*, “em poesia e em prosa há uma espécie que é toda de imitação, [...] que é a tragédia e a comédia; outra de narração pelo próprio poeta – é nos ditirambos que pode encontrar-se de preferência; e outra ainda constituída por ambas, que se usa na composição da epopeia e de muitos outros gêneros [...]” (Platão, 1983, p. 118) e em Aristóteles, no que se refere à *mimesis* como imitação, emerge a distinção do modo de representação dramática – como exemplo, citamos a tragédia –, e, um modelo de representação narrativa – por exemplo, a epopeia (ARISTÓTELES, 1449b, 1450<sup>a</sup>, 1462<sup>a</sup> e b).

Como pudemos observar acima, as teorias mais remotas já trabalhavam sob a óptica do conceito de representação, em muitas perspectivas e domínios de teorização concatenados e imbricados nos gêneros literários, a problemática do realismo (de forma genérica da representação do real, sob o prisma consagrado por Auerbach), as potencialidades epistemológicas das obras literárias.

Segundo Martínez Bonati (1980):

A representação ou imagem funciona adequada e eficientemente só quando é confundida com o seu objeto. A representação é uma entidade cuja eficiente atualidade, paradoxalmente, coincide com o

seu colapso. Quando uma representação funciona como representação, ela não é entendida como representação, mas como o próprio objeto representado. (Martínez Bonati, 1980 *apud* REIS & LOPES, 1988, p.88).

Em qualquer caso, no entanto, a representação deve ser entendida em termos discursivos e não-dicotômicos, o que pressupõe que, entre representante e representado, há uma conexão de interdependência ativa, de tal maneira que o primeiro constitui uma entidade mediadora capaz de concretizar uma solução discursiva, que, no plano da expressão artística, se afirma como substituto do segundo que, entretanto, continua ausente. Assim, personagens e acontecimentos da narrativa são instrumentos manipuláveis com o propósito de efetivar uma projeção sintagmática superficial num contexto de categorias conceituais para a produção textual.

Para melhor entendermos as implicações acerca das representações nos contos escolhidos por nós, propusemo-nos a pontuar alguns aspectos sobre a força das representações defendidas nos textos de Roger Chartier e sobre os conceitos de representação social apresentados em Moscovici e Jodelet, para, posteriormente, voltarmos à representação literária, trabalhando-a com trechos escolhidos dos textos de João Antônio.

### **3.2. A força das representações: história e ficção**

O texto literário não deve e não pode ser reduzido a documento, como se espera da escrita de uma historiografia tradicional. Segundo Roger Chartier, “escutar os mortos com os olhos” (CHARTIER, 2015), por meio de finas análises, propriamente literárias, é estabelecer fina relação entre a narrativa e o conhecimento.

Em 1994, em alguns artigos, era possível observar que a relação entre narrativa e conhecimento era recusada e a redução do saber histórico ao produzido pela ficção, e se empenhava em identificar as operações específicas e os critérios de validação próprios que caracterizam a produção do saber histórico (CHARTIER, 2015).

Essas reflexões não podem estar separadas das leituras que as acompanharam e legitimam o *status* da narrativa ficcional como representação da realidade social. As reflexões de Michel de Certeau apontam para uma abordagem das narrativas historiográficas que não implicam, necessariamente, a anulação científica dos enunciados da história, quer dizer, para o teórico, apesar de as narrativas da história

serem narradas por historiadores/autores, subentende-se que estas narrativas não seriam anuladas e permaneceriam com o caráter científico.

Na perspectiva reflexiva de Louis Marin (MARIN In CHARTIER, 2015), o conceito de representação é apresentado nas dimensões transitiva e reflexiva, o que promoveu a centralização do projeto de história sociocultural e indo ao encontro da visão de Roger Chartier (2015). E, finalmente, Paul Ricoeur, pondera sobre as diferenças, mas também sobre as filiações entre a memória (e seu contraponto, o esquecimento) e a história, alimentou não somente a discussão sobre a intenção de verdade da narrativa histórica, mas também o trabalho sobre a cultura escrita, sempre colocada entre a preocupação do vestígio e a necessidade do apagamento.

É imprescindível ressaltar que, em todos os pensamentos e reflexões que têm relacionados às representações, a construção da figura soberana do escritor, as tensões entre as leituras sugeridas pelas obras e as apropriações, rebeldes ou ignorantes, dos leitores de carne e osso, da recepção, ou, ainda, as variações e transgressões compulsórias aos gêneros textuais, sejam eles o romance, conto ou teatro por meio de seu ingresso no comércio do texto impresso devem ser consideradas.

### **3.3 O passado no presente: ficção, história e memória**

Chartier (2015) evolui em suas reflexões, apontando para as distintas formas de relação entre o passado que o torna contemporâneo do presente. Para tanto, ele aponta sua abordagem em três temas diferentes, com o propósito de discuti-los na perspectiva da construção do passado pelas obras literárias, a presença da escrita literária, e a concorrência entre as representações do passado produzidas pela ficção narrativa e a construção do saber histórico via operação historiográfica. Com a evolução das análises desses temas, Chartier pretende discutir os conceitos de “energia social”, “campo cultural” e “representação”, por meio da contextualização das ideias de Stephen Greenblatt, Pierre Bourdieu e Paul Ricoeur.

Para entender como algumas obras literárias configuram as representações coletivas do passado, Chartier (2015) alude ao uso do conceito de “energia social”, que desempenha um papel essencial na perspectiva analítica do New Historicism. Segundo ele, Greenblatt, em seu livro *Shakespearean Negotiations*, cujo subtítulo é *The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, define a noção de “energia

social” como uma noção-chave tanto para o processo da criação estética quanto para a capacidade das obras de modificar as assimilações e as experiências de seus leitores/espectadores.

De um lado, percebemos que a escrita literária apreende, de forma considerável, por meio da linguagem dos ritos e das práticas da sociedade, e que a multiplicidade das formas negociadas nas narrativas e apreensão estética do mundo social perpassam a apropriação das linguagens, o uso metafórico ou material dos objetos do cotidiano, das culturas e também dos discursos públicos. Por outra via, a energia transferida para obra literária como “energia social codificada nas obras literárias”, ou mediante outra fórmula “as formas estéticas da energia social”, volve ao mundo social de suas apreensões via recepção de seus leitores.

Roger Chartier (2015) considera que, para Greenblatt,

O que define a força estética das obras, ou de certas obras é “a capacidade de alguns traços verbais, orais e visuais de produzir, configurar e organizar experiências tanto físicas quanto mentais”. A circulação entre o mundo social e as obras estéticas pode apoderar-se de qualquer realidade, tanto dos desejos, das ansiedades ou dos sonhos quanto do poder, do carisma ou do sagrado: “qualquer coisa produzida pela sociedade pode circular salvo se está excluída da circulação” – por exemplo, pela censura monárquica ou eclesiástica. (CHARTIER, 2015, p. 97).

Destacamos, no trecho acima, a relevância das obras literárias na formação da sociedade, do mundo social e, da contribuição estética, das várias opções de focalização permitidas pela perspectiva social, decorrentes das imagens particulares da história, condicionadas não só em termos sensoriais, mas também afetivos e ideológicos.

### **3.4 Memória e história**

Nos últimos tempos, a obra de Paul Ricoeur vem se tornando mais evidente pelo fato de ser considerada como expoente nos estudos relacionados aos distintos modos de representação do passado: a ficção narrativa, o conhecimento histórico, as operações da memória. Chartier (2015) cita que, no último livro de Ricoeur, *A memória, a história e o esquecimento*, o estudioso estabelece uma série de distinções importantes entre estas duas formas de presença do passado no presente:

Que asseguram, por um lado, o trabalho da *anamnese*, quando o indivíduo “*descende a su memoria*” (“desce à sua memória”), como escreve Borges, e, por outro lado, a operação historiográfica. A primeira diferença é a que distingue o testemunho do documento. Se o primeiro é inseparável da testemunha e da credibilidade outorgada a suas palavras, o segundo permite o acesso a conhecimentos que foram recordações de ninguém. À estrutura fiduciária do testemunho, que implica a confiança, opõe-se a natureza indiciária do documento, submetido aos critérios objetivos da prova. Uma segunda distinção opõe a imediação da memória à construção explicativa da história, seja qual for a escala de análise dos fenômenos históricos ou o modelo de inteligibilidade escolhido, sejam as explicações as que indagam as determinações desconhecidas dos atores ou as que privilegiam suas estratégias explícitas e conscientes. Depreende-se daí uma terceira diferença: entre o reconhecimento do passado possibilitado pela memória e sua representação, ou “representância” no sentido de “ter o lugar de”, assegurada pelo relato histórico. (CHARTIER, 2015, p.114)

Considera-se, assim, que a distinção analítica entre a seleção de modelos explicativos e a construção do relato histórico possibilitam distinguir associações narrativas ou retóricas entre a ficção e a história, que ocorra a dissolução da capacidade de apreensão do conhecimento da história por meio da narrativa ficcional presente na literatura. “Curiosamente, a apresentação da ‘verdade’ se faz a partir do emprego sistemático de elementos próprios às narrativas de ficção” (CHARTIER, 2015, P.128), apontando elementos, frequentemente, utilizados no discurso eminentemente histórico.

### **3.5 (Re)Construção do passado**

Para depreendermos como se dá o processo da memória em *Lambões de caçarola*, é iminente que analisemos os conceitos de memória individual e coletiva e suas conexões com a história.

Considerando que a memória é a capacidade de reter, recuperar, armazenar e evocar informações disponíveis, e sendo ela seletiva, mas que nem tudo fica gravado, nem tudo fica registrado. Leva-nos a crer que esse conceito de memória está relacionado apenas como um fenômeno individual, o que se refere a algo relativamente íntimo, uma vez que essas reminiscências se organizam em função das preocupações pessoais e políticas do momento e ligadas a um grupo restrito de indivíduos.

Com base nessa argumentação, de que a memória e a forma como funciona vem



se alterando ao longo do tempo, é que os cientistas, filósofos, sociólogos e os historiadores constataram que essa modificação da *anamnese* se dá a partir da adaptação às funções, às suas utilizações e importância atribuída a ela em sociedades distintas.

Para Maurice Halbwachs, sociólogo que viveu entre 1877 e 1945 e autor de *A memória coletiva*, a memória não se trata apenas de um fenômeno de interiorização individual, ela se estende ao campo da construção social como um evento coletivo. Entende que a memória deve ser compreendida como um evento construído coletivamente e submetido a flutuações, transformações e mudanças constantes. Halbwachs discute a reconstrução das lembranças, tendo como base o âmbito das relações sociais e dos grupos de convívio:

A memória individual existe sempre a partir de uma memória coletiva, posto que todas as lembranças são constituídas no interior de um grupo. A origem de diversas ideias, reflexões, sentimentos, paixões que atribuímos a nós são, na verdade, inspiradas pelo grupo. A memória individual construída a partir das referências e lembranças do próprio grupo refere-se, portanto, a um ponto de vista coletivo. (HALBWACHS, 1990, p.60).

Ele afirma, inclusive, que a memória coletiva “é uma corrente de pensamento contínuo, de uma continuidade que nada tem de artificial, já que retém do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Ela não ultrapassa os limites deste grupo” (HALBWACHS, 1990, p.82).

Completa, ainda, que memória coletiva é fenômeno distinto da história, partindo do pressuposto de que o universo da memória (situada em termos de experiência vivida, da imagem, do afeto ...) e o da história (se posiciona em termos de uma crítica, de um problema, de conceito). Para ele, a história é apresentada “como o lugar da objetividade absoluta, da não implicação do sujeito histórico, da simples inscrição daquilo que ocorreu no plano puramente factual”. E a memória constitui-se de história viva e vivida e permanece no tempo, renovando-se, não havendo ruptura entre o passado e o presente, porque retém:

Do passado somente aquilo que ainda está vivo ou capaz de viver na consciência do grupo que a mantém. Por definição, ela não ultrapassa os limites deste grupo. Quando um período deixa de interessar ao período

seguinte, não é um mesmo grupo que esquece uma parte de seu passado: há, na realidade, dois grupos que se sucedem. A história divide a sequência dos séculos em períodos, como se distribui o conteúdo de uma tragédia em vários atos. Porém, enquanto que numa peça, de um ato para outro, a mesma ação prossegue com os mesmos personagens, que permanecem até o desenlace de acordo com seus papéis, e cujos sentimentos e paixões progridem num movimento ininterrupto, na história se tem a impressão de que, de um período a outro, tudo é renovado, interesses em jogo, orientação dos espíritos, maneiras de ver os homens e os acontecimentos, tradições também e perspectivas para o futuro, e que se, aparentemente reaparecem os mesmos grupos, é porque as divisões exteriores, que resultam dos lugares, dos nomes e também da natureza geral das sociedades, subsistem. Mas os conjuntos de homens que constituem um mesmo grupo em dois períodos sucessivos são como duas barras em contato por suas extremidades opostas, mas que não se juntam de outro modo, e não formam realmente um mesmo corpo. (HALBWACHS, 1990: p. 81-82).

É possível notar aproximações relevantes entre o pensamento de Halbwachs e do historiador Pierre Nora. Para Nora, a memória é uma espécie de tradição definidora dotada de uma herança que dá sentido e forma, tornando-se, assim, viva e dinâmica. Ele se aprofunda, ao afirmar que é ditatorial e inconsciente de si mesma, organizadora e onipotente, espontaneamente atualizadora, a memória sem passado que reconduz eternamente à herança, levando o passado dos ancestrais ao tempo indistinto dos heróis, das origens e dos mitos. Em compensação, a história é registro complexo, distanciamento, crítica, reflexão, ao mesmo tempo em que mata os momentos da memória, desumaniza e congela, colocando o passado como algo distante, que deve ser analisado, criticado, revisto com neutralidade.

A história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado. Porque é afetiva e mágica, a memória não se acomoda a detalhes que a confortam; ela se alimenta de lembranças vagas, telescópicas, globais ou flutuantes, particulares ou simbólicas, sensível a todas as transferências, cenas, censura ou projeções. A história, porque operação intelectual e laicizante, demanda análise e discurso crítico. A memória instala a lembrança no sagrado, a história liberta, e a torna sempre prosaica. A memória emerge de um grupo que ela une, o que quer dizer, como Halbwachs o fez, que há tantas memórias quantos grupos existem; que ela é, por natureza, múltipla e desacelerada, coletiva, plural e individualizada. A história, ao contrário, pertence a

todos e a ninguém, o que lhe dá uma vocação para o universal. A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p.9).

Concluimos que, para o sociólogo Halbwachs, as lembranças são incorporadas pela história de forma natural, à medida que deixam de existir. Já para Nora, a categoria memória deixa de existir no momento em que é reivindicada pela história. Utilizaremos, como aporte na análise do conto *Lambões de caçarola*, justamente a representação quase que burocrática do passado *versus* uma visão em que se procura compreender o processo pelo qual o grupo social (neste caso, os pobres da época, representados pelos moradores do Beco da Onça) construiu a sua própria imagem de Getúlio Vargas. Neste sentido, a memória coletiva é o elemento-chave, pois fornece um ponto de vista mais emocional, apreende o clima e o sentimento do recorte temporal.

### **3.6 Representação social**

A Teoria das Representações Sociais foi elaborada e apresentada por Serge Moscovici, no início dos anos 60. Situado no interior da Psicologia Social, o psicólogo social romeno, radicado na França, Moscovici (1978), não admitia a delimitação estanque entre as esferas individual e social, realizando, por isso, uma releitura crítica do conceito de “representações coletivas”, que tomou de empréstimo do sociólogo Émile Durkheim.

A acepção do termo “sociais”, empregada com o propósito de substituir “coletivas”, na medida em que promoveu desdobramentos teórico-metodológicos importantes, atribuiu dinamicidade e diversidade às representações anteriormente consideradas estáveis e coercitivas.

Tanto a linguagem quanto a imagem, na trilha das representações, promoveu a compreensão do processo de construção de um conhecimento específico do senso comum: a representação social.

Foi a partir desse entendimento que Moscovici definiu a representação social como:

[...] um *corpus* organizado de conhecimentos e uma das atividades psíquicas graças às quais os homens tornam inteligível a realidade física e social, inserem-se num grupo ou numa ligação cotidiana de trocas, e liberam os poderes de sua imaginação. (MOSCOVICI, 1978, p. 28).

Nessa perspectiva, as representações sociais são entendidas numa contextualização psicológica, social e cultural. Com características próprias, o conhecimento produzido fundamenta-se num sistema de valores, noções e práticas com a pretensão de ser percebido como um veículo de trocas ou como um código para denominar o mundo da vida cotidiana. Moscovici completa:

As representações sociais são entidades quase tangíveis. Elas circulam, cruzam-se e se cristalizam incessantemente através de uma fala, um gesto, um encontro, em nosso universo cotidiano. A maioria das relações sociais estabelecidas, os objetos produzidos ou consumidos, as comunicações trocadas, delas estão impregnados. Sabemos que as representações sociais correspondem, por um lado, à substância simbólica que entra na elaboração e, por outro, à prática que produz a dita substância, tal como a ciência ou os mitos correspondem a uma prática científica ou mítica. (MOSCOVICI, 1978, p. 41).

O destaque na experiência vivida, atribuída pela teoria de Moscovici, possibilita-nos captar das sociedades contemporâneas a transitoriedade, complexidade e heterogeneidade. É na pluralidade de grupos sociais, característica desse novo cenário, que nos oportuniza reconhecer a existência de múltiplas racionalidades, de outra maneira, a constituição de diferentes formas de conhecer e de se comunicar determina as singularidades.

À medida que orientam os comportamentos dos indivíduos, em interação as representações sociais, tornam-se referências normativas para esses grupos sociais. A comunicação desses grupos, fenômeno básico e universal de influência recíproca, exerce papel central nesse processo, ao propiciar o espaço das trocas simbólicas que dão origem ao imaginário social. A linguagem e a cognição em justa relação originam as representações sociais, atribuindo-lhes o *status* de signo.

