

CLAIRTON JOSÉ WEBER

ELEMENTOS DO TRÁGICO NA CONTÍSTICA DE JOÃO ANTÔNIO

TANGARÁ DA SERRA

2014

CLAIRTON JOSÉ WEBER

ELEMENTOS DO TRÁGICO NA CONTÍSTICA DE JOÃO ANTÔNIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação *stricto sensu* em Estudos Literários – PPGEL, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras, sob a orientação do Prof. Dr. Dante Gatto.

TANGARÁ DA SERRA

2014

CLAIRTON JOSÉ WEBER

ELEMENTOS DO TRÁGICO NA CONTÍSTICA DE JOÃO ANTÔNIO

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Dante Gatto (Orientador)

Prof. Dr. Rauer Ribeiro Rodrigues

Prof. Dr. Aroldo José Abreu Pinto

TANGARÁ DA SERRA, ___/___/___.

Dedicamos esta dissertação, às pessoas de espírito nobre, capazes de perceber a vida em toda sua plenitude e o sentido da transformação que nela ocorre ao longo dos anos em que caminhamos neste planeta.

Agradecimentos

- A Deus.
- Aos familiares que souberam compreender a minha ausência do seu convívio diário.
- Ao professor Dante Gatto, que com seu incentivo, orientação e paciência, tornou possível a realização deste projeto.
- Aos professores do PPGEL.
- Aos colegas pelo companheirismo e incentivo.
- A todas as pessoas que direta ou indiretamente cruzaram meu caminho e de alguma forma contribuíram para a conclusão desta pós-graduação.

A tragédia ática nos mostra muitos traços grandiosos, e um dos maiores é esse laço indiscutível entre o viver e o pensar de seu povo, laço que a converte numa arte social, no mais nobre sentido da palavra. (LESKI, 2010).

Resumo: O objetivo desta dissertação está em analisar os contos de João Antônio publicados em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, “Paulino perna-torta” e “As virgens blindadas do *footing*” pela perspectiva do trágico. Refletiu-se teoricamente a partir dos estudos de Nietzsche (*O Nascimento da Tragédia: Helenismo e Pessimismo*), tendo em vista que o filósofo é precursor do pensamento moderno e confere ao trágico enquanto condição ontológica do ser o que faz com que ele valorize tanto a tragédia. Fez-se necessário, portanto, diferenciar o trágico da tragédia, bem como questões acerca do herói. Tal condição permite que o trágico se abrigue nas demais formas literárias, além da tragédia. Pesquisamos a questão da forma conto, tendo como suporte principalmente os estudos de Michèle Simonsen e Cortázar. O conflito entre o indivíduo e as forças que o destroem, bem como o choque entre a ordem mítica e o pensamento racional situa-se na base do sentimento trágico da vida. Pensamos ter demonstrado como o arranjo estético dos contos de João Antônio exploram tais limites. Por fim, será a *atmosfera* (conceito desenvolvido por Osman Lins, ligado ao espaço), enquanto processo que suscitará a *epifania* como produto. Tais elementos consubstanciarão a fórmula trágica nos contos de João Antônio. O desempenho do herói oferecerá um quadro exemplar da vida na contemporaneidade.

Palavras-chave: Trágico, tragédia, atmosfera trágica, epifania.

Resumen: Esta investigación consiste en analizar los cuentos de João Antônio publicados en *Malagueta, Perus e Bacanaço*, "Paulinho perna-torta" (Paulinho pierna-pie) y *As virgens blindadas do footing*" (Las vírgenes blindadas del *footing*) desde la perspectiva del trágico. Los estudios se realizaron a partir de la teoría de Nietzsche (El nacimiento de la tragedia: el helenismo y pesimismo), teniendo en cuenta que el filósofo es un precursor del pensamiento moderno y otorga al trágico la condición ontológica del ser, lo que hace confiera gran valor a la tragedia. Se hizo necesario diferenciar la tragedia del trágico, así cuestiones sobre el héroe. Esta condición permite que el trágico toma refugio en otras formas literarias, además de la tragedia. Nuestra investigación tiene alcanzado el tema a partir del cuento, con el apoyo de los estudios, principalmente, de Michèle Simonsen y Cortázar. El conflicto entre el individuo y las fuerzas que lo destruyen, así como el choque entre el orden mítico y el pensamiento racional se encuentra en la base del sentimiento trágico de la vida. Creemos tener demostrado con la disposición estética de los cuentos de João Antônio la explotación de estos límites. Por último, será la atmósfera (concepto desarrollado por Osman Lins, con vínculo al espacio), como un proceso que conducirá a la epifanía como un producto. Esos elementos son la concreción de la fórmula trágica en los cuentos de João Antônio. La actuación del héroe ofrecerá una imagen ejemplar de la vida en la sociedad contemporánea.

Palabras clave: Trágico, tragedia, atmósfera trágica, epifanía.

Sumário

INTRODUÇÃO	9
1. QUESTÕES PRELIMINARES	13
a. Da tragédia e do trágico	13
b. Sobre o herói	19
c. Do conto e do trágico	24
2. DOS CONTOS DE <i>MALAGUETA</i> , <i>PERUS E BACANAÇO</i> : ATMOSFERA TRÁGICA E EPIFANIA.....	37
3. A INFÂNCIA DE CADA UM E A SENSACÃO DO TEMPO PERDIDO	70
a. “Paulinho Perna Torta”	70
b. “As virgens blindadas do <i>Footing</i> ”	75
4. O TRÁGICO NOS CONTOS DE JOÃO ANTÔNIO.....	89
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	94
ANEXO: OBRAS DO AUTOR.....	98

INTRODUÇÃO

Muito se tem falado a respeito das formas e gêneros literários. Nos dias que correm vivemos a impossibilidade de gêneros puros e a fronteira entre estes, ao que parece, é uma linha tênue sempre prestes a se romper. Textos para teatro, televisão e cinema, artigos em jornais, contos e romances são híbridos e passíveis de apresentação em plataformas distintas.

Ao longo das páginas que seguem, traremos considerações sobre a produção literária de João Antônio, jornalista e autor de contos publicados na segunda metade do século XX. Fizemos a pesquisa a partir do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, publicado em 1963, e em outros dois contos: “As virgens blindadas do *footing*” de *Casa de Loucos*, de 1976, e “Paulinho Perna Torta” de *Leão de Chácara*, de 1975.

O conceito de *trágico*, como todas as questões complexas em literatura, ainda está se formando entre os pesquisadores. Não seria neste modesto trabalho que traríamos a definição que importantes pesquisadores buscam há dezenas de anos. Estamos cientes que avançamos alguns passos e, de alguma forma contribuímos com a pesquisa. “As dificuldades de se trabalhar o trágico como conceito não o invalidam como elemento de reflexão literária”, afirma o professor Márcio Roberto do Prado (2010).

Diante dessa premissa, vemo-nos instigados a apontar, desde já, alguns temas inerentes ao trágico e à tragédia que serão introduzidos com maior profundidade nesta dissertação. É o caso, por exemplo, da definição de conto. Bem sabemos que a tragédia é um gênero próprio dos palcos: muito diferente dos contos, requer o espetáculo. Os últimos nos são apresentados em outra plataforma, geralmente em livros impressos. Ocorre, contudo, que se aceitarmos que o trágico está nos contos da contemporaneidade, será preciso situar o leitor neste tema. O capítulo que atende a essa questão (“Do conto e do trágico”) tem por base as origens da forma conto. Nele, fazemos o percurso a partir do *Decameron*, com o modelo de moldura utilizado por Boccaccio, no século XIV, avançamos com as considerações de Michèle Simonsen, na obra *O conto popular*, passando por Julio Cortázar e André Jolles.

Como não poderia deixar de ser, inserimos um amplo capítulo sobre a forma tragédia. Para isso, servimo-nos das orientações de Aristóteles, Northrop Frye, Albin Lesky, Friedrich Schiller, Raymond Williams e especialmente Friedrich Wilhelm Nietzsche com sua configuração apolíneo/dionisíaca.

Antonio Candido, Georg Lukács e um vasto número de autores e obras fundamentam as considerações sobre as narrativas analisadas e estão devidamente identificados ao longo do

texto e nas referências. Abordamos de forma contundente a transformação do herói no âmbito literário. Entendemos ser este aspecto de fundamental importância para a unidade deste trabalho, pois podemos refletir o fenômeno literário a partir da transformação que se dá na personagem protagonista.

João Antônio Ferreira Filho¹ nasceu na cidade de São Paulo – SP, em 27 de janeiro de 1937, numa família de imigrantes portugueses de poucos recursos. Já em 1949, publica seus primeiros contos no jornalzinho infanto-juvenil "O Crisol". O escritor nasceu em São Paulo, mas viveu boa parte de sua vida adulta no Rio de Janeiro onde foi encontrado morto em seu apartamento no Bairro Copacabana, no ano de 1996.

Além de escritor, trabalhou como jornalista na revista *Realidade*, no *Jornal do Brasil*, *Última Hora*, *O Globo*, *Folha de S. Paulo*, diversos jornais e revistas da chamada “Imprensa alternativa”, para a qual cunhou a expressão “imprensa nanica”². Publicou mais de uma dezena de livros (bibliografia completa anexada), entre os quais destacamos *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, *Leão-de-Chácara* e *Casa de Loucos*. No primeiro livro, está o conto “Meninão do Caixote”, de grande importância na composição da presente dissertação.

No percurso acadêmico, *Édipo Rei*, ícone da tragédia grega, é presença constante nos cursos de teoria literária, e exemplar, sem dúvida. Outras composições não menos importantes oriundas dos principais gêneros literários, o lírico, o épico e o dramático, invariavelmente são utilizadas para inserir os iniciantes neste maravilhoso mundo da representação, no qual nos deparamos com uma produção literária vigorosa, rica em forma e conteúdo, já merecedora de dissertações e teses e, como pretendemos demonstrar nas páginas que seguem, também trágica.

Uma rápida olhada nos títulos dos contos de João Antonio já permite imaginar os conflitos contidos. É claro que, em princípio, isto é uma avaliação superficial e pode enganar muito, contudo em se tratando de contos é preciso notar que a linha dorsal da composição está intrinsecamente ligada ao título, bem como o primeiro parágrafo, como veremos mais adiante. Um conto é em geral uma obra de ficção fechada em si mesma e de certa forma isolada do mundo (definição corrente entre os estudiosos da forma).

¹ As informações aqui condensadas sobre a bibliografia de João Antônio foram obtidas de Ribeiro Neto (1981).

² “Em agosto de 1974, [João Antônio] começa a escrever uma crônica semanal do *Pasquim*, a convite de Millôr Fernandes, que ficara bem impressionado com um texto de João Antônio sobre o falecido jogador de futebol Almir, publicado no Suplemento Literário de Minas *Gerais*. Entre os textos publicados no *Pasquim* estão a “Pequena História Marota da Fila Carioca”, “Nelson Cavaquinho”, uma crônica sobre o restaurante “Zicartola” e o célebre “Aviso aos Nanicos”, em que lançou a expressão “imprensa nanica”, muito adotada para designar o conjunto de publicações semanais (*Pasquim*, *Opinião*, *Movimento*, *Ex-*, *Coojornal*, etc.) em que se refugiou a liberdade de expressão jornalística no período mais duro da ação da censura”. (RIBEIRO NETO, 1981).

A nossa proposta é apontar o trágico nestes contos e não devemos nos afastar dela, apesar de que no conjunto da obra de João Antônio encontraremos outros importantes aspectos do fazer literário, que evidentemente merecem um estudo mais aprofundado. Em João Antônio observamos que de forma muito sutil a voz é dada aos mais fracos e isso, em nosso entendimento, é motivado pelo ambiente suburbano comumente visitado pelo autor que dividia seu tempo entre o jornalismo e a ficção. De maneira artística, com lirismo (onisciência seletiva), sensibilidade e dramaticidade, o narrador vai conduzindo o leitor (ou o narratário³ se preferirem) para um despertar que vai da comoção ao encantamento, ou em outras palavras da embriaguez à lucidez.

Podemos apontar o ano de 1963 como o marco inicial da carreira literária de João Antônio com a publicação do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, que teve grande aceitação e surgiu como novidade no campo editorial. Entre a primeira e a segunda obra, passaram-se mais de dez anos. Neste período, o autor mudou para o Rio de Janeiro e intensificou sua atividade nos meios de comunicação. Os contos inseridos no livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, em alguns casos, foram reeditados e mesclados com novos títulos.⁴

Para apresentar a obra de João Antônio em algumas linhas, nos servimos de Alfredo Bosi e Antônio Candido. Eles, em momentos distintos, escreveram sobre as composições de João Antônio. Antônio Candido está entre os que reconhecem na forma conto o melhor da ficção brasileira nos últimos anos e chama de obra prima o conto “Paulinho Perna-Torta”:⁵ “Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis de realidade, [...]”. (CANDIDO, 2000, p. 210). Para ele, João Antônio foi um dos propulsores de uma “tendência da literatura brasileira da segunda metade do século XX” a que chamou de “realismo feroz”. Alfredo Bosi, por sua vez, classifica o livro de João Antônio *Malagueta, Perus e Bacanaço*, ao lado de *Laços de Família* de Clarice Lispector entre outros, como “experiências díspares” (1989, p. 15), ou, ainda, que o autor faz uso de “uma linguagem lírico-popular” (1989, p. 19). “Tudo nelas é breve, intenso e sintético como o narrador imagina ser o andamento vital daquelas criaturas [...]”. (BOSI, 1989, p. 19).

O conto moderno, no mais das vezes, não tem um desfecho enigmático, tampouco as primorosas descrições (presentes até o século XIX nesta forma de narrativa). O *clímax*, quando há, está no início, meio ou próximo ao final e muitas vezes nem é percebido. Algumas

³ O narratário é um dos elementos da situação narrativa e coloca-se, necessariamente, no mesmo nível diegético. Pode não se dirigir a ninguém em especial, atitude bastante difundida no romance contemporâneo.

⁴ A Universidade Estadual Paulista – UNESP, mantém um acervo muito bem organizado e disponibiliza para consulta as informações que foram reunidas sobre o autor. O endereço eletrônico para consulta é o que segue: http://www.cedap.assis.unesp.br/acervo_joao_antonio/index.htm.

⁵ Publicado originalmente em *Leão de chácara* (1975).

obras não se deixam enquadrar nesta forma artístico-literária que hoje denominamos conto. Neste trabalho, estamos apresentando onze produções do paulista João Antônio, apontando nelas o arranjo literário que por certo contribuiu para o sucesso do contista: “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas”, “Fujie”, “Retalhos de fome numa tarde de G. C.”, “Natal na cafua”, “Frio”, “Visita”, “Meninão do Caixote”, “Malagueta, Perus e Bacanaço”, “As Virgens Blindadas do *Footing*” e “Paulinho Perna Torta”.

Essas composições não foram escolhidas ao acaso. Os contos reunidos nesta dissertação têm em comum o fazer literário com tragicidade. João Antônio foi jornalista e, inferimos, buscou a inspiração nos pontos obscuros das grandes metrópoles onde morou e trabalhou. Assim, não é difícil entrever os dramas que foram sendo descritos na sua produção literária.

Malagueta, Perus e Bacanaço foi um sucesso e é consenso que as suas composições, nos anos que seguiram, alcançaram nível tal que João Antônio Ferreira Filho invariavelmente figura entre os grandes contistas brasileiros da segunda metade do século XX. Sua obra mostra uma fotografia do mundo como ele é. A obra é ficção, entretanto nos remete à mais dura realidade enfrentada pelos homens, mulheres e crianças que vivem nos grandes centros urbanos. Em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, temos um adolescente (Perus) como uma das personagens protagonistas. No primoroso conto, “Meninão do Caixote”, nos deparamos com uma criança de pouco menos de quinze anos no centro das ações. No conto “Frio”, um garoto identificado apenas pelo cognome de “Nego” (dez anos) e em “As Virgens Blindadas do *Footing*”, as crianças e ou pré-adolescentes não aparecem da mesma maneira, porém, personagens ali inseridas, de alguma forma, seja em lembranças ou divagações, nos transmitem a sensação de um tempo perdido, de que tudo poderia ter sido diferente, que houve a ação inflexível do destino. Estes últimos elementos são da seara do trágico, presentes no drama pessoal de cada personagem.

1. QUESTÕES PRELIMINARES

a. Da tragédia e do trágico

A distância temporal que nos separa das primeiras composições trágicas é certamente um obstáculo claro à correta interpretação deste fenômeno literário que julgamos muito presente na produção contemporânea. Devemos ter em mente que o conceito de trágico e a função propriamente dita do gênero tragédia foram ajustados com o passar dos anos. A forma sofreu alterações importantes: “[...] só com hipóteses é que podemos transpor as trevas que cercam as origens da tragédia.” (LESKI, 2010, p. 73). O que vale dizer neste momento é que a tragédia está presente indubitavelmente nas composições atuais com o trágico e foi paulatinamente sendo inserida em composições poéticas de uma maneira geral.

Cabe acentuar que as reflexões inseridas aqui ganharão completo sentido e pertinência em face às análises dos contos de João Antônio.

Tragédia, para Aristóteles, (2005, p.24), no capítulo VI da *Poética*, é a representação duma ação grave de alguma extensão e completa, em linguagem exornada (ritmo, melodia e canto), cada parte com seu atavio (uma parte executada com simples metrificação e as outras cantadas) adequado, com atores agindo, não narrando, a qual inspirando pena e temor, opera a catarse própria dessas emoções. No capítulo XIII, o pensador avança tal questão. A estrutura da tragédia tem de ser complexa: deve consistir na imitação de fatos inspiradores de temor e pena, com personagens exemplares. Aristóteles cita Édipo e Tiestes e acrescenta ainda que a passagem deve ser da felicidade ao infortúnio, resultante de grave erro (transgressão da norma) do herói. Podemos acrescentar que, por conta da verossimilhança, este erro não deve diminuir a grandeza do herói.

Na tragédia, conforme Frye (1973), as personagens libertam-se dos sonhos. Na história romanesca, as personagens são largamente personagem de sonho. A ordem natural está presente nas tragédias. Apesar, por vezes, da presença de espectros e oráculos, o herói trágico não pode escapar da predestinação como por milagre. Não são personagens caricaturizados como na sátira ou restritas ao final feliz como na comédia. Bem como, a condição cristã foge a predestinação trágica, por conta da compensação, tendo em vista que o herói será, digamos assim, acolhido no paraíso:

A fatalidade, na tragédia, domina o limitado humano, de forma que o desenlace, o que vai suceder e sucede mesmo, NÃO TEM COMPENSAÇÃO. Não pode ter compensação, porque se tiver, deixa de ser exatamente trágico, não inspira horror nem piedade ... Na tragédia, e por isso ela é tão causticante, quando o herói morre, a gente guarda a sensação de que tudo acabou para o herói, como símbolo de um destino. Édipo como Otelo, como Prometeu, não tem compensação. (ANDRADE, 2002. p.117).

Frye (1973, p. 203) argumenta que somente a tragédia "garante uma condição desinteressada à experiência literária", bem como "o sentido do autêntico fundamento natural do caráter humano" toma lugar na literatura por meio das tragédias. Ainda que a tragédia grega tenha desaparecido na antiguidade clássica, é inegável sua presença na literatura de todas as épocas. Não deixa de ser, tal perspectiva, condição da arte de uma maneira geral. No entanto, as demais formas literárias tendem a apresentar, digamos assim, um conforto que não há na tragédia. Nesta, invariavelmente ocorre desfecho catastrófico e, como já nos referimos, a falta de compensação, diferentemente do universo cristão.

A tragédia, este patrimônio cultural grego, por assim dizer, pode ser de alguma forma compreendida, ou, para dizer o mínimo, haver uma aproximação do seu sentido, se utilizarmos hipoteticamente uma analogia. Particularmente, consideramos a poda⁶ da videira como o imagético perfeito para este fim. A rama de uva se não for podada, por mais viçosa que seja, não produzirá a contento. Sua produtividade será baixa e inconstante. "Em fruticultura, a poda tem por finalidade capital obter da planta a maior produção de melhores frutos e com a máxima regularidade." (INGLEZ DE SOUSA, 1983, p. 9). A partir da poda seca⁷ da videira, da literal destruição dos ramos, da "desorganização" da planta, o produtor dá o *start* para o equilíbrio e a produção de uma nova vida (flores, frutas e sementes), ou seja, inicia o processo para alcançar a harmonia entre a robustez da planta e sua produção. Está claro e evidente que a videira reage ao estresse sofrido e acelera seu metabolismo pela

⁶Uma lenda reproduzida no livro "Vinho e Guerra" conta que foi a partir da observação que se chegou à poda regular das videiras. "Pessoas mais velhas lembravam com frequência aos mais jovens que os méritos da poda foram descobertos quando o burro de São Martinho se soltou nos vinhedos. Isso acontecera, contavam elas, em 345 d.C., quando São Martinho saiu para inspecionar alguns vinhedos que pertenciam a seu mosteiro, perto de Tours, no vale do Loire. Ele era amante do vinho e muito fizera ao longo dos anos para instruir os monges com relação às práticas mais recentes da vinicultura. Nessa ocasião, São Martinho amarrou seu burro junto a um renque de videiras enquanto ia tratar do seu serviço. Ficou ausente por várias horas. Ao voltar, descobriu para seu horror que seu burro andara mascando as videiras e que algumas tinham sido mastigadas até o tronco. No ano seguinte, contudo, os monges tiveram a surpresa de ver que exatamente aquelas videiras tinham voltado a crescer com mais abundância e produzido as melhores uvas. Os monges aprenderam bem a lição e, século após século, a poda tornou-se parte da rotina de todo vinicultor." (KLADSTRUP, 2002. p. 23).

⁷ Registros apontam que o cultivo da uva se iniciou no período Neolítico, na região do Egito e Ásia Menor e a fabricação do vinho 6000 anos a.C. Contudo, a poda da videira é tão antiga e seu início tão incerto que parece que sempre existiu. Foi utilizada por Jesus Cristo nesta parábola: Permanecei em mim, e eu permanecerei em vós. Como não pode o ramo produzir fruto de si mesmo, se não permanecer na videira; assim nem vós o podeis dar, se não permanecerdes em mim. (BÍBLIA, 1969, *João*, 15:4).

necessidade de sobrevivência⁸. Posteriormente, num final supremo, chegaremos ao vinho e este imediatamente nos remete a Dionísio, filho de Zeus e da princesa Semele. Deus grego dos ciclos vitais, ligado às festas e a embriaguez (sentidos, corpo). “[...] esses episódios regressivos, essas recorrências do primitivo no civilizado, têm validade poética absoluta uma *intenção* especial própria do poeta [...]” (CORTÁZAR, 1993, p. 91).

Para aproximar a tragédia Ática das narrativas contemporâneas devemos transpor enormes barreiras, entre elas, a forma. As formas são designadas enquanto gênero. Romance e conto são formas narrativas, pertencentes ao gênero épico, enquanto que a forma tragédia alinha-se no gênero dramático. A característica mais evidente está na desnecessidade do narrador. Na Grécia antiga era uma peça composta em verso e representada em palcos por atores que agiam e não narravam. O conto pode muito bem se ajustar à ausência do narrador: “modo dramático”. (FRIEDMAN, 2002, p.178).

Leski (2010) sustenta que “o elemento básico da religião dionisiaca é a transformação” e é isso que apontamos com a analogia da poda da uva. Inferimos que os grandes compositores trágicos, Ésquilo, Sófocles e Eurípedes, perceberam os sentidos existentes na transformação que pode ser operada no espírito do homem, transpuseram isso para o palco discorrendo em suas composições sobre as vicissitudes dos aristocratas da época e, assim, moldaram o homem comum. Evidentemente que não estamos afirmando aqui que as tragédias gregas tinham cunho didático. Reforçamos tão somente a íntima relação existente entre o conteúdo das peças (que entendemos por ficção) e o público, este, razão de ser dos espetáculos. Ressalte-se que hoje temos uma ideia totalmente diferente de público. Conforme Leski, no século V a. C. as encenações eram feitas para a comunidade em dias festivos.

Podemos aprofundar essa reflexão a partir da peça *A morte de Danton*, de Georg Büchner, analisada com muita propriedade por Peter Szondi no “Ensaio sobre o trágico”. Nela, o protagonista (Danton), envolvido em profundos pensamentos, divaga sobre seus acertos e erros, demonstra ser consciente da transitoriedade da vida e principalmente das consequências dos atos praticados. Szondi alude a uma cena presumivelmente violenta da qual resultou a morte de muitas pessoas e complementa:

⁸ “As reservas de seiva elaboradas são, então, invertidas ou gastas na transformação das gemas vegetativas em gemas frutíferas, que darão as futuras flores e frutas. Com esse desvio para a frutificação, cessa quase que completamente o crescimento das raízes e da copa. Há, portanto, como que um antagonismo entre a frutificação e a vegetação. Isto é, enquanto a planta desenvolve ativamente sua expansão vegetativa, como acontece nos indivíduos novos, não há saldo de seiva elaborado para ser aplicado na frutificação. Quando, entretanto, a planta vai se aproximando do seu porte e proporções específicos, o referido saldo vai surgindo e sendo depositado nos ramos e galhos, como reservas, que serão mais tarde aplicados para converter as gemas de folhas em gemas de fruto”. (SOUSA, 1983, p. 32).

A percepção do “é preciso” é incapaz de acalmá-lo, pois ele a reconhece como uma causa não só de seus atos, mas também da memória que lhe é tão alheia quanto o homicídio que ela condena. Por isso, Danton recusa-se a dar a esse “é preciso” o nome de consciência. (SZONDI, 2004, p. 136-137).

Ora, a consciência ganhou em complexidade com o avançar para o mundo contemporâneo. Queremos acentuar, portanto, que o conflito, na perspectiva psicológica que as narrativas modernas desaguarão, ganhou em peso.

Albin Lesky, ao discorrer sobre os primórdios da tragédia, destaca o uso da máscara nas encenações públicas e confere a este adereço uma importância fundamental no teatro grego. Hoje podemos compreender e estender isso com naturalidade ao teatro ocidental e contemporâneo. Mas nem sempre foi assim. Retomamos este assunto para reforçar a analogia proposta anteriormente que tem a poda da vinha como uma ação imprescindível para a produção de uvas e posteriormente vinho. O período descrito remonta à implantação do cristianismo na Europa: um momento em que se acentuavam as diferenças entre cristãos e pagãos. Estando fora do contexto, não nos estenderemos em descrições pormenorizadas, porém, vale a citação:

Uma prova preciosa de como a ideia do sentido mágico da máscara ainda estava viva no fim do século VII d.C. nos é dada por uma decisão do Sínodo de Trullo: entre outras cerimônias pagãs, proíbe-se aos sacerdotes o uso de máscaras cômicas, satíricas e trágicas. E, ao pisar as uvas, não deviam invocar o abominável Dionísio! (LESKY, 2010, p. 60).

Evidentemente, a forma narrativa prescinde de máscaras. Mesmo o descartar delas pela tragédia moderna não seria uma evidência que o próprio rosto é uma máscara que guarda infinitas outras máscaras de ordem social que, por fim, é a clara evidência e sentido do trágico contemporâneo.

As obras encenadas na Grécia antiga sempre estiveram carregadas de emoção. Tinham a simpatia daqueles que administravam as cidades gregas, pois retratavam sempre um representante da aristocracia, mas, sobretudo, povoavam o imaginário das pessoas que habitavam as vilas gregas e entorno. “[...] a tragédia de Ésquilo e Sófocles não foi o alimento espiritual de uma elite, mas a grande festa de todo o povo.” (LESKI, 2010, p.131). Mais tarde, já na Idade Média, veremos que o protagonista não pertence mais à casta aristocrática somente, mas a todos os homens, como explica Raymond Williams na “Tragédia moderna”:

A extensão do príncipe ao cidadão tornou-se na prática uma extensão a todos os seres humanos. No entanto, a natureza dessa ampliação determinou em

larga escala o seu conteúdo até que se atingiu o ponto em que a experiência trágica foi teoricamente concedida a todos os homens, mas a sua natureza foi drasticamente limitada.

O elemento importante na antiga ênfase sobre a posição social, na tragédia, sempre foi a condição geral do homem de posição. O seu destino era o destino da casa ou do reino que ele a um só tempo governava e incorporava. (WILLIAMS, 2002, p. 74).

O exemplo clássico de que o protagonista da tragédia não é somente um representante da aristocracia, é a representação de Édipo ao longo dos tempos: na tragédia de Sófocles ele é ou representa ser o homem em luta com o poder divino, lutando contra o seu inexorável destino. Sabemos da *hamartia*, ou seja, seu erro involuntário quando mata Laio. Édipo era príncipe mesmo não sabendo. Por força do destino, tornou-se rei auxiliado por um elemento presente no conto fantástico (desvendou o segredo da esfinge) e a ação se completa quando o herói de caráter toma conhecimento de sua transgressão. Acredita que a autopunição é a solução para a continuidade da vida.

No Édipo da Idade Média, encenado nos teatros europeus, a tirania e o desejo do poder estão presentes e o herói se volta sobre si: “o herói da tragédia moderna representa toda a solidão do universo que implica resignação” e prossegue: “[...] podemos qualificar os heróis das três tragédias, ‘Édipo Rei’, ‘Edipe’ e ‘La machine infernale’,⁹ respectivamente, como idealização do homem, alienação e resignação.” (COSTA & REMÉDIOS, 1988, p. 71). Na modernidade vamos nos deparar com o herói trágico resignado.

Estamos cientes de que as formas, sempre elas, são diferentes, são convenções. Não sendo necessário, portanto, uma encenação pública em palcos ou semelhantes para que ocorra o fenômeno trágico. Vamos encontrar o trágico no conto, na novela, no romance:

A concatenação dos meios graças aos quais um gênero literário alcança o seu fim, dizemos ser sua forma. Fim e forma, pois, encontram-se na mais perfeita relação mútua. A forma é determinada pelo fim e prescrita como necessária, enquanto que o fim alcançado será o resultado do feliz respeito à forma. (SCHILLER, 1964, p. 100).

A tragédia, via de regra, centra o foco num único indivíduo e, quando a plataforma é o conto, por exemplo, pode terminar serenamente, como em “Meninão do Caixote” ou “[...] num estado de espírito ambíguo difícil de definir como o *Filoctetes*.” (FRYE, 1973, p. 204). Aqui citaremos novamente o professor canadense, de forma a corroborar nossa interpretação

⁹ *Edipe* (CORNEILLE, s.d.) *La machine infernale* (COCTEAU, 1934).

de que ocorre uma epifania ao protagonista Meninão do Caixote e que o trágico está plenamente inserido na literatura contemporânea, mais especificamente neste caso, no conto:

Quer o contexto seja grego, quer cristão, quer indefinido, a tragédia parece conduzir a uma epifania da lei, daquilo que é e deve ser. Dificilmente pode ser por acaso que as duas grandes manifestações do drama trágico, na Atenas do quinto século e na Europa do século dezessete, tenham sido contemporâneas do surto da ciência jônica e renascentista. (FRYE, 1973, p. 205)

Massaud Moisés, quando se refere a drama, dramático e cognatos, esclarece que temos a partir de um determinado instante uma espécie de transferência para a narrativa em prosa de elementos que, no princípio existiam somente no teatro:

Etimologicamente preso à linguagem teatral, “drama” significava “ação”. E com o tempo passou a designar toda peça destinada à representação. Na época romântica, dado o princípio da fusão de gêneros, entendia-se por drama o misto de tragédia e comédia. Transferido para a prosa de ficção, o termo “drama” entrou a significar “conflito”, “atrito”. Nesse caso, “ação” e “conflito” se tornaram equivalentes, uma vez que toda ação pressupõe conflito, e este, promove a ação, ou por meio dela se manifesta; em suma, ambos se implicam mutuamente. (2006, p. 40).

Erich Auerbach descreve minuciosamente como se dá a *mimesis* em trechos de importantes obras literárias escritas ao longo dos milênios que nos antecederam. Se para Auerbach os fatos descritos no Velho Testamento são composições passíveis de análise crítica, podemos então tomar as narrativas contemporâneas que versam no mais das vezes sobre futilidades com o mesmo propósito, não que seja este o caso da composição de João Antônio:

[...] nos relatos do Velho Testamento, o sublime, o trágico e problemático se formam justamente no caseiro e cotidiano: acontecimentos como o que ocorre entre Caim e Abel, entre Noé e seus filhos, entre Abraão, Sara e Hagar, entre Rebeca, Jacó e Esaú. (AUERBACH, 2004, p. 19).

Os termos *representativo baixo* e *representativo alto*, serão retomados numa abordagem semelhante por Northrop Frye na obra *Anatomia da crítica*, publicada no Brasil em 1973 pela editora Cultrix e traduzida por Péricles Eugênio da Silva Ramos. Contudo, Auerbach traz uma definição muito precisa sobre o sublime no contexto cristão:

Na antiga teoria, o estilo de linguagem elevado e sublime chamava-se *sermo gravis* ou *sublimis*; o baixo, *sermo remissus* ou *humilis*; ambos deviam permanecer severamente separados. No Cristianismo, ao contrário, as duas coisas estão fundidas desde o princípio, especialmente na Encarnação e na Paixão de Cristo, que realizam e combinam tanto a *sublimitas* quanto a *humilitas* no mais alto grau. (AUERBACH, 2004, p.132).

Diante à análise dos contos de João Antônio, quando se fizer necessário, retomaremos esta abordagem preliminar, tornando-a efetivamente justificável.

b. Sobre o herói

Podemos refletir sobre o fenômeno literário a partir da transformação que se dá na personagem protagonista, o herói. Não se trata aqui da transformação inerente ao narrado, e sim a constituição desta personagem, que conduz a ação. Nesta dissertação, acentuando mais uma vez, tratamos do trágico, que, de resto, é inerente à tragédia clássica e está presente nas narrativas contemporâneas, especificamente, no nosso caso, na contística de João Antônio. Devemos, necessariamente, apresentar, ao menos em algumas linhas, os heróis de algumas composições, demonstrando pontualmente as modificações ocorridas na estrutura da construção do herói.

Começemos pelo Ulisses de Homero.

Na Grécia antiga, em águas estranhas, na companhia de homens embrutecidos, sedentos de riqueza e poder está o herói da *Odisseia*. Ulisses comanda uma nau combatida, os marujos cansados e ainda assim com disposição para uma nova empreitada. A embarcação vai obrigatoriamente cruzar uma região dos mares onde estão as míticas sereias e a perspectiva de morte certa ao contato com as belas não assusta o comandante. A viagem já apresentara uma série de contratempos e o herói se dará ao luxo de experimentar uma nova aventura: quer viajar no seu interior, morrer de amor. Ulisses, estando na ilha de Eeia, foi informado pela deusa Circe do que estava por vir, em especial de como proceder com as sereias. Foi ela quem sugeriu a Ulisses a artimanha:

Prossegue caminho, pondo nos ouvidos dos companheiros cera doce, para que nenhum deles as ouça. Mas se tu próprio quiseres ouvir o canto, deixa que, na nau veloz, te amarrem as mãos e os pés enquanto estás de pé contra o mastro, para que te possas deleitar com a voz das duas sereias. (HOMERO, 2011, p. 320).

Apesar do privilégio de ter sido informado reservadamente, Ulisses decidiu compartilhar a informação:

[...] Amigos, não é justo que apenas um ou dois conheçam os oráculos que proferiu Circe, a divina entre as deusas. Falarei para que todos saibamos se morreremos ou se, evitando a morte e o destino, conseguiremos fugir. Primeiro foi o som das sereias divinamente inspiradas e seu prado florido que nos aconselhou a evitar. Disse para ser só eu a ouvi-las: deveis amarrar-me com ásperas cordas, para que fique onde estou, de pé junto ao mastro; e que as cordas sejam atadas ao mastro. E se eu implorar e vos ordenar que me liberteis, deveis amarrar-me com mais cordas ainda. (HOMERO, 2011 p. 324.)

Ocorre, contudo, que Ulisses foi sábio ao revelar aos seus companheiros de jornada apenas o que eles poderiam saber. Permitir que algum outro qualquer nesta embarcação também ouvisse o canto das sereias poderia por tudo a perder. As artimanhas empregadas por Ulisses neste episódio, e em outras situações, a citar, por exemplo, a forma como ele engana o ciclope Polifemo, no Canto IX da *Odisséia*, são entendidos como sabedoria. Para este herói, o logro e a astúcia se revelam eficazes e os resultados obtidos são satisfatórios.

Rodrigo Antonio de Paiva Duarte, na obra “Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento”, citando os filósofos alemães, destaca:

De acordo com Adorno e Horkheimer, essa situação [astúcia de Ulisses] é uma alegoria da situação da arte e da cultura no que eles chamam de “mundo administrado”, pois elas tornam-se um artigo de luxo para o consumo de uma pequena minoria, que, no entanto, se encontra *de mãos e pés amarrados*, e totalmente inacessíveis à imensa maioria, a quem cabe *tocar o barco com os ouvidos tampados*, sem qualquer perspectiva de ter pelo menos uma noção da beleza em seu grau superlativo. (DUARTE, 2002 p. 32).

O campo de representação do mundo modificou-se segundo os gêneros e as épocas, organizando e limitando de vários modos o espaço e o tempo. Na era moderna, os objetos de representação literária perdem o caráter acabado inerente ao mundo épico, graças ao contato com o presente. Se olharmos com mais atenção, perceberemos que as transformações sociais ocorridas nestes tempos já antecipavam os motivos que levaram a constituição do gênero que se convencionou chamar de romance. Entre estes, podemos citar com segurança a quase inexistente possibilidade de ascensão social.

No século XVI, temos a figura quase folclórica do espanhol Miguel de Cervantes. Depois de viajar pelo mundo, da Itália onde lutou contra os turcos, ao norte da África até uma prisão em Sevilha na Espanha, escreveu a obra que iria immortalizá-lo: *Dom Quixote de La*

Mancha. Dom Quixote é um herói deslocado, listado como o primeiro herói da literatura moderna: o herói problemático. “O herói da literatura moderna não realiza façanhas, mas quer realizá-las e não consegue” (FEIJÓ, 1984 p. 70).

Devemos necessariamente demorar alguns instantes no século XVI e observar parte da obra sem autoria definida, denominada *A vida de Lazarilho de Tormes*, apontada como o primeiro romance picaresco da literatura universal. Publicado alguns anos antes de *Dom Quixote de La Mancha*, marco inicial do romance moderno, o livro anônimo apresenta o primeiro anti-herói. Este, com uma configuração muito diferente do herói da Grécia antiga. Evidentemente, os vinte séculos que separam Ulisses e Lazarilho deixam marcas facilmente identificáveis nos textos. Com este propósito (apontar no texto as marcas da transformação ocorrida nos heróis), selecionamos um fragmento da obra *A vida de Lazarilho de Tormes*.

Elegemos o instante em que o clérigo descobre quem sorrateiramente roubava os pães que guardava com muito cuidado numa velha arca fechada com chave. Lazarilho, como sabemos, vencia um dia após o outro, tendo sempre em vista arranjar algo para comer. Para isso, se junta como servo a alguns senhores e vive suas desventuras improvisando e, quando necessário, trapaceando:

Espantado, o matador de cobras pensou no que poderia ser aquela chave, examinou-a, retirando-a por inteiro da minha boca, e percebeu o que era, pois os seus serrilhados em nada a diferenciavam da sua. De imediato foi testá-la e comprovou o **trambique**. Deve ter dito o cruel caçador: “Achei o rato e a cobra que me infernizavam comendo o que era meu”.

Do que aconteceu naqueles três dias seguintes não direi nenhum depoimento, porque os passei no ventre da baleia (Tal como Jonas, que ficou três dias no ventre da baleia. Jonas 1:17 N. T.). Falarei apenas de como ouvi, depois de voltar a mim, meu amo contar por inteiro, a quantos ali estavam, o que acabo de contar.

Ao final de três dias, recuperei a consciência e me vi jogado em minhas palhas, a cabeça toda enfaixada e cheia de azeites e ungentos, e, espantado, perguntei: Que é isto?

Respondeu-me o cruel sacerdote:

– Em verdade, cacei os ratos e as cobras que me destruíam.

Olhei para mim e, me vendo tão maltratado, percebi o que ocorrera. (LAZARILHO DE TORMES, 2005, p. 54-55, Grifo nosso).

Lazarilho de Tormes, diferentemente do herói Ulisses, trapaceia, engana. E, por algum tempo apenas, obtêm êxito com seus “trambiques” (termo cunhado pelo próprio narrador). Ressalte-se que a personagem divide seus sucessos e fracassos com o leitor, pois a narrativa é em primeira pessoa. Este herói não tem idealismo, firmeza de caráter. Conforme Genette (s.d., p. 227 e 247), a diegese, o universo ficcional, não é a realidade. No entanto, é nele que as

aventuras de Lazarilho se realizam e, desta forma, podemos aceitar os adjetivos atribuídos ao herói, neste caso, trapaceiro, enganador.

No século XVIII, a estrutura da sociedade se transforma radicalmente. A Revolução Industrial, a supremacia dos valores burgueses com a Revolução Francesa etc., foi transportada para a literatura. Antônio Soares Amora (1973) divide o estudo da literatura em duas épocas principais, que ele denomina eras clássica e moderna. A primeira vai até o Romantismo e a segunda, após o Romantismo, incluindo-o. O herói, depois do Romantismo, sofreu gradativamente um processo de deseroicização, que se acentuou na literatura contemporânea.

O herói clássico perde sua razão de ser (*phátos*) após o Romantismo, tendo em vista a complexidade do mundo a partir das revoluções burguesas. Se houve anti-heróis imortalizados pela literatura (*Lazarilho de Tormes*, *Dom Quixote* etc.) em períodos anteriores, como exceções, agora eles surgem aos montes: alienados, oportunistas, canalhas. Diga-se de passagem que a literatura perdeu, com a modernidade, seu caráter formativo, configurando-se problemática.

A questão do estudo do herói temporalmente se faz propícia por meio da terminologia: o herói clássico, o problemático e o anti-herói. Estender-nos-emos um pouco mais sobre os últimos.

George Lukács, na obra *A Teoria do Romance*, trata do assunto sem utilizar especificamente o termo anti-herói; contudo, dá a entender que é no ou durante o advento do Romantismo que um novo elemento estava paulatinamente sendo inserido no universo literário. Diferentemente do que ocorria na Grécia antiga, agora não se fazia mais necessário que esse novo elemento viesse a substituir algum que desaparecia.

Na época pós-helênica, perde-se a clara identificação dos gêneros. Isto é indício da perplexidade na busca pelo objetivo, conforme argumenta Lukács (2009), que não é mais claro e evidente. Se a imanência do sentido à vida sucumbe, continua Lukács (2009), a sua essência jamais poderá ser dissipada.

Lukács discorre sobre o surgimento destes novos elementos literários e sustenta que foi a transformação do conceito de vida e sua relação com a essência que modificaram a tragédia. E este novo conceito de tragédia na literatura, presente nos escritos contemporâneos, por fim, vem a ser exatamente o cerne da nossa pesquisa. A tragédia, em meio a uma massa circundante, presa simplesmente à vida, põe em cena seus heróis como homens vivos: tudo o que é meramente humano desaparece, para que o heroísmo se apresente sem defeitos (LUKÁCS, 2009). Ser herói, no drama moderno, constatamos que não é a forma natural de

existência da esfera essencial como era possível no mundo helênico do passado absoluto. O heroísmo tornou-se problemático: “[...] é o elevar-se acima do que é simplesmente humano, seja da massa que o circunda ou dos próprios instintos” (LUKÁCS, 2009). Agora, cada personagem tem o seu conflito em particular como pressuposto de sua existência. A solidão é, pois, essência do trágico. Além disso, o verdadeiro problema da tragédia moderna, conforme Lukács, é a confiança:

[...] jamais poderá compreender que sob o mesmo manto da vida não reside, forçosamente, a mesma essencialidade; ela [a alma] sabe de uma igualdade de todos aqueles que se encontraram e é incapaz de compreender que esse saber não procede deste mundo, que a certeza íntima desse saber não pode oferecer nenhum penhor de que ele seja constitutivo dessa vida. (LUKÁCS 2009, p.43).

Tal solidão é psicológica, “e se a psicologia no drama não deve permanecer como matéria-prima não elaborada, o seu único meio de expressão é a lírica da alma” (LUKÁCS, 2009).

Elemento invariavelmente presente nas narrativas contemporâneas, o anti-herói não deve ser tomado como antagonista ou oponente. Conforme Mesquita (1987, p. 24), anti-herói será aquele protagonista também que, por diferentes razões, não recupera uma ordem perdida, uma perda, um dano sofrido. Isso ocorre porque suas forças não são suficientes e ele acaba derrotado pelo mundo (por exemplo, Isaías Caminha, em *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, de Lima Barreto); ou porque, embora reconhecendo a degradação do mundo à sua volta, não deseja mudar nada, é cético, irônico (Brás Cubas, em *Memória póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis); ou porque não tem consciência do que acontece à sua volta (Leonardo, em *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida); ou porque conhece as regras do jogo duro do mundo e, longe de querer modificá-las, julga que a saída é jogar o jogo, tal qual o vê ser jogado (Paulo Honório, em *São Bernardo*, de Graciliano Ramos).

Martin Cezar Feijó resume a questão desta forma:

O heroísmo literário do século XX veio a ser isto: o herói se descobre no seu cotidiano anti-heróico, seja ele personagem de um Kafka onde o herói se transforma num inseto (na novela metamorfose) ou de um escritor menos conhecido, nem por isso menos brilhante, como o italiano Dino Buzzati, onde o herói é um militar que busca as glórias heróicas numa fortaleza afastada, na fronteira com um deserto, onde nada ocorre, no romance *O Deserto dos Tártaros*, publicado em 1940. (FEIJÓ, 1984 p. 70).

O desfile dos heróis de João Antônio trará mais clareza a este prelúdio que pensamos necessário.

c. Do conto e do trágico

Num primeiro momento, poderíamos considerar que a forma conto tenha surgido efetivamente a partir do *Decameron*, com o modelo de moldura utilizado por Giovanni Boccaccio, no século XIV. Entretanto, a palavra conto tem utilização comprovada desde 1080. Isso é que informa Michèle Simonsen, na obra *O conto popular*. Com o passar dos anos a forma sofreu alterações consideráveis e teve sua consolidação nos moldes como conhecemos e concebemos nos dias que correm. O modo de narrar, posição do narrador, enredo, diálogos, peripécias, tamanho do texto, intensidade antes e depois do clímax e até mesmo o conteúdo sofreram alterações ao longo dos seis séculos que estamos considerando.