Com a apreensão de referências na Linguística, o psicólogo Moscovici elucidada que a especificidade do signo demonstrado por meio das representações sociais advém de sua composição por duas faces imanentes: a figurativa e a simbólica. A imagem, por sua vez, resulta rigorosamente da produção do aspecto figurativo da representação via processo de objetivação, ou seja, do recurso de elaboração de imagens mentais que captam o real, metamorfoseando-o para o concreto, tangível e, portanto, decifrável.

A imagem é reconhecida mediante a face simbólica que confere a sua justa significação e serve-se da linguagem para fixar os sentidos processados pela cognição no âmbito social, este método foi chamado de ancoragem. É essa interpretação imagética que proporciona a Moscovici (2005 apud COSTA, 2007) fixar os estereótipos como produtos de imagens e opiniões cristalizadas, que revelam nossa recepção da realidade, não como é, mas como gostaríamos ou pensamos que ela seja.

Um segundo aspecto abordado por Moscovici (1978), alusivo à produção de representações sociais, relaciona-se às noções psíquicas de conceito e expressão. As representações sociais tornam intercambiáveis, visto que favorecem a passagem da instância sensório-motora à categoria cognitiva, ao promoverem o reconhecimento do objeto estranho pela conscientização de suas características elementares, mediante esquemas conceituais preexistentes. Origina-se a apreensão do objeto por seu significante (expressão) e significado (conteúdo), deixando clara a natureza conotativa das representações sociais. A articulação da oposição é que promove as alterações e, conseqüentemente, os deslocamentos. A trajetória descrita é de um movimento pendular: do estranho ao costumeiro e do costumeiro ao estranho. Moscovici elucidada:

As representações individuais ou sociais fazem com que o mundo seja o que pensamos que ele é ou deve ser. Mostram-nos que, a todo instante, alguma coisa ausente se lhe adiciona e alguma coisa presente se modifica. Mas essa dialética, o seu jogo revestem-se de um significado maior. Se algo de ausente nos impressiona e deflagra todo um trabalho do pensamento e do grupo, não é nessa condição, mas porque, em primeiro lugar, é algo de estranho e, depois, está fora do nosso universo habitual. Com efeito, a distância tem para nós a surpresa de que somos tomados e a tensão que a caracteriza. (MOSCOVICI, 1978, p. 59).

Esse método de criação dialético demanda, no entanto, a performance constante do sujeito que, por seu gênio inventivo, interage com o objeto numa modificação recíproca. Desse modo, é possível reconhecer que “[...] uma representação é sempre uma representação de alguém, tanto quanto de alguma coisa.” (MOSCOVICI, 1978, p.27). O indivíduo exerce papel ativo nessa produção, em consequência de sua constituição via representação social, ao mesmo tempo em que a constitui. Na perspectiva que a representação não é cópia e nem simulacro do real, tal como antes era classificada. A criatividade humana realiza a tradução do real, originando outra versão deste. Moscovici alega que “[...] representar uma coisa, um estado, não consiste simplesmente em desdobrá-lo, repeti-lo ou reproduzi-lo; **é reconstituí-lo, retocá-lo, modificar-lhe o texto**” (*grifo nosso*). (MOSCOVICI, 1978, p. 58). Decorre, então, a reflexão que uma representação do objeto é sempre uma reapresentação distinta do que é o objeto. A representação do objeto, neste caso, vem carregada do fenômeno da recepção, da leitura que se faz do objeto. Tanto da parte do autor quanto da parte do leitor.

As representações sociais ainda têm o mérito de apreender e/ou receber as mudanças em trânsito nas sociedades contemporâneas. A representação social, sob a perspectiva de Arruda (2002), “[...] seria uma forma de conhecer típica dessas sociedades, cuja velocidade vertiginosa da informação obriga a um processamento constante do novo, que não abre espaço nem tempo para a cristalização de tradições [...]” (ARRUDA, 2002, p. 134). Esse processo revela a maleabilidade, versatilidade e dinâmica das representações sociais. À medida que as novidades vão se incorporando, elas se apresentam como um fenômeno volátil, com mobilidade capaz de integrar o individual ao social em mutações complexas e dialéticas. As representações sociais constituem, portanto, “ciências coletivas” *sui generis*, que favorecem ao homem moderno interpretar, na sua transitoriedade e multiplicidade, o mundo concreto.

A Teoria das Representações Sociais, na visão teórica de Jodelet (1984), está amparada em cinco características fundamentais, a saber: refere-se sempre a um objeto; tem uma natureza figurativa e a propriedade de tornar intercambiáveis sensação e ideia, percepção e conceito; pertence à ordem do simbólico e do significante; possui caráter construtivo; e expressa autonomia e criatividade. Essas propriedades revelam, pois, “[...] uma forma de conhecimento socialmente elaborada e partilhada, com um objetivo

prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p. 22). A cientista social, Denise Jodelet consagrou essa sua definição de representações sociais em meio aos estudos produzidos na área, ressignificando a importância das relações sociais para a própria produção da representação. A autora ponderou que as relações sociais intervêm diretamente na realidade material, social e ideal, que favorece a substância para a atuação articulada da cognição, linguagem e comunicação.

O sujeito social, para Jodelet (1984), envolvido em condições específicas de espaço e tempo, movimenta-se no interior de um pensamento social preexistente, que lhe possibilita formular representações com o propósito de fixar sua localização relativa a fatos, objetos, pessoas, ideias. As representações sociais revelam-se, portanto, um conhecimento vantajoso para orientar a comunicação, a compreensão e o domínio do ambiente pelo sujeito social. Trata-se, especialmente, de um conhecimento prático, que recebe as marcas do social e do simbólico e promove, conseqüentemente, a articulação entre ação, pensamento e linguagem.

Nessa perspectiva, podem ser atribuídos às representações sociais, arranjos estruturantes (repertórios conceituais que possibilitam tornar familiar o estranho) e estruturados (campo de significações, saberes e informações) (ARRUDA, 2002; BRIVIO, 2011), cujas funções cognitivas (dar sentido ao desconhecido) e sociais (criação e manutenção de identidades e equilíbrios individuais e coletivos) operam segundo as modalidades de convenção e prescrição (MOSCOVICI, 2003 apud COSTA, 2007), combinando objetos, situações, conhecimentos e condutas socialmente aceitáveis. As representações sociais, assim constituídas, têm a dupla finalidade de agir e avaliar, ou são construídas com o propósito de viabilizar os fundamentos para a reprodução social no mundo da vida cotidiana.

Serve destacar que os meios de comunicação executam papel fundamental na produção e disseminação das representações sociais. Moscovici (1978) já advertia que os meios de comunicação traduziam o conhecimento científico, tornando-o inteligível para o senso comum. A ciência, transformada em representações sociais, era, então, bastante difundida, estruturando uma seleção de noções, práticas e valores de indivíduos e grupos.

O conjunto de saberes disponíveis no senso comum favorecem às coletividades interpretar as mensagens transmitidas pelos meios de comunicação, de modo a transformá-las em propriedades impessoais e públicas, com o objetivo de proporcionar o seu manuseio e a sua apropriação pelo indivíduo, conforme as motivações do grupo ao qual pertence.

Incorporados nessa caótica rede de significados, saberes e informações, em grande medida disseminados pelos meios de comunicação de massa, nós nos tornamos, simultaneamente, atores e plateia de um espetáculo, que encena o jogo incessante de repetição e superação da vida social descrito pelas representações sociais. Goffman (1985) ressalta que a sociedade se organiza de modo a reconhecer o indivíduo tal como ele se apresenta, ou seja, tal como pretende ser diante dos outros, tal como informa os outros sobre o que “é”. Há, então, uma demanda moral do indivíduo por sua compreensão conforme a sua representação.

### **3.7 João Antônio e a representação - Histórias da memória**

Conforme mencionamos anteriormente, *Lambões de caçarola* não é uma obra que segue o formato tradicional, apesar de o relato ser aparentemente linear, pois quando analisada em seus detalhes, detectamos sinais que nos levam a crer que se trata de uma ficção de cunho memorialista. Os indícios considerados, a ausência de títulos ou quaisquer especificações para os capítulos, o que denota um complicador da estrutura organizacional do texto. A despeito do relato em relação à Era Vargas seguir com início, meio e fim, percebemos que há momentos em que o narrador amalgama fatos distintos, ocorridos em épocas distintas, como se houvessem acontecido em só momento, remetendo-nos às questões memorialistas, lembranças do passado social. É com esse efeito produzido pelo narrador, que o autor configura o vai e vem da memória, ao relembrar de fatos do passado.

É relevante mencionarmos um momento em que este aspecto da memória pode ser mais bem observado, é quando o narrador se refere às datas que surgem apenas como um pequeno detalhe na narrativa. Nessa ocasião, não se observa linearidade com o discurso do narrador. O menino (narrador) menciona fatos ligados à guerra e ao *black out* provocado por ela com superficialidade, o que nos leva a crer que a narrativa estava situada no ano de 1944. Mas, em páginas anteriores, o garoto situa a narrativa em 1942.



Ocorrendo o mesmo movimento de vai e vem, quando cita a queda de Getúlio, ocorrida em 1945, que se mistura com seu retorno ao poder, o que só ocorre em 1951.

João Antônio não quer falar com o lado “burocrático” do leitor, mas com seu lado emocional, por esse motivo as datas não têm caráter relevante porque sua intenção não é fazer um relato frio, que remeta à história oficial. Provavelmente, a escolha de um narrador menino tenha sido a maneira que o autor encontrou para apresentar a visão do que se tinha de Vargas e cosequente humanização da figura do presidente, o “Gegê”, o “Pai dos pobres”. O leitor é inserido no meio desta via dupla de interesses políticos, afetos, admiração, ilusão e realidade.

### **3.8 A representação em *Frio e Meninão do Caixote***

Os “meninos” de João Antônio, cujas histórias de vida desenham e circunscrevem hoje os indivíduos denominados “crianças em situação de rua”, são apresentados pelo escritor com suas peculiaridades, motivações, dificuldades, decepções, sonhos e desejos, próprios da idade.

Essas crianças, cada uma a seu modo, pela garantia de sua sobrevivência, constroem modos próprios de organização. Os garotos de rua, assim como os malandros e as prostitutas, têm uma linguagem própria. Eles constroem seus modos particulares de organização, apossam-se de elementos culturais próprios da sociedade e vão adaptando às ruas formas de vida e também às suas necessidades.

Falar sobre a população em situação de rua, mas, principalmente, dos “meninos de rua”, demanda muito cuidado e pesquisa. Para Machado (2003), a expressão “menino de rua”:

Não remete a referente uniforme, a um conceito unívoco. Alguns sociólogos apontam para a diversidade do que se considera, hoje, no Brasil, “menino de rua”.

Há pelo menos, três categorias: o menino que vai às ruas para realizar algum trabalho e volta toda noite para casa e para sua família; o menino que vive nas ruas, sem elo contínuo com a família mas que ela ainda algum contato; e o menino que está completamente nas ruas, já perdeu esses vínculos familiares e vive do modo como lhe é possível, realizando com frequência roubos, assaltos, etc. (MACHADO, 2003, p. 15).

Os “meninos, personagens dos contos do escritor paulistano, que serão apresentados em nosso texto não se encaixam à perfeição das categorias apontadas nos estudos de Machado (2003), mas se aproximam bastante da realidade retratada em seus textos.

No conto *Lambões de caçarola*, a figura do menino que relata suas memórias e vem apresentando, por meio de uma complexidade social e política, pelo viés da narrativa que envolve uma parcela social do subúrbio da cidade de São Paulo. Enquanto que, em *Frio*, “Nego”, um garoto de 10 anos de idade, é retratado numa perspectiva variada. Ele não está completamente nas ruas, mas não possui vínculos familiares e vive na companhia de um malandro, que divide com ele um pequeno quarto. No texto de *Meninão do Caixote*, personagem principal do conto, é exibido com o mesmo título, trata-se de um garoto de pouca idade que vai às ruas para realizar algum trabalho e que volta para casa à noite.

As narrativas de João Antônio são entrecortadas por poucas personagens com nomes próprios, entretanto seus protagonistas são conhecidos apenas por seus codinomes ou apelidos, incomodando seu leitor e suscitando maior interesse pela narrativa.

Vincula as ações representadas, sobretudo, a uma concepção antropomórfica ou primária da narrativa, o que conduz à incontestável valorização da personagem como categoria literária hábil a protagonizar os investimentos semânticos (temáticos, ideológicos). A provocação que o autor pretende alcançar como este recurso que atinge o relato, por sua vez, a integração narrativa da personagem pretende, muitas vezes, a sua inserção em todos os espaços que com ela interagem. Estes espaços, atrelados às personagens, condicionam, por ela são transformados, complementam a sua caracterização, com um propósito a ser atingido, porque colaboram na sua configuração como entidade carregada de dinamicidade que o envolvimento na ação permite-se concretizar.

O repórter-escritor por meio, da literatura, promove, a partir da atuação de seus personagens, a “des-construção” dos espaços transformando-os e instigando seu leitor a fazer o mesmo diante da realidade que lhe imputada. A prática da narrativa de João Antônio possibilita ao leitor a transformação dentro das exigências e regras de jogo social conectado a uma realidade que o seu interlocutor não conhece. Entretanto não é menos certo afirmar que tal materialização não será alcançada sem a adequada ressonância receptiva.

Expostos a toda sorte de obstáculos em suas necessidades básicas e afetivas, as crianças e adolescentes das favelas e dos bairros periféricos vivenciavam e, ainda hoje, repetem essa mesma situação de descaso e perversidade ligada à sua inserção social ou não.

Em nível micro, do círculo familiar e comunitário, as dificuldades manifestam-se impiedosas: ser expulsos da escola, da unidade familiar referencial, pressionados pelos valores culturais consumistas veiculados pelos meios de comunicação de massa e cujas mensagens são carregadas de um desejo de “felicidade”, competição, acúmulo de bens, procuram, na rua, seu espaço de “viração”. Reinterpretam os valores e normas sociais, legitimando um código próprio estimulado pelo grupo, bandos e/ou adultos mandantes.

A procura alternativa do ganho manifesta-se por meio do tráfico de drogas pois, para enfrentar toda esta situação, a droga surge, paralela a sentimento de autodestruição, impulso para ganhar novas forças e/ou mesmo para ser diferente.

A questão do menor, quase nunca, tem sido levada a sério no Brasil, a não ser para salvar aparências, resguardar atitudes assistencialistas, manter a marginalização sob controle do Poder Público. As entidades estatais ou para-estatais que cuidam do menor não deixaram, salvo em momentos isolados, de servir aos interesses políticos dominantes. Fórmulas velhas ou pioneirismos mal trabalhados não tem chegado, em sua grande maioria, a pôr o dedo no tumor, muito menos extirpá-lo.

Nas crianças em situação de rua, tem-se observado que poucos ou quase nenhum deles tem domínio da leitura e da escrita, e que a família de quase todos eles se resume apenas à mãe ou ao pai, ou ausente, tendo já falecido ou abandonado a família: muitos deles desconhecem o pai ou até mesmo a família. A estudiosa Rosa Helena Blanco Machado (2003) ressalta, em sua obra, *Vozes e silêncios de meninos de rua* que:

Os meninos em situação de rua são considerados marginais, ameaçadores, ou, na melhor das hipóteses, desajustados. [...] A vida nas ruas requer conhecimentos e orientações próprias, formas de interações verbais e sociais características, apoiadas em referenciais que possibilitem a quem nela está abrigado uma chance de sobrevivência. (MACHADO, 2003, p.20-21)

Ele (o menino de rua), quando vive por sua conta, tem toda uma cidade, suas ruas, marquises, bancos de praças, construções abandonadas por sua casa. E todo um mundo de gente que circula ao seu redor e, ao mesmo tempo, o despreza e o ignora por medo, por preconceito, por desconhecimento, por nojo, como se não fosse criança como todas as outras.

Estas crianças “invisíveis”, evidentemente, não saem de mundos extraterrenos. Nascidos e criados num mundo tido como globalizante e globalizador, em que a força da tecnologia impõe-se, mergulhados que estão no miolo dos acontecimentos de uma cidade grande como São Paulo em que nasceram e/ou habitam, esses garotos não vivem à parte, isolados, ignorantes das regras dessa sociedade que os desconhece. O silêncio é o grande protagonista nesses contatos.

São grupos marginalizados dentro da sociedade, de quem não se espera coisa alguma a não ser que voltem a conviver com seus familiares e assumam ares de adequação e adaptação social, de forma que não “atrapalhem” ou não “incomodem” a sociedade na sua organização, no seu funcionamento. Esses sujeitos não são considerados sujeitos pela sociedade, o que lhes é permitido é nada mais do que o silenciamento. O silêncio tão pertinente e bastante significativo que os acompanha em sua jornada.

Os objetivos de João Antônio, nos contos apresentados, principalmente, em *Frio e Meninão do Caixote*, voltaram-se para esse viés social. Em sua narrativa, o contista paulistano revela um caminho por ele percorrido nos becos e ruas da metrópole, absorvendo das várias fontes de onde retira seu conhecimento e a partir do qual retrata a realidade em forma de ficção.

## CONCLUSÃO

Como não havia mais espaço nos jornais para se dizer o que queria, a ficção, em muitos casos, fazia as vezes de reportagem. De acordo com Flora Sussekind:

Esta ficção de mãos dadas com o jornalismo foi a que encontrou maior sucesso popular e a que reuniu o maior número de fiéis praticantes nos últimos decênios. Coube a ela retratar um Brasil nem sempre visível a olho nu e inenarrável pela grande imprensa. E criar para o escritor uma imagem que oscila entre a marginalidade semelhante à dos personagens que representa e o heroísmo de um “Robin Hood” de classe média, que se imagina sempre ao “lado dos fracos e oprimidos”. (SUSSEKIND, 1985, p.58).

A produção literária de João Antônio ocorreu, essencialmente, no período em que o Brasil passava pela ditadura militar. Um diálogo intenso com a cultura de massa, traduzido por relatos que representavam de maneira direta os dramas das camadas subalternas, e também com a historiografia. Os discursos híbridos, por sua vez, viabilizavam uma série de recursos que promoviam a recontextualização de fatos históricos do passado. Consideramos que os acontecimentos políticos da época contribuíram para impulsionar o que o contista paulistano já planejava – dar início a uma postura literária que fundisse jornalismo e literatura, com o firme propósito de retratar a realidade social brasileira.