No século XX, temos uma silenciosa, porém profunda alteração de conteúdo das narrativas em geral e é claro também no conto. Isto é um fenômeno histórico.¹⁰ Não nos aprofundaremos em investigações e teorias que viessem a sugerir motivos para tal, contudo é necessário apontar a maneira como a individualização a que foi submetida à humanidade centrando mais importância no *ter* do que no *ser*, pelo menos no lado ocidental do planeta. As duas grandes guerras e o desenvolvimento tecnológico são, por assim dizer, alguns quadros que ilustram em poucas palavras um contexto maior que entendemos como resultado do progresso.

Em que pese as questões de estética – aqui consideramos a arte moderna –, o conto aprimorou sua forma, buscou unidade, coesão e se constituiu enquanto literatura. Assim como no romance, também passou a apresentar conteúdo diverso daquele verificado nas primeiras narrativas, entre as quais devemos citar o *Decameron* e as *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes do Dom Quixote.

Alonso López Pinciano, na obra *Philosophía antigua poética*, publicada originalmente em Madrid em 1596 e importante contribuição para estética literária espanhola, discorrendo sobre a narrativa, defendia que esta deveria ser única, e ao mesmo tempo variada, ensinar e deleitar, ser verossímil e causar admiração. “Ha de ser admirable porque los poemas que no

¹⁰Conforme Guinsburg (2002, p. 270), “Desse ponto de vista historicista, Herder escreveu um trabalho onde mostra como Shakespeare tinha forçosamente que produzir uma dramaturgia totalmente diferente da helênica, porque provinha de um outro cepo nacional, de uma sociedade muito mais complexa – achava Herder – e de um gênio cultural, de um espírito, de uma alma popular que nada tinha em comum com os da nação em cujo seio medrara a tragédia grega”.

traen admiración no mueven cosa alguna, y son como sueños fríos algunas veces”. (PINCIANO apud HAZAS; ARROYO, 1953, p. 24). É de se supor que o espanhol estava delineando, de certa maneira, as formas do conto. Pinciano então propunha uma nova leitura da *Poética* de Aristóteles, ou ao menos desenvolvia a doutrina deste.¹¹ Note-se a preocupação com o conteúdo e que muito provavelmente Miguel de Cervantes teve contato com a obra; contudo, as recomendações de Pinciano não puderam ser de pronto atendidas pelos ficcionistas daquele século.

Na contemporaneidade, temos o privilégio de observar a produção literária que surgiu após a publicação das obras citadas (*Decameron* e as *Novelas exemplares*). Assim, com um modelo a mão, os grandes escritores do século XIX usaram a forma conto com certa liberdade, cientes de que manipulavam um modelo que oferecia amplas possibilidades.

Não se trata mais de ver o texto como algo que se esgota ao conduzir a este ou àquele aspecto do mundo e do ser; mas de lhe pedir que crie para nós o mundo, ou um mundo que existe e atua na medida em que é discurso literário. (CANDIDO, 2000, p. 2006).

Os que ousaram, tiveram grande destaque nos meios literários. Os nossos contemporâneos, conscientes da produtividade da forma, investiram muito no conteúdo, não obstante, inaugurando também sutis formas de narrar, ou inserindo narradores crianças, algo ao que sabemos bem pouco utilizado nos anos do romantismo. A título de exemplo tomemos um pequeno trecho do conto “O diabo no campanário” de Edgar Allan Poe. O conto data de 1839 e em que pese estar inserido numa coletânea de histórias extraordinárias, é ficção e como tal entendemos a descrição das crianças: “Cada um tem também um cachimbo na boca”.¹²

Edgar Allan Poe é extremamente conservador no seu estilo. O narrador tem consciência total dos fatos. Normalmente, suas composições apresentam um olhar para o passado, ao fato já ocorrido. Não encontramos nas narrativas selecionadas por José Paulo

¹¹ Este aspecto foi defendido pela professora Dra. Maria Augusta da Costa Vieira, em 17 de abril de 2013, em aula proferida durante o curso “Formas históricas do conto: séculos XIX e XX”, na Universidade de São Paulo, sob o título “A ‘exemplaridade’ nas *Novelas exemplares*, de Cervantes”.

¹² “Quanto aos meninos da casa, estão todos os três cuidando do porco no jardim. Têm cada um meio metro de altura. Usam chapéus de três pontas, coletes encarnados que lhes caem até as cochas, calções de couro de gamo, meias de lã vermelha, sapatões com grandes fivelas de prata e longos gabões, com grandes botões de madreperla. **Cada um tem também um cachimbo na boca** e carrega um pequeno relógio barrigudo na mão direita. Solta uma baforada e dá uma olhadela para o relógio, outra baforada e outra olhadela. O porco – que é corpulento e preguiçoso – está ocupado ora em fossar as folhas esparsas caídas dos pés de couve, ora em dar um pontapé para trás no relógio de repetição que os garotos amarraram-lhe também à cauda, a fim de fazê-lo parecer tão belo quanto o gato” (POE, Edgar Allan. *O diabo no campanário*. In ____ *Histórias extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Grifos nossos).

Paes, uma, ou um pequeno trecho onde o narrador por algum momento apresenta o ponto de vista de outra personagem. Sobre a descrição das crianças do conto “O diabo no campanário” chama a atenção o fato de que efetivamente não são adultos (a travessura de amarrar um relógio ao rabo do gato e do porco demonstram isso) e uma narrativa de conteúdo temático pouco provável aos dias atuais de crianças fumando cachimbo bem aos olhos do pai.

Ainda falando das personagens e mais especificamente sobre a posição do autor em face de sua composição, vamos observar o que diz Mikhail Bakhtin, analisando um conto de Tolstói, “Três Mortes”. O conto relata a morte de uma senhora rica, a de um cocheiro e a de uma árvore. Neste caso, o autor sabe tudo sobre os mundos das personagens e expõe ao leitor a vida e morte destas.

O mundo exterior em que vivem e morrem as personagens do conto é o *mundo do autor*, que é objetivo em relação às consciências de todas as personagens. Tudo nele foi visto e representado no campo de visão todoabrangente e onisciente do autor. (BAKHTIN, 1977 p. 71).

Os gêneros das narrativas¹³ são diferentes e utilizam plataformas distintas – a tragédia é encenada num palco para uma plateia e o conto tem em geral apenas um expectador –, contudo tragédia e conto apresentam estrutura semelhante para dizer o mínimo: único conflito, síntese espacial e temporal.

A perspectiva apontada em relação ao ser nas tragédias gregas é exemplar – o que coloca o gênero em destaque –, quando abordamos literatura enquanto arte. Isto é, as tragédias gregas são significativas para o estudo da literatura. O herói das tragédias da era clássica pertencia necessariamente a uma elevada condição social (aristocracia) e apresentava um caráter diferente do herói que vamos encontrar na modernidade em que os conflitos, na maioria das vezes, não se resolvem com desfecho trágico e sim com uma verossímil acomodação. O herói moderno não tem mais aquela atitude que entendemos por heróica, contudo ainda o classificamos como herói. Neste, o heroísmo se realiza no processo de autoconsciência do seu lugar no mundo, do reconhecimento de suas limitações, do ajuste, do re-encontro consigo mesmo. “[...] o autor quer que levemos sua história a sério; está empenhado em construí-la de forma eminentemente moral e elevadamente trágica”. (AUERBACH, 2004, p. 357).

¹³ Deixamos a designação *gênero* tendo em vista que usualmente, mesmo entre pesquisadores, as formas são designadas enquanto gênero. Mas temos clareza que Epopéia, romance e conto são formas diferentes pertencentes ao gênero épico.

A respeito do surgimento da tragédia, nos parece, existe consenso apenas no que tange ao espaço temporal e regional que aponta a Grécia de Ésquilo, Sófocles e Eurípedes e a presença do coro na tragédia grega o qual foi paulatinamente sendo retirado ou mesmo substituído.

A tradição afirma com toda segurança que a tragédia se origina do coro trágico e que fora, primitivamente, somente coro e nada mais que coro, pelo que temos a obrigação de fitar este coro trágico como o verdadeiro drama primitivo [...] (NIETZSCHE 2005, p. 48).

Lígia M. da Costa e Maria L. R. Remédios sustentam que o gênero teve pelo menos dois momentos importantes e bem definidos: na antiguidade clássica com os gregos e no final da Idade Média com os europeus.

Sabe-se que o aparecimento das tragédias relaciona-se a épocas de crise histórica; assim, a tragédia grega se interliga à crise religiosa (Atenas, século V), e o apogeu da tragédia clássica (Europa, século XVII) se interliga ao declínio da aristocracia. (1988 p. 66)

Costa & Remédios (1988) apontam para o renascimento do gênero na primeira metade do século XX, citando como exemplo *La machine infernale*, de Jean Cocteau (1934). Antes, porém, devemos nos demorar ainda no século XIX e observar atentamente as reflexões do filósofo Friedrich Nietzsche, especialmente em *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Nesta obra, Nietzsche, de certa forma, discerniu passos do processo trágico que utilizamos na análise da narrativa moderna.

O filósofo concebeu o dionisíaco e o apolíneo de seguinte maneira: o dionisíaco seria o processo de transformação desencadeado pela embriaguez (sentidos, corpo) e o apolíneo o processo de assimilação desta transformação por meio da nossa natureza estética afeita ao sonho. O efeito estético dessa transformação viria a ser sonhar como projeção da realização. O que apontamos acima, perfeitamente aplicável à análise da narrativa moderna, enquanto experiência do cotidiano constitui-se em quatro fases, aliás, análogas ao processo étlico. Conforme Espíndola (2001) tais fases são: individuação, embriaguez, náusea e conciliação (acomodação) ou superação:

- a) o ser humano dilacera-se entre o bem e o mal, repetindo a imagem de “Dioniso fragmentado pelos Titãs”, num doloroso processo de **individuação**;
- b) mas o homem pode superar a individuação, no momento em que mergulhar na **embriaguez** da eterna volúpia do existir. Dominado pela

letargia, inconsciente do cotidiano e das fronteiras da existência, tendo perdido a memória da fala e do andar, ele é a energia da natureza [processo dionisíaco];

c) recuperada, porém, a consciência do cotidiano, o homem sofre o estranhamento da vida, e a lucidez do conhecer gera a **náusea** ante o absurdo da existência humana, condenada a um universo contingente; e,

d) o estado de nojo ante o absurdo de ser, porém, **é superado** [conciliação/sublimação, por meio de uma visão estética do mundo: processo apolíneo] pela aprendizagem da dor, caminho através do qual a criatura humana aprende a serena tranquilidade em face da destruição, um estado que lhe possibilita a restauração da unidade primordial e onde o homem se constrói na grandeza do dizer sim à vida, a despeito de todas as castrações impostas pela contingência do mundo. (grifos nossos).

Propomos aproximar a tragédia e o conto e para tanto vamos nos valer de exemplos retirados das obras em análise (neste caso, contos de João Antônio) e por vezes o imprescindível recurso de autoridade. Aqui, cabe perfeitamente a observação de Julio Cortázar:

O teatro não vai além da exploração da pessoa, e o território de sua complexa ação no tempo e no espaço está vedado por razões de obrigação estética. E por razões semelhantes, o conto fica restrito à sua básica exigência estrutural, somente capaz de realizar-se com um tema e uma matéria previamente adequados a essa regra áurea que lhe dá beleza e perfeição. Toda regra áurea, obriga, no entanto, a escolher, separar, avaliar. Todo conto e toda obra de teatro implicam um sacrifício; para nos mostrar uma formiga devem isolá-la, levá-la de seu formigueiro. (CORTÁZAR, 1993, p.68).

O conto (*Märchen*, em alto alemão), como explica André Jolles (1976), só tomou sentido de forma literária a partir da publicação da coletânea de narrativas organizadas pelos irmãos Grimm e recebeu a designação de Contos para Crianças e Famílias. Os *Kinder und Hausmärchen* foram publicados em 1812. Ressalte-se que, antes desse momento, algumas coletâneas e obras denominadas contos já eram conhecidas (Os contos de fadas ou contos de magia).

Quando textos escritos apresentam relatos ou trechos de relatos que aparentemente são uma parte isolada dentro da obra, levantam problemas importantes e que remontam às origens desta forma narrativa (conto). Normalmente são “*motivos* isolados, que pertencem a um fundo temático comum”, como atesta Simonsen (1987). A investigação sobre as origens do conto, em especial ao modelo popular – entendido como aquele proveniente da tradição oral – foi obra de grandes pesquisadores, entre os quais devemos lembrar Max Muller, que apresentou a teoria indo-européia ou mítica, Theodor Benfey com sua teoria indianista, a teoria etnográfica

do inglês Andrew Lang, a teoria ritualista apresentada por Paul Saintyves e finalmente o russo Vladimir Propp com sua teoria marxista.

Não nos filiaremos a nenhuma das teorias, contudo, dois estudos chamam a atenção e parecem permitir uma aproximação maior ao nosso objeto de pesquisa. Andrew Lang propõe que “longe de ser um detrito do mito, o conto é sua forma anterior, mais primitiva e rudimentar” (SIMONSEN, 1987, p. 37). Segundo ele, o conto nasce em vários locais ao mesmo tempo e seus motivos, entre outros, seriam vestígios de crenças e práticas arcaicas. Na esteira de Lang, Vladimir Propp, que inicia as pesquisas estruturais sobre o conto e é conhecido principalmente pela sua obra *Morfologia do conto maravilhoso*, parece corroborar com a sugestão de que o conto popular tenha origens nos ritos populares, conservados de alguma maneira e transmitidos às gerações posteriores na oralidade.

Os contos maravilhosos contêm vestígios de crenças e de rituais primitivos, os das sociedades de clã dos regimes de coleta e de caça, mas deformados pelas sociedades do começo da era agrícola que, não compreendendo mais esses ritos, os explicam por seus próprios esquemas culturais. (SIMONSEN, 1987, p. 38).

A publicação de Michèle Simonsen cita uma obra traduzida apenas para o italiano, *As raízes históricas dos contos maravilhosos*, de autoria de Vladimir Propp como fonte. Nesta, o pesquisador russo considera o conto como uma superestrutura. Propp sustenta que os motivos dos contos estariam ligados a uma das três etapas que constituem o rito de passagem iniciático: “1. Separação brutal do noviço de seu meio-ambiente e sua transferência para um recinto sagrado; 2. Morte simbólica: encerramento em um túmulo, viagem para o além, luta contra o monstro ou torturas físicas; 3. Renascimento simbólico, muitas vezes brutal.” (SIMONSEN, 1987, p. 39).

Simonsen adverte que as teorias anteriormente citadas são totalitaristas e, cada qual a sua maneira, tenta explicar a origem do conto. Os pesquisadores contemporâneos por sua vez, têm adotado mais cautela nesse campo e considerado uma variedade maior de motivos para o surgimento de tão singular forma de narrar. Aparentemente, a opinião mais difundida, segundo Claude Bremond e Jean Verrier (apud SIMONSEN, 1987, p. 40) é de que as “raízes históricas dos contos são de fato uma abundância de radículas, e que o universo do conto se espalha em uma multidão de tradições heterogêneas”.

Não obstante nossa proposta seja apontar o trágico, percebemos que em alguns dos contos de João Antônio, aparece de forma contundente o rito de iniciação. Sexo, sinuca, prostituição/tráfico e uma grande missão (neste caso, guardar um segredo), são tarefas a serem

desenvolvidas por adultos. Estes são os motivos e nesta ordem aparecem nos contos citados anteriormente. Para corroborar com essa sugestão, observe-se que invariavelmente há uma personagem muito jovem (portanto ainda não inserida no mundo adulto) que admira uma personagem já adulta: em “Meninão do Caixote”, Meninão tem admiração por Vitorino, em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, Perus tem admiração por Bacanaço. Isso ocorre também no conto “Frio”, onde o menino protagonista “pequeno, feio, preto, magrelo” (JOÃO ANTONIO, 1963, p. 61), tratado pelo cognome Nego, tinha em grande conceito Paraná, que, se configurava uma espécie de tutor. Quando o garoto vai para o muro e urina, demonstra que já está maduro, consegue relaxar independente da pressão sofrida ao longo das últimas horas (medo e frio são uma constante).

As composições tidas como conto, parecem ter sempre em primeiro plano o tempo de duração da narrativa. Visam o final, ou seja, narrar algo com maior eficácia possível e neste percurso atender a expectativa do leitor. O conto sempre demonstrou enorme desenvoltura e invariavelmente foi experimentado pelos grandes romancistas. Afinal, foi através do fracionamento em episódios que a epopéia da classe burguesa (o romance) sobreviveu. O conto é uma “forma simples” (JOLLES, 1976), como a lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, chiste, etc. que elaborada artisticamente, num recorte, tende a captar a individualidade. Requer uma apurada conjugação de causa e efeito com o objetivo de representar em caracteres a formação de uma cena dramática, situações inusitadas ou algo semelhante, e o seu consequente desfecho.

O conto é acontecimento, no sentido da moral ingênua; se descartarmos esse acontecimento com o seu princípio trágico, o progresso no sentido da justiça, os obstáculos trágicos e o desfecho ético, restará tão-só um esqueleto despojado de sentido, o qual não poderá proporcionar-nos satisfação moral de espécie alguma e servirá, no máximo, como veículo mnemotécnico para reconstruir a Forma. (JOLLES, 1976, p. 203-204)

Cortázar (1993, p. 149) sustenta que existem quatro elementos invariáveis que dão ao conto “atmosfera peculiar e a qualidade de obra de arte”. Essas constantes verificam-se em valores que, *a priori* poderiam ser classificadas no âmbito do fantástico, realista, dramático e humorístico. As diferenças entre romance e conto vão muito além do número de páginas. O contista argentino explica que na França, onde residiu por muitos anos, quando um conto tem mais de vinte páginas já é tomado por novela “[...] *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito” (CORTÁZAR, 1993, p. 151).

Não existem temas bons ou ruins, tampouco personagens menos ou mais interessantes. Não são exatamente esses aspectos que valorizam ou depreciam o conto. A sua valoração está mais associada ao tratamento estético que o autor dá ao tema escolhido. Algumas analogias são necessárias na medida em que acrescentam aspectos onde nos faltam termos mais apropriados para descrever a ideia. Desta forma, temos como imprescindível a reprodução de uma passagem de Cortázar, quando em Cuba, numa conferência em 1963, explicava a intensidade do conto: “[...] neste combate que se trava entre um texto apaixonante e o leitor, o romance ganha sempre por pontos, enquanto que o conto deve ganhar por *knock-out*” (CORTÁZAR, 1993, p. 152).

Raimundo Magalhães Jr., na obra *A arte do conto* faz um apanhado importante de tudo o que se disse a respeito do conto até o início da segunda metade do século XX. Nesta obra ele apresenta um trabalho do contista e autor teatral Arno Bennet e acrescenta que o assunto importa sim, e muito:

Somente um artífice muito engenhoso poderia manejar um enredo fraco e apresentá-lo de maneira toleravelmente atraente. Mas, por outro lado, quando é de fato excelente o enredo, não há escritor, por mais imperito ou estouvado, que consiga desvirtuá-lo inteiramente. (MAGALHÃES JR, 1972, p. 19).

Na ficção moderna, surgiu o chamado conto de atmosfera, em que há uma aproximação maior da expressão poética: “uma atenção maior ao processo da escrita, para um referencial menos extenso e mais voltado para o próprio processo narrativo, enfim, para uma literaridade mais abundante.” (LUCAS, 1983, p. 107). Encontraremos um exemplo em “As virgens blindadas do *footing*” (JOÃO ANTONIO, 1976), onde a elaboração artística sugere uma atmosfera trágica. Esse conto está perfeitamente situado nestes termos, pois ilumina um *background* real (crônica); mas por outro, cria uma atmosfera que instaura o literário agigantando um tema do cotidiano que, não sendo tomado por um autor de reconhecida capacidade, certamente permaneceria no “lugar comum” ou dizendo de outra forma: um conto onde não se verifica tensão e intensidade, característicos de uma boa obra desse gênero. A intensidade da ação e a tensão interna da narrativa sustenta Cortázar, são o ofício do escritor.

Intenso, breve e denso. Esta é a receita de Edgard Allan Poe, considerado o criador da ficção policial e que centrou sua obra na narrativa. Ele chamou de *Single effect* e *Preconceived effect*: todas as partes da composição, assim, dependem exclusivamente do

efeito preconcebido, ou seja, da cena final, que realiza a unidade temática do conto que busca um só efeito. (LUCAS, 1983, p. 108-109).

A transformação da sociedade notadamente desencadeou uma transformação estética: a sociedade mítica de expressão lírica e épica foi substituída pela sociedade prosaica. No teatro, os sentimentos são exteriorizados por meio do gesto, da palavra ou da ação. Na narrativa, tudo isso pode ser interiorizado e é, como sabemos, mediado pelo narrador.

Não se cogita mais de produzir (nem usar como categorias) a Beleza, a Graça, a Emoção, a Simetria, a Harmonia. O que vale é o Impacto, produzido pela Habilidade ou a Força. Não se deseja emocionar nem suscitar a contemplação, mas causar choque no leitor e excitar a argúcia do crítico, por meio de textos que penetram com vigor mas não se deixam avaliar com facilidade. (CANDIDO, 2000, p. 214).

Cabe dizer que o conto é uma narração mediada e existem três formas de se fazer isso, pelo menos as que apontaremos a seguir são as mais usuais ou as que de maneira geral reúnem em si todas as outras.

Enquadrados ou soltos, com moldura ou sem moldura, escritos do ponto de vista divino, do ponto de vista do “amigo Charles” ou do próprio narrador, todos os contos se ajustam a duas formas de narrativas: a épica e a dramática. (MAGALHÃES JR., 1972, p.35)

Uma síntese auspiciosa sobre o que veio a ser a narrativa a partir dos anos 60 do século XX e que corrobora com este pensamento é do professor Antonio Candido. A citação é longa, porém necessária:

Não se trata mais de coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. Resultam textos indefiníveis: romances que mais parecem reportagens; contos que não se distinguem de poemas ou crônicas, semeados de sinais e fotomontagens; autobiografias com tonalidade e técnica de romance; narrativas que são cenas de teatro; textos feitos com a justaposição de recortes, documentos, lembranças, reflexões de toda sorte. (CANDIDO, 2000, p. 209).

Até aqui, apresentamos alguns aspectos do conto e da tragédia demarcando diferenças que se mostram tanto na forma como no conteúdo. Buscamos aproximar o conto e a tragédia – formas diferentes e que pertencem a gêneros diferentes e, ainda assim, têm semelhanças. Recorremos, mais uma vez, ao contista argentino Julio Cortázar para sublinhar uma última

questão. Sabemos que, na tragédia, os atores representam, mas também falam e se falam, estão apoiados num texto e este em regra está escrito em primeira pessoa. Já dissemos que o conto, o bom conto, elimina etapas intermediárias, como descrições pormenorizadas de ambientes, de personagens e até mesmo de exposição de motivos. Julio Cortázar explica que o conto deve fazer o leitor perder o contato com a realidade e submergir num ambiente:

O indício de um grande conto está para mim no que poderíamos chamar a sua autarquia, o fato de que a narrativa se tenha desprendido do autor como uma bolha de sabão do pito de gesso [analogia imprescindível para ordenar e produzir uma determinada imagem no leitor]. Embora pareça paradoxal, a narração em primeira pessoa constitui a mais fácil e talvez a melhor solução do problema, porque *narração* e *ação* são aí uma coisa só. Inclusive quando se fala de terceiros, quem o faz é parte da ação, está na borbulha e não no pito. (1993, p.229-230).