Nos três contos a que nos propusemos a analisar, revela-se toda a força da escrita e o entendimento das transformações do estilo literário proposto por João Antônio. A exploração de uma nova linguagem, permeada por um diálogo abundante, diversificado e diferenciado brotava no meio das paixões e mazelas populares em sua imediatividade e na plasticidade das imagens tocadas e convergidas para a ficção.

Com seu olhar caleidoscópico, cuja percepção integrava a sensibilidade intelectual e cultural num jogo incessante de ir e vir, alternando literatura e jornalismo, escritura

ficcional e fatos circunstanciais, o autor consegue estreitar seu novo projeto estético.

Em *Lambões de caçarola*, o narrador menino consegue transformar o povo do Beco da Onça em protagonista da história do Brasil e promove a abertura de um novo leque de possibilidades para o leitor, ao incorporar fatos históricos e, ao mesmo tempo, atualizá-los, assemelhando-os à realidade da ditadura militar. Ele deseja um leitor atento, engajado com as questões políticas e sociais. Não quer um leitor frio e distante dos fatos, mas, sim, um leitor que atue com o presente sem se esquecer do passado, ele promove a interação com as reminiscências do passado recorrendo à fala de um menino.

No conto mencionado, o escritor, em sua narrativa, atua com uma multiplicidade de diálogos, abordando o diálogo do texto, com a imagem e o diálogo do texto com a memória. As ilustrações e imagens desempenham papel de interdependência com o texto escrito, o que as situa como uma leitura complementar, ampliando os horizontes do leitor e aumentando o potencial significativo do livro. Imagem e texto dialogam e se organizam, transitando na obra e fornecendo ao leitor subsídios para que ele relacione os distintos elementos do texto.

Somado aos dramas pessoais, o texto também dialoga com a história por meio do recurso da memória individual e coletiva, partindo do real, período da Era Vargas somado às reminiscências do narrador-testemunha, com seus relatos sobre o cotidiano do Beco da Onça. O leitor é convidado a participar desta viagem ao passado, para entendê-lo e fazer relação com seu presente, conhecer o mito populista, o subúrbio e os “Trabalhadores do Brasil!”.

A relação real/ficcional e racional/emocional é um dos pontos mais importantes no encontro entre literatura e história. Quando a literatura percorre os caminhos da história, o leitor adentra num espaço em que a sua visão é ampliada e aguçada para uma nova forma de releitura do passado.

*Frio e Meninão do Caixote* apresentam a marginalização social que se desenvolve, pois os personagens estão encurralados entre a rua e a mesa de sinuca. Esse todo consistente se desencadeia numa gradação crescente da marginalização, a metamorfose do malandro (seja a transformação para e, de outra forma, o retorno da vida na malandragem) e da configuração poética desta. Em *Frio*, a narrativa equilibra a emotividade de história simples e uma notável ausência de sentimentalismo, traz as

marcas de um menino em situação de rua. Em *Meninão do caixote*, instaura um dos temas iniciais do escritor: o mundo da sinuca e da malandragem, com seus personagens-tipo, sua ética, sua estética, por meio da estilização da linguagem oral e do jogo de cenas, além do conflito familiar que o personagem enfrenta e o fato de sua transformação precoce de menino para homem.

Todas as três narrativas são flagrantes vivos da vida de camadas populares marginalizadas de São Paulo, fixados com uma técnica que, devidamente, transposta, aproxima-se de quadros impressionistas, como se pudéssemos recortar cada cena descrita no texto, como se observa nas fotografias. Aqui, a maneira de ver o mundo é a dos personagens, pois João Antônio os assume, transfigura-se neles. Não pretende fazer discurso, não é moralista, não defende tese: toca o dedo na ferida aberta e deixa-a sangrar.

O presente trabalho buscou não só mapear o posicionamento da fortuna crítica do autor e o caráter híbrido da sua obra (primeiro capítulo), como traçar uma linha de análise sobre o gênero literário – o conto –, e a caracterização de seus personagens nos textos escolhidos, situando-os entre realidade, ficção e sociedade (segundo capítulo) e, como isso, finalizando nossa análise na perspectiva das representações sociais e memória coletiva e individual, permeados pela imagem (terceiro capítulo).

Os textos críticos pesquisados, no seu conjunto, conseguem mostrar muito bem que ainda temos muito a caminhar na análise efetiva da obra do paulistano João Antônio. Entretanto, independente do crítico e da sua capacidade de exposição crítica, o contista parece ter conseguido uma unanimidade quanto à qualidade de sua produção literária. O escritor procurou fazer com que o seu leitor se tornasse seu cúmplice e que entendesse que a sua literatura é a forma com a qual procura acordar até o mais desavisado sobre as questões que envolvem a existência de uma sociedade vitimada pela hierarquia social.

João Antônio renovou o tratamento de temas urbanos ao desenvolver uma transfiguração do homem marginalizado, humilhado, dando-lhe estatuto artístico. Pois, é claro que a mera inclusão de personagens proletários, malandros, boêmios numa narrativa não despertaria maior interesse, não fosse o poder de estilização do escritor.

## REFERÊNCIAS

ABREU, Wagner Coriolano de. **Cinzências da literatura: João Antônio com Nietzsche**. 2007. 137 f. Tese (Doutorado em Letras) - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

ANDRADE, Mário. **O empalhador de passarinho**. São Paulo: Martins; Brasília: INL, 1972.

ANTÔNIO, João. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

\_\_\_\_\_. Corpo-a-corpo com a vida. In: ANTÔNIO, João. **Malhação do Judas Carioca**. Rio de Janeiro: Civilização Carioca, 1975.

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

\_\_\_\_\_. **Lambões de caçarola: trabalhadores do Brasil!** – 4. Ed.. Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

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

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

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

\_\_\_\_\_. **Meninão do Caixote**. 4. ed. São Paulo: Atual, 1991.

\_\_\_\_\_. O Buraco é mais embaixo. In: SEVERIANO, Mylton. **Paixão de João Antônio**. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1987. (Coleção: Os pensadores).

ARRUDA, Angela. Teoria das representações sociais e teorias de gênero. **Cadernos de Pesquisa**, São Paulo, n. 117, p. 127-147, nov. 2002. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/cp/n117/15555.pdf>. Acesso em: 11 mar. 2017. <https://doi.org/10.1590/S0100-15742002000300007>

BARBOSA, João Alexandre. A prosa de uma consciência. In João Antônio. **Dama do Encantado**. São Paulo: Nova Alexandria, 1996



BARRETO, Lima. **O cemitério dos vivos: memórias**. São Paulo: Planeta do Brasil, 2009.

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

BOSI, Alfredo. **O conto brasileiro contemporâneo**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRITO, Mário da Silva Brito. Os malandros paulistas entram na literatura. In: ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963 (texto de orelha).

BRIVIO, Gustavo. Representações Sociais: dimensão estruturada e estruturante dos processos de comunicação. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, ano X, n. 116, p. 108-115, jan. 2011. Disponível em: <http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/10860/6480>. Acesso em: 11 mar. 2013.

BULHÕES, Marcelo. **Jornalismo, literatura e violência: a escrita de João Antônio**. Bauru: Coleções Faac, 2005.

BURKE, Peter. **Variiedades de história cultural**. Tradução de Alda Porto. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

CAMPOS, Haroldo. PINTO, Marino. **Retrato do velho**. Disponível em: <http://historiaviva.aessul.com.br/blog/sabia-dessa/retrato-velho/>. Acesso em 20 de jun. de 2017.

CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. In: ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. São Paulo: Cosac e Naif, 2004

CANDIDO, Antonio. A noite enxovalhada. In: ANTÔNIO, João. **João Antônio: Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CANDIDO, Antônio. Dialética da malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias). **Revista do Instituto de estudos brasileiros**, São Paulo, n. 8, 1970, pp. 67-89. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i8p67-89>

CHARTIER, Roger. **A força das representações: história e ficção**. Org. João Cezar de Castro Rocha. Chapecó, SC: Argos, 2011.

CHIAPPINI, Lígia. O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes. In: CHIAPPINI, L.; DIMAS, A.; ZILLY, B. (Org.). **Brasil, país do passado?** São Paulo: Edusp; Boitempo, 2000.

COLETIVA.NET. **EDGAR VASQUES: PINTANDO O SETE**. Disponível em: <http://coletiva.net/perfil/2005/12/pintando-o-sete-no-jornalismo/>. Acesso em 01 de jun 2017.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSSON, Rildo. Romance-reportagem: o império contaminado. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura: a sedução da palavra**. 2. ed. São Paulo: Escrituras, 2005. (Coleção Ensaios Transversais).

COSTA, Valmir. Representações sociais e semiótica: um território comum? **Caligrama**: Revista de Estudos e Pesquisa em Linguagem e Mídia, São Paulo, v. 2, n. 3, set./dez. 2007. Disponível em <[www.eca.usp.br/caligrama/n\\_9/pdf/10\\_costa.pdf](http://www.eca.usp.br/caligrama/n_9/pdf/10_costa.pdf)>. Acesso em: 11 mar. 2017. <https://doi.org/10.11606/issn.1808-0820.cali.2007.67286>

CUNHA, Fausto. Os meninos de João Antônio. In: ANTÔNIO, João. **Meninão do Caixote**. 4.ed. São Paulo: Atual, 1991

DELEUZE, Gilles. **A literatura e a vida**. Disponível em: [http://www.rogerioa.com/resources/Opt\\_Lit/Deleuze---Literatura.pdf](http://www.rogerioa.com/resources/Opt_Lit/Deleuze---Literatura.pdf). Acesso em: 04 dez 2015.

\_\_\_\_\_, Gilles. **Cinema: a imagem-movimento: cinema I**. Trad. Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1993.

**Dicionário infopédia da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico** [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2017. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/merdoso>. Acesso em 20 de mai 2017

DURIGAN, Jesus Antônio. João Antônio e a Ciranda da Malandragem. In: SCHWARZ, Roberto (org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

FAUSTO, Boris. **Getúlio Vargas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

FERREIRA, R. M. **Meninos da rua: valores e expectativas de menores marginalizados em São Paulo**. São Paulo: Ibrex, 1979.

FIGUEIREDO, Eurídice (Org.). **Conceitos de Literatura e Cultura**. Juiz de Fora: Editora UFJF/EdUFF, 2005.

FURINI, Isabel. Conto e crônica: gêmeos univitelinos? **Tiro de Letra: mistérios da criação literária**. Disponível em: <http://www.tirodeletra.com.br/conselho/LiteraciaContoecronica.htm>. Acesso em 20 de junho de 2016.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Tradução: Maria Cecília Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 1985.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A editora. 2006.

JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: \_\_\_\_\_ (Org.). **As Representações sociais**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001, p.17-44.

JODELET, Denise. La representación social: fenómenos, concepto y teoría. In MOSCOVICI, Serge (Org.). **Psicología social**. vol.2: Pensamiento y vida social. Barcelona: Paidós, 1993.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Campinas: Papyrus 2006.

KIEFER, Charles. **A poética do conto: de Poe a Borges: um passeio pelo gênero**. São Paulo: Leya, 2011.

LAURITO, Ilka Brunhilde. João Antônio: o inédito. **Remate de Males** n. 19: João Antonio, Campinas 1999. p. 25-53.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 1987.

LOBO, Haroldo. OLIVEIRA, Milton de. **Eu quero é rosetar!**. Disponível em: <http://jornalggn.com.br/blog/lucianohortencio/que-me-importa-que-a-mula-manque-eu-queiro-e-rosetar>. Acesso em: 01 de mai. de 2017.

L&PM POCKET. **Afonso Henriques de Lima Barreto**. Disponível em: [http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=618064](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=618064). Acesso em: 10 jun. 2016.

\_\_\_\_\_. **Aleksiéi Maksímovitch Pieshkóv**. Disponível em: [http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=935548](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=935548). Acesso em 22 de maio de 2016.

\_\_\_\_\_. **Anton Pavlovitch Tchékhev**. Disponível em: [http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=935383](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=935383). Acesso em 22 de maio de 2016.

\_\_\_\_\_. **Fiódor Mikhailovitch Dostoiévski**. Disponível em: [http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout\\_autor.asp&AutorID=835470](http://www.lpm.com.br/site/default.asp?TroncoID=805134&SecaoID=948848&SubsecaoID=0&Template=../livros/layout_autor.asp&AutorID=835470). Acesso em 22 de maio de 2016.

MACHADO, Rosa Helena Blanco. **Vozes e silêncios de meninos de rua: o que os meninos de rua pensam sobre nossas instituições**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

MARTÍNEZ BONATI, F. (1980). Representation and fiction. Dispositio. In: REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M.. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

MARTIN, Vima Lia. **Literatura e marginalidade**: um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira. São Paulo: Alameda, 2008

MATTA, Roberto da. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Tradução: Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

NASCENTES, Antenor. **A gíria brasileira**. Rio de Janeiro: Academia, 1953.

NETO, Lira. **Getúlio**: da volta pela consagração popular ao suicídio (1945-1954).1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

NORA, Pierre. **Entre Memória e História**: a problemática dos lugares, In: Projeto História. São Paulo: PUC, n.10, pp.7-28, dezembro de 1993.

OLIVEIRA, Ana Maria D. ; PEREIRA, Jane C. João Antônio, esteta do popular. **Revista Ciências & Letras**, Porto Alegre, n.34, p.143-150, jul./dez. 2003.

OLIVEIRA, Ana Maria D. João Antônio, profissão escritor. In: PETERLE, Patrícia *et. al.* (Org.). **Escritura e sociedade**: o intelectual em questão. Assis, SP: UNESP - Publicações, 2006.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. **De mendigos e malandros**: Chico Buarque, Bertolt Brecht, John Gay – uma literatura transcultural. Curitiba: Editora CRV. 2011

ORNELLAS, Clara Ávila. **João Antônio, leitor de Lima Barreto**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2011.

PASCAL, Camila Marcelina. **O subúrbio na narrativa de João Antônio**. 286 p. (Tese – doutorado – Programa de Pós-Graduação em Literatura) – Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

PEREIRA, Jane Christina. **Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963 - 1976)**. 2001. 167 f. Mestrado (Dissertação de Mestrado em Letras) – UNESP, Assis/SP, 2001.

PEREIRA, Jane Christina, CORRÊA, Luciana Cristina. **Frio (Conto da obra Malagueta, Perus e Bacanaço), de João Antônio**. Disponível em: [http://www.passeiweb.com/estudos/livros/frio\\_conto\\_joao](http://www.passeiweb.com/estudos/livros/frio_conto_joao). Acesso em: 10 jun 2015.

PIGLIA, Ricardo. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PINHEIRO, Nevinha. Um conto do mal e do bem: Paulinho Perna Torta. **Correio do Povo**, Porto Alegre, p. 6, 03 set. 1977.

PLATÃO. **Diálogos**: a República. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed. da UFPA, 1988.

POUND, Ezra. **ABC da literatura**. São Paulo: Cultrix, 2003.

PROPP, Vladimir I. As transformações dos contos fantásticos. In: EIKHENBAUM, B. et.al. **Teoria da literatura**: formalistas russos. Tradução: Ana Mariza Ribeiro Filipouski, et.al.; Revisão de Rebeca Peixoto da Silva; Organização, apresentação e apêndice de Dionísio de Oliveira Toledo; Prefácio de Boris Schmaiderman. Porto Alegre: Editora Globo, 1978

PROPP, Vladimir I. **Morfologia do conto maravilhoso**. São Paulo: CopyMarket.com, 2001.

QUINTELLA, Ary. Em casa de malandro, vagabundo não pede emprego. **Jornal de Brasília**, 16 ago. 1977.

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M.. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Editora Ática, 1988.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro**: a formação e o sentido do Brasil. 3 ed. São Paulo: Global, 2015.

ROSENFELD, Anatol. **Texto/contexto I**. São Paulo: Perspectiva, 1996.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **O contrato social e outros escritos**. Introdução e tradução: Rolando Roque da Silva. São Paulo: Cultrix, 2007.

SATO, Nanami. Jornalismo, literatura e representação. In: CASTRO, Gustavo de; GALENO, Alex. **Jornalismo e literatura**: a sedução da palavra. 2. ed. São Paulo: Escrituras, 2005. (Coleção Ensaios Transversais).

SCHWARZ, Lilia Moritz. Lima Barreto: Triste visionário. 1.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

SCHWARZ, Roberto (Org.). **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

SCLIAR, Moacyr. Biografia. **Academia Brasileira de Letras**. Disponível em: <http://www.academia.org.br/academicos/moacyr-scliar/biografia>. Acesso em: 23 mai 2016.

SERRA, Marlene Gonçalves. O jogo das linguagens em João Antônio. **IDIOMA**, v.II, n.18, 1986. Disponível em:

[http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/numeros/18/idioma18\\_a10.pdf](http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/numeros/18/idioma18_a10.pdf). Acesso em: 13 mai 2016.

SEVCENKO, Nicolau. **Literatura como missão: tensões sociais e criação cultural na primeira República**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1999.

SHAW, Harry. **Dicionário de termos literários**. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

SIGNIFICADOS. **Mais valia**. Disponível em: <https://www.significados.com.br/mais-valia/>. Acesso em 23 de mai. 2016.

SILVERMAN, Malcolm. A multiforme (não) ficção de João Antônio. In: SILVERMAN, Malcolm. *Moderna ficção brasileira 2: ensaios*. Tradução de João Guilherme Linke. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981. p. 62-88.

SITE OFICIAL DO ESCRITOR GRACILIANO RAMOS. **Graciliano Ramos**. Disponível em: <http://graciliano.com.br/site/vida/biografia>. Acesso em: 10 jun. 2016.

SUSSEKIND, Flora. **Literatura e vida literária: polêmicas, diários e retratos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

TCHEKHOV, Anton P. **Contos reunidos**. Disponível em: <https://estradoslivros.org/antologia-contos-cronicas/contos-reunidos-anton-tchekhov/>. Acesso em 19 de mai. 2016.

TODOROV, T. **A literatura em perigo**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2009.

VIEIRA, Mariângela. **Lambões de Caçarola: Getúlio Vargas na boca do povo**. Disponível em: <https://www.yumpu.com/user/cedap.assis.unesp.br>. Acesso em 16 de mai. 2016.

ZILLY, Berthold. João Antônio e a desconstrução da malandragem. In: CHIAPPINI, Ligia et al. (Org.). **Brasil, país do passado?** São Paulo: EDUSP; Boitempo, 2000. p. 173-194.

**Outros links consultados:**

<https://scielo.conicyt.cl/pdf/nrp/n65/at02.pdf>

[https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0719-51762016000200002](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-51762016000200002)

<https://docero.com.br/doc/18ense>

<http://observatoriodaimprensa.com.br/armazem-literario/o-corpoacorpo-com-a-vida>

<https://subdiversao.blogspot.com>

<https://pt.scribd.com/document/163500218/REPO-RTER-CRONISTA-jornalismo-Leliteratura>

<http://editora.pucrs.br/anais/sihl/assets/2015/46.pdf>

[https://www.passeiweb.com/index.php/estudos/livros/meninao\\_do\\_caixote\\_conto\\_joao](https://www.passeiweb.com/index.php/estudos/livros/meninao_do_caixote_conto_joao)

<https://pt.scribd.com/document/397531599/PEREIRA-Jane-Christina-A-poesia-de-Malagueta-Perus-e-Bacanaco-pdf>

<https://pt.scribd.com/document/326177235/2010-JiroTakahashi>

<http://jamantabege.blogspot.com/2012/05/conto-de-joao-antonio-meninao-do.html>

[http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/historia-da-publicidade-e-da-comunicacao-institucional/marcos-regulatorios-e-memoria-institucional-da-assessoria-de-imprensa-da-ufrgs/at\\_download/file](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/encontros-nacionais/10o-encontro-2015/historia-da-publicidade-e-da-comunicacao-institucional/marcos-regulatorios-e-memoria-institucional-da-assessoria-de-imprensa-da-ufrgs/at_download/file)

<https://econtents.bc.unicamp.br/inpec/index.php/ridphe/article/view/9679/5271>

[http://www.sudeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1508074551\\_ARQUIVO\\_Historiasressignificadas-textocompleto.pdf](http://www.sudeste2017.historiaoral.org.br/resources/anais/8/1508074551_ARQUIVO_Historiasressignificadas-textocompleto.pdf)

<https://hetec.wordpress.com/anteriores-2/artigos/219-244>

<https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/download/87/87>

<http://www.revistas2.uepg.br/index.php/emancipacao/article/download/25/22>

[https://www.passeiweb.com/estudos/livros/malagueta\\_perus\\_e\\_bacanaco\\_livro](https://www.passeiweb.com/estudos/livros/malagueta_perus_e_bacanaco_livro)

[http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011\\_458.pdf](http://www.ileel.ufu.br/anaisdosilel/wp-content/uploads/2014/04/silel2011_458.pdf)

[https://issuu.com/apolodorovirtual/docs/filosofia\\_social\\_e\\_fundamenta\\_o\\_da](https://issuu.com/apolodorovirtual/docs/filosofia_social_e_fundamenta_o_da)

<https://publicacoes.unifalmg.edu.br/revistas/index.php/entrepareses/article/download/775/pdf>

<http://www.elevados.com.br/artigo/253/jesus-esta-acima-de-tudo-e-de-todos.html>

[http://www2.assis.unesp.br/cedap/acervo\\_joao\\_antonio/Iniciacao%20cientifica/selma.pdf](http://www2.assis.unesp.br/cedap/acervo_joao_antonio/Iniciacao%20cientifica/selma.pdf)

<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2238/1/396724.pdf>

[http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/numeros/18/idioma18\\_a10.pdf](http://www.institutodeletras.uerj.br/idioma/numeros/18/idioma18_a10.pdf)

[http://www2.assis.unesp.br/cedap/acervo\\_joao\\_antonio/Iniciacao%20cientifica/selma.pdf](http://www2.assis.unesp.br/cedap/acervo_joao_antonio/Iniciacao%20cientifica/selma.pdf)

[https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16720/16720\\_4.PDF](https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16720/16720_4.PDF)

<https://doczz.es/doc/112652/veja-aqui-as-orienta%C3%A7%C3%B5es-por-docente-de-1970-a-2010> <https://docplayer.com.br/29386790-O-homem-e-o-monumento.html>

[http://www2.assis.unesp.br/cedap/acervo\\_joao\\_antonio/Mestrado/JANE%20CHRISTINA%20PEREIRA%20\(M\).pdf](http://www2.assis.unesp.br/cedap/acervo_joao_antonio/Mestrado/JANE%20CHRISTINA%20PEREIRA%20(M).pdf)

<https://www.univale.br/wp-content/uploads/2019/06/Jornalismo-de-beiradas-a-transgress%C3%A3o-no-processo-produtivo-e-criativo-do-jornalista-Jo%C3%A3o-Ant%C3%B5nio.pdf>

<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2238/1/396724.pdf>

<https://brainly.com.br/tarefa/7314719>

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-21862017000300681](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-21862017000300681)

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-33002008000100006](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-33002008000100006)

<https://docplayer.com.br/84442821-A-historia-do-radio-em-goias.html>

<https://pt.scribd.com/document/407166384/Resenha-O-medo-ao-pequeno-numero-Ensaio-pdf>

<https://docplayer.com.br/58602333-.html>

<https://vdocuments.pub/caderneta-de-joao-antonio.html>

<https://www.caoscultural.com.br/single-post/2019/02/08/Entre-malandros-e-desprovidos-Jo%C3%A3o-Ant%C3%B5nio>

<https://subcultura.org/letras/joao-antonio/joao-antonio-de-malagueta-perus-e-bacanaco>

<http://poeticolunar.blogspot.com/2016/09/um-pouco-de-joao-antonio.html>

<https://subcultura.org/letras/joao-antonio/joao-antonio-de-malagueta-perus-e-bacanaco>

<http://mafuaohpa.blogspot.com/2013/02/frases-de-um-livro-lido-66-dor-que.html>

<https://docplayer.com.br/74032794-A-n-a-i-s-correntes-criticas-culturalismo-transdisciplinaridade.html>

<http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/literatura/0024.html>

<https://doczz.es/doc/112652/veja-aqui-as-orienta%C3%A7%C3%B5es-por-docente-de-1970-a-2010>

[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S2316-40182013000200008](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182013000200008)



<http://periodicos.pucminas.br/index.php/contraponto/article/download/16662/12591>

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-1462-2.pdf>

<https://pt.scribd.com/document/94554357/Joao-Antonio-Corpo-a-corpo-com-a-vida>

<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2238/1/396724.pdf>

<https://www.scribd.com/document/332264404/09-D-JOAO-VI-NO-BRASIL-1-Oliveira-Lima-pdf>

[http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Ramon%20Guillermo%20Mendes\\_Texto%20Completo.pdf](http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Ramon%20Guillermo%20Mendes_Texto%20Completo.pdf)

[https://www.passeiweb.com/estudos/livros/malagueta\\_perus\\_e\\_bacanaco\\_conto\\_joao](https://www.passeiweb.com/estudos/livros/malagueta_perus_e_bacanaco_conto_joao)

<https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/download/19554/21540>

<https://www.univale.br/wp-content/uploads/2019/06/Jornalismo-de-beiradas-a-transgress%C3%A3o-no-processo-produtivo-e-criativo-do-jornalista-Jo%C3%A3o-Ant%C3%B5nio.pdf>

[http://docshare.tips/barbara-jonas\\_5ce86f7608bbc5be26726ddf.html](http://docshare.tips/barbara-jonas_5ce86f7608bbc5be26726ddf.html)

<https://pt.slideshare.net/PedroLima58/piglia-ricardo-formasbreves>

[http://paginapessoal.utfpr.edu.br/rogerioalmeida/teoria-da-narrativa/piglia-%20ricardo%20-%20formas%20breves.pdf/at\\_download/file](http://paginapessoal.utfpr.edu.br/rogerioalmeida/teoria-da-narrativa/piglia-%20ricardo%20-%20formas%20breves.pdf/at_download/file)

<https://periodicos.ufmg.br/index.php/maaravi/article/download/14121/11302>

<https://www.scribd.com/doc/237905595/A-Poetica-Do-Conto-de-Poe-a-Borges-Charles-Kiefer>

<https://pt.scribd.com/document/94554357/Joao-Antonio-Corpo-a-corpo-com-a-vida>

[http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Ramon%20Guillermo%20Mendes\\_Texto%20Completo.pdf](http://www.uel.br/eventos/estudosliterarios/pages/arquivos/Ramon%20Guillermo%20Mendes_Texto%20Completo.pdf)

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/download/30462/25286>

<https://docplayer.com.br/57497231-Universidade-federal-de-pernambuco-centro-de-filc-encias-humanas-pos-graduacao-em-antropologia.html>

<http://www.intercom.org.br/papers/regionais/sul2012/resumos/R30-1462-2.pdf>

## **ANEXOS**

## ANEXO 1

### OBRAS DE JOÃO ANTÔNIO

*Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.

- Prêmio Fábio Prado para contos, 1962;
- Prêmio Prefeitura Municipal de São Paulo;
- Prêmio Jabuti de Revelação de Autor, da Câmara Brasileira do Livro, 1963;
- Prêmio Jabuti de Melhor Livro de Contos, da Câmara Brasileira do Livro, 1963;

*Leão de Chácara*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

- Prêmio Nacional de Contos do Paraná (4º lugar), 1974;
- Prêmio Ficção da Associação Paulista dos Críticos de Arte (Menção Honrosa), 1975.

*Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

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

*Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

*Lambões de caçarola*. Porto Alegre: L&PM, 1977.

*Ô Copacabana!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

*Dêdo duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982.

- Prêmio Melhor Ficção do Ano, Pen Clube, 1982;
- Prêmio Brasília – Melhor Livro do Ano, 1982.

*Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

- Prêmio Nacional de Literatura Cidade de Belo Horizonte, 1984;
- Troféu Golfinho de Ouro – Melhor Livro do Ano, Rio de Janeiro, 1987;
- Prêmio Pedro Nava, São Paulo, 1987.

*Zicartola e que tudo mais vá pro inferno*. São Paulo: Scipione, 1991.

*Um herói sem paradeiro: vidão e agitos de Jacarandá, herói do momento*. São Paulo: Atual, 1993.

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

**COLETÂNEAS ORGANIZADAS PELO AUTOR**

*Noel Rosa. Série Literatura Comentada.* São Paulo: Abril, 1982.

*Patuléia – gentes da rua.* São Paulo: Ática, 1982.

*Meninão do Caixote.* Rio de Janeiro: Record, 1983.

*Dez contos escolhidos.* Brasília / Belo Horizonte: Instituto Nacional do Livro / Horizonte, 1983.

*Os melhores contos: João Antônio.* (seleção de Antônio Hohlfeldt). São Paulo: Global, 1997. (1ª edição: 1986),

*Guardador.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

*Afinação na arte de chutar tampinhas.* Belo Horizonte: Formato, 1993. (1ª edição).

*Sete vezes rua.* São Paulo: Scipione, 1996.

A partir de 2001, a obra de João Antônio passou a ser publicada pela Cosac Naify.

## ANEXO 2

Agenda-dicionário de João Antônio

1 – A agenda telefônica de João Antônio traz 596 palavras

## TRANSCRIÇÃO

### LETRA A

Acordado = esperto.

Aposto = encontro – de apontamento (inglês)

Apitar = ter ascendência ou influências; morrer

Apagar = matar **X**

Apagar as velas = morrer **X**

Algum = dinheiro **X**

Arrebite = pancada, surra; tiro (planto-lhe um)

Amigo = amante

Abiolado = obnulinado

Atirador = diz-se, na sinuca, do bom embocador de bolas

Azeite = pílula de psicotrópico, o mesmo que bolinha //

Ás = diz-se da bola vermelha na sinuca, que vale 1 ponto

Andar = manter relação amorosa com alguém; o mesmo que ir

Azeitona = bala; tiro de revólver //

Amaldiçoado = o dinheiro

Água (aquela) = situação ruim X

Armas (as) = aparelhos genitais

Amor =

Amorzinho =

Acendente = fósforo

Amanhecer com a boca cheia de formiga = ser assassinado

Arrepiar = apavorar, espantar X

Aleijada = mulher virgem (perjorativo ) X

Abacate maduro = ponto de maturidade de uma situação; a hora H

Até o cu fazer bico = lutar até o fim; empenhar-se

Angélica = maconha

Abonar = fornecer dinheiro ou boa situação financeira X

Abonado = indivíduo que possui dinheiro ou boa situação financeira X

## LETRA B

Badalar = aparecer; circular; ressaltar-se ou divertir-se e mundanamente; brilhar no noticiário social; adular; comentar

Badalação = ato ou efeito de badalar

Badalativo = indivíduo adulator e dado a comentários da vida alheia

Beca = roupa de homem X

Broque = sapato de homem X

Burruga = português

Bater com as dez = morrer

Baratinar = atrapalhar X

Baratinado = atrapalhado X

Baratino = um tóxico qualquer X

Beijo = calote X

Berro = revólver

Briga de corvo = gafeira (perjorativo em SP)

Burrado = indivíduo medíocre

Boca de mocó = pessoa ajuizada q só fala o necessário X

Bal = documentos X

Babaca = indivíduo medíocre X; babaquice

Bicão = // aproveitador X

Bom = indivíduo excelente; aquêlê que assume e resolve uma situação

Botar pra quebrar =

Badidete = prostituta jovem; pivete prostituída X

Bigorna = a mesa de sinuca

Buceta = grande cicatriz; o mesmo que babaca

Boca quente = boca de boa qualidade

Boca = lugar de expedientes, variações X

Bôca pesada = boca perigosa

Birra = cerveja

Bronca = reclamo incisivo **X**

Bronca = raiva; desejo de desforra **X**

Becar = vestir

Bolota =	}	pílula de psicotrópico
Bola =		
Bolinha =		

Bananosa = péssima situação / **X**

Bacana = pessoa de bom caráter; qualidade de quem é decente **X**

**bacaninha, bacanérismo, bacaníssimo**

**Brasa = pessoa, coisa ou situação animada; o mesmo que forte ou quente**

**Bililia =**

Bundeiro = pederasta passivo e reles

Bundeira = diz-se, no baixo meretrício, da mulher que pratica a cópula anal por dinheiro

Boca de litro – alcagüete; o mesmo que falador

Braseiro = local de prostituição

Boi = pederasta

Bicho = otário; o mesmo que peça **X**

Bandido = nome dado ao otário pela prostituta

Beliscar = tomar dinheiro **X**; **ganhar; conquistar uma situação X**

Barbarizar = ter excelente desempenho no jogo de sinuca; o mesmo que trapaçar **X**



Bagulho = diz-se de coisa sem valor; troço, treco; entrave; coisa incômoda ou complicada X//

Beijar o Santo = estalar os lábios numa atitude de desânimo

Bagulheiro = o que lida com bagulhos; contrabandista miúdo X

Bôko môco = coisa ou indivíduo enfatado e de mau gosto, ultrapassado e pedante, principalmente de ponto-de-vista da fala X

Bagulhada = uma partida de contrabando miúdo

Bala de quiabo = astúcia; sedução; picardia X

Babá = diz-se de pessoa muito submissa ou que orienta desnecessitados; otário X

Babaquice = otarice X

Batalha = o “trotir”

Botar o pé na jaca = ganhar muito dinheiro

Buça = órgão sexual feminino

Bater o saco = copular

Barra pesada = o mesmo que boca pesada; lugar perigoso X

Breguetes = pequenas posses; no sentido depreciativo é o mesmo que trapos, trapinhos ou bagulhos X

Bandeira = presunção; falsa patente; ostentação X

Boneca = pênis ou vagina X

Bizu = chave para se compreender uma situação; o mesmo que pó; X

## Letra C

Cria =

Cafua = cadeia

Cavalo = otário

Curriola = bando (+ou -) mancomunado X

**Camarada =**

Camaradinha = parceirinho X

Compadre = camarada

Chapa = amigo X

Comadre = a mulher do amigo

Cara = uma ajuda X

**Com a cara e a coragem = situação muito ruim; o mesmo que sem eira, nem beira X**

Cinema = espetáculo escandaloso ou escabroso

Campana = espia, escuta

Compadre crioulo = telefone

Cuca = cabeça X; juízo; pensamento

Caveira = //

Chalau = pancada, surra

Cana = cadeia

Carioca = café fraco

Cafona = coisa mal feita; indecente X

**Cafonice = ato ou efeito de ser cafona X**

Cantar = ludibriar, seduzir

Cantada = ato ou efeito de cantar

Coronel = otário endinheirado

Cafetãozinho = filho de prostituta

Cafetão pequeno = // // //

Congesta = situação má e inesperada; fria

Couro = carteira

Coringa = //

Cola = perseguição; estar na cola de alguém X

Colar = perseguir amorosamente; seduzir X; adulterar uma situação e ser bem sucedido; enganar X

Campo = a mesa de sinuca

Cancha = a mesa de sinuca

Chaveco = arrumação, conluio X

Carango = automóvel X

Caranguete = // pequeno / X

Crivo = cigarro X

Chá = maconha X

Chá = castigo; o mesmo que ripada

Charla = fala astuciosa; sedução; o mesmo que milonga, cantada e léro

Charlar = ato ou efeito de seduzir pela charla X

Caquera = reduzir a cacos; prejudicar; desgraçar

Coloridas = diz-se das bolas no jogo de sinuca

Caroço = // // // // // // // ; problema; assunto difícil e embaraçoso

Cabreiro = indivíduo irritado ou facilmente irritável X

Chiar = lamentar-se com estardalhaço; o mesmo q bronquear

Chio = ato ou efeito de chiar

Chupadeira = diz-se, no baixo meretrício, da prostituta que faz sucção do pênis pratica o cuniculinguismo