A organização interna do conto demarcando sumário e clímax aproxima as formas de que tratamos. É o que observa Regina Lúcia Pontieri, no seu ensaio: “Formas históricas do conto: Poe e Thékhov” “[...] o movimento do conto é semelhante àquele que Aristóteles vê na tragédia bem realizada: dado o primeiro passo, desfeito o primeiro nó, nada mais pode impedir que o processo seja levado às últimas consequências, até chegar a sua plena explicitação.” (PONTIERI, 2001, p. 100). Novamente aqui é necessário mencionar o conto “Meninão do Caixote” pois observamos que o pequeno protagonista se vê na seguinte condição: hesita entre voltar para casa sem o leite e ir um pouco mais além e adquirir o produto no Bar Paulistinha. Por fim, decide-se pela segunda opção e é apanhado pelo acaso, destino, falta de sorte. A chuva aumentou consideravelmente, virou temporal e o garoto que nunca esteve naquele ambiente se viu compelido a acompanhar algumas partidas de sinuca. Alguns dias depois, está na mesma encruzilhada: como que prevendo o que estava por vir, leve suspeita de que a sua escolha desembocaria num castigo, decide jogar. “Um dia peguei no taco.” (JOÃO ANTONIO, 1963, p. 88).

Ainda corrobora com essa sugestão (de que o movimento do conto é semelhante à tragédia bem realizada), o austríaco Albin Leski quando trata de Édipo Rei na sua *Tragédia grega*. Ao definir a peça como “a mais magistral da literatura universal, do ponto de vista dramático”, ao que parece uma unanimidade entre os pesquisadores, Leski chama de genial o fato de que todo o enredo é apresentado no início e de forma resumida: [...] desde o início, toda a verdade é de pronto revelada. Tirésias quer calar, mas Édipo arranca-lhe a verdade da boca, de que ele próprio, o rei, é o assassino, que agora vive incestuosamente. (LESKI, 2010, p. 162).

Verificamos que isso ocorre de forma semelhante no conto. Para ilustrar, apresentamos a introdução ou sumário em “Frei Simão”, de Machado de Assis, inserido na coletânea *Contos Fluminenses*. O renomado romancista brasileiro, num único parágrafo, apresenta o protagonista, resume o que se passou, e cria atmosfera tal que o leitor se sente inserido num mundo atemporal e interessante de tal forma que ler o conto até o final é quase uma imposição moral.

Frei Simão era um frade da ordem dos Beneditinos. Tinha, quando morreu, cinquenta anos em aparência, mas na realidade trinta e oito. A causa desta velhice prematura derivava da que o levou ao claustro na idade de trinta anos, e, tanto quanto se pode saber por uns fragmentos de Memórias que ele deixou, a causa era justa. (MACHADO DE ASSIS, 1989, p. 200).

Northrop Frye observa que existem incontáveis exemplos na Bíblia sendo o mais notável, a transfiguração. Ainda tratando deste assunto ele aponta outra famosa passagem bíblica quando Satã se precipita do pináculo do templo. “A queda de Satã lembra-nos que o ponto de epifania é também o topo da roda da Fortuna¹⁴, o ponto do qual cai o herói trágico.” (FRYE, 1973, p. 203). Com muita tranquilidade podemos associar aqui a clarificação ocorrida ao personagem Meninão do Caixote, que dá nome a uma das mais importantes composições de João Antônio. Anteriormente dissemos que, enfim, o protagonista percebe que de alguma forma estava fazendo sua mãe sofrer. Agora, baseados nesta relação proposta por Frye, podemos argumentar que o Meninão do Caixote também, num momento de epifania se percebeu no topo de onde, inevitavelmente viria a despencar.

Parafraseando Costa & Remédios, diríamos que as referências feitas à obra de João Antônio enquadram-se nas perspectivas do trágico, sem, entretanto, alcançar a plenitude de uma tragédia. Observamos ainda que a violência nos dias atuais elimina a necessidade de sua representação na narrativa. “A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e a matéria narrada.” (CANDIDO, 2000, p. 212).

O *páthos* foi deslocado para a ordem privada, para as limitações do individualismo com a inevitável resolução psicológica. Na vida burguesa, como sintetiza George Lukács, a já relativa unidade do universal e do individual torna-se impossível: “A separação entre as funções sociais e as questões privadas condena toda poesia civil burguesa à universalidade

¹⁴ Aqui compreendemos que o autor tenha se referido a “roda da fortuna”, contudo, mantemos a grafia original do exemplar consultado.

abstrata; é precisamente pelo seu caráter patético que esta poesia perde o seu *páthos* no sentido antigo da palavra” (LUKÁCS, 1976, p. 17-18).

Enquanto formas narrativas há de se refletir acerca do conto por meio do romance. Bakhtin (1988) considera a natureza acanônica do romance: “Trata-se da sua plasticidade, um gênero que eternamente se procura, se analisa e que reconsidera todas as suas formas adquiridas. Tal coisa só é possível ao gênero que é construído numa zona de contato direto com o presente em devir.”

Afinal, enquanto narrativas, romance e conto têm muitas identidades: formas irmãs, por assim dizer. No processo da escritura de um romance, na rica exploração das personagens e situações, alguma coisa reluz inconclusa, um acidente não comum da vida que assume existência própria. Temos aí o embrião do conto. Utilizando-se, ainda, de uma feliz colocação de Cortázar: o conto ‘se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal’. (*apud* GOTLIB, 1991, p. 10).

Para Lukács, a estrutura interna do romance atende a um novo princípio, ou seja, organizar a produção literária de forma a propiciar as ferramentas necessárias para o indivíduo buscar o esclarecimento, encontrar-se a si mesmo:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do *romance* é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento. (LUKÁCS, 2009, p.82).

Realmente, autoconhecimento se revela significativo em se pensando nos heróis da contística de João Antônio. Isto valerá para a narrativa contemporânea de uma maneira geral. Ressalte-se que o romance possibilitou o questionamento, algo impensável na era clássica onde imperava a aceitação. Vale lembrar que durante o período clássico obras que não estivessem rigorosamente dentro das convenções previamente estabelecidas não obtiveram do público e menos ainda da crítica a valorização apropriada. O romance, por exemplo, só no século XIX encontrou condições para sua expansão, valoração e reconhecimento da crítica especializada. A esse respeito, Julio Cortázar estabelece o século XVIII como a primeira de suas duas etapas modernas o que sintetiza uma noção de constante evolução, ainda que não se observe reconhecimento e valoração:

O romance enfoca os problemas de sempre com uma intenção nova e especial: conhecer e apoderar-se do comportamento psicológico humano, e

narrar isso, exatamente isso, em vez das consequências fatuais de tal comportamento. (CORTÁZAR, 1993, p.65)

Mais adiante, já postulando uma reflexão contemporânea, aponta para o que veio a ser em determinado aspecto, o romance dos nossos dias:

[...] o romance do século XIX é uma resposta multifacetada à pergunta de *como* é o homem, uma gigantesca teoria do caráter e sua projeção na sociedade. O romance antigo ensina-nos que o homem é; nos começos da era contemporânea indaga como ele é; romance de hoje perguntar-se-á seu *porquê* e seu *para quê*. (CORTÁZAR, 1993, p. 66).

Por fim, uma preciosa argumentação de Cortázar onde ele sustenta que a prosa é a forma elementar de expressar os sentimentos e a condição humana:

[...] o que fez este romance foi mostrar e expressar o existencial em suas próprias situações, em sua circunstância; quer dizer, mostrar a angústia, o combate, a liberação ou rendição do homem a partir da situação em si como a única linguagem que podia expressá-la: a do romance, que procura desde tanto tempo ser de certo modo a situação em si, a experiência da vida e seu sentido no grau mais imediato. (CORTÁZAR, 1993, p. 78).

2. DOS CONTOS DE *MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO*: ATMOSFERA TRÁGICA E EPIFANIA

João Antônio organizou os nove contos deste livro em três grupos, a saber: contos gerais (“Busca”, “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”, “Fujie”), contos da caserna (“Retalhos de Fome numa Tarde de G. C.”, “Natal na Cafua”) e contos de sinuca (“Frio”, “Visita”, “Meninão do Caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”).

No conto “Busca” o diálogo entre a mãe e a personagem protagonista insere o leitor no ambiente em que se desenrolarão os fatos. O narrador, em primeira pessoa,¹⁵ descreve as precárias condições em que vivem mãe e filho. É domingo, a mãe envolvida com os afazeres domésticos e o protagonista nos dá a conhecer seu nome, Vicente.

Vicente, já na rua relembra rápidas e recentes passagens do seu dia-a-dia onde é inserida uma terceira personagem, a pequena Lídia. Ficamos sabendo que essa garota demonstra interesse por Vicente e tem a simpatia de sua mãe. A personagem protagonista se dirige para a casa do irmão de Lídia, que se chama Daniel, com quem pretende passar algumas horas. Deste narrador personagem ouvimos que seu pai já é morto e que deixou saudades especialmente porque costumava fazer passeios com a família, os quais eram muito divertidos.

Enquanto caminha para a Lapa, onde mora seu amigo, Vicente observa a paisagem bucólica que lhe suscita nostalgia, saudade, enfim. Sua ocupação profissional é soldador numa pequena oficina. No trajeto, o personagem narrador vai descrevendo situações corriqueiras, o ambiente que o rodeia e por vezes até mesmo a natureza. Embora a descrição seja bastante vaga, o narrador faz questão de ressaltar que está atento a tudo. Tome-se, por exemplo, o trecho que transcrevemos a seguir: “Olhava para tudo. Jardins, flores, mangueiras esquecidas na grama, gente de pijama estendida nas espreguiçadeiras.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 13).

O narrador nos apresenta a personagem no seu momento de lazer, no domingo, dia de folga. Na sequência descreve um quadro de muita ação. É uma luta de box e onde um dos competidores é a personagem do conto, Vicente. Trata-se de uma recordação, um *flashback*. A narrativa do sonho abortado por conta de uma deficiência física. Vicente desde menino treinava e sonhava em ser um grande campeão de box, porém, tinha um problema no fígado,

¹⁵ Segundo a terminologia de Friedman (2002), esta fórmula é tratada de narrador protagonista e segundo Genette (sd) este é o narrador autodiegético.

fez uma cirurgia para reparar, mas os resultados não foram os esperados. Neste trecho, a lamentação é uma constante. Aqui temos muito clara a sensação do tempo perdido, de um enorme esforço empreendido num sonho ou projeto que nunca se concretizou, descrita nas palavras da própria personagem: “Ah, no tempo de rapaz, quando no Nacional! Eu era outra pessoa” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 14).

No meio do caminho a personagem protagonista muda seus planos e resolve visitar seu amigo Luís, na Lapa. Este demonstrou contentamento com a visita, pois já há muito tempo vinha chamando Vicente para visitá-lo. Vicente dá os primeiros sinais de que sofre angustiado, que busca algo que não consegue definir:

Fingira atenção nas tacadas, um capricho que não é meu. Sorrira, pegara no giz, insinuara apostas. Mas por dentro estava triste, ôco, ânsia de encontrar alguma coisa. Não parede verde de tinhorões e trepadeiras, nem bola sete difícil, nem Lídia, nem... (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 14).

A suspensão da frase, com o uso incomum das reticências é um desvio organizado pelo autor. Neste caso, as reticências foram utilizadas para ampliar o suspense que se pretende em torno da busca incerta da personagem. Roberto Acízelo de Souza pontua que esse é um exemplo de “[...] marca distintiva da literatura, desvio perceptível em relação a outras ocorrências da linguagem consideradas mais conformadas aos usos tidos como normais.” (SOUZA, 2004, p. 49). Conforme destacamos, não é apenas de questões sintáticas que se constitui esse suspense. O fator lexical também contribui muito para isso. A ênfase é para a negação, o pessimismo. “[...] capricho que não é meu. / [...] por dentro estava triste, oco, [...] / Não parede verde [...] / [...] nem bola sete difícil, nem Lídia, nem...”

E, no próximo parágrafo teremos a iluminação da personagem, seu momento de epifania, apesar de que ele (Vicente) não percebe isso imediatamente, vai precisar serenar a alma, apreciando a paisagem noturna, como veremos mais adiante. Vicente já se encontra numa praça pública, onde tem contato com uma criança. Isso ocorre no instante em que ele é invadido novamente por uma sensação de melancolia. Desta vez, os pensamentos remontam aos tempos de rapaz maduro, digamos assim: “[...] tempo de quartel, maluqueiras, farras, porres.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 15). Percebe-se neste momento da narrativa, que a personagem já está maduro, pois alguém reparou nos seus primeiros cabelos brancos. As frivolidades da conversa que mantém com a criança e os momentos que desfrutou desta companhia serão marcas indeléveis na alma da personagem protagonista. “Procurava alguma

coisa na tarde. O vento esfriou. Não sabia bem o que, era um vazio tremendo. Mas estava procurando.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 15).

No caminho de casa, Vicente se decide: “Preciso cortar à escovinha.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 16). Assim, esconderia os primeiros cabelos brancos. O contato com a menina na praça produziram outras impressões no protagonista. “A garotinha do jardim público poderia ser filha minha.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 16). Confessou para si, reconhecendo também que Lídia poderia vir a ser uma boa mulher. Ainda neste ponto da narrativa, outras lamentações, agora a respeito do seu trabalho. Não lhe agradavam as maneiras dos colegas. De forma que podemos inferir com certa naturalidade que Vicente não vivia feliz. Agora ele sabia disso.

No último parágrafo, observamos uma oposição relativamente definida. Num primeiro momento, Vicente cogitou retomar os passeios a Santos e Campinas como se fazia nos tempos em que seu pai era vivo. Pensava nisso embebido das imagens que o cercavam (já havia anoitecido). Vicente gostava do que via, contudo, repentinamente, lembrou-se que havia algo por fazer: “[...] passar uma escova no tanque.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 16). Como que arrancado subitamente de um devaneio, teve clareza de sua vida. Que sua mãe lavava roupa aos domingos, que ainda não tinha família, que ainda buscava algo. Que teve uma infância e agora tinha a sensação de que conseguia mensurar na sua existência, o tempo perdido.

Se não há encontro na sua busca, são constantes os escapes para os apelos da natureza nos pequenos detalhes da vida urbana, nas pequenas situações que escapam aos olhares do homem culto. Eis, pois, como se processa o trágico.

O racionalismo constitui condições propícias ao acontecer trágico. A tragédia grega foi produto do choque da *diké* mítica com o mundo racional, bem como a tragédia shakespeariana floresceu num momento de vigor do capitalismo seiscentista. Digamos que este conflito trágico do homem perdido na cidade em busca do nada é o *leitmotiv* deste primoroso conto de João Antônio. Não há desfecho catastrófico que é tão cômodo ao trágico, mas há um homem que procura. Procura o quê? Procura a si mesmo, tendo como paradigma o *ser* e não as motivações que o racionalismo capitalista possa oferecer. Neste sentido, carreira e esposa se fazem bens de segunda ordem. E Vicente caminha procurando e revive, discretamente é verdade, a condição de sátiro:

Na leitura nietzscheana, o coro de sátiros é a imagem mais verdadeira, mais real, mais completa da existência (*coisa em si*), em oposição ao homem culto

(*aparência*), embora este se considere a única realidade. Tal como a tragédia mostra a evidência eterna desta essência da vida, apesar da perpétua destruição da aparência, também o coro de sátiros exprime já, simbolicamente, a relação primordial da coisa em si com a aparência. A imagem do sátiro, para os gregos, era acompanhada pela visão de uma natureza ainda não maculada por forma alguma de conhecimento, ainda não lavrada por qualquer forma de cultura. [...] O homem culto, diante dele, torna-se uma caricatura mentirosa. O pastor do idílio moderno, por sua vez, não é mais que um composto de ilusões que a cultura opõe à natureza. O grego dionisíaco, esse quer a verdade e a natureza em toda a sua força, e porque a quer, vê-se encantado em sátiro. (GATTO, 2004, p.119).

O trágico no conto está em Vicente enquanto sátiro que de resto é condição de todos nós.

A inspiração de João Antônio, nas suas primeiras composições, nos parece terem ligação com fatos ocorridos em sua vida. O conto “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas” apresenta um quadro que guarda alguma semelhança com outras obras do autor, onde é possível ver, pelo menos alguns traços de sua personalidade ou de algumas experiências vividas. Se não for nada disso, teremos uma obra literária construída com capricho e dotada de elementos que estão permeados do que se convencionou chamar literariedade. Em ambos os casos, é mais um elemento que sugere a motivação trágica que estamos destacando nesta pesquisa.

A narrativa é novamente em primeira pessoa e o sumário se constitui de lembranças do tempo de infância do narrador. O assunto é o período em que a personagem protagonista participa da União dos Moços de Presidente Altino, um time de futebol de bairro, com quase nada de infraestrutura. Em rápidas palavras, o narrador informa que a família mudou para a Mooca e o time de futebol do bairro agora se chama Caióvas F. C. Neste, a protagonista não tem o mesmo espaço de antes e apenas se limita a observar as peladas, não mais está em campo, jogando.

Ainda não temos o nome da protagonista. Sabemos apenas que seu pai insiste para que estude e isso toma tempo. Estudar e jogar futebol são atividades que não podem ser desenvolvidas em conjunto. O narrador continua descrevendo o que ocorria em Presidente Altino. Lá quem jogava e quem não jogava ia praticamente todas as noites na sede do clube de futebol. Os meninos, ainda de calça curta, se reuniam ali para improvisar cantorias, fumar e contar vantagens: “Havia um certo ar de homem na gente enquanto fumávamos.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 18).

O campo de futebol pode ser classificado como um ambiente de afirmação masculina. Pelo menos assim foi desde que o esporte surgiu. Convenções a parte, queremos ressaltar aqui

que palavrões, cusparadas, entradas ríspidas e até mesmo entradas maldosas ainda são uma constante até mesmo entre os profissionais, quanto mais, numa equipe semiamadora como a que está sendo descrita neste conto. Dizemos isto para encaminhar uma reflexão sobre um sentimento que perseguia a personagem protagonista. Ela parecia deslocada no ambiente:

Naquelas noites me surgia uma tristeza leve, uma ternura, um não sei o quê, como talvez dissesse Noel... Eu estava ali, em grupo, mas por dentro, mas por dentro estava era sozinho, me isolava de tudo. Era um sentimento novo, que me pegava, me embalava. (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 18).

A personagem protagonista se apegou às letras dos sambas cantados improvisadamente na pequena sede da U.M.P.A. Quando pré-adolescente, não compreendia integralmente o conteúdo das canções, porém gostava e percebia que nas letras o artista expressava o sentimento. “Hoje, quando a melodia me chega na voz mulata do disco, volta a tristeza de menino e os pelos pretos do braço se arrepiam.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 19). Fica evidente, pois, o processo de individuação, timidamente, que não alcança a embriaguez.

Aqui cabem considerações a propósito do tempo da enunciação que pode ser linear ou sofrer inversões. Neste conto temos o tempo invertido, pois são narrados fatos ocorridos em momentos diferentes e anteriores ao tempo narrado. O primeiro tipo de inversão temporal é chamado por Genette de *prolepse (flashforward)*: antecipação, no plano do discurso, de um fato que, em obediência à cronologia diegética, só deveria ser narrado mais tarde; o segundo é a de *analepse (flashback)*: o início da trama não coincide com o início da fábula; a narração começa pelo meio ou pelo fim e só mais adiante, mediante o recurso técnico-estilístico da retrospecção, o narrador informa o leitor do início dos acontecimentos. Perceba-se que João Antônio utiliza largamente ambos os recursos.

Ocorre, contudo, que neste caso, o narrador é o personagem central e narra em primeira pessoa. Portanto, não tem acesso ao estado mental das demais personagens. A narrativa parte de ponto fixo, a partir das percepções, pensamentos e sentimentos do narrador. Trata-se de um conto de enredo psicológico, pois não apresenta fatos evidentes, ajustados cronologicamente. Os relatos são de lembranças e estas suscitam novas emoções e sentimentos na personagem. Ou, dizendo de outra forma, explicitando o estado da alma (movimentos interiores da personagem). O enredo psicológico é passível de análise, pois não deixa de apresentar um conflito, subdivisão coerente e verossimilhança.

Vejamos, por exemplo, o caso a seguir e que é o ponto de virada do conto “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”. A personagem protagonista, em todos os momentos, recorda e

comenta fragmentos de memórias. Agora, lembra um fato ocorrido quando ainda jogava futebol. Uma única vez anotou um gol digno de registro. Entre os que assistiram a façanha estava Aldônia. Uma garota que sempre que surgia uma oportunidade, demonstrava seu interesse pelo protagonista. Esse romance não se realizou em toda sua plenitude. Aldônia flagrou também, alguns dias depois, o autor do belo gol fumando como fazia todas as noites no clube. A personagem protagonista, em função disso, levou uma surra dos pais. Escreveu um bilhete para Aldônia reprovando sua atitude e adicionando um rosário de adjetivos intercalados com “[...] palavrões infamantes, muito piores do que aqueles que escrevíamos nos armários do vestuário da U.M.P.A.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 19-20).

Neste conto, a personagem protagonista não é nominada. Sabemos que se trata de um jovem que, como todos, busca sua autoafirmação. As façanhas e peripécias ocorridas no quartel, quando servia o Exército, são uma demonstração disso. O que fica evidente no conto é a busca da realização. Uma nova pretendente vai aparecer no caminho da personagem protagonista. Uma professora solteira nada agradável. De qualquer forma, importa observar como se deu a aproximação e o primeiro diálogo entre os dois.

A personagem protagonista, depois do serviço militar obrigatório, arrumou emprego num escritório de contabilidade e isso ajudou melhorar sua desgastada imagem junto aos moradores do bairro. Por aqueles dias estava lendo Huxley¹⁶. Relata que leu o “Contraponto” duas vezes. Foi esse livro que, deitado em seu colo durante o trajeto do trabalho para casa, no ônibus, chamou a atenção da jovem que não titubeou: “Perguntou o que eu fazia na vida. A pergunta veio com jeito, boas palavras, delicada, talvez não querendo ofender o silêncio em que eu me fechava. Quase respondi...”. (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p.26).

Essa personagem não responde tácitamente, contudo, seus olhos, sua expressão facial e principalmente seu silêncio, inferimos, denunciaram o que pretendemos ressaltar aqui, ou seja: o protagonista passa a ter clareza da sua condição. Trabalha muito mal, bebe cerveja preta (assimilou isso no quartel), assobia sambas e se especializou em chutar tampinhas nas calçadas das ruas sujas e esburacadas do seu bairro. Ao seu lado uma jovem, solteira, atraente, com boa formação e que esperava mais do seu pretendente. Sim, ele “[...] adquire clareza sobre si mesmo, repousando o valor moral da auto interrogação trágica na implacabilidade com que a ilusão é despedaçada e a natureza real do herói revelada, principalmente para ele próprio”. (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p. 39). O que representa tal situação senão *epifania*?

¹⁶ Provavelmente Aldous Leonard Huxley. No livro “Contraponto”, Huxley analisa as emoções internas das personagens. Suas personagens estão o tempo todo se defrontando com questões que dizem respeito a condição humana.