Chupador = masc. de chupadeira

Cinco (a) = diz-se, na sinuca, da bola azul, que vale cinco pontos

Cobra = diz-se, na malandragem do indivíduo exímio

Caguete = alcagüete, delator

Cagueta = o mesmo que cagüete

Churreador = batedor de carteiras

Chôrro = // // //

Chôrra = batedora // // ; ladra ordinária, fuleira /

Cavalo = diz-se, na sinuca, do jogador q joga patroado

Cavalinho = // // // // // muito jovem que joga patroado; o mesmo que menina

Catiripapo = bofetão; o mesmo que bolacha ou bofete

Castigo = diz-se, na sinuca, qdo a bola branca cai na caçapa; derrota; o mesmo que suicídio

Cabreiro = enfezado; raivoso; desejo de desforra, o mesmo que queimado

Caixa econômica = prostituta que dá dinheiro a seu cáften; o mesmo que mina. /

Cambaus (os) = xingamento equivalente a droga, pinoia

Cala a boca = propina X

Chaleirar = enganar; seduzir através de conversa

Canela = ciúme, despeito **X**

Chalau = castigo; o mesmo que quinour

Caneta = perna de mulher

Cocheira = a outra mulher (no triângulo amoroso); xingo aviltante que uma mulher dá à outra rival

Cair do cavalo = fracassar; estrepar-se **X**

Cair do burro = fracassar; estrepar-se; o mesmo que cair do cavalo **X**

Cafiôlo = cáften, rufião, explorador de prostitutas

Cafióla = // // // //

Chibar = trair sexualmente

Chibadeira = mulher que tri sexualmente; mulher desprezível

Chibação = ato ou efeito de chibar

Chapeludo = diz-se da nota de dez cruzeiros novos, cuja efigie é de Santos Dumont

Caldo = o ritmo de um acontecimento; andamento; inflexão **X**

Cru = começo de uma situação **X**; **pessoa fraca ou incompetente X**

Caixa de pensamento = cabeça, cérebro

Cachaça = diz-se de bêbado inveterado

Calibrado = bêbado

Camelar = trabalhar duramente **X**

**Charmoso = atraente; fascinante; personal**

**Charminho = comportamento afetado; o mesmo que fricote**

Coroa = pessoa velha; quarentão

Careta = pessoa desatualizada perante a moda e os movimentos musicais; indivíduo maçante

Cascata = prosa mole e fiada; mentira; informação falsa

Cascateiro = indivíduo falaz e de conversa inócua; mentiroso; faroleiro

Cascatear = fazer cascata; falar ou escrever palavrosamente e sem proveito

Cara =

### Letra D

Duana = vestido; (s) roupas de mulher X

Desbaratinar = disfarçar, dissimular X

Duro = sem dinheiro X

Dar o pira	}	fugir, sumir X
Dar o pirandelo =		
Dar no pé =		

Dar na poeira =

Dona Maria = polícia //

Desonesta = tudo o que se passa na malandragem baixa; ética da malandragem; o mesmo que malandra

Doloroso = a nota de despesas (no momento de sua apresentação ) X

Dentista = diz-se, na sinuca, do péssimo jogador, que tira as bolas da boca da caçapa

Dois (a) = diz-se, na sinuca, da bola amarela, que vale dois pontos //

Dizer = pagar; arcar com a responsabilidade

Dar uma luz = orientar; proteger; ensinar X

Dar uma letra = fazer uma insinuação inteligente X

Desempregado = diz-se na malandragem do indivíduo mal sucedido graças à falta de juízo; o mesmo que vida torta

Derrame = diz-se, na sinuca, da situação em que há muito dinheiro em jogo; abundância, fartura

De beleza = vida boa e povoada de facilidades X

Do chapéu = de excelente qualidade X

Duca = de excelente qualidade (corruptela de do caralho) X

Dar uma bola = dar uma tragada (no cigarro de maconha) X

Desfilar = passear ou andar elegantemente vestido; vestir-se qdo se sai à rua

De grupo = falso; fingido; dissimulado

De araque = // // // ; o mesmo que de grupo

Dondoca =

Distinto =

Duro =

Distinto =

Dégas =

## **Letra E**

Engessar = delatar, entregar, trair

Engolobado = estrepado

Erva = dinheiro

Exterçar = mover a direção de auto

Espôrrro = conflito, desajuizado

Esparrante = // //

Espalhar-se = expandir-se

Embandeirar-se = meter-se a, presumir-se X

Engarfada = habilidade dos rodopios na gafeira

Encher a cuca =	}	embriagar-se
Encher o caneco =		
Encher a cara =		
Encher a caveira =		

Encher o latão =

Encher o rabo = comer

Entrar no samba = apanhar

Entrar em fria, entrar numa fria, entrar pelo cano, entrar pela tubulação, entrar bem = dar-se mal X

Esquinizar = fugir, sumir

Escama = situação perigosa

Escamosa = pessoa //

Encabuloso = indivíduo que encabula, mau caráter X

Escritório = botequim

Embananar = ficar em situação difícil e embaralhada X

Encafuado = preso, escondido /

Estia = diz-se, na sinuca, da gratificação que o ganhador dá ao perdedor



Espirrar = diz-se, na sinuca, quando o taco, sem giz suficiente, bate na bola e espirra

Esnucar = aplicar, na sinuca, o expediente que impede ao parceiro dar a tacada pela cobertura da bola branca

Empregado = diz-se, na sinuca, do jogador que joga patroado

Espêto = // // // da jogada indefensável;

Estraçalhar = vencer (na sinuca) o adversário com galhardia quando a bola não tem campo de ação; o mesmo que sinuca

Encabulação = diz-se, sinuca, do golpe psicológico que consiste em irritar o adversário por desacatos e guerra de nervos //

Espírita = diz-se, na sinuca, da jogada feliz e sem lógica

Espiantar = fugir, tomar sumiço

Espianto = fuga, sumiço

Encarnar = amolar, aporrinhar, irritar X

### Estar a perigo

Estar a perigo	}	Estar em péssima situação X
Estar a perigão		
Estar em periguete		

Espeloteado = indivíduo muito desorganizado, aloprado

Entregar o ouro aos bandidos = desistir da luta X

### Esticar, esticada

Entortar a gaiola = prejudicar seriamente; arruinar

Enxodozar = amasiar-se; o mesmo que ter negócio

Escrôto = diz-se de pessoa chula, reles, ordinária

Escroteira = baixeza, atitude reles

Esnobar = ostentar; luxar; debochar; comportar-se esnobmente X

Esnobação = ato ou efeito de esnobar X

Estar na sua, estar na dele, estar naquele = comportamento em que o indivíduo afirma-se em seu ponto de vista e não se influencia com tendências contrárias

É isso aí, bicho = expressão que significa: a verdade da situação é essa

Entornar o caldo = resolver uma situação desagradável no seu momento + crítico

Emplumado = homem efeminado; pederasta; indivíduo que solta plumas; desmunhecado

Encucar = meter na cabeça; pensar meditar; engendrar

Engrupir =

Enrustir =

## LETRA F

Fruta = pederasta

Funhanhado = estrepado

Farol = semáforo

Faroleiro = contador de vantagem

Friagem = fricote

Frescura = //

Futricar = estrepar

Forte = aquele que é atilado X

Fuleira = prostituta rampeira

Fio desencapado = indivíduo ingênuo e prejudicial X

Fria = situação má e inesperada X

Frio = falso, sem valor X

Fariseu = otário; ignorante /

Falador = pessoa falaz e sem juízo; alcagüete

Fechar = morrer; matar

Fechar o paletó = // // /

Fecha-nunca = botequim de baixa categoria que funciona dia e noite sem fechar as portas

Fala baixo = revólver

Formar = adequar; combinar-se

Fininho = cigarro de maconha

Fraco = diz-se, na sinuca, do jogo desanominado, sem medo

Freguês = otário; indivíduo que frequenta prostíbulos

Faribaca

Fajutar

Fajuto

Fajutice

Fajutagem

Fofoca

Fossa

## Fosseta

### LETRA G

Gafi = gafieira

Gafifa = //

Gamação = paixão legítima X

Gamar = ato ou efeito de se apaixonar X

Gamado = aquele que gamou

Groja = gorjeta

Gancho = telefonada; motivo ou disfarce para se obter algo X

Gelada situação má e inesperada; fria; congesta X

Gás = dinheiro; fôrça; boa qualidade X

Garapa = situação péssima

Grampo = ato ou efeito de enganar no trôco

Gramado = a mesa de sinuca /

Giz = cigarro

Garoto = pederasta

Galo = diz-se do homem muito rápido na cópula

Galo cego = diz-se, na sinuca, do jogador que erra (cega) tôdas as tacadas

Golpe = diz-se, na sinuca, dos grandes contra-ataques ao final da partida

Golpe dos vinte = diz-se, na sinuca, quando o golpe, no final da partida, consiste em fazer vinte e um pontos

Golpe dos vinte-e-sete = diz-se, na sinuca, quando o golpe no final da partida consiste em fazer vinte e sete pontos /

Gordo = diz-se do indivíduo endinheirado

Gama = paixão legítima, o mesmo que gamação X

Gilete = homossexual ativo e passivo simultaneamente

Ganhar = atrair e conquistar uma mulher X

Gazeta = pessoa faladeira

Goiabada = diz-se de uma pessoa abobalhada; o mesmo que xarope X

Grilo = dificuldade; castigo; entrave

Gozar =

## LETRA H

H = coadjuvante dissimulado do golpista; ajudante /

Horsor, es = grande quantidade

## LETRA I

Invicto = malandro que nunca foi preso /

Ir = manter relação amorosa com alguém; o mesmo que andar

Invocar = aborrecer; irritar /

Incrementar =

Incrementação =

**LETRA J**

Justa = polícia

Jornal de ontem = coisa ultrapassada /

Jamanta = diz-se da pessoa muito pesada ou desajeitada /

Joia = diz-se de coisa ou pessoa de excelente qualidade (exclamativo)

**LETRA L**

Lelé = adoidado

Lalau = ladrão

Leão-de-chácara = porteiro que vigia “valentes”

Lavagem = comida de prêsos

Lambança = folga

Leso = sem dinheiro

Lesado = prejudicado

Lambreta = banquinho, tamborete de bar

Lambe-lambe = fotógrafo medíocre

Léro = conversa mole; cantada

Limão = pessoa que se usa como objeto

Lenha = boa qualidade, fôlego /

Levar a boa = ganhar, tomar a dianteira

Lodo = ânus; região glútea /

Lanceio =

Lançar o coringa =

Lançar o couro =

Leão =

## LETRA M

Malandreco = o mais verdadeiro dos malandros

Mortanda = mortandela

Macarra = macarrão

Milho = dinheiro

Manjar = entender, conhecer X

Mancar = aperceber-se de

Máquina = revólver (carro motocicleta)

Muquirana = pão duro

Muquira = // // X

Murrinha = // // X

Marra = bossa, picardia

Marrudo = sério

Morrer pastando = sacrificar-se a vida tôda X

Máquina de fazer defunto = revólver

Milonga = conversa fiada; cantada X

Malandrinho = falso malandro //

Manha = picardia, malandragem; dissimulação

Malandra = tudo o que se passa na malandragem; baixa; ética da malandragem; o mesmo que desonesta

Mixo = medíocre, de má qualidade; desprezível

Mixucuro = o mesmo que mixo

Mixucurucagem = qualidade de quem é mixo

Massa = o mundo policial; em Belo Horizonte é a torcida de futebol mais popular da cidade, a atleticana

Marreco = otário

Morder = tomar dinheiro X

Mordedor = o malandro q toma dinheiro // X

Marcar = adequar bem e com propriedade; progredir X

Mola = dinheiro em grande quantidade

Muquinfo = lugar sórdido; local pouco confortável

Molhar a mão = subornar; dar uma propina X

Mandioca = pênis (chulo)

Meter a bôca no agrião =

Mote = a nota de despesas (no momento de sua apresentação)

Mãe = a mulher amada; a companheira X

Mãezinha = (afetivo) a mulher amada; a companheira X

Murro = muito trabalho; trabalho mal remunerado

Marmiteiro = trabalhador braçal; o mesmo que Pedro pedreiro

Macaco = telefone X

**Machucar = manter relação sexual c/ intensidade X**



Morar = entender, compreender; intuir X

Mágico =

Mifo =

Macete =

Macetear =

Moçada =

## LETRA N

Neca = Não; nada

Naca = cadeira, inversão de cana

Naviso = apito de navio /

Namorado = tratamento que a prostituta dá a seu caften nos primeiros tempos de suas relações /

Negócio = ligação amorosa; mancumunção entre malandros

Numerada = diz-se, na sinuca, das bolas que têm valor acima de um ponto

Nota, notinha =

## LETRA O

Os homens = a polícia

Olheiro = espião

Óleo = dinheiro /

## LETRA P

Papagaio = falador; rádio portátil, transistor X

Papagaio enfeitado = otário convencido

Pura = cachaça

Peito de peru = mortadela

Premiado = o que tem processos estourados na justiça

Pícirico = cópula

Pedra noventa = o bom, o ponta firme (do ponto de vista do caráter)

Pulgueiro = cinema ordinário

Poeira = // // X

Pretinho = telefone; diminutivo amoroso

Pisante = sapato X

Parrudo = forte fisicamente

Piranha = explorador; prostituta; jogador hábil X

Pó = assunto X

Pistoleira = prostituta X

Pastar = gramar, sacrificar-se X

Pano = roupa; (— legal = roupa cara e/ou bem feita) X

Picardo = cheio de picardia /

Pôco = local de expedientes, virações; o mesmo que bôca

Pega = castigo; punição

Pegada = castigo, punição X

Porralouca = aloprado; bagueiro X

Presunto = cadáver X

Porrêta = exímio; infalível X

Pivete = rapaz iniciado em malandragem X

Prêto = tratamento amoroso; o mesmo que meu bem

Preta = // // // // // // // ; diz-se da bola que vale 7 pontos

Patrão = aquele que, na sinuca, financia o jogo e fica com a metade do lucro

Patroar = ato ou efeito de ser patrão, na sinuca

Patroado = o jogador de sinuca que joga com dinheiro de patrão

Pavão = homem muito bem vestido, tipo empolgado

Partido = vantagem inicial que, na sinuca, um jogador dá a outro; o mesmo que lambujem

Puto = (chulo) pederasta

Peça = otário; o mesmo que bicho X

Pato = otário, o mesmo que marreco

Pangaré = otário /

Piroca = pênis (chulo)

Pica = pênis //

Pica = pênis //

Passar nas armas = possuir sexualmente

Pedro = diz-se da nota de um cruzeiro novo, cuja efigie é de Pedro Álvares Cabral

Piano = dentadura

Pai = homem amado; o macho

Paizinho = o homem amado; o macho (afetivo)

Pé-de-chinelo = indivíduo sem eira nem beira; pé-rapado

Ponta firme = o bom, o pedra noventa (homem de bom caráter) X

Piranhuda = prostituta velha, mulher muito malandra

Piniqueira = mulher jovem prostituída; pivete prostituída X

Picardia = diz-se da astúcia, dos golpes dissimulados

Prejudicar = arruinar; maltratar; causar danos muito sérios

Pó de arroz = homem efeminado X

Piroca = cópula (chulo)

Pinguço = indivíduo alcoólatra impenitente; o mesmo que cachaça

Pedro pedreiro = o mesmo que marmiteiro

Pandareco = bagunça; ruína; confusão

Pichar =

Parar = interessar-se imediatamente por

Parado = interessado profundamente

Paca = muito, interjeição indicativa de quantidade

Patota = grupo fechado, truma, igreja; o mesmo que tatota

Pô = interjeição diminutiva; puxa ou poxa!