Argumenta Williams (2002, p. 79-80) que a tragédia, comumente, é absorvida como uma ação em que há a destruição do herói, irreparavelmente. E voltamos nossa leitura para o destino do herói. Isto, no entanto, é uma interpretação parcial, uma vez que há outro tipo de leitura que não se concentra exclusivamente no herói. A destruição deste não significa fim da ação. A ação principal, no entanto, foi finalizada com a morte do herói. “Não compete ao artista ou mesmo ao pensador oferecer respostas e soluções, mas simplesmente descrever experiências e levantar questões”. Será uma resposta, também, a conclusão de que não há solução.

Quando dizemos que os contos (alguns deles) podem ter no cerne de sua estrutura o rito de iniciação, acreditamos que esta é uma questão exclusivamente de ponto de vista, de perspectiva. No conto, “Fujie”, vamos encontrar novamente um pré-adolescente as turras com os afazeres do dia-a-dia, um pouco desleixado, descompromissado, digamos assim. É o pai, Antônio, que resolve demonstrar ao filho (a personagem protagonista, sem nome) algum caminho a seguir. As primeiras providências: cortar o cabelo do menino, comprar um quimono e matricular o garoto numa academia de judô.

Os treinamentos e o contato com uma cultura diferente (oriental, Bairro da Liberdade e etc.) transformaram rapidamente a personagem protagonista. Na academia conheceu Toshitaro. O jovem descendente de japoneses se tornaria o melhor amigo do protagonista deste conto. Melhor amigo, tutor, confidente. O narrador assim definiu aqueles japoneses que o cercavam: “Sujeitos dóceis, concordatos, bem educados a ponto de parecerem moças.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 28). Um pouco mais adiante, como que arrematando a impressão que lhe causava o amigo e mensurando a intimidade que desfrutava, “Costumo dizer que o sujeito que não se der com o Toshitaro não presta. Ou não conhece Toshi.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 28). Portanto, percebe-se claramente que uma grande e inabalável amizade havia se consolidado entre Toshitaro e a personagem protagonista. Adjetivos como sujeito espetacular são pontuados pelo narrador para enfatizar essa amizade.

Certo dia, os amigos conheceram ao mesmo instante, aquela que viria a ser a mulher de Toshitaro. Imprescindível transcrever o pequeno diálogo que ocorre entre os amigos no momento em que conhecem a garota, que dá nome ao conto:

- Você viu? Parece que suas maçãs do rosto são de pêssego.
- Toshitaro ria. Ria.
- E você já sabe tudo o que é bom... (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 28).

A primeira fala, que compara a beleza e aparente suavidade da pele da garota ao revestimento da fruta é da personagem protagonista, cinco anos mais novo que o Japonês Toshitaro, que arremata aprovando a observação do seu pupilo. Inferimos que a personagem protagonista tenha recebido conselhos diversos de Toshitaro, pois, além dos progressos verificados no tatame¹⁷ também estudava, e conseguiu concluir o ginásio. Aos dezesseis anos, percebeu que precisava encontrar uma ocupação. Refletia com clareza sua situação: “Gente pobre, é isto. Bom. Olhei para a minha perspectiva e vi que minha vida iria se complicar.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 29).

De fato, a vida da protagonista se complicaria, contudo, não da maneira como imaginava com suas reflexões coerentes. Foi buscar emprego junto ao pai do seu amigo Toshitaro. O estúdio de fotografia do seu Teikam foi o primeiro emprego. Adaptou-se rapidamente e uma promoção de seu pai Antônio que trabalhava nos Correios e Telégrafos permitiu que fosse comprado um apartamento no Bairro Liberdade, para onde se mudou.

Dois anos mais tarde, Toshitaro se casa com Fujie, aquela mesma jovem que conheceu quando na companhia da protagonista. Uma lua de mel que durou três semanas parece ter sido uma eternidade para a personagem protagonista. Comprou presentes para os recém-casados. Manteve a amizade. Ocorre, contudo, que a jovem Fujie era filha ou parente do proprietário do estúdio de fotografia, o senhor Teikan, portanto, morava na casa, ou muito próximo do local de trabalho da personagem protagonista. Os momentos de intimidade vão aumentando entre os dois:

Se vou à varanda do laboratório de revelação. Cada vez que preciso de alguma coisa. Cada vez que me faltam fósforos. É ela que vem. Que me procura à toa, por banalidades. Chega-se, tira-me o cigarro da boca, acende-o e recoloca-o na minha boca. Numa insolência que dá vontade de bater. E quando olho para aquela janela... São seus olhos que estão me comendo, pedindo. (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 31).

A personagem protagonista se confessa perdidamente apaixonado pela mulher do seu melhor amigo e resiste a um amor impossível. A angústia o consome. Tem clareza da sua posição. Sabe que não é certo desejar a mulher de Toshi, como carinhosamente chama aquele que também lhe ensinou mais do que seus outros três mestres. “Fujie, ideal de beleza de todas as graças que vejo nas coisas do Japão” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 31), lamenta a alma apaixonada.

¹⁷ Superfície de combate, esteira de palha ou tapete quadrado (de, no mínimo, 9x14 m e, no máximo, 10x16 m) sobre o qual se praticam certas artes marciais orientais, tais como judô e caratê.

A primeira prova a que se é submetido num determinado rito de iniciação na maioria das vezes, sempre abala. Vamos conhecer a partir de então o que difere meninos e homens. A jovem esposa de Toshitaro provoca e seduz. “Quando em quando, ninguém nos vendo, leva minhas mãos a seus peitos para sentir o calor. Beije seu retrato que eu havia fotografado e chorei que nem moleque!” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 31).

Alguns meses mais tarde, os encontros noturnos se tornaram frequentes (enquanto Toshitaro vai à academia com o pai) e a personagem protagonista está num bar das proximidades, bebendo e refletindo sua situação: “Penso no cafageste que fui. E em Toshi. Minha vontade é não voltar ao estúdio de seu Teikam. Tomar sumiço da Liberdade. Fazer uma asneira tremenda” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 32). Nunca teve coragem de desfazer essa situação que perdura até o tempo presente da narrativa, pois a personagem protagonista narra os fatos pontuando algumas situações, ou momentos-chave do caso que viveu, vive e que transformou de fato sua vida. “Eu fazia um esforço para me agarrar à ideia de que não era culpado” (JOÃO ANTONIO, 1963, p. 33). Ironicamente, os fatos narrados têm como ambiente o Bairro da Liberdade.

Lá fora a chuva fazia festa no telhado. No quarto algumas moscas estavam numa agitação irritante. Eu só sabia que estava fazendo uma canalhice. Ia chover mais, ia chover muito. Era chuva que Deus mandava. Eu fazia um esforço para me agarrar a ideia de que não era culpado. Culpada era a avenida, era a noite, era a chuva, era qualquer coisa. Ralhou comigo:

– Eu não sou negra.

– É só carinho que eu estou fazendo.

Chuva lá fora, zoeira de moscas atribuladas. Dentro do quarto, amor. (JOÃO ANTÔNIO, 1963. p. 33).

Conflito intenso, portanto, no âmago da ação narrativa: manobra do destino de ordem dionisíaca, configurada no amor, rompendo a situação apolínea da amizade com o mestre. O sentimento trágico da vida é iluminado em toda a sua extensão, tendo em vista que o sentimento amoroso é um dos maiores motivadores da ação trágica em todos os tempos. O que argumentamos em relação aos contos anteriores (“Busca” e “Afinação da Arte de Chutar Tampinhas”) é válido também para este conto, mas aqui temos mais evidentemente o herói recaindo no erro como nas tragédias gregas. O conto não oferece fechamento deste sentido, isto é, não temos um desfecho catastrófico com a destruição do herói, mas, em grande medida temos o trágico, evidenciado na continuidade de uma situação que rompe os paradigmas institucionalizados que, por fim, não é culpa de ninguém, exatamente como se configurava nas tragédias gregas.

No conto “Retalhos de fome numa tarde de G.C.” (Grupo de Combate) inferimos que teremos revelado o nome da personagem protagonista de pelo menos um dos contos que analisamos anteriormente. Temos, no conto, alguns diálogos e novamente um narrador em terceira pessoa, focando o que se passa com a personagem Ivo, suas emoções, sentimentos e motivações.

Os contos reunidos no livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* revelam um interessante aspecto intertextual. O autor lia muito e produziu a partir da observação do trabalho dos grandes escritores da literatura mundial. O fato destacado acima, onde uma determinada personagem aparece em vários contos, sendo protagonista ou não, é típico de Balzac¹⁸. Ainda neste campo, um detalhe muito sutil, porém revelador, quando o autor utiliza uma expressão característica da personagem Holden Caulfield, protagonista do romance *The catcher in the rye*¹⁹. Caulfield, que reiteradas vezes dizia: **nem nada** exatamente como Ivo, no conto “Retalhos de fome numa tarde de G. C.”: “[...] não tinha pedra, nem nada.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 43).

Evidentemente, não temos como afirmar que Ivo seja a personagem protagonista em pelo menos um dos contos anteriormente analisados: “Afinação da arte de chutar tampinhas”. Contudo, admitimos essa hipótese por conta das alusões feitas reiteradas vezes ao serviço militar. No conto a protagonista foi instrutor de *Jiu-jitsu* dos filhos do comandante: “Dois moleques mimados, manias de mandar na gente. Mais chatos do que essas musiquinhas que andam por ai no rádio. Gemedeira irritante, sem motivo, nem ritmo, **nem nada!** (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 20 grifos nossos).

“Retalhos de fome numa tarde de G. C.” narra o que se passou ao longo de praticamente todo o período em que o soldado Ivo esteve no Exército. Um ano, portanto, não apenas uma tarde, como sugere o título. O sumário do conto apresenta o quartel e informa sobre as obras que foram realizadas ao longo dos últimos meses. O soldado Ivo é quem mostra o ambiente e ele está mais uma vez de guarda. Atividade corriqueira e normalmente sem grandes novidades, monótona. Enquanto cumpria sua função, o soldado Ivo observava tudo a sua volta e lamentava que ninguém de sua casa viesse lhe visitar. Estava sem dinheiro e com fome. A comida do quartel era ruim:

¹⁸ Honoré de Balzac. Nasceu em Tours, França, em 1799. Ao conjunto de sua obra Balzac deu o nome de *Comédia Humana* (1842).

¹⁹ Publicado inicialmente em revistas nos anos de 1945-1946, nos Estados Unidos, em formato de livro no ano de 1951. *O apanhador no campo de centeio*. 16. ed. Traduzido por Álvaro Alencar, Antônio Rocha e Jório Dauster. Editora do Autor: Rio de Janeiro. s.d.

Ivo sentia o vazio na barriga. Não conseguira engulir a bóia, que estava fria. Ainda o azar de cair na terceira turma para o rancho, tudo resto. Mexia o alumínio, mas o feijão não se mexia. Duro, feio, cor de cavalo. Comeu só a banana e parou na colher de arroz; não ia. (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 38).

Ivo trabalhou como pedreiro na reforma do quartel. Mas, não por muito tempo, pois já tinha o ginásio completo e foi então transferido para a máquina de escrever da cantina. O soldado (por aqueles tempos conhecido como praça) serviu no Batalhão Motorizado Anchieta. Lá fez algumas amizades e conheceu Domício, um ex-expedicionário que morava no porão da cantina onde Ivo passou a maior parte dos dias em que esteve no quartel. “Um dia, uma moça bem nova, mulatinha feitosa, foi com Domício à horta colher verduras. Tinha o rosto tão liso e suas canelas brilhavam. Eles passaram defronte à cantina e iam sorrindo.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 41). Essa moça se chamava Tila e vinha se insinuando já há bastante tempo para o soldado Ivo, bem como para todos os rapazes do quartel. Morava em frente ao quartel e engravidou de Domício. Essa gravidez resultou na transferência forçada de Domício para outro quartel e a moça ficou só.

Tila não tinha pai, não tinha mãe, tinha um tio que lhe batia e não teve solução. Qualquer dinheiro servia, os soldados até abusavam. Ivo não se conformava, aquilo era tocante, ele a achava tão frágil naquele estado, necessário cuidado, tão frágil. Chamou a moça, tentou um conselho. (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 41).

Ocorre que Tila não o ouviu. Ainda discutiram. O soldado Ivo lembrou-se do que ocorreu ao seu amigo Domício, o ex-expedicionário, que havia sido transferido para a Lapa, onde foi trabalhar como padeiro. Conteve-se não só neste momento, como em muitos outros quando Tila foi ao quartel provocar: “E passava sempre em frente à cantina para lhe mostrar a língua” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 42).

O que dissemos até aqui, bem poderia ser classificado como sumário deste conto, pois as informações nos chegam em fragmentos de lembranças do narrador-personagem. O soldado Ivo ainda está no quartel. Faltam alguns dias apenas para completar o serviço militar obrigatório. Ele está de guarda, é um domingo e a fome intensa, como sempre a comida do quartel é ruim e o dinheiro que tem nos bolsos não é suficiente nem para um sanduiche.

Ivo está envolto em seus pensamentos, quase em solilóquio quando uma voz feminina lhe chama à realidade. Era Tila, que vinha ao seu encontro com uma criança no colo. “– Ei, moralista! Tá falando sozinho?” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 42), disse a garota num tom abusado, observando em seguida que o soldado Ivo havia emagrecido. É esse momento da

narrativa que nos permite inferir que os fatos narrados neste conto são de um período maior, algo como quase um ano e não apenas uma tarde.

O narrador nos informa que Tila havia mudado de hábito, estava mais séria depois que o menino havia nascido. Essa mudança de comportamento agradou ao soldado Ivo. Suas observações a respeito da moça confirmam que é ela que foi iluminada: “Como estava diferente, mudada! Antes era uma tonta se entregando a qualquer um. Bem, agora também se entregava, mas não era uma tonta.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 43).

O soldado Ivo havia resistido inúmeras vezes, contudo, naquela tarde cedeu. A fome não o abandonava e ele reclamou: “ – Sabe? Eu hoje não comi nada – esfregou as pálpebras. – Anda tudo ruim e eu sem nenhum.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 43). Foi a senha que Tila precisava para atingir seu objetivo, seduzir o soldado Ivo. Foi buscar comida em casa, pois, como sabemos, morava em frente ao quartel. Ivo comeu com vontade. Apenas arroz e feijão requentados. Depois, foi buscar água e tudo isso facilitou a aproximação. “Então Ivo sentiu que alguma coisa parou. E passou a palma da mão no rosto da mulatinha, bem de leve, deslizando, um carinho.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 44).

Combinaram um encontro para aquela mesma noite. Tila saiu correndo feliz pela alameda e o soldado Ivo, agora já sem fome, com a alma leve, assovia e vai buscar fósforos para acender um cigarro.

Significativo este “alguma coisa parou”. Profundo momento de lirismo, de força dionisíaca. Todo o suporte racionalista que sustentava as ações de Ivo queda-se a intervenção precisa de Tila que lhe oferece o que todos lhe negaram. Há um processo de acomodação em que o herói tentará justificar o clamor do corpo: Tila se levanta do caos apolinicamente e o trágico se processa.

Personagens envoltas com a polícia e a cadeia serão uma constante nos contos de João Antônio. No conto “Natal na cafua” será narrada a experiência da prisão. A personagem protagonista não é nominada, no entanto, inferimos que se trata do soldado Ivo, que aparece em alguns contos desta coletânea. Sugerimos que se trata de Ivo por dois aspectos: primeiro, a personagem protagonista é um soldado; segundo, ele dirige um caminhão e vai todas as manhãs a um local conhecido como subsistência, para onde seu amigo Domício, o ex-expedicionário, havia sido transferido por conta da gravidez de Tila.

A narrativa é em terceira pessoa,²⁰ tradicional. Interrompida pelo discurso direto com a conversação de algumas personagens. Em linhas gerais, teremos um conto estruturado

²⁰ No caso, é o que Friedman designa como narrador onisciente, sendo tal onisciência seletiva, privilegiando o protagonista. Genette denomina este modelo de voz heterodiegética com focalização fixa.

novamente a partir das lembranças do narrador. Ele conta como e porque passou o Natal na cadeia do quartel. Dizendo desta maneira, reduzindo a esse ponto, estaríamos deixando de lado o arranjo literário e a essência do conto, onde, mais uma vez, observamos uma transformação interior. Um novo posicionamento diante da vida.

Era uma manhã fria de dezembro. Chuva fina e pista molhada, escorregadia, portanto. O soldado conduz o caminhão rumo à subsistência para buscar pão. Ao seu lado, o subcomandante Moraes. A viagem transcorre bem e a personagem protagonista (a partir de agora, neste conto, soldado Ivo) aprecia a vista, misturando com lembranças e impressões que teve no trajeto feito todas as madrugadas. Estamos em dezembro e a cidade começa a apresentar a ornamentação característica do Natal.

Nada passa despercebido pelo soldado Ivo. Ele observa tudo e se detém num Papai Noel que lhe parece triste, denotando contraste com o período natalino, quando reina a paz e a harmonia. Festa para as crianças, presentes e etc. A descrição pormenorizada denuncia que o motorista parou de prestar atenção no trânsito: “O vento lhe batia na cara e fustigava a barba postiça, sua roupa muito larga, descorada, apalhaçada. Sentado, parado, parecia pensar e deveria sentir frio” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 49). E vai além. Observa que em volta do veículo, crianças zombavam do Papai Noel e sentenciou: “Como me pareciam detestáveis aquelas crianças morenas!” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 49).

Então aconteceu o acidente. Um veículo veio na contramão em alta velocidade. Não chegou a colidir, porém, foi o suficiente para que o caminhão conduzido pelo soldado Ivo se chocasse contra a perua do Papai Noel. O subcomandante Moraes quebrou o braço. O soldado Ivo machucou o rosto e teve muitos ferimentos nas mãos. “O Papai Noel estava ajoelhado, na poltrona, abobalhado.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 49). Enfermaria e uma semana de cadeia, mesmo argumentando que não teve culpa nenhuma no acidente.

Os dias que se seguiram ao acidente não foram nada fáceis ao soldado. Com as mãos enfaixadas ele contava com o auxílio de outro soldado para comer. “Por esses dias todos vem um cara do rancho, o 9-64, para me botar a comida na boca.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 50). O ferimento nas mãos doía e coçava. E tinha a saudade de casa. Lembrou-se dos pais, da namorada Isaura: “Novinha, miúda, mas linda, Isaura tem me dado domingos tranquilos, sábados tranquilos. Isaura tem uns olhos claros, mansos, que lhe deixam ver a alma. Um, dois dias por semana passo meigamente nos olhos de Isaura”. (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 51).

Na cadeia, o soldado Ivo experimentou sentimentos antagônicos. Misturava a saudade de casa, da namorada e dos momentos de ternura com o ódio que sentia contra o subcomandante Moraes que ordenou sua prisão. “Aqui é frio, escuro, há fartum de dejetos, mas lá

fora há sol, barulho de automóveis, certamente crianças estarão estreado brinquedos de Natal.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 51).

Acostumado com o cheiro da cadeia, o soldado Ivo e seus quatro companheiros de cela vão almoçar no rancho, porque é Natal, um presente do Sargento Magalhães. O soldado Ivo ainda depende da ajuda de outros para comer, até mesmo para fumar um cigarro, contudo, o ar puro que entra nos pulmões anuncia outra perspectiva: o dia vai ser melhor. “É um sol, um ar, um dia tão leve...” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 53).

O soldado Ivo e seus companheiros de cela foram surpreendidos por mais uma boa notícia: permaneceriam o resto da tarde soltos, passeando no campo. “Uma tarde inteira de liberdade, como os outros, exatamente como os outros.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 53). Essa benevolência do comandante do dia transformou os sentimentos do soldado Ivo. Agora ele até imagina como teria sido o Natal do subcomandante Moraes para o qual nutria uma raiva crescente. “Como seria o Natal do sub? Teria crianças, uma tarde assim como a minha? E o seu braço na tipóia?” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p.55).

Digno de nota também é a observação da personagem protagonista que fecha o conto: Boto os olhos nas crianças lá foram, as mãos doem, penso no padre Pedro²¹, penso em Isaura, nos olhos calmos de Isaura. Olho para a calçada. Como são lindas as crianças morenas!” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 55). A experiência da cadeia, das dificuldades para comer, a dor que sente devido aos ferimentos nas mãos, a saudade das pessoas que ama, o sol, a liberdade, a natureza, o pequeno gesto do comandante do dia, que permitiu aos soldados presos almoçar no rancho e passar a tarde no campo, serenaram as dores da alma, a raiva que sentia pelo subcomandante Moraes e, as crianças morenas não lhe parecem mais detestáveis como antes e a perspectiva de voltar para a cadeia no final da tarde não lhe atormenta mais. Epifania de ordem trágica: a auto compreensão da vida se processa por conta do choque de forças contrárias: contraditoriamente, a solidariedade na *cafua versus* a inóspita racionalidade da cidade, notadamente na pressão do subcomandante Moraes.

No conto “Frio” se destaca a lealdade e amizade que o protagonista (um menino de apenas 10 anos, negro, pobre e feio, na definição apresentada pelo narrador) tem pelo seu tutor Paraná. Bem ao estilo Tchekhov, em que as narrativas têm grande tensão e no mais das vezes, um final que surpreende pela simplicidade, o conto não deixa nada a desejar. Devemos classificá-lo também como uma composição de primeira linha nas obras deste contista.

²¹ Ao longo da narrativa o soldado Ivo lembra com carinho do padre Pedro que teria sido seu professor, tutor e figura importante na sua pré-adolescência por conta das dificuldades enfrentadas. O padre viveu na Alemanha, durante a guerra.

Um sumário bem elaborado oferece a ambientação do conto. Nos primeiros parágrafos, ficamos sabendo praticamente tudo o que se passará em termos de enredo. Paraná pede que o garoto leve um pequeno pacote até o ferro-velho do Diogo, situado em Perdizes (bairro da capital paulista), bem longe do local onde se passa a conversa prévia de planejamento (um porão na Rua João Teodoro, onde moram os protagonistas). Paraná faz muitas recomendações ao garoto e é esse diálogo tenso que cria o suspense. Evidentemente, que a tensão aumenta na medida em que o garoto avança pelas ruas e avenidas escuras e pouco movimentadas rumo ao seu destino final.

Em nenhum momento ficamos sabendo do conteúdo desse pequeno pacote e se verá ao final que também não saberemos dos motivos da empreitada, tampouco os rumos tomados por Paraná e o que veio a ser do pequeno protagonista. O que de fato verificamos ao final do conto é que o pequeno grande homem cumpre a contento sua tarefa, enfrentando a noite escura, fria e perigosa de São Paulo, dando provas de sua lealdade ao tutor e amigo, Paraná.

A narrativa está organizada no modelo tradicional, com narrador onisciente e o protagonista em ação. É a partir do relato de seu solilóquio, das suas lembranças e observações que somos inseridos no espaço e ambiente. Destacam-se três ambientes: o local que serve de casa para o protagonista e seu tutor Paraná, o ambiente noturno das ruas e avenidas de São Paulo e finalmente o ferro-velho do Diogo.

João Antônio aplica a fórmula que será uma constante na sua produção literária: ultrapassar a linha divisória entre puberdade e maturidade. Este é um ponto do qual, uma vez alcançado, não se volta mais. No conto, o menino ainda não está em idade apropriada para enfrentar essa prova, de forma que forçosamente ele atropela as etapas, algo como a infância perdida. O que sabemos é que a personagem protagonista atende um pedido que é quase uma ordem do seu amigo e protetor Paraná e parte para uma jornada na noite paulista.

A narrativa não apresenta nenhuma façanha maior, tampouco, feitos importantes (isso se considerarmos fato normal uma criança de apenas dez anos vagando pelas ruas de uma metrópole na madrugada). O narrador guarda o segredo sobre o pacote misterioso que a personagem protagonista carrega consigo. Descreve o ambiente e assim cria a atmosfera de medo que vai se intensificando até o final do conto. Da personagem protagonista identificamos por meio do narrador (onisciência seletiva) queixas sobre o frio que aumenta com o avançar das horas, porém, podemos entender que, inconscientemente ele confunde suas emoções e sensações, pois, sua tenra idade não o habilita para tamanha prova. Portanto, inferimos que há um duplo significado nestas queixas, ou seja, quando ele diz que está com frio, na verdade está com medo e esse medo aumenta, porém, não quer admiti-lo, pois deseja

firmemente cumprir a contento a tarefa que lhe foi incumbida. É também grande o seu desejo de ser aceito como homem adulto.

O menino em alguns momentos pensa em desistir, mas, já aceitou o desafio e está numa posição em que não pode voltar atrás. Não pode vacilar. Sua firme resolução leva ao cumprimento integral da missão e pouco importa o conteúdo do pacote que carregou com tanto cuidado. A personagem protagonista está numa fase da vida em que muitas coisas são feitas sem saber o porquê. Atravessou boa parte da cidade para cumprir um propósito e o fez. Da mesma forma, no que se refere ao ritual de passagem, fez o que Paraná pediu, deu provas de confiança e assim chegou ao mundo dos adultos.

Quando, ao final, ele urina, demonstra sentir um misto de alívio e prazer por cumprir a bom termo uma tarefa que lhe foi confiada e o nível de satisfação é proporcional ao tamanho da empreitada. Urinar é uma questão biológica, inerente ao corpo físico, contudo, o significado neste conto, pode ser atribuído ou atrelado ao ser espiritual, ao campo do sentimento, pois ele (protagonista) convive com a vontade de urinar durante todo o trajeto que percorre pelas ruas e avenidas de São Paulo rumo a Perdizes.

O que temos aqui é um relato a partir das sensações vividas pela personagem protagonista num determinado tempo, demarcado pelo momento em que recebe a incumbência de levar o pacote até o ferro-velho e o instante em que ele vai até o muro e urina. Esse conto nos parece ser um exemplo clássico de um recorte da fração decisiva e a mais importante do prisma dramático, como observa Massaud Moisés: “É irrelevante o que possa acontecer depois ao nosso herói, seja porque anunciado nos pormenores do conto, seja porque ele esgotara no conflito central todas as suas potencialidades e reservas emocionais.” (MOISÉS, 2006, p.42).

Durante o percurso, que inferimos seja pouco superior a duas ou três horas, a personagem protagonista relembra alguns momentos da sua vida que lhe deram algum prazer (sua amiga Lúcia, a menina branca, as horas que passava ao lado do seu amigo Paraná, a revista de cavalos). Essas cenas são de um passado recente da personagem protagonista identificada pela alcunha de Nego, contudo, no contexto geral podem significar sua infância²². Essa personagem ainda é criança e pressionada pelas vicissitudes em que se encontra, vai ingressar prematuramente no mundo dos adultos.

²² Um olhar mais apurado na obra completa (*Malagueta, Perus e Bacanaço*) nos permite inferir que neste conto, temos uma trama muito apurada, que mistura recordações de uma infância vivida pelo personagem que aparece adulto em alguns outros contos, identificado como Ivo. Poderia ser também o garoto Vicente. O fato é que o menino negro, de apenas 10 anos, pontua suas recordações como se estivessem num passado muito distante.

Ressalte-se que o protagonista em tela é um menor abandonado, não tem família, não tem casa (vive em um porão no final da Rua João Teodoro com seu amigo Paraná), nem mesmo nome. Para um ser que não tem nada, uma boa recordação é muito. O narrador não dá muitos detalhes sobre a personagem protagonista, mas, nos revela que ele vivia apreensivo, o que, convenhamos, é muito natural para uma criança que vive praticamente sozinha numa metrópole: “Ele sempre sentia um pouco de medo quando Paraná estava girando longe. Fechava-se, metia um troço pesado atrás da porta. Ficava até tarde, olhando os cavalos da revista de turfe de Paraná.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p.63).

Inferimos que a organização artística da narrativa foi pensada e elaborada com o propósito de destacar a transformação que necessariamente deve ocorrer ao protagonista. Em alguns momentos a personagem protagonista pressente que a sua missão está relacionada com o futuro do seu amigo Paraná. Sempre viveu sob sua proteção. Com ele aprendeu a trabalhar em subempregos como, por exemplo, engraxar sapatos, tomar conta de carros: “[...] se virar vendendo canudo e coisas dentro da cesta de taquara.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 62). Em algumas passagens se pergunta o que estaria acontecendo com Paraná, por que ele vive desta maneira (uma vida desregrada e marginal). O menino percebeu as mudanças no comportamento de Paraná e suspeita que isso, de alguma maneira estivesse ligado aos homens bem vestidos, que usavam pastas bonitas debaixo do braço, mãos finas, anéis, sapatos brilhando. “Provavelmente seriam sujeitos muito importantes, cobras de outros cantos.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 63). Suspeitava que seu melhor e único amigo, tutor e professor se encontrasse envolvido com atividades mais sérias e que poderiam resultar em cadeia. Se isso ocorresse, estaria sozinho no mundo.

A infância ficou para trás assim como as boas e as más lembranças. As emoções sentidas, as derrotas e as vitórias dessa jovem alma já formam um novo ser. Um novo mundo se apresenta ao protagonista que conhecemos apenas pela alcunha de nego e pelo seu solilóquio onde as mazelas da sua alma são expostas. A personagem protagonista, por conta de todas as mazelas da sua condição, sintetizadas pelo frio, recupera, na voraz sucessão de *flashbacks*, a vida que lhe escapava.

O conto “Visita” relata o conflito que se seguiu ao período em que o soldado Ivo serviu ao quartel. Na verdade, podemos associar a personagem protagonista ao misterioso Paraná, do conto “Frio”. Alguns elementos da narrativa sugerem isso, se não, vejamos: a personagem Paraná era um sujeito esperto, descolado, que conhecia a vida e bom de briga, basta lembrar a seguinte passagem: “Paraná às vezes mostrava mesmo a tipos bestas o que era a vida.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 62). O soldado Ivo foi instrutor de *Jiu-jitsu* dos filhos do

comandante. Já dissemos que o soldado Ivo não ficou muito tempo na reforma do quartel, trabalhando como ajudante de pedreiro porque tinha o ginásio completo. No conto em tela, vamos encontrar a personagem protagonista trabalhando numa repartição. “O que sei aí está – língua estrangeira para servir a estrangeiros. E ganhar seis contos por mês.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 78).

O gosto apurado com revistas de turfe e o envolvimento com homens estranhos, na avaliação da personagem protagonista identificada pela alcunha de Nego também sugere que Paraná, o soldado Ivo e Vicente sejam a mesma personagem. Nego observa a mudança de comportamento de Paraná: “Só por último é que andava com fulanos bem vestidos, pastas bonitas debaixo do braço. Mãos finas, anéis, sapatos brilhando.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 63). Estes homens são os gringos do conto *Visita*, para os quais a personagem protagonista trabalha como auxiliar de escritório: “Aqueles ingleses do escritório deviam aturar desaforo, para saberem o que é a vida.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 78). Por fim, a procedência da personagem. Filho de Europeus como ficamos sabendo nesta passagem: “Meu pai disse-me que, quando menino na Europa, transpunha vales escuros, para pastoreio, onde os lobos uivavam.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 76). Lembramos ainda que a família do soldado Ivo, no conto *Natal na Cafua*, tem entre seus amigos o padre Pedro, que viveu na Alemanha durante a guerra.

Mas, voltemos ao conto “*Visita*”. Abre a narrativa, um sonho ruim, por assim dizer. A personagem protagonista está de férias e aborrecida com os afazeres domésticos (pequenos consertos solicitados pela mãe). Não gosta do seu trabalho e dá sinais de que vive uma vida que não lhe agrada. O sonho ruim foi de um tempo em que jogava sinuca e como qualquer jogador, não gosta de perder nem em sonho. No sonho em questão, jogava ao lado de um grande amigo que há muito não via, Carlos. Resolveu visitá-lo.

Preparou um cartão postal e saiu. O trajeto, feito de ônibus não apresentou maiores obstáculos. Carlos, Carlinhos como lhe chamavam tinha uma irmã que a protagonista desejava conhecer. “Carlinhos deveria ter uma irmã linda, cheia de modos e não cabeça ôca. Nuca estivera em sua casa.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963). As reflexões da personagem protagonista feitas no ônibus durante o trajeto até a casa do amigo Carlos são reveladoras.

Vamos saber, por exemplo, que a personagem já esteve desempregada durante cinco meses. Período de atividade noturna intensa: “Vida do joguinho. O dia na cama, a noite na rua.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 73). Jogava muito, ganhava muito, fumava cigarros importados, mandava polir as unhas. Perdia também: “[...] não foi uma vez que deixei o salão sem dinheiro para o ônibus.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 73). Na coletânea de contos

Malagueta, Perus e Bacanaço, temos uma personagem que se enquadra perfeitamente nesta descrição de comportamento. É o Paraná do conto “Frio”. Nego lembra as ocasiões em que Paraná ganhava dinheiro no jogo de sinuca. Eles compravam pizza e cervejas. Paraná bebia e falava sobre suas façanhas. “Coisas saiam da boca do homem: perdi tanto, ganhei, eu sai de casa moleque, briguei, perdi tanto, meu pai era assim, eu tinha um irmão, bote fé, hoje na sinuca eu sou um cobra.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 62).

Carlos não estava em casa e a personagem protagonista foi recebido pela irmã, aquela que queria conhecer. Observou que era bonita e desaprovou seus modos com o namorado na varanda da casa. Entregou o cartão para a moça depois de um breve e desconcertante diálogo. “Sempre me desajeito ante mulheres.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p.74) Comenta para si a personagem protagonista desde conto, que sai sem rumo. Na sequência, a narrativa vai apresentar uma nova situação que nos relembra o soldado Ivo. Passando em frente à rua do quartel, se depara com um soldado agarrado a uma prostituta num canto do portão, meio as escuras. “– Quartel indecente! – gracejei comigo.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 76).

Na sequência teremos a narração de uma partida de sinuca, do ambiente que a envolve (noite, bebida, cigarros, café, sono, paredes decoradas com cartazes de mulheres, jogadores, o dono do bar). Tudo isso é apresentado na visão da personagem protagonista, que diferentemente do sonho vence a partida. Acorda de ressaca. É novamente dia de trabalho na repartição. As férias acabaram e a protagonista vai dividir sua atenção entre o teclado da máquina de escrever e os homens da sacaria que vê pela janela. Não viu o amigo Carlinhos e sim “[...] as pernas brancas da irmã” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 80). Que, julgamos ser Nora, lá do Largo da Barra Funda, aquela a quem, inferimos, estaria endereçado o pacotinho sagrado que o menino Nego carregou com muito cuidado às Perdizes.

O conto “Meninão do caixote” situa o leitor na segunda metade do século XX, mais precisamente em 1963, nos arredores da cidade de São Paulo – SP, em bairros nacionalmente conhecidos como a Mooca, a Lapa (onde mora a principal personagem), a Vila Leopoldina e a Vila Mariana. O enredo foi construído em torno de um menino pobre, que é, por assim dizer, adotado por um malandro, agenciador de jogos, mais tarde traficante, chamado Vitorino.

Muito jovem foi tomado pelo vício do jogo, abandonou os estudos, se tornou profissional. As partidas valiam dinheiro, ficou famoso, jogava e venciam os melhores jogadores do submundo paulista. Em termos de sinuca, foi um vencedor até mesmo no último confronto narrado no conto. O principal protagonista não tem nome, passou a ser identificado por Meninão do caixote porque era muito pequeno e não alcançava todas as partes da mesa para jogar. Vitorino, providencialmente lhe ofereceu um caixote, que passou a ser arrastado

ao redor da mesa em todos os jogos. Esta, uma evidência de que se tratava de um ser estranho ao ambiente, ou seja, uma criança. “Meninão do Caixote” é um conto no mínimo chocante. Não pelo ocorrido à personagem em si, mas porque é também um retrato da realidade brasileira, algo que envolve milhões de jovens já há décadas. A desagregação familiar (o menino vivia com a mãe e o pai viajava muito, passava meses inteiros fora de casa) e os conflitos da vida nos tempos contemporâneos, em especial aqueles vividos pelo Meninão do Caixote, são aspectos presentes no texto e organizados de forma a manter a tensão do primeiro ao último instante da narrativa.

Neste conto, o herói esteve no inferno e saiu dele. O drama vivido pela família se intensifica com o desenrolar dos fatos. Meninão do Caixote começa a ser influenciado pelo meio em que vive a partir da mudança de endereço. Inicialmente ele vivia num bairro afastado, com ruas de terra, a Vila Mariana, onde tinha um melhor amigo, chamado Duda, seu primo e vivia no seio de uma família, digamos, normal. O pai era caminhoneiro e a mãe costurava. Vez por outra apanhava da mãe por causa de alguma travessura, circunstância em que era defendido pelo seu genitor. Na Lapa, seu endereço posterior, também vivia numa rua de terra. Era constantemente repreendido pelas notas ruins e o mau comportamento na escola, porém, agora estava sozinho, sem seu amigo Duda. Não gostava da professora do grupo escolar e percebia claramente que a relação entre seus pais não era mais como antes. O amigo Duda será substituído por Vitorino.

Certa manhã, atendendo a um pedido da mãe, Meninão do Caixote saiu de casa para comprar um litro de leite. Não encontrando na venda próxima a sua casa foi até o Bar Paulistinha, um pouco mais adiante, onde ficou aguardando a chuva passar. Ali e durante esses instantes algo muito importante (para o enredo) aconteceu. Embora não tivesse sequer pegado num taco, teve o primeiro contato com o mundo da sinuca, com aquele jogo proibido para menores. Voltou ao bar repetidas vezes. Não jogava, apenas observava e se embriagava com o ambiente. Ali conheceu Vitorino, mais tarde, o seu agenciador. Vitorino, definido como um homem singular, fala mansa, deu ao menino o respeito que ele supunha não ter em casa. Dele também recebeu o apelido de Meninão do Caixote.

Meninão do Caixote não sabia que sinuca se jogava a dinheiro, também não deu muita importância para isso. Ele queria mesmo era a fama e se firmar como homem embora sua tenra idade e sua estatura denunciasses o contrário. Um dia, ele percebeu que suas incontáveis vitórias nas mesas de sinuca estavam sustentando seu patrão, Vitorino, suas minas e enfim, sua cambada, como ele mesmo definiu. Muitas vezes largou o taco: “Entrava nos eixos. No colégio melhorava, tornava-me outro, me ajustava ao meu nome”. (JOÃO

ANTÔNIO, 1963, p. 93). Ora, fugia da condição de caixote, livrando-se do nome, assumindo o nome de batismo em detrimento do batismo na sinuca. Na verdade, no entanto, não saberemos o seu outro e primeiro nome o que se faz profundamente trágico, tendo em vista que a evidência que o nome designa a condição.

Certa ocasião, já haviam se passado dois meses sem jogo, Meninão do Caixote estava na escola e, no outro lado da rua, Vitorino aguardava. Evidentemente, uma nova proposta seria lançada, um novo jogo, um novo desafio e desta vez contra um grande jogador chamado Tiririca, da Capital. Meninão do Caixote aceitou, prometendo para si mesmo que seria o último (jogo), a última vez. Também prometeu à sua mãe voltar para o almoço. Prometeu, mas não cumpriu. Situação muito comum entre os jogadores viciados. De fato fora um grande jogo. Venceu com alguma dificuldade como havia previsto, pois sabia da capacidade do seu adversário.

Neste instante, Meninão do Caixote percebe que, além de não ganhar nada, enquanto Caixote, estava perdendo o que de mais valor possuía, sua mãe, sua família. O desfecho deste conto apresenta uma cena muito significativa. A mãe do Meninão do Caixote vai até o bar onde está sendo disputada a derradeira partida de sinuca e, ao nosso entendimento, com o gesto de trazer a marmita para quem havia prometido estar em casa no almoço, sinalizava claramente que estava desistindo daquilo que certamente lhe era muito caro: seu próprio filho. Meninão do Caixote retoma a vida ao lado de sua mãe.

Meninão do Caixote, na sua essência (temática), apresenta sintomas que remontam aos primórdios da humanidade (a exploração do homem pelo homem). Aqui temos uma criança escravizada pelo jogo e explorada por adultos. João Antônio, neste conto, aborda questões importantes para a sociedade de sua época e sempre atuais: o vício e a exploração infanto-juvenil.

A narrativa pressupõe que o leitor compreenda o texto não escrito e também crie as imagens adequadas para avaliar o drama vivido pelas três personagens principais, a saber: Meninão do Caixote, sua mãe e Vitorino. Neste conto, o narrador também nos oferece um ponto de vista privilegiado, o estado da alma da protagonista, uma personagem que salvou-se a si mesmo.

Em Meninão do Caixote, temos novamente um narrador adulto, que está com a consciência de velho e sem sombra de dúvidas, com a sensibilidade de criança. O narrador-protagonista faz, no sumário, uma síntese da história que contará em detalhes a partir de suas recordações. Este sumário está totalmente direcionado a uma segunda personagem, chamada Vitorino e o que a ele sucedeu. Neste conto, a transformação se dá com a personagem

protagonista Meninão do Caixote, contudo, é exemplar a descrição feita no sumário, onde toda a verdade de pronto é revelada (Leski, 2010), ou ainda, que sumário e clímax são bem demarcados.

Apropriado também aqui neste momento, mencionar Holden Caulfield, personagem da obra *O apanhador no campo de centeio*. Ele surge com muita naturalidade no primeiro parágrafo do enredo da narrativa de João Antônio que estamos tratando. Há uma inversão na disposição dos parágrafos, porém, compreende-se perfeitamente a cena: o menino está dentro de casa, com o nariz grudado no vidro da janela. O tempo ruim não permite uma escapada à rua: “Na rua vazia, calada, molhada, só chuva sem jeito; nem bola, nem jogo, nem Duda, **nem nada.**” (JOÃO ANTONIO, 1963, p. 81). Grifos nossos.

O menino tem saudade do pai e dos poucos momentos que passam juntos. Seu pai é caminhoneiro. Dirige um G.M.C. e transporta combustível de São Paulo a João Pessoa na Paraíba. As viagens duram dois ou três meses, portanto, a vida do pequeno herói se passa, quase que exclusivamente na companhia de sua mãe. Ele tem saudade de Duda, que ficou na Vila Mariana, onde morou anteriormente. Brincavam juntos coisas de crianças (futebol, nadar na lagoa, carrinho de rodas de ferro). Agora Meninão do Caixote vive na na Lapa.

Segue-se uma longa regressão onde o narrador vai pontuar boas lembranças que estão relacionadas especialmente ao pai e ao primo Duda. Também lembrará das surras que vieram por conta de algum desvio de conduta, seja na escola, onde não obtinha boas notas, seja na rua onde brincava até tarde. Em ambos os casos, apanhava da mãe. Com a ausência do pai, os corretivos vinham por parte dela. Meninão do Caixote gostava da mãe e não se queixava das surras, contudo, não compreendia seu temperamento: “Mamãe nervosa comigo, por quê sempre nervosa? Quando papai não estava, os nervos de mamãe ferviam. Tão boa sem aqueles nervos...” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 84).

Já dissemos que neste conto, temos um narrador-personagem e protagonista. Observamos que o sumário dá todo foco a uma personagem secundária chamada Vitorino e que o narrador apresenta os fatos com sensibilidade de uma criança. Estando as personagens apresentadas, o narrador coloca frente a frente a personagem protagonista do conto, Meninão do Caixote e Vitorino. O encontro se dá no Bar Paulistinha, assim definido:

Um prédio velho da Lapa-de-baixo, imundo, descorado, junto dos trilhos do bonde. À entrada ficavam tipos vadios, de ordinário discutindo jogo, futebol e pernas que passavam. Pipoqueiro, jornaleiro, o bulício da estrada de ferro. A entrada era de um bar como os outros. Depois o balcão, a prateleira de frutas, as cortinas. Depois as cortinas, a boca do inferno ou bigorna,

gramado, campo, salão... Era isso o Paulistinha. (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 87).

E quem era Vitorino? Bem, resumidamente já o dissemos: malandro, agenciador de jogos, mais tarde traficante. Ocorre, contudo, que não era assim que Meninão do Caixote via Vitorino. Pelas impressões da personagem protagonista, vamos ver muito mais do que isso. Meninão do Caixote logo percebe que ele é um homem feio, de olhos sombreados. Um jeito de falar, a entonação da voz. Magro, muito magro. “O que fariam dedos tão finos e feios?” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 86). O aspecto físico de Vitorino despertou a curiosidade do jovem protagonista. Mais adiante, nova indagação: “[...] por que ele dava dinheiro se não havia jogado?” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 86). Meninão do Caixote via em Vitorino uma oportunidade. Várias oportunidades, melhor dizendo. “Para mim, Vitorino abria uma dimensão nova.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 88).

Meninão do Caixote, levado pelas mãos de Vitorino, passou a ver a vida de outra perspectiva, literalmente. Por causa do seu tamanho, foi preciso improvisar uma caixa de leite condensado para que o garoto observasse a mesa na sua totalidade. “Alcançando altura para as tacadas, eu via a mesa de outro jeito, eu ganhava uma visão!” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 89). Ganhou o apelido que dá nome ao conto e, inferimos, atropelou algumas fases da vida, passando da infância ao mundo adulto. Meninão do Caixote percebe que está deslocado no mundo. Que as coisas em sua casa não estão bem, que não deveria estar como referência, em comentários feitos por jogadores nos bares do subúrbio de São Paulo.

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 sanduiche, que sinuca é ambiente da maior exploração. (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 91).

Todo o movimento do conto gira em torno das dificuldades enfrentadas pelo jovem para largar o jogo, paralelamente, conta a derrocada de um agenciador de jogos, chamado Vitorino. Esta, digamos é a primeira mensagem do conto. Metonimicamente podemos inferir uma segunda mensagem e é neste sentido que indicaremos nossas reflexões a partir de agora.

Como perspectiva moderna, podemos, em João Antônio, por meio do conto Meninão do Caixote falar em epifania enquanto superação. O termo epifania é atribuído a James Joyce que apropriou-se do conceito que inicialmente definia uma espécie de aparição divina e introduziu no vocabulário crítico com conotação literária.

É o momento em que, num breve lapso de tempo, o caráter de um personagem é posto à prova, revelando-se a sua fortaleza moral ou as suas debilidades. Dependendo do tipo de história, o personagem pode estar ou não cômico de que chegou a tal momento, de que foi colhido na armadilha de uma epifania. (MAGALHÃES JÚNIOR, 1972, p. 17 e 18).

A percepção deste momento de descoberta para a personagem apresenta um ponto de vista privilegiado ao leitor, o que lhe permite apreciar a obra com maior clareza e intensidade.