Prafrentex = qualidade de ou daquele que é prafrente; atualizado

Paquera = ato ou efeito de flertar; indivíduo que flerta

Paquerar = flertar; namorar

Paquerador = diz-se do indivíduo inveterado em paqueras

Puxar um fumo = fumar maconha

Plá = o conjunto de coisas que compõem uma situação; um estilo de ação, comportamento ou vida

Pão = homem atraente

Pão de ló = // //

Pirar =

Pirado =

Papo =

## LETRA Q

Queimar o pé = beber até embriagar-se

Quatro (a) = diz-se, na sinuca, da bola marrom, que vale quatro pontos

Queimar = comprometer o prestígio de; matar **X**

Quente = de boa qualidade; o mesmo que positivo /

Quinau = castigo; represália; o mesmo que ripada

Quilo = o assalto à armada; as armas de fogo

Queimar um fumo	}	fumar maconha
// // fuminho		

Quadrado =

Quebrar o galho =

Quebrada =

Quadrado =

**LETRA R**

Ripada = castigo; o mesmo que chá

Rabo de foguete = situação embaraçosa

Ragu = comida

Raguzar = comer

Rabo = sorte

Rabudo = aquele que tem sorte; o mesmo que sortudo

Raçudo = que tem raça, categoria; firme

Rapa = polícia, batida policial

Rato = policial, investigador de polícia

Ratasia = a massa policial

Rapaz = xingo aviltante com que o cáften humilha a prostituta /

Relógio = diz-se, na sinuca, do grande jogador, infalível /

Roupeiro = auxiliar de batedor de carteira

Roupa = ato ou efeito de atrapalhar ou distrair uma vítima do batedor de carteiras

Rango = comida; o mesmo que ragu

Rangar = comer

**Rebuo**

**Refresco**

**Roendo beirada de penico = passar mal; gramar; atravessar dificuldades sérias**

**LETRA S**

Sortudo = que tem sorte

Sorteado = aquele que tem s/ nome pedido na justiça

Sujeira = a polícia

Sujo como um pau de galinheiro = moralmente desacreditado **X**

Samba = surra

Samba = traçado de cachaça e coca-cola

Samba-em-Berlim = // // // // //

Sonado = com muito sono; aturdido **X**

Saravar = ato ou efeito de “trabalhar” em terreiro; “saravando seus santos” **X**

Sinuca = forma brasileira de “snosker”, situação difícil **X**

Sinuca de bico = diz-se no jogo de sinuca qdo a bola branca fica colocada contra a bôca da caçapa

Seis (a) = diz-se, na sinuca, da bola rosa, que vale seis pontos

Sete (a) = diz-se, na sinuca, da bola sete, que vale sete pontos

**Seboso = indivíduo ou coisa desagradável; diz-se de uma situação embaraçosa X**

**Sêbo =**

Sapo = o curioso, aquele que não joga e dá palpites atrapalhando os jogadores **X ex: sapo de fora não chia**

Sócio = diz-se do tipo mancomunando no mundo da malandragem; comparsa

“Suicídio” = diz-se, na sinuca, quando a bola branca cai na caçapa; derrota; o mesmo que castigo

Suicidar = diz-se, na sinuca, da jogada que derrota ao próprio jogador q a pratica /

Sola = navalha

Solar = castigar dura e rapidamente; navalhar

Sujo como pau de galinheiro =

Saco = pessoa ou situação desagradável, monótona ou complicada X

Soltar plumas = comportar-se efeminadamente; o mesmo que desmunhecar

Som = música; ritmo; boa qualidade musical X

Sifo

## LETRA T

Tutu = dinheiro X

Tesoura = picardia nos rodopios de gafeira

Teco = tiro

Telefone = tapa nos dois ouvidos ao mesmo tempo

Teso = sem dinheiro

Trampo = trabalho X

Trampar = trabalhar mancomunadamente X

Trampagem = // mancomunado; viração X

Ter “babiliaques” em dia = Ter documentos em ordem, atualizados X

Trabalho = a mesa de sinuca

Trambiqueiro = aquele que faz trambiques; virador

Tirar da bôca = diz-se, na sinuca, quando o jogador erra uma tacada imperdível e importante /



Três (a) = diz, na sinuca, da bola verde, a que vale três pontos

Taco = o bom jogador na sinuca; o mesmo que cobra /

Trouxa = o mesmo que otário; pato; marreco /

Trivela = diz-se, na sinuca, das boladas tacadas com efeito

Transa = troca; permuta X

Transação = diz-se, entre malandros, da cópula

Tesoura = mexerico, futrica; o mesmo que fofoca

Tremendão =

## LETRA U

Uca = cachaça

Uns-e-outros = }  
 Umas-e-outras = } pessoa com a qual se tem ligação amorosa

Um (a) = diz-se, na sinuca, da bola vermelha, que vale um ponto /

Um par de canetas = as duas pernas de uma mulher

## LETRA V

Viadagem = fricotes de pederasta

Vuvu = briga, desentendimento X

Vai dar duro em São Diogo =

Vento encanado = pessoa prejudicial X

Vogal = vagabundo, pessoa desocupada

Virador = aquêlê que tem expedientes de malandragem **X**

Vagabundo de linha = o mesmo que malandro

Vagulino = vagabundo, pessoa desocupada; o mesmo q vagal /

Vento = dinheiro **X**

Vida torta = diz-se, na malandragem, do indivíduo mal sucedido graças à falta de juízo; o mesmo que desempregado

Vida = uma das modalidades do jôgo da sinuca que consiste em jamais perder a bola branca, que vala uma vida

Vida = a pessoa amada; o grande amor

**Vidrar = apaixonar-se; encantar-se**

**Vidração = ato ou efeito de vidrar; paixão**

**Valer =**

## **LETRA X**

Xexelento = sujo, encardido, nojento (até do ponto de vista moral)

Xarope = bêbado /

## **LETRA Z**

Zero = pessoa derrotada; ex-homem

Zé-mané = // // ; o mesmo que João-ninguém /

**Ziriguidum = fascínio; atração irresistível; o mesmo que charme X**

Ziquizira = azar repetido, continuado (o mesmo que urucubaca)

## **APÉNDICE**

O texto a seguir: “Os sintagmas em *Lambões de caçarola*, tomou por base os estudos abordados por Mariângela Vieira em seu *Lambões de Caçarola: Getúlio Vargas na boca do povo*, apresentado à Universidade Católica de São Paulo, 2007 o qual consideramos relevante por se tratar de pesquisa realizada a partir da análise das imagens e ilustrações apresentadas no conto *Lambões de caçarola: Trabalhadores do Brasil!*. Em tempo, ressaltamos que fizemos algumas inferências e recortes dentro da leitura apresentada pela escritora.

## **Os sintagmas em *Lambões de caçarola***

### **Imagens da narrativa**

Das quarenta páginas do livro *Lambões de caçarola*, 90% são trabalhadas com ilustrações que desempenham papel fundamental. Contudo a relação das imagens com o texto requer bastante atenção, é preciso estar atento na leitura visual. A obra lança mão dos artifícios da linguagem atrelada à imagem, o que proporciona uma multiplicidade de sentidos, provocando no leitor a construção de olhar mais crítico.

Ao ocupar lugar de destaque no texto, a imagem tem como função acionar, sensorialmente, o leitor, expor realidades desconhecidas, transmitir sentimentos e diferentes visões de mundo. Para analisarmos as imagens contidas na obra, partiremos do pressuposto de que a ilustração é um elemento pictórico, que transcende sua função tradicional. Em *Lambões*, as imagens constituem um dado narrativo.

As imagens, assim como as palavras, podem conter uma série de significados. As escolhas plásticas do artista (enquadramento, cor, ângulo de visão, jogo entre luz e sombra) imprimem novos sentidos, que vão além do texto e exprimem a ideia por meio do significante e significado. Ao criar uma ilustração, o artista realiza um processo de (des)construção do texto de posse dos artifícios do traço e do desenho.

Outro fator importante, para o bom resultado da elaboração da imagem, é o relacionamento entre artista e escritor. No caso de *Lambões de caçarola*, a escolha de

Edgar Vasques<sup>15</sup>, para ilustrar a obra, não foi casual. Sua indicação foi proposta pela editora, por ser um dos mais conceituados desenhistas do país, participou do *boom* do humor que aconteceu nos anos 70. Nessa mesma época, criou um personagem que se transformou em símbolo de resistência da ditadura militar, o Rango<sup>16</sup>. Com olhares semelhantes sobre a realidade do povo brasileiro, Edgar Vasques e João Antônio, criam a ficção com humor e ironia.

Para retratar a sociedade marginal, apresentada por João Antônio, o artista optou pelo desenho de traço, contrastando o preto e o branco, o que estimula a atenção do observador denotando maior dramaticidade e dinamicidade. O contraste, criado entre o jogo com estas duas cores, intensifica o significado da imagem. O resultado é uma linguagem visual nada superficial e que valoriza os detalhes mais essenciais de cada personagem.

A distribuição dos elementos gráficos nas páginas impressas, a diagramação, é um fator que também deve ser considerado no processo de estudo das imagens da obra. Observamos a utilização desse recurso, nas fotos do presidente Getúlio Vargas, no decorrer da obra, este ponto será comentado a seguir.

---

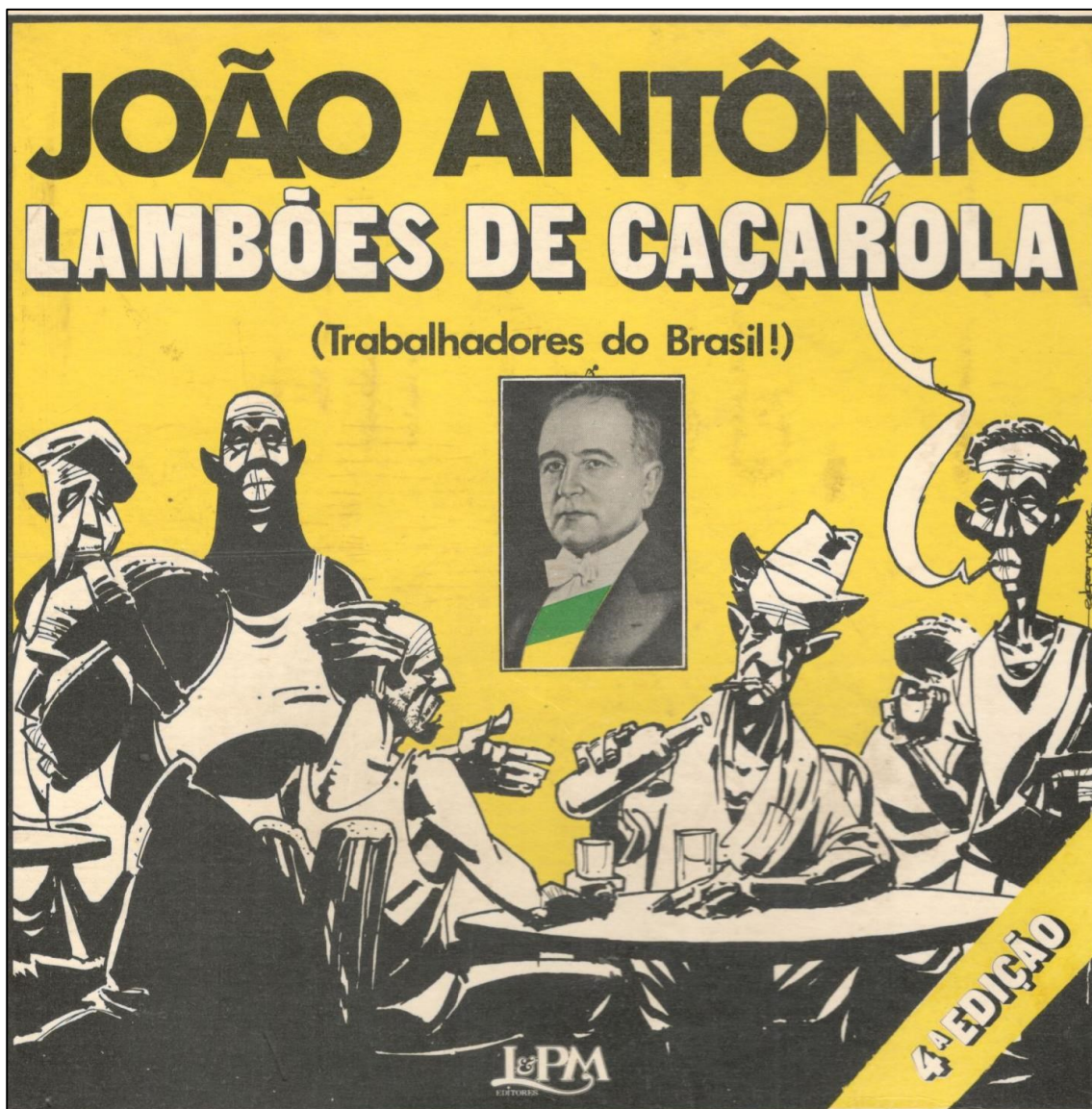
<sup>15</sup> **Edgar Luiz Simch Vasques da Silva** é um ilustrador, artista gráfico e cartunista brasileiro. Entre suas obras, destacam-se as ilustrações de *O Analista de Bagé*, em quadrinhos, e a série de livros com o personagem Rango. Disponível em: <http://coletiva.net/perfil/2005/12/pintando-o-sete-no-jornalismo/>.

<sup>16</sup> **Rango**: Um indigente esfomeado, marginalizado e desempregado, que vivia dentro de uma lata de lixo, estreou em 1970, na revista *Grilus*, do Diretório Acadêmico da Faculdade de Arquitetura. “Poucas semanas depois de lançarmos a revista, avistei um cara no campus vestindo uma jaqueta jeans com o Rango pintado nas costas. Me dei conta de que a minha ideia tinha causado certo impacto, de que essa abordagem era uma lacuna nas outras pessoas também”, analisa Edgar Vasques, criador do personagem de quadrinhos. Disponível em: <http://coletiva.net/perfil/2005/12/pintando-o-sete-no-jornalismo/>.

## 1. Análise do texto por meio das imagens

### 2.1 Capa histórica

**Ilustração 1** – Capa do livro: *Lambões de caçarola*: Trabalhadores do Brasil! – 4.ed. Porto Alegre: L & PM Editores, 1977.



**Fonte:** ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola**: trabalhadores do Brasil!. – 4. Ed..Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

A capa elaborada pelo artista Edgar Vasques é figurativa e retrata o jogo de integração das linguagens escrita e visual, o relacionamento entre o figurativo e o real. A ilustração reproduz uma cena do cotidiano dos *Lambões de caçarola*, moradores do Beco da Onça, episódio que se remete ao final de um dia de trabalho, apresenta os homens sentados à mesa de um bar diante de um copo de cerveja, que também pode ser cachaça.

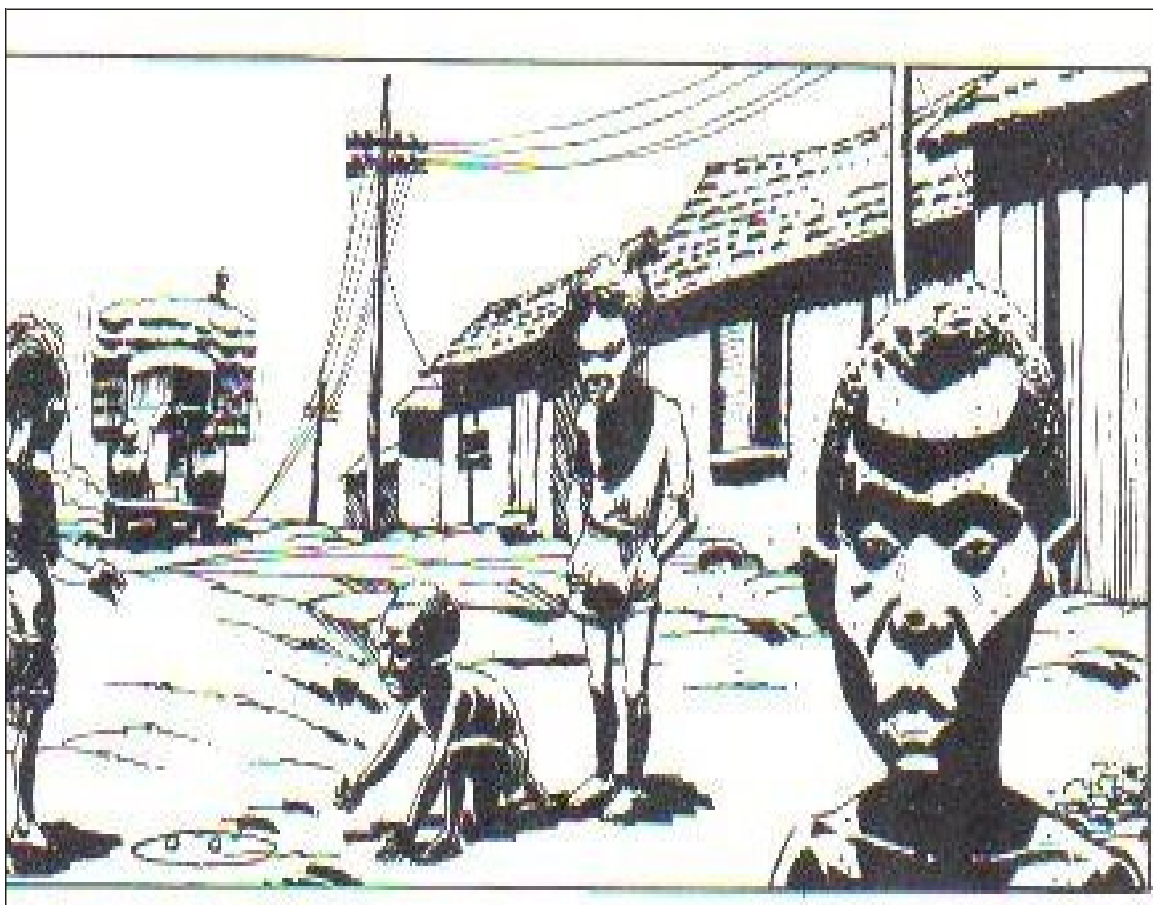
A capa já vem abordar a crítica social, em plena ditadura militar, nos anos 70. Nesta época, o povo não tinha espaço na mídia, muito menos aparecia em destaque na capa de um livro.

O subtítulo “Trabalhadores do Brasil!”, apresentado entre parênteses o que ajuda a chamar a atenção para uma informação adicional, isolando parte do texto que traz alguma reflexão, reconstitui um movimento vivo da elocução oral somado ao efeito de comentário ou explicação.

O título da obra, acrescido ao subtítulo, direciona a atenção do leitor para características ligadas ao projeto estético do autor, marcado por uma linguagem híbrida, em que o coloquial e a linguagem escrita se fundem e se confundem.

Visualização sensorial do ambiente, o “dizer” das imagens:

**Ilustração 2** – Meninos na rua Caiovás, Beco da Onça – Bairro Pompeia – São Paulo



**Fonte:** ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola: trabalhadores do Brasil!**. – 4. Ed..Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

Em vez do texto, autor e ilustrador optaram por abrir o primeiro parágrafo com uma imagem, que pode ser considerada uma das mais completas da coletânea e ocupa posição dominante na página. É como se o desenho despertasse todos os sentidos do leitor, aguçando-os. Fica evidente que o autor, intencionalmente, deseja acionar, de maneira acentuada, os sentimentos do leitor, apelando para a visualidade. Mas o que esta ilustração quer comunicar ao leitor?

Em primeiro lugar, representa a imagem da pobreza: crianças descalças, olhar de fome, brincando na rua de terra, o que nos leva a espaços habitacionais das periferias. O ilustrador elaborou o desenho em três planos. O primeiro dá destaque ao rosto de um menino negro, sem camisa e com aparência triste – olhar de fome. O segundo plano apresenta três crianças brincando com bolinha de gude. Além da aparente miséria, uma delas tem a barriga pronunciada, revelando toda sorte de doenças. O terceiro plano traz um caminhão carregado de sacos de açúcar, e casebres de madeira. A ilustração, num primeiro momento, é descritiva e exerce o papel de índice no sentido pierciano da palavra, uma vez que “mantém uma relação causal de contiguidade física com o que representa”: negro = pobreza = fome = favela. (JOLY, 2006, p.35).

A imagem nos remete à classe de signos e ícones. A representação dessa cena figurativa tem relação direta com o real, com as muitas situações que presenciamos na realidade brasileira. Ressaltamos, também, a força que ela traduz na abertura da obra apontando para uma gama de significados que não podemos desconsiderar. A presença do texto logo após o desenho também nos fornece informações sobre o sentido da leitura da imagem, qual o percurso do olho de um elemento a outro (sintagmas):

Pé no chão, barriga de fora, nariz moncoso, cabeça despenteada, caras de fome, lombrigada. Aqui no Beco da Onça a molecada negra passa o dia debaixo do sol, na rua de terra. Remexe, apronta e perturba com o carrinho de rolemã, papagaio, bola de vidro, bolão. Cada um ao seu tempo. E tem tempo de tudo. Uma misturação. Não havendo troços de brincar, a atração é com algum gato ou cachorro. Os moleques, então, se espojam na terra fofa da beirada da rua. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

O que podemos ressaltar, ainda, é o quanto tais ilustrações trazidas no texto, embora tenham sido produzidas nos anos de 1977, ainda são contemporâneas, não houve alteração de seu significado, visto que os elementos explorados pelo ilustrador



ainda prevalecem na realidade do povo brasileiro, principalmente, nas grandes metrópoles e nas regiões Norte e Nordeste do país. O Beco da Onça representa todos os “becos” e “ruelas” pelo Brasil afora.

## 2.2 Imagens que interagem com o texto

Mais que assumirem o papel de índice, as imagens do presidente e as ilustrações dialogam com o texto. A interação entre os dois modos de comunicação promove maior dinâmica na leitura, conferindo-lhe além de agilidade e pitadas de humor às lembranças do narrador.

**Ilustração 3** – Passagem da mulata pelas ruas do bairro Pompeia nas proximidades de um bar.



**Fonte:** ANTÔNIO, João. *Lambões de caçarola: trabalhadores do Brasil!*. – 4. Ed..Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

O versinho, cantado pelo homem na porta do bar, faz parte da marchinha de carnaval *Eu quero é rosetar!*<sup>17</sup>, sucesso em 1947, composta por Haroldo Lobo e Milton

<sup>17</sup> *Eu quero é rosetar!*: Marchinha gravada na Continental em 12 de setembro de 1946, com lançamento ainda em dezembro, disco 15751-A, matriz 1601. Rosetar, na acepção campeira, é "usar a roseta", ou seja, a rodinha dentada da espora para fazer andar a montaria. Só que tem outro sentido, bem fácil de se adivinhar... Por isso, a censura vetou a marchinha e o disco foi

de Oliveira. O artista, mais uma vez, trabalha a imagem em perspectiva para enfatizar o contexto sensual/sexual do desenho.

Para completar o contexto erótico, a letra da marchinha, que, a princípio, parece uma malandragem ingênua, revela sua verdadeira intenção, com o uso do verbo *rosetar*, que significa divertir-se muito, brincar libidinosamente.

Na ilustração seguinte, vemos a força política de Vargas durante as eleições de 1945. A opinião unânime da população e seu apoio incondicional são representados por uma ilustração que mais parece um *flash* extraído daquele momento de passeata eleitoral.

**Ilustração 4** – *Flash* de uma passeata eleitoral pró getulista, provavelmente, nas ruas mais centrais da cidade de São Paulo.



**Fonte:** ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola: trabalhadores do Brasil!**. – 4. Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1977

Os sujeitos que são apresentados na ilustração têm rostos que, ressaltados, estão em destaque na multidão. Seus traços conferem a pobreza e a origem desses que são o eleitorado e “porta-vozes” de Getúlio Vargas: a massa trabalhadora urbana. Chamamos

---

recolhido das lojas. Disponível em: <http://jornalggm.com.br/blog/lucianohortencio/que-me-importa-que-a-mula-manque-eu-quero-e-rosetar>.

a atenção para mito Vargas realçado em todos os cartazes, onde só se vê a imagem do presidenciável pelo *jingle*: “É PTB, é PSP! Presidente Getúlio, Ademar Senador e Lucas Garcez para Governador.”.

A imagem a seguir, vê-se, em destaque, o rádio, este novo veículo de comunicação de massas. A voz de Getúlio invadiu assim as casas todos os dias com o programa *A Hora do Brasil*. Era o momento em que o povo era convocado por meio do



uso do famoso jargão *Trabalhadores do Brasil!*

**Ilustração 5** – No Beco da Onça, o rádio – o objeto soberano do lar – sempre ocupava lugar de destaque.

**Fonte:** ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola:** trabalhadores do Brasil!. – 4. Ed..Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

No desenho, o rádio surge como o objeto desejo e soberano da casa, com direito a um lugar especial ao lado do quadro da família. Todos se reúnem para ouvir a voz do querido Gegê – de velhos às crianças.

Outra imagem relevante é aquela que anuncia o final trágico do ex-presidente. As pressões políticas, o desencontro de informações, as denúncias de corrupção. Como afirma o narrador: “Havia um perereco. Uma dúvida agulhava. Nó cego. Fio desencapado”.

Meu avô nos dias de folga, nos domingos, juntava quatro tijolos, arrumava um fogo de carvão, fazia sabão, mexendo com um espeto arrumações dentro de uma lata enorme, folha-de-flandres de dezoito litros. Tinha um cigarro que não tirava do bico, um Fulgor ovais, quebrapeito. Abria os braços. Os antebraços pareciam filão de pão. Atacado e com gana. Parecia que ia fazer um discurso. (ANTÔNIO, 1977, s/n).

O avô do narrador-testemunha profetiza:

**Ilustração 6** – Prenúncio do fim da Era Vargas.

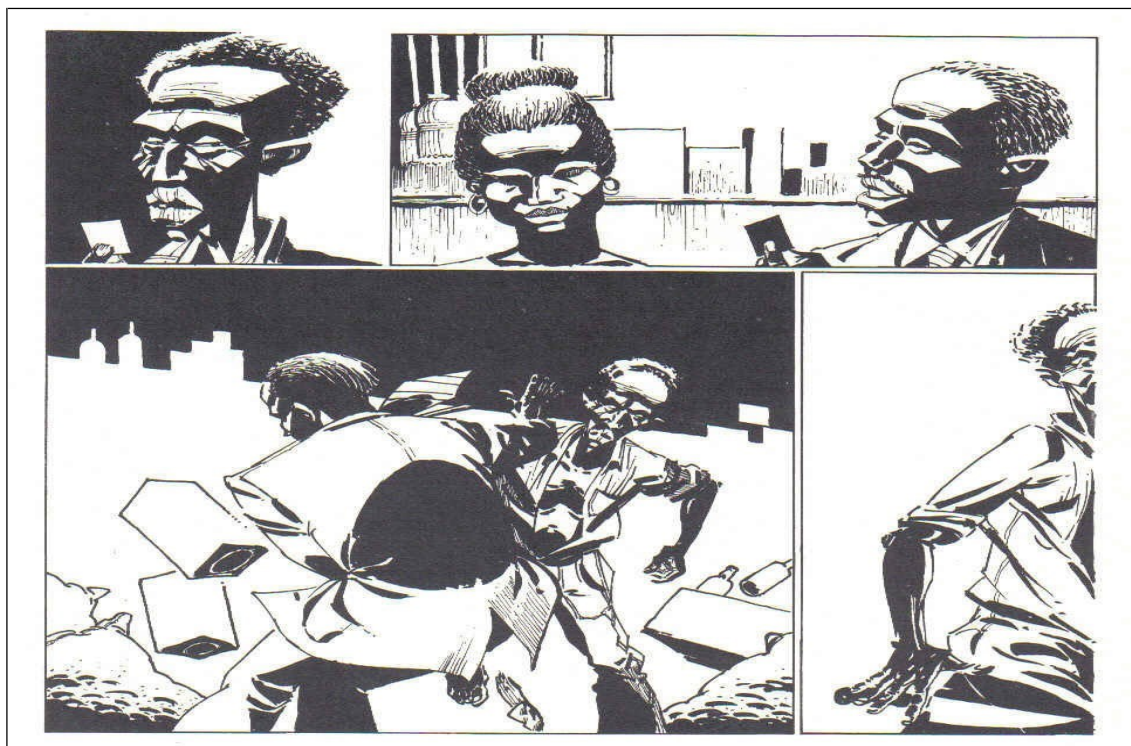


**Fonte:** ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola:** trabalhadores do Brasil!. – 4. Ed..Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

Nas suas poucas páginas, o autor consegue tecer uma narrativa significativa com a mistura de linguagens em diferentes dimensões.

Para relatar o enredo em que se envolveram Quim, um ex-expedicionário, que cai de amores por uma mulher casada, Boneca e Dentinho, o autor lança mão de um jogo com o leitor: vai do texto à imagem na reprodução de uma ação violenta que envolve amor, ciúmes e morte. O narrador revela que Quim seduz Boneca com seu jeito de

homem rico e bem- apessoado. Porém com a foto do amante guardada no porta-níqueis, a moça, denuncia a provável traição e a identidade do amante. Dentinho (o marido traído) dá uma surra em Boneca e procura por Quim. Neste momento, a ação se desenrola em destaque de uma página inteira, demonstrada numa sequência de imagens



sem nenhum texto explicativo, constituindo uma narrativa plástica.

**Ilustração 7** – Cada plano cria uma sequência narrativa (da direita para a esquerda) de um crime passional ocorrido no Beco da Onça.

**Fonte:** ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola:** trabalhadores do Brasil!. – 4. Ed..Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

Observe-se como a legibilidade é obtida por meio da apreensão das imagens em determinada ordem. Os quadros de cima e os de baixo não são simétricos, mas estão próximos, o que confere maior agilidade à leitura. É interessante como cada plano foi elaborado para criar uma sequência narrativa. No primeiro quadro, Quim oferece uma foto a Boneca. No próximo quadro, Dentinho descobre a foto, note-se que o olhar não está na foto, vaga por seus pensamentos no desejo de vingança pela suposta traição. O terceiro plano representa o confronto entre os dois homens e o assassinato de Quim. O último plano é a fuga de Dentinho.

Toda a ação é impactante, descrita com economia de cenas. O fundamental nessa

página são os gestos que indicam movimento e violência, evidenciados pela posição dos personagens. Ressaltamos que se trata do momento mais violento da obra, que nos leva à reflexão sobre o indivíduo que não tem mais valor do que um mito. Historicamente, a cena era, e ainda é, muito comum entre as classes menos assistidas que costumam tirar suas diferenças a qualquer custo.

O suicídio de Getúlio foi tratado de maneira menos trágica, cremos que justamente pelo fato de ser ele um mito, ele não participava da vida real, não compartilhava do cotidiano com aquelas pessoas.

### **2.3 Fotos presidenciais**

É importante ressaltar que, em momento algum, a figura de Vargas é apresentada por meio de ilustrações. Assim como na capa, em que foi utilizada uma fotografia oficial, a imagem do ex-presidente sempre é representada por fotografias históricas. Em vez de mostrar uma diversidade de imagens, o designer gráfico optou por selecionar três fotos mais significativas: na primeira, o tirano aparece em trajes tipicamente gaúchos (botas e bombachas); na segunda, surge vestindo um terno e fumando charuto, na terceira, posiciona-se diante do microfone com a bandeira do Brasil ao fundo (provavelmente, durante *A Hora do Brasil*).

A escolha por imagens, que têm valor histórico e documental, demonstra a preocupação do autor e do designer gráfico em reproduzir a figura que ficou impressa na memória coletiva. A foto, assim como o desenho, passa pelo olhar do artista, portanto, por uma interpretação, ressignificação e uma rearticulação de dados já conhecidos.

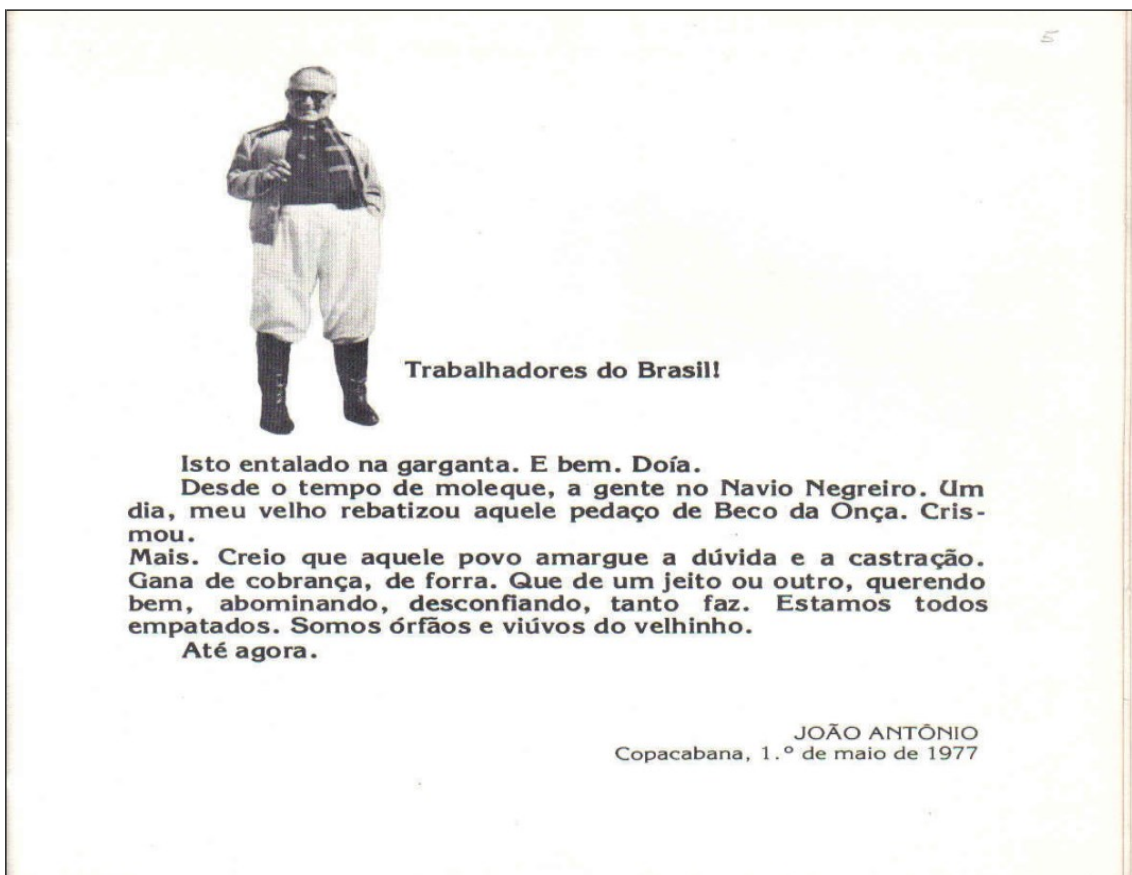
O encadeamento das fotos/imagens que mostraremos, a seguir, foi extraído de documentos oficiais e produzidas por fotógrafos oficiais do governo na época que estão impregnadas da “aura” do “pai dos pobres”.

**Foto 1** – Aparição discreta no canto da página, mas presente.



**Fonte:** ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola:** trabalhadores do Brasil!. – 4. Ed..Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

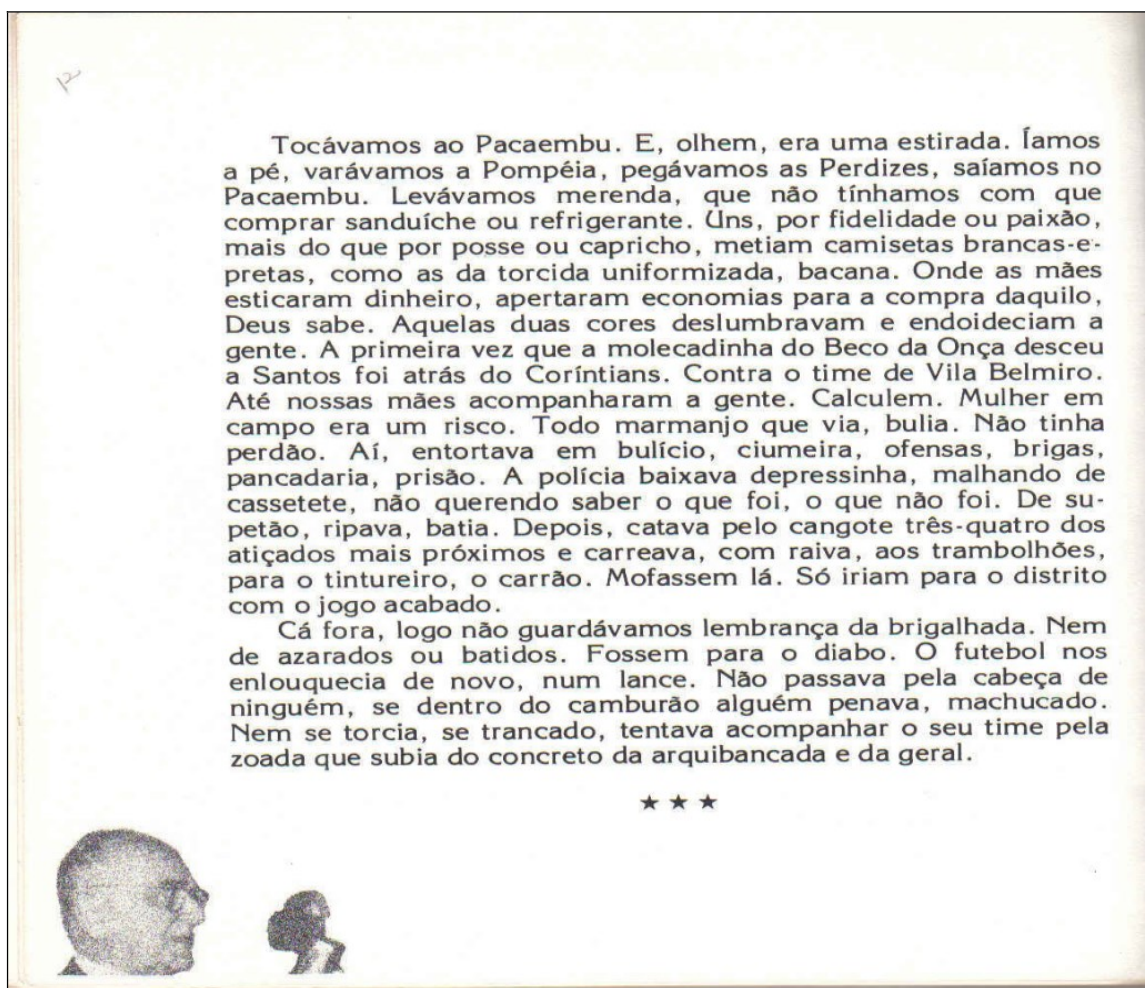
**Foto 2** – O presidente em seus trajes sulistas o bom e amável Getúlio.