Lá epifanía también puede significar un momento privilegiado en nuestra vida entre las cosas de este mundo, las cuales, de pronto, revelan algo que no habíamos observado hasta ahora; y ese algo es como descubrir su misterioso lado oculto. De alguna manera la poesía es un intento por penetrar la densa realidad hasta encontrar un lugar donde las cosas más simples se ven tan nuevas como a través de la mirada de un niño. (MILOSZ, 2009, p. 15)²³

Costa & Remédios (1988) ensinam que a tragédia moderna do caráter distingue-se em geral da tragédia antiga do destino, pois tudo gira em torno do caráter do herói, cujo desempenho já não se faz como o do herói do mundo antigo, tendo consumada a separação entre as funções sociais e as questões privadas. É o seu modo de viver e agir que causa seus dissabores, não os deuses, não o destino. Meninão do Caixote, uma das personagens mais enigmáticas de João Antônio, enfim compreende que de alguma forma fazia sua mãe sofrer, bem como a profunda significação desta, em sua vida. Esse é o mais belo quadro do conto e resumidamente está nesta frase: “Nossas mãos se acharam. Nós nos olhamos, não dissemos nada. E fomos subindo a rua.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 99). O momento epifânico, essencialmente trágico, suprime as palavras.

A queda e o silêncio trágicos do herói são seu momento de verdade, da realização do seu ideal que está dentro dele, não acima dele. Com seu desastre ele atinge a auto-realização através da auto-alienação mais extrema. A tragédia consiste acima de tudo na catarse do herói. (COSTA & REMÉDIOS, 1988, p. 38).

²³ Tradução livre: A epifania também pode significar um momento especial em nossas vidas entre as coisas deste mundo; de repente revelar algo que não tínhamos visto até agora, e esse algo é como descobrir seu lado oculto, misterioso. De alguma forma, a poesia é uma tentativa de penetrar a realidade densa para encontrar um lugar onde as coisas simples possam ser vistas de uma maneira tão nova como através dos olhos de uma criança.

Meninão do Caixote já é um homem. Acordou como que de um sonho ruim para o qual havia adormecido no instante em que entrou no Bar Paulistinha para comprar leite. Meninão do Caixote foi apanhado numa epifania:

La epifanía entonces interrumpe el cotidiano transcurrir del tiempo y se introduce como un momento privilegiado cuando, intuitivamente, aprehendemos una realidad más profunda y esencial escondida en los objetos o en las personas. (MILOSZ, 2009, p. 14).²⁴

Meninão do Caixote, como sabemos, ingressou muito cedo num mundo que não era seu. Inconscientemente ele renunciou a uma vida que classificaríamos como normal a uma criança. Embriagado e fascinado pelo jogo, a personagem protagonista vai se envolvendo cada vez mais, vivendo uma vida que não é sua e, quando é apanhado em sua epifania se dá conta ao que renunciava. Aqui entram as saídas furtivas durante a noite, os frequentes abandonos da escola, a convivência e o carinho da mãe e outros exemplos que poderemos retirar do texto de João Antônio. Northrop Frye teoriza a esse respeito em *Anatomia da Crítica*:

O descobrimento ou *anagnórisis* que vem no fim do enredo trágico não é simplesmente o conhecimento, pelo herói, do que lhe aconteceu – O *Édipo Rei*, apesar de sua reputação como tragédia típica, é antes um caso especial a esse respeito – mas **a *reconhecimento da forma determinada de vida que criou para si mesmo, com uma implícita comparação com a vida potencial aniquilada a que renunciou.*** (1973, p. 209 Grifos nossos).

O conto “Malagueta Perus e Bacanaço”, que fecha o livro e dá nome à primeira obra de João Antônio, tem extensão que permite classificá-lo como novela (na primeira impressão são 58 páginas), no entanto, tratamos da forma conto e é essa designação que aceitamos para a narrativa que passaremos a analisar a partir de agora.

Julio Cortázar (1993) sustenta que o conto deve fazer o leitor perder o contato com a realidade e submergir num ambiente. Para conseguir isso, alguns dos grandes compositores (Machado, Tchekóv, Poe etc.) utilizam a técnica de apresentar no primeiro parágrafo, antes do sumário, anteriormente a qualquer descrição pormenorizada de ambiente ou mesmo de personagem, o fato que será narrado. É exatamente isso que ocorre em “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Ainda que o enredo seja desenvolvido ao longo de quase sessenta páginas, ao

²⁴Tradução livre: A Epifania interrompe a passagem natural do tempo e se apresenta como um momento privilegiado quando intuitivamente apreendemos a realidade essencial, mais profunda, escondida nos objetos ou nas pessoas.

final, o leitor chega a conclusão apontada pelo menino que engraxou os sapatos de Bacanaço. Estas são as primeiras linhas do conto: “O engraxate batucou na caixa mostrando que era o fim. Bacanaço se levantou, estirou uma nota ao menino. Os olhos dançaram no brilho dos sapatos, foram para as cortinas verdes.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 101).

As cortinas verdes são em geral, o marco que divide a parte pública dos bares e a parte privada (onde estão as mesas de bilhar, de carteados e em alguns casos, as portas dos quartos alugados às prostitutas). As três personagens protagonistas se encontrarão neste ambiente, depois das cortinas, num bar da Lapa. Neste conto temos três protagonistas, e narrador em terceira pessoa que conta os fatos a partir de uma perspectiva neutra, não participa das ações narradas, contudo, vai apresentar, em vários momentos, a visão de cada uma das personagens. É o que Friedman designa como onisciência seletiva múltipla.

Inicialmente vamos identificar as personagens protagonistas: Bacanaço é a primeira personagem que vemos na cena. Ele é um desocupado, negro, bem vestido, que usa anéis e relógio caros. Cafetão, vive com uma menina de vinte anos, prostituta chamada Marli. Dela cobra diária e lhe dá certa proteção em troca (um quarto para morar e trabalhar, minimiza os problemas com a polícia e etc). Sonha com outra que se chamava Dorotéia e que poderia lhe render muito mais, pois é prostituta de luxo, tem boa situação e clientes que pagam bem. Bacanaço vai atravessar as cortinas verdes e iniciar uma conversação com Perus, outra personagem protagonista.

Perus é tratado como menino, contudo já tem dezenove anos e carrega o cognome por conta do bairro onde mora com uma tia. O ambiente familiar, vamos saber mais adiante não é nada bom. Sua tia tem um amásio com quem briga muito, ora por conta das bebedeiras do companheiro, ora por conta das saídas de Perus, que, como se perceberá ao longo deste conto, passa as noites nos salões e botecos de São Paulo em volta de mesas de sinuca e na companhia de Bacanaço, com quem se encontra todas as tardes e as vezes, com a terceira personagem protagonista, Malagueta. Assim como o soldado Ivo, do conto “Retalhos de fome numa tarde de G. C.”, Perus também esteve no Exército: “O menino Perus mal e mal se aguenta – fugido do quartel, fuge agora de duas polícias. A Polícia do Exército e a polícia dos vadios.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963).

Malagueta já é um velho. Pede esmolas para arranjar uns trocados, mas, quando reúne estes, também joga. De certa forma, a jogatina une as personagens. Vale dizer que nos dias atuais, sinuca quando utilizada em sentido figurado, significará embaraço, ou uma situação difícil de resolver, tal qual no bilhar. É onde estão e para onde voltarão as personagens do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Malagueta também tem a sua companheira, vamos

dizer assim. Ele divide um barraco no Bairro Piquerí que pertence a uma negra chamada Maria. Ela vende pipocas, amendoim e algodão doce em frente ao cinema.

Normalmente Perus e Bacanaço formam uma dupla de trapaceiros. Eles se unem com objetivo comum: trapacear no jogo e juntar dinheiro que novamente será gasto com jogo e o entorno (bebida e algum pequeno luxo com a vestimenta). “Perus e Bacanaço, de ordinário, acabavam sócios e partiam. Então, conluídos nem queriam saber se estavam certos ou errados.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 102). Essa intrusão do narrador demonstra também o caráter das personagens em tela. Dizendo de outra forma, Perus e Bacanaço não se importam com os meios. O importante é ganhar dinheiro. Eles estão em volta de uma mesa de sinuca, num bar na Lapa e tentam encontrar alguma maneira de melhorar sua situação. Os dois estão sem e não tendo dinheiro, não é possível jogar o jogo apostado.

Então, temos um conto dentro do conto. Perus e Bacanaço relembram de um fato ocorrido há pouco menos de uma semana, no Salão Celestino, também na Lapa. Essa lembrança, de certa forma inspirou Perus e Bacanaço, ou, pelo menos os encorajou para a noite que começava. Conversavam e recordavam o caso de Sorocabana. Este, um homem casado, pai de três filhos que trabalhava já há vinte anos na estrada de ferro e perdeu uma grande quantidade de dinheiro, oriunda de um salário prêmio, em jogo de sinuca. Perus e Bacanaço lembraram detalhes das partidas. Falaram da falta de escrúpulos de Bacalau (o jogador que venceu as partidas) e do fim que este teve: “Entregaram Bacalau aos ratos... Os tiras foram catá-lo, bebendo e folgando com mulher, dois dias depois, num boteco das Perdizes.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 105).

Em seguida, pelos olhos de Bacanaço, o narrador descreve o ambiente externo ao bar da lapa onde conversavam as personagens protagonistas deste conto. Bacanaço olha a rua da porta do bar. Ele apenas observa o andar apressado dos transeuntes e sorri com ar de deboche. Sorri para os vendedores ambulantes que disputam espaço nas calçadas. Observa com atenção os que, aparentemente estão ali porque têm ocupação. Que voltam do trabalho e estão a caminho de suas casas. Ironiza: “Trouxas. Não era inteligência se apertar naquela afobação da rua. [...] Corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 107). Na rua suja e pequena também estavam os engraxates, os mascates e os jornaleiros. Esses, na opinião de Bacanaço se defendiam com inteligência.

Quando de fato anoiteceu – o narrador informa que as luzes das ruas e avenidas se acenderam e que seriam sete horas, Malagueta entra em cena: “Capiongo e meio nu, como sempre meio bêbado” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 109). Ficaram ainda mais uma hora ali

naquele bar imaginando jogos caros, safadezas e tramoias, contudo, estavam os três sem dinheiro e nada mudaria essa situação. Então entra no salão uma mulher, ou um invertido, nomenclatura utilizada na época para homossexuais e presente nesta obra: “[...] os invertidos proliferavam, dois passam agora, como casal em namoro aberto.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 129). A descrição do narrador dá esse indicativo: “Entrou no salão uma negra lambuzada de pintura em direita ao mictório dos homens. Escanzelada, corpo ruim, os peitos eram uma tábua.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 112). A essa visão, Bacanaço lembrou-se que possuía um relógio e este objeto poderia ser empenhado. Foi o que fizeram. Mais adiante vamos entender que a negra lambuzada suscitou outra lembrança a Bacanaço. Ele devia dinheiro para Teleco, uma mulher que se vestia como homem e gostava de mulher. “O malandro lhe devia coisas, não poucas [...]”. (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 130).

Com quinhentos cruzeiros, obtidos a partir da penhora do relógio, Malagueta, Perus e Bacanaço partiram conluídos à Água Branca, onde, no bar Joana d’Arc jogarão um jogo conhecido como a roda do jogo de vida. Muito significativo esse nome, pois, as personagens fazem de suas vidas um jogo. Neste bar, entra em cena um policial aposentado, que se chama Lima. É ele que comanda as ações na mesa e permite a entrada de Malagueta e Perus no jogo. Bacanaço agencia o jogo e apenas observa, a partir do balcão.

A atmosfera descrita pelo narrador é como um presságio e fica misteriosa particularmente por conta dos comentários feitos pelo ex-policial. Lima lembra aos presentes que o caminho correto a seguir, se dirigindo aos mais jovens, é namorar e casar: “ – Tudo aqui é passageiro – arrotava – Não é expediente de gente que se preze. Gente moça namora, noiva e casa. É o caminho certo. Aqui, não; aqui é o fim”. (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 116). O ex-policial acrescenta que aqueles que frequentam assiduamente o Joana d’Arc serão futuros residentes da Casa de Detenção ou do hospício.

Como dissemos anteriormente, o narrador descreveu o ambiente externo ao bar pela visão de Bacanaço. Agora o narrador vai descrever o ambiente interno, enfocando a atmosfera que se criou a partir das observações do ex-policial e do momento em que os presentes concordam jogar sinuca apostada. É o jogo da vida que será jogado e em conluio estão Malagueta e Perus. Entre os jogadores, o ex-policial Lima.

Houve olhares de soslaio, perguntando-se. Houve a casada, houve as escolhas dos tacos, os movimentos dos homens se curvando sobre a mesa. Iam sérios. Os bondes rangiam lá fora e os homens em volta da mesa faziam o silêncio que se faz ao ruído das bolas. Faziam o silêncio do joguinho, por demais preocupado.

As bolas corriam. E Bacanaço sorria. (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 117).

O ex-policial percebeu tarde demais que havia conluio entre Malagueta e Perus, não teve tempo de interromper o jogo, tomar alguma providência. Nesta, os malandros se deram bem. A grana poderia ter sido ainda maior, porém Lima havia percebido o golpe e Malagueta, Perus e Bacanaço tiveram que sair rápido. Encontrar outro bar, outros trouxas. A noite estava apenas começando. Dividiram o dinheiro dentro de um táxi a caminho de Barra funda. Algumas horas e muitos bares mais tarde os homens já não estavam tão animados. Entre eles uma animosidade crescia. “Iam juntos, mas de conduta mudada e bem dizendo, já não marchavam em conluio.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 123).

O velho Malagueta, percebendo que as coisas haviam mudado, observou que seria melhor permanecerem juntos. Andaram até Perdizes. Ali naquele bairro não se encontraram. Antes tínhamos o ex-policial Lima deslocado do ambiente, agora são as personagens protagonistas que se percebem assim:

Moços passavam sorrindo, fortes e limpos, nos bate-papos da noite quente. Quando em quando, saltitava o bulício dos meninos com patins, bicicletas, brinquedos caros e coloridos. Aqueles viviam. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali desencontrados. O movimento e o rumor os machucava, os tocava dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embarçavam. (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 124).

Malagueta, Perus e Bacanaço andam a noite toda. Em frente a um boteco, localizado ao lado dos trilhos do trem, outra cena vai apresentar com mais clareza a condição dos protagonistas. Neste caso, Malagueta. O velho, pedinte como já dissemos, se encontra com um cachorro. Olham-se nos olhos e em seguida o cachorro toma seu rumo, vai virar latas de lixo e procurar comida. Malagueta volta a olhar o cachorro, já a certa distância e tem sua condição revelada:

Engraçado – também ele era um virador. Um sofredor, um pé-de-chinelo, como o cachorro. Iguaizinhos. Seu dia de viração e de procura. Nenhuma facilidade, ninguém que lhe desse a menor colher de chá. Tentou golpe, tentou furto, esmola tentou, que mendigar era a última das virações em que o velho se defendia. (JOÃO ANTONIO, 1963, p. 125).

Não temos acesso ao passado de Malagueta. Não sabemos quais foram suas oportunidades frente a vida, quais foram suas opções. O que fez certo e o que fez errado. Temos conhecimento apenas do momento presente e a sua condição miserável nos é revelada

no instante em que ele encontra e se compara a um cachorro sem dono e, no fundo sabe que seus companheiros também chegarão a esse mesmo fim. Já não é mais uma situação de sensação de tempo perdido. É a certeza que a vida se esvaiu e tudo o que restou é o que está a sua frente: um vira-lata, numa rua de terra, na madrugada, lhe pedindo comida com um olhar suplicante. Perus é jovem, Bacanaço é um homem de meia idade e Malagueta já é velho. Perus e Bacanaço ainda sonham. Malagueta tem plena consciência de sua situação e já não sonha mais. É o fim. Este será também o fim de Perus e Bacanaço. Malagueta sabe disso.

Malagueta sonha acordado. No seu devaneio gerado a partir das impressões que lhe causaram na alma o encontro com o cachorro, ele imagina chegar no barraco que divide com a preta Maria, levando às costas um saco de mantimentos. “Chegaria ao barraco, já meio cambaio pela cachaça, o saco às costas pesando e uma alegria enorme haveria de encher o coração da preta.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 127). Porém, isso não acontecerá. Na madrugada paulista os três jogadores ainda andam de bar em bar e o fim anunciado pelo engraxate ainda não chegou.

A atmosfera trágica já se anunciava. Malagueta, Perus e Bacanaço estão agora à porta do Bar Jeca, na esquina da Avenida Ipiranga. A descrição do ambiente é feita de fora para dentro, enfocando inicialmente o luminoso do estabelecimento: “[...] seu luminoso apagava e acendia um caipira cachimbando” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 129), e a iluminação pública: “[...] o misticismo da luz elétrica, de um mistério como o deles, só cobria solidões constantes” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 129). Depois foca até mesmo o sentimento de uma freguesa no interior do bar: “Nem era à toa que aquela dona, criaturinha magra, mina bem nova ainda, se apagou no tamborete do canto e trazia nos olhos uma tristeza de cadela mansa...” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 129). Esta, muito provavelmente havia enfrentado problemas com a polícia. O narrador dá esse indicativo quando, ao final do parágrafo lembra a famigerada Casa de Detenção.

Agora, quem anda de um lado para outro, como barata tonta são as personagens protagonistas deste conto. Malagueta, Perus e Bacanaço estão em busca de um jogo que valha a pena (valendo dinheiro) já há algumas horas. No Largo Santa Efigênia, no bar Paratodos encontraram um policial corrupto bebendo encostado no balcão. “[...] era Silverinha, o negro tira.” (JOÃO ANTONIO, 1963, p. 134). O policial cobrava propina, fazia ponto no Paratodos. Sabemos que Perus fugia da Polícia do Exército e virou presa fácil de Silveirinha.

Esse encontro com o policial vai propiciar ao narrador invadir os pensamentos das três personagens protagonistas e nos permite conhecer suas reações frente aos acintes de Silveirinha. A primeira intrusão se dá nos pensamentos de Perus. O jovem está frente a frente

com o policial corrupto. A confusão se estabelece na cabeça de Perus que não consegue reagir: “O menino tinha um bolo na garganta, feito espeto atravessado. Queria pensar em coisas diferentes, longínquas, estupidamente caçava atar um fio que começava pela mesma ideia e se estraçalhava logo e tornava ao começo.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 135). A situação não se resolve. O olhar agonizante de Perus à Bacanaço leva o narrador a outro ponto do salão. Bacanaço está há cerca de cinco metros de distância e imagina uma reação violenta: “Bacanaço imaginava-o de boca aberta, estirado naquele assoalho, a língua de fora, se torcendo feito minhoca partida em duas. Ou um rato abatido a ferro. Seria só dar à navalha. Sangrar. E fim.” (JOÃO ANTONIO, 1963, p. 137). Também Malagueta, a distância observava tudo. Sabemos que ele havia se instalado numa mesa não distante do balcão. Aguardava um sinal de Bacanaço: “Imaginava correr com o pé por baixo, partiria para Silverinha já com o taco na mão. Chutaria os rins, o sexo, depois chutaria a cara balofa. Usaria o bico dos sapatos, os chutes valendo.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 138). Malagueta, Perus e Bacanaço ousaram, por alguns instantes ter esses pensamentos, onde, com o uso da força tentariam resolver a situação. No entanto, nada fizeram além de imaginar. Perus nada falava, estava com um bolo na garganta, Bacanaço sabia que era vagabundo. Malagueta também calou seus pensamentos. Estava consciente do que viria depois e com um gesto, mudo, acenando com as mãos e a cabeça pediu que Bacanaço ajeitasse as coisas, ou seja, pagasse a propina.

São três horas da madrugada. Malagueta, Perus e Bacanaço caminham a esmo pelas ruas de São Paulo em busca de um novo bar. Seguem-se alguns contratempos e as horas passam. Em Pinheiros os galos cantam anunciando a aurora. “Não falavam, não assobiavam, um não olhava para o outro.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 144). Neste momento, saberemos onde iniciaram os problemas de Perus com a polícia. Andando ao lado de Malagueta e Bacanaço ele recorda quando, ainda pequeno, foi acusado de roubar um aleijado. Perus engraxava sapatos e um terceiro elemento roubou o dinheiro do aleijado, alguém gritou alertando a polícia. O meliante correu e jogou o produto do furto aos pés de Perus. “O atrapalhão ingrata que foi justificar aquele dinheiro...” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 145). O narrador intruso nos informa que Perus lamenta sua falta de sorte desde os tempos de menino.

No centro do bairro, local conhecido como Largo de Pinheiros, Malagueta, Perus e Bacanaço estão em frente da Pastelaria Chinesa, anexada a um grande posto de combustível e, numa descrição pormenorizada o narrador apresenta os tipos humanos que estão àquela hora na rua (são quatro horas):

Ali se promiscuíam tipos vadios, viradores, viajantes, esmoleiros, operários, negociantes, romeiros, condutores, surrupiadores de carteiras, estudantes, mulheres da vida, bêbados, tipos sonolentos e vindos da gafeira famosa do bairro, o Tangará; apostadores chegados do hipódromo de Cidade Jardim... (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 148).

Na pastelaria comeram pratos feitos. Depois rumaram para o salão ladeira acima. Perus queria ir para a Lapa. Justificou seu desejo lembrando que o dia estava nascendo. Perus não queria perder a aurora. O nascimento de um novo dia sempre lhe causava certas emoções e isso ele não contava para ninguém. Observou com detalhes as cores que se misturavam no céu. A meia lua branca, o tom rosado do céu. “Não queria perder o instante do nascimento daquele vermelho. E não podia explicar aquele sentir aos companheiros.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 150). Entrou no salão e logo se apoiou no peitoril de uma janela para contemplar. “Já era um dia. O instante bulia nos pelos do braço, doía na alma, passava uma doçura naquele menino, àquela janela, grudado.” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 151).

Assim como o novo dia, que apresenta novas e infinitas possibilidades, também o salão era novo, ou, melhor dizendo, tinha paredes repintadas. As mesas, os tacos, as bolas eram novos. Começaram a brincar numa mesa, com tacadas despreziosas. Fica claro aqui que, em não encontrando outros competidores para jogar apostado, jogariam entre si. “As safadezas cresciam, incluíam arrumações, dissimuladas, trapaças grossas.” (JOÃO ANTONIO, 1963, p. 153). Certo é que Malagueta, Perus e Bacanaço iriam devorar-se numa luta fraticida. Antes conluídos, agora francos adversários.

Neste momento surge no salão um homem de pouca estatura, terno preto, sapatos pequenos e de bicos quadrados. É Robertinho velho conhecido de Perus. Ocorre, contudo que Bacanaço não o conhecia, ainda lhe propôs jogo. Em pensamento desdenhava do seu oponente: “– Esse tostãozinho de gente aí é algum otário oferecido.” (JOÃO ANTONIO, 1963, p.154). Não era. Robertinho aceitou jogar. Jogaram muito tempo (mais de três horas). Desta vez quem jogou e perdeu, financiado por Bacanaço, foi Malagueta. Nos bolsos de Bacanaço sobrou apenas dinheiro suficiente para o ônibus.

“– Joginho morfético!” (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 159). A expressão deve ser atribuída a Bacanaço, apesar de que o narrador não dá muitos indicativos neste sentido. Inferimos que esta é a última fala de Bacanaço porque em meio a narração do jogo, observamos Bacanaço, ora incentivando Malagueta, ora lamentando uma partida perdida ou ainda mandando continuar: “– **Vai pro fogo, velho!** ‘Tou mandando...’ (JOÃO ANTÔNIO, 1963, p. 159 grifos nossos). Visivelmente aborrecido, com os resultados obtidos pelo seu

companheiro, Bacanaço insere pelo adjetivo atribuído ao jogo, o deus dos sonhos, Morfeu, como que não acreditando no que lhes acontecera. Que tudo não passou de um sonho ruim.