**Fonte:** ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola:** trabalhadores do Brasil!. – 4. Ed..Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

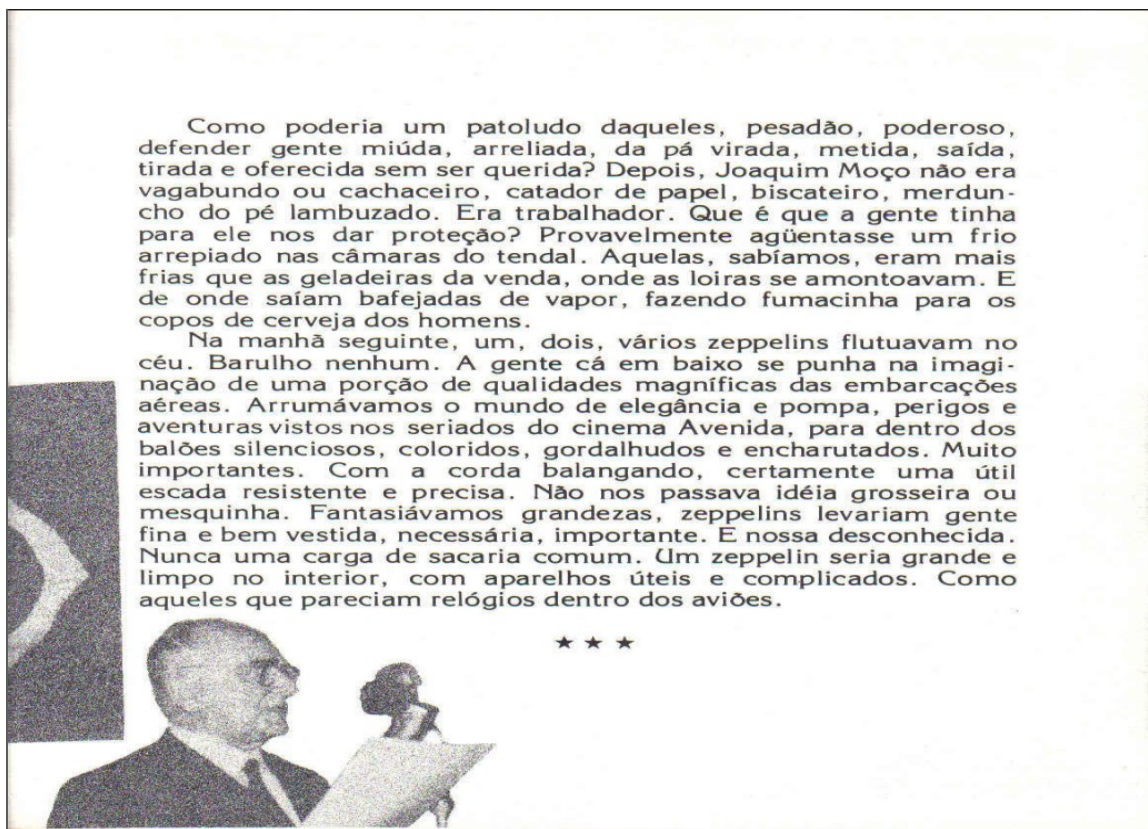


**Foto 3** – Getúlio “interferindo” na diagramação, ele opina na produção do texto, ele “vigia” o que está sendo veiculado.



**Fonte:** ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola:** trabalhadores do Brasil!. – 4. Ed..Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

**Foto 4** – Aos poucos surge a figura de comunicador para as grandes massas



**Fonte:** ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola:** trabalhadores do Brasil!. – 4. Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

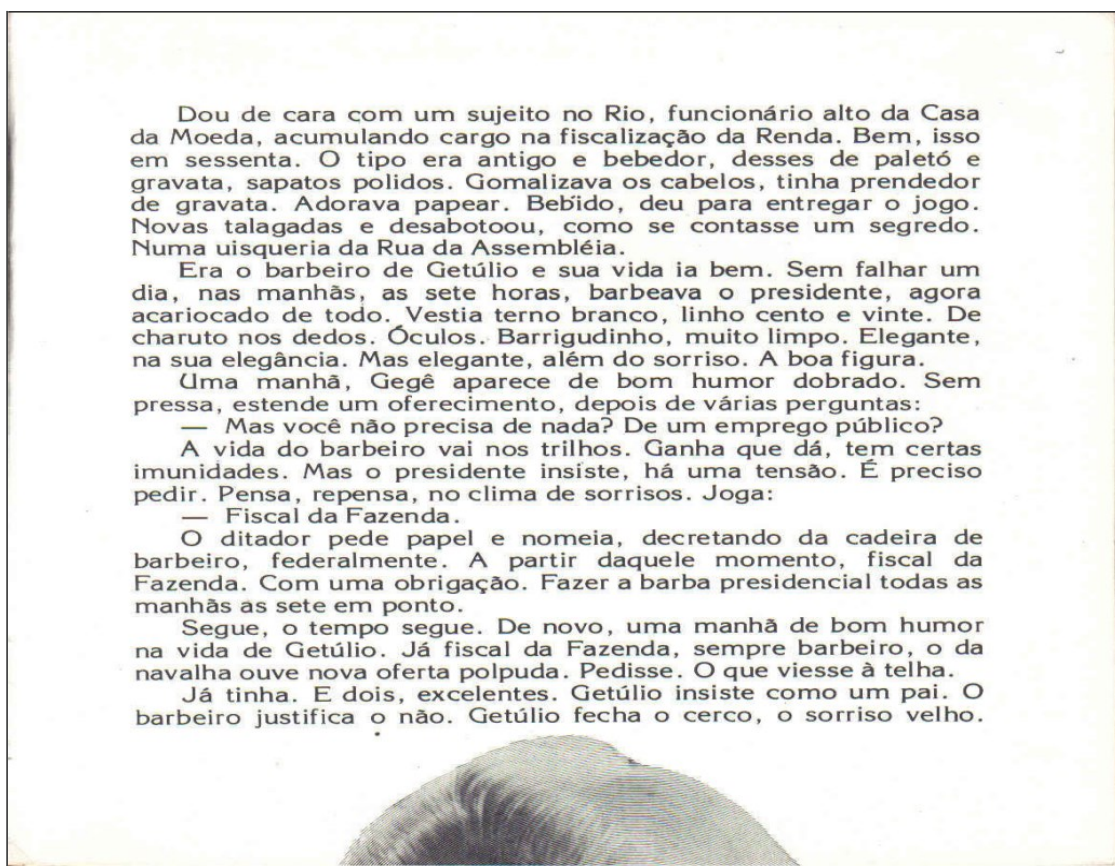
**Foto 5** – Bandeira brasileira dá o tom de nacionalismo e remete às lembranças do narrador



**Fonte:** ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola:** trabalhadores do Brasil!. – 4. Ed..Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

A entrada da décima terceira fotografia ilustra a fase do declínio de Getúlio Vargas, ao passo que nosso narrador vai crescendo e tomando as rédeas de seus pensamentos, com reflexões mais críticas. Na foto/imagem, ele está de perfil fumando um charuto, apontando em riste para o alto (como de costume), como se fosse uma figura inacessível, que está acima de tudo e de todos. Especialmente, a décima quinta foto/imagem, após sua morte, faz-nos refletir sobre o presente do autor – a ditadura militar – e parece-nos que o caudilho está de volta personificado no regime militar.

Foto 6 – A cabeça do “velhinho”



Dou de cara com um sujeito no Rio, funcionário alto da Casa da Moeda, acumulando cargo na fiscalização da Renda. Bem, isso em sessenta. O tipo era antigo e bebedor, desses de paletó e gravata, sapatos polidos. Gomalizava os cabelos, tinha prendedor de gravata. Adorava papear. Bebido, deu para entregar o jogo. Novas talagadas e desabotoou, como se contasse um segredo. Numa uisqueria da Rua da Assembléia.

Era o barbeiro de Getúlio e sua vida ia bem. Sem falhar um dia, nas manhãs, as sete horas, barbeava o presidente, agora acariocado de todo. Vestia terno branco, linho cento e vinte. De charuto nos dedos. Óculos. Barrigudinho, muito limpo. Elegante, na sua elegância. Mas elegante, além do sorriso. A boa figura.

Uma manhã, Gegê aparece de bom humor dobrado. Sem pressa, estende um oferecimento, depois de várias perguntas:

— Mas você não precisa de nada? De um emprego público?

A vida do barbeiro vai nos trilhos. Ganha que dá, tem certas imunidades. Mas o presidente insiste, há uma tensão. É preciso pedir. Pensa, repensa, no clima de sorrisos. Joga:

— Fiscal da Fazenda.

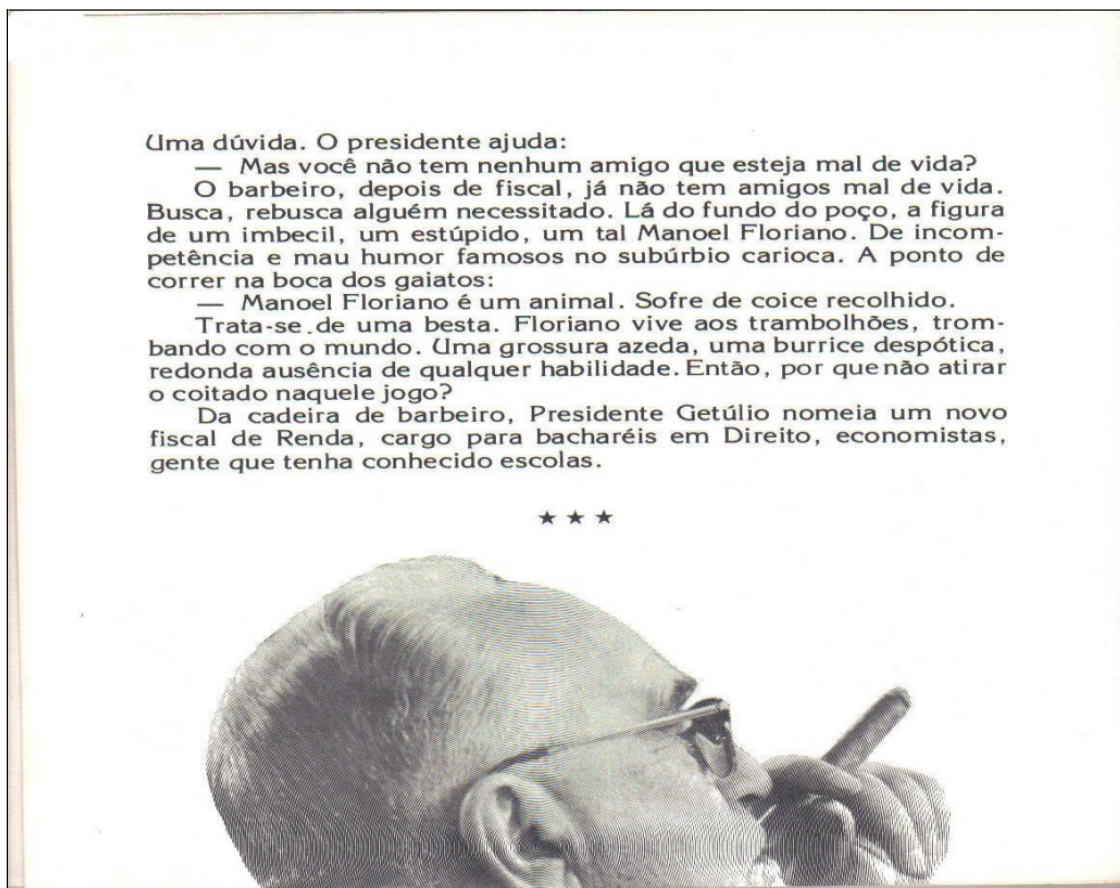
O ditador pede papel e nomeia, decretando da cadeira de barbeiro, federalmente. A partir daquele momento, fiscal da Fazenda. Com uma obrigação. Fazer a barba presidencial todas as manhãs as sete em ponto.

Segue, o tempo segue. De novo, uma manhã de bom humor na vida de Getúlio. Já fiscal da Fazenda, sempre barbeiro, o da navalha ouve nova oferta polpuda. Pedisse. O que viesse à telha.

Já tinha. E dois, excelentes. Getúlio insiste como um pai. O barbeiro justifica o não. Getúlio fecha o cerco, o sorriso velho.

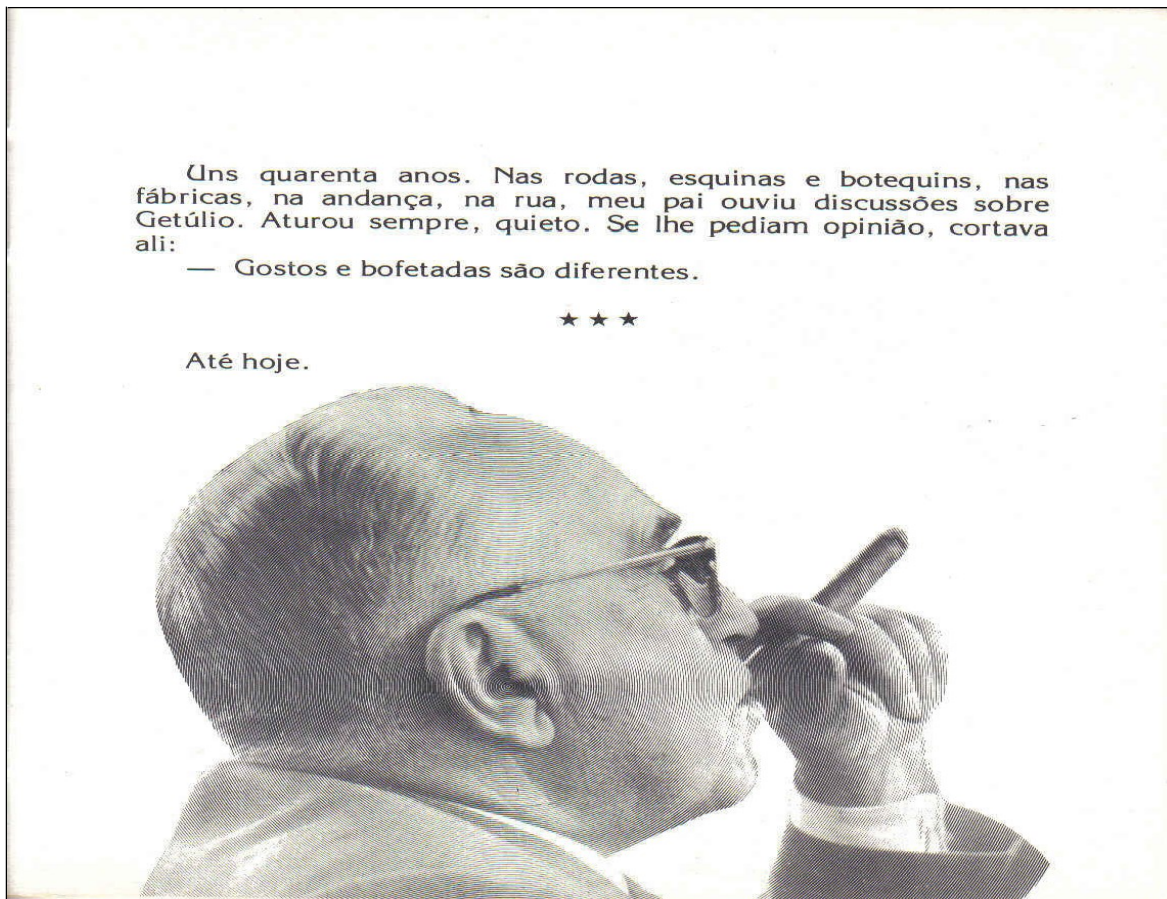
Fonte: ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola**: trabalhadores do Brasil!. – 4. Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

Foto 7 – Textura da imagem imita impressão digital



Fonte: ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola: trabalhadores do Brasil!**. – 4. Ed. Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

**Foto 8** – Pose histórica, com o inseparável charuto.



**Fonte:** ANTÔNIO, João. **Lambões de caçarola:** trabalhadores do Brasil!. – 4. Ed..Porto Alegre: L&PM Editores, 1977.

Ao observarmos as fotos, percebemos que passaram por um processo gráfico que lhes acrescentou uma textura especial. A primeira e a segunda imagens têm textura granulada, criando um aspecto esmaecido, quase de sonho, como se fosse uma foto que foi perdendo a definição com o passar do tempo. A textura “é o elemento visual que muitas vezes serve de substituto para as qualidades de outro sentido, o tato” (JOLY, 2006, p.101); neste caso, desempenha qualidades ópticas.

Na imagem acima, essas qualidades ópticas ficam mais evidentes, a granulação é substituída por círculos concêntricos que ocupam toda a figura. Desta maneira, preenchendo a foto de Getúlio, parece uma impressão digital. Estes pequenos relevos da

pele, impressos no rosto de Vargas – único meio de se identificar uma pessoa – poderiam muito bem representar as marcas deixadas na população durante seus 18 anos como presidente do Brasil.

Examinar uma parcela dessas pessoas oriundas das camadas mais desassistidas pelas diversas instituições da sociedade, formando um perfil de sujeitos marginalizados e estigmatizados (Machado, 2003, p.13), com base nos contos *Lambões de caçarola*, *Frio* e *Meninão do Caixote*, do escritor paulista João Antônio, desafia-nos à construção de um texto provocativo, que possibilite ao leitor pensar criticamente nessa parcela da sociedade.