A situação trágica configura-se no extremo choque que se revela, digamos assim, da unidade à fragmentação dos três vagabundos. Malagueta, Perus e Bacanaço se fazem um no embate da realidade que os massacra. A situação se evidencia exemplarmente ao contato com Silveirinha: diante da complicação de Perus, Bacanaço assume o lugar de líder, pagando a propina, sob a discreta orientação de Malagueta. Mas as “intenções secretas” ganharão corpo em Pinheiros colocando-os cada um por si numa disputa feroz.

Por um lado Malagueta, Perus e Bacanaço sintetizam um lugar específico, constituindo uma síntese dos prescritos sociais, mas por outro, o herói perde uma única posição ética e está jogado num vasto âmbito de relações e condições limitadas, no qual se amplia as possibilidades de ação. O conflito é internalizado, individualizado. Os heróis trágicos modernos, como argumenta Prado (2010) atuam não “no interesse da justificação ética das reivindicações realmente substantivas, mas pela simples razão de serem o tipo de homens que são”.

3. A INFÂNCIA DE CADA UM E A SENSAÇÃO DO TEMPO PERDIDO

a. “Paulinho Perna Torta”

Cabe aqui retomar as reflexões que entabulamos tratando do herói. Se Ulisses representou um modelo clássico de virtude e astúcia, se o Lazarião levou o heroísmo às contingências do flagelo moral, o que podemos dizer do herói contemporâneo representado por Paulinho Perna-torta?

Em “Paulinho Perna-torta”, o conflito ocorre interna e externamente para a personagem principal e que dá nome ao conto. Vamos encontrar o protagonista, Paulinho Perna-Torta, ainda jovem, já inserido na marginalidade na maior cidade da América Latina, São Paulo. Mora no centro e correm os anos cinquenta do século XX. Paulinho Perna-Torta vive com uma prostituta (Ivete), a quem explora e convive maritalmente. Engraxar sapatos até então teria sido a única atividade honesta. Neste conto, a personagem principal tem um professor e tutor: Laércio Arrudão, dono de uma casa de prostituição onde Paulinho Perna-Torta trabalhou como garçom.

Como não poderia deixar de ser, ele se transformou. Deixou de ser um simples malandro. Tendo cometido delitos mais graves foi preso e os anos na Casa de Detenção também lhe ensinaram muito. Antes da prisão assaltava à mão armada. De volta às ruas de São Paulo, não vai demorar a matar. Subornar a polícia foi ato rotineiro deste jovem transformado em bandido, cujos tentáculos alcançam outros estados da federação e até mesmo alguns países da América do Sul.

Pequenas trapaças, assalto à mão armada, mais tarde tráfico e assassinato. São esses delitos que dão o tom do conto. A tensão aumenta e a narrativa envolve e se realiza plenamente num conto extenso que quase poderíamos classificar como novela. Está a meio termo de conto e romance, contudo, na medida exata, propiciando uma leitura agradável apesar do tema e da linguagem utilizada.

A produção literária de João Antônio é rica em conteúdo trágico. Ao analisarmos alguns aspectos da transformação ocorrida com o herói das narrativas trágicas, encontramos uma personagem semelhante a Meninão do Caixote. Trata-se de Paulinho Perna Torta. Nele identificamos elementos que abarcam o trágico na modernidade.

Em “Paulinho Perna Torta”, encontraremos uma personagem que parece ter sido constituída nesses moldes (cruel e indiferente), pois tem uma conduta muito peculiar e que se presta a exemplificar a transformação do herói que propomos neste trabalho. Muito apropriada para o contexto é a definição de conto proposta por Raimundo Magalhães Júnior em *A arte do conto*:

O conto é uma narrativa linear, que não se aprofunda no estudo da psicologia dos personagens nem nas motivações de suas ações. Ao contrário, procura explicar aquela psicologia e essas motivações pela conduta dos próprios personagens. (1972, p. 10).

Magalhães Júnior sustenta que a finalidade desta forma de ficção literária (conto) é narrar uma história que pode ser breve ou longa, mas, deve atender certas características próprias do gênero, como por exemplo: cenário, atmosfera, caráter das personagens, enredo, peripécia e etc.

O conto “Paulinho Perna Torta”, que temos como base para esta reflexão é longo e muito complexo, o que nos permitiria, numa nova abordagem, atender a outros aspectos do universo literário. De forma que selecionamos também, a exemplo do que fizemos anteriormente com a *Odisséia* e *A vida de Lazarillo de Tormes*, apenas alguns trechos transcritos aqui no corpo deste texto.

Dissemos, apoiados em Lukács, que o romance é, por assim dizer, constituído para propiciar ao indivíduo (na diegese), sua auto-iluminação. Isto valerá para a narrativa contemporânea de uma maneira geral. Vamos encontrar Paulinho Perna Torta, ainda jovem, porém, já inserido na marginalidade da vida, pela exclusão. Ele vive no maior centro urbano da América Latina. Mora no centro de São Paulo e correm os primeiros anos da segunda metade do século XX.

Apesar da tenra idade, Paulinho Perna Torta habita com uma prostituta (Ivete), a quem explora e com quem convive maritalmente. Paulinho Perna Torta não chegou a esse ponto por acaso, foi moleque de rua desde sempre. Engraxar sapatos viria a ser a única atividade honesta que desenvolveu até então, no mais, aplicar pequenos golpes e roubar carteiras foram atividades rotineiras.

A madrugada vai se acabando, eu chego do boteco de Laércio Arrudão, sempre trepado na minha magrela, trazendo na esquerda o litro de leite gelado. Ponho a acabada pra dentro. A gente fala. Ela pergunta como foi o dia, enquanto bebe o leite para cortar o tóxico. Agacho-me. Cato a caixa de charutos que fica debaixo da cama, começo a contar o dinheiro que Ivete

beliscou na noite. Vou estendendo as notas sobre a colcha. A maçaroca de grana vai formando montinhos – tantas de cem, tantas de duzentos... Separo tudo. Depois, conto para as despesas. Tanto para a diária de madame, a cafetina aqui do Salão Azul; tanto para Dona Júlia das jóias; tanto para o cara das prestações. E tanto para a Caixa Econômica, em meu nome. Mamo mais algum tutu para o meu consumo. Roubo duzentas pratas.

Ivete vem se chegando com seus carinhos. Empurro, ela que me espere contar o dinheiro. Insiste, sobe na cama, me enlaça o pescoço. Dou-lhe um bofete leve.

– Depois...

Arrependo-me de morder só duzentos cruzeiros. Malandro tem é que andar com muito. Tomo mais uma nota graúda. Ivete já está choramingando.

– Você não liga pra mamãe. (JOÃO ANTÔNIO, 2002, p. 115).

Acreditamos ser necessário esclarecer a presença da personagem Laércio Arrudão, no fragmento selecionado anteriormente. Dono de um bar instalado na zona de baixo meretrício, ou seria mais adequado tratar o ponto como a própria casa de prostituição, enfim, um ambiente marginal onde ocorriam também a tapeação no troco e as marotagens nas garrafas. Este foi o professor de Paulinho Perna Torta. O protagonista trabalhava no seu estabelecimento. Acompanhemos com atenção uma aula de malandragem a que foi submetido:

Ele estala os dedos. Ouço apenas, nem sequer concordo, nem engrolo uma palavra. Os ensinamentos de Arrudão ganham força, me amolam por dentro, abalam tudo o que sei. O mulato pára de vez em quando, para conferir o efeito.

– Viu? – o indicador me espeta a barriga.

E é como se ele me passasse o seu vício de piranha.

Critica. Que malandro sou eu? O nervoso de suas mãos continua. Joga-me na cara que sou um trouxa, um coió muito pacato, tenho uma mulher só, perco tempo andando na magrela pra baixo e pra cima, tenho essa mania besta de namorar meninas honestas que trabalham nas lojas da rua José Paulino, não me cuido de arrumar mais grana nas virações da zona. E que nunca serei um malandro, não tenho ambição...

Meus olhos ficam baixos no azulejo gasto do boteco. Arrudão se despede, o tapa no meu ombro. Muda o tom, a ruga some da cara, já outro Arrudão, já brinca.

O Laércio que eu prefiro:

– Meu Paulinho duma Perna Torta, meu moleque...

O ensino de Arrudão quer o meu bem.

A ele só interessa é furtar, roubar, beliscar, morder, recolher, entornar, quebrar, tomar, estraçalhar. Laércio Arrudão me quer vivo e cobra como ele, a cobiçar e tomar todas as coisas alheias. (JOÃO ANTÔNIO, 2002, p.129).

Paulinho Perna Torta se transforma. Deixou de ser um simples malandro. Assim como a maioria dos seus amigos, foi preso e os anos na Casa de Detenção também lhe ensinaram muito.

Uns dois anos e meio aqui e me apareceu Laércio Arrudão. Duas semanas depois, a grana correndo por mim lá fora, ganhei um alvará de soltura.

Paulinho duma Perna Torta pisa o meio-fio da Avenida Tiradentes e é fotografado. Mas não liga aos tontos da crônica policial que estão à sua roda. Espera um táxi. Está com a grana, saiu de casa com a cobiça raiada.

São Paulo ia ser meu. (JOÃO ANTÔNIO, 2002, p. 144-145).

Os pequenos golpes já haviam se perdido no tempo. Antes da prisão, Paulinho Perna Torta assaltava a mão armada. Agora, de volta às ruas de São Paulo, não vai demorar a matar. Este percurso, estranho à primeira vista, se apresenta sem rodeios e sem motivação. Retomemos as palavras de Raimundo Magalhães Júnior sobre o conto: narrativa linear, que não se aprofunda na psicologia nem nas motivações das personagens. No entanto, no conto em questão temos a elementos ligados diretamente à ação dramática que delineiam uma estrutura psicológica. O que queremos dizer é que não temos, *a priori* um personagem previamente construído, mas acompanhamos seu processo de construção como elemento da diegese, a dialética da malandragem (ANTONIO CANDIDO)²⁵. Subornar a polícia era ato rotineiro, inerente ao dia-a-dia de Paulinho Perna Torta, agora transformado num bandido cujos tentáculos alcançam outros estados da federação e até mesmo alguns países da América do Sul.

Paulinho Perna Torta vai matar. Primeiro, numa disputa por pontos de venda de tóxicos (porque agora ele é traficante também), mata num tiroteio de rua, a tiros de Colt 45, o cafetão Mandureba. Depois um delator: “Às três e meia da manhã, trago minha cambada, faço a invasão do Restaurante Tabu, *fecha-nunca* da Rua vitória, ponto de aponto da malandragem baixa. E apago, a tiros o safado Valdão. (JOÃO ANTÔNIO, 2002 p. 148).

Toda uma vida de crimes, desde a infância (pequenas trapagens, depois assalto a mão armada, mais tarde tráfico) não causaram grandes abalos à consciência do protagonista. Entretanto, os crimes de morte, citados no parágrafo anterior, talvez por serem crimes capitais, que envolvem a vida e a existência do ser humano, exerceram o *start* para a auto-iluminação do espírito de Paulinho Perna Torta. Ele ainda não está modificando seu modo de ser e de agir, longe disso, não cogita qualquer mudança no seu comportamento. Mas o espírito

²⁵Dialética da Malandragem (caracterização das Memórias de um sargento de milícias) in _____ Revista do Instituto de estudos brasileiros, nº 8, São Paulo, USP, 1970, pp. 67-89

de homem embrutecido pela vida torta (não era apenas a perna) e sem rumo que sempre levou, começa a dar sinais de que se ilumina ou ao menos que tende ao esclarecimento.

É que fiz trinta anos e pensei umas coisas de minha vida.

E na continuação da besteira, atacado pelas últimas guinadas da polícia que atende às famílias da cidade sobre o barulho dos meus esporros nas bocas; difamado pelos jornais, revistas, televisão... Sou chamado às conversas comigo mesmo.

E é uma porcaria. Meu nome é ninguém. Paulinho duma Perna Torta, de quem andam encurtando o nome por aí é uma mentira. Como foram Saracura, Marrom, Diabo Loiro, Bola Preta... e como são esses de hoje em dia, donos disso e daquilo, da putaria, do jogo, das virações... A gente não é ninguém, a gente nunca foi. A gente some, apagado, qualquer hora dessas, em que a polícia ou outro mais malandro nos acerte.

– O que é qu'eu tenho feito?

A gente pensa que está subindo muito nos pontos de uma carreira, mas apenas está se chegando para mais perto do fim. E como percebo, de repente, quanto estou sozinho! (JOÃO ANTÔNIO, 2002 p. 150).

O que temos aqui então: uma epifania? Um momento de iluminação? O instante em que o caráter da personagem é posto à prova? A reflexão da personagem Paulinho Perna Torta está em conformidade com a questão proposta neste texto. Ou, dizendo de outra forma: que herói é este? Externamente demonstra até certa prepotência, poder e imagem. Mas, interiormente, está esfacelado.

Eu me refinei e cada vez mais, amanhã precisarei de alguma novidade, senão já não serei o mesmo. Precisarei mais grana. E quando tiver, ainda assim, descontente e encabulado, irei vazio por dentro. Cobiçando e inventando novas nove-horas. (JOÃO ANTÔNIO, 2002 p. 155).

Epifanicamente, o trágico se processa:

A essência da tragédia moderna é o processo pelo qual o homem adquire clareza sobre si mesmo, repousando o valor moral da auto interrogação trágica na implacabilidade com que a ilusão é despedaçada e a natureza real do herói revelada, principalmente para ele próprio. A recompensa pelo grande momento da realização do destino trágico é a autoconsciência e a auto-realização. (COSTA; REMÉDIOS, 1988, p.39).

Autoconsciência e auto-realização, no entanto, para o herói não se revelou recompensa, mas, conforme Northrop Frye:

Ingressa num mundo no qual a existência é em si mesma trágica, não a existência modificada por um ato deliberado ou inconsciente. Existir

meramente é perturbar o equilíbrio da natureza. Todo homem natural e uma tese hegeliana e implica uma reação: cada novo nascimento provoca a volta da vingadora morte. Esse fato, irônico em si mesmo e agora chamado *Angst*, torna-se trágico quando a sensação de um destino perdido e originalmente mais alto se acrescenta a ela. (1973, p.209).

Conforme Frye (1973, p.218), a tragédia se faz também por conta:

[...] do rumo perdido e da falta de conhecimento [...] Édipo Rei enquadra-se aqui, e todas as tragédias e episódios trágicos que sugerem a projeção existencial do fatalismo, e, como boa parte do Livro de Jó, parecem suscitar questões metafísicas ou teológicas, em vez de sociais ou morais.

Podemos concluir por fim, que o desabafo do herói remete à sensação de um destino perdido.

b. “As virgens blindadas do *Footing*”

Osman Lins explica que grande parte dos escritores trabalha no sentido de “encontrar soluções expressivas, novas e satisfatórias” (1976, p. 84). É exatamente essa busca de novas soluções que nos permite configurar como trágica a atmosfera suscitada em “As virgens blindadas do *footing*”, de João Antônio. Este nos parece ser um caso que se enquadraria muito bem na questão suscitada por Osman Lins: “Como nomearíamos, senão assim, certo conjunto de fatores sociais, econômicos e até mesmo históricos em que muitas narrativas assumem extrema importância e que cercam as personagens, as quais, por vezes, só em face desses mesmos fatores adquirem plena significação?” (1976, p. 74). Lins se refere ao ambiente social oriundo da ação do homem (casa, castelo, tenda etc.), em contraste com o ambiente natural, que equivale à paisagem, a natureza livre, contudo, sugere a ampliação do uso destas expressões.

Osman Lins procura estabelecer um conceito de ambientação pautado na relação intrínseca que venha existir entre a descrição do espaço e as personagens. Isso na visão do autor aproxima, ou, sendo mais específico define uma composição como obra ficcional. “Entendemos a ambientação como um processo inerente à arte narrativa, visando a resultados de natureza ficcional.” (1976, p. 108). Assim, podemos inferir que a ambientação seja suscitada a partir do que é narrado, em especial do espaço. “Se há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também o que lhe fala, o que a influencia.” (LINS, 1976, p. 98).

A exemplo de Osman Lins, consultamos também outra obra de fundamental importância para a caracterização do ambiente, da ambientação e poderíamos aduzir ainda a descrição pormenorizada do espaço, que, por fim, suscitará o ambiente. O livro em questão é “Ensaio sobre literatura” de Georg Lukács. No capítulo “Narrar ou descrever”, traduzido por Giseh Vianna Konder, o filósofo destaca a importância que passou a ter, na contemporaneidade, a descrição no romance. “O romance do Século XVIII (Le Sage, Voltaire, etc.) mal conhecia a descrição, que nele exercia função mínima, mais do que secundária. A situação muda somente com o romantismo.” (1965, p. 50-51). Até então, os hábitos de um determinado indivíduo, o ambiente, os aspectos exteriores poderiam ser apenas sumariamente indicados e mesmo assim estaria externada a caracterização social. “A individualização era alcançada quase que exclusivamente pela própria ação, pelo modo segundo o qual os personagens reagiam ativamente aos acontecimentos.” (1965, p. 51).

Osman Lins insiste na função do ambiente sobre o narrado. Ele explica que a projeção da personagem sobre o ambiente pode configurar-se de modo subjetivo como o amortecimento ou a exaltação dos sentidos e sugere a personagem Werther, de Goethe para exemplificar: “E tão perdido em sonhos eu estava no mundo crepuscular à minha volta, que mal percebia a música que chegava do salão iluminado ao nosso encontro.” (GOETHE, p. 37-38). O espaço, nessas circunstâncias, prossegue Lins, “[...] reflete menos uma personalidade que um estado de espírito mais ou menos passageiro.” (LINS, 1976, p. 99). Isso, notadamente, valerá para a composição de João Antônio.

Atendo-nos ao universo do romance e não do mundo, como bem aconselha Osman Lins e especificamente à obra de João Antônio, no caso o conto “As virgens blindadas do *footing*”, reforçamos que nesta, o espaço atua com grande peso e suscita a ambientação trágica. Se, de alguma maneira já aceitamos que o trágico virá a ser um elemento que está no cerne da narrativa, temos esse elemento gerado a partir do espaço, da ambientação como já observado por Osman Lins, quando fala da tipologia do espaço. Para Lins, esses elementos: “[...] reforçam; simultaneamente, a importância que pode ter na ficção esse elemento estrutural e indicam as proporções que eventualmente alcança o fator espacial numa determinada narrativa, chegando a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação.” (1976, p.67).

“As virgens blindadas do *footing*” é um conto que muito bem poderia ser classificado como uma crônica ou conto-reportagem. Mais adiante, trataremos deste aspecto. No conto acompanhamos a trajetória de vida das virgens blindadas. O narrador descreve o ambiente, os costumes, a conduta, a vestimenta, os hábitos dos frequentadores da praça onde se realiza o

footing e desta forma apresenta os figurantes, ampliando sua aguçada crítica social, presente em toda sua produção literária. João Antônio organizou o texto de maneira a configurar um ambiente que permitisse a movimentação das suas personagens tanto interna quanto externamente.

O narrador descreve com certa ironia “a moça do interior paulista até os dezoito anos” (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p.62). As idas à zona de meretrício, costume muito bem assimilado, aceito e inerente ao indivíduo do sexo masculino, dos idos anos sessenta do século passado. Nem mesmo a indumentária característica escapou aos olhos do narrador, ao contrário, foi, nesta narrativa, elemento que destacou e identificou grupos realçando a organização desejada.

O espaço físico descrito na narrativa se resume à praça central de uma pequena cidade do interior. São as descrições das personagens que formam o ambiente e isso pode levar o leitor a imaginar um grande teatro, o que de fato é: a vida de cada um sendo representada por indivíduos que se assemelham e atuam no *footing*. Negros, biscates, mulheres perdidas, desfrutáveis, desfilando bem próximo das operárias e também das moças ricas.

As virgens blindadas do *footing* são, sem sombra de dúvida, as personagens principais deste relato: Filhas de Maria, moças ricas do interior, moças “de esperanças caídas” (JOÃO ANTONIO, 1976, p.64). Enfim, mulheres jovens, de meia idade ou de idade bastante avançada. Note-se que apenas uma personagem está nominada, Linda. As demais foram agrupadas a partir de elementos descritos pelo narrador que apresenta detalhes inerentes ao grupo social ao qual pertencem e, em outro momento, características físicas e ou psicológicas.

Neste conto temos claramente o choque das forças que constituem e que destroem o indivíduo. Desejo, sonho e realidade se misturam numa narrativa envolvente e expõe os dramas, as aflições e angústias da alma humana. O conto “As virgens blindadas do *footing*” é uma obra singular que fala por si só e dado às características anteriormente citadas acrescentou significativamente a esta dissertação.

A transformação social ocorre ou não e este elemento é, por fim, a base da crônica em questão. Aliás, a classificação genérica do nosso objeto de estudo ficará pendente. Trata-se de questão debatida desde sempre. Mário de Andrade radicalizou neste sentido, conforme ele confessara na voz do narrador de “Vestida de preto”, notadamente autobiográfica: “Tanto andam agora preocupados em definir o conto que não sei bem se o que vou contar é conto ou não, sei que é verdade.” (ANDRADE, 1996, p. 19). Mário de Andrade será mais específico em seu ensaio “Contos e contistas”: “[...] em verdade, sempre será conto aquilo que seu autor

batizou com o nome de conto”. (2002, p. 9). Vamos, portanto, aceitar o conselho de Mário de Andrade e ratificar ao nosso objeto a classificação de conto.

A forma crônica está na fronteira do literário, se considerarmos a perspectiva da literariedade. Cabem algumas considerações neste sentido. Roberto Acízelo de Souza, em *Teoria da literatura*, define assim a questão no sentido de literatura:

[...] englobando manifestações tanto em linguagem metrificada quanto em não-metrificada, desde que tais manifestações se reconheçam propriedades ditas artísticas e/ou ficcionais, por oposição às demais obras escritas – científicas ou técnicas – destituídas de tais propriedades. (SOUZA, 2004, p.43).

Mais adiante, ainda discorrendo sobre as propriedades extra-textuais de uma produção literária, o pesquisador acrescenta:

[...] parte do conjunto da produção escrita e, eventualmente, certas modalidades de composições verbais de natureza oral (não-escrita), dotadas de **propriedades específicas**, que basicamente se resumem numa **elaboração especial da linguagem** e na **constituição de universos ficcionais e imaginários**. (SOUZA, 2004, p.45, grifos nossos).

Observamos que no texto “As virgens blindadas do *footing*”, com alguma frequência, o autor lança mão do sentido conotativo, típico da linguagem literária, em que predomina o aspecto subjetivo. Em outras palavras, diríamos que as figuras de linguagem estão presentes mesmo que de forma bastante sutil. A utilização destes recursos dá cores, beleza e, sobretudo, vida às personagens não nomeadas, mas perfeitamente identificáveis.

Por um lado, o narrador de “As virgens blindadas do *footing*” ilumina um *background* real (crônica); mas, por outro, cria uma atmosfera (explicaremos oportunamente tal terminologia) que instaura o literário com mais peso do que os elementos da literariedade. Dizendo de outra forma: a atmosfera suscitada no conto nada mais é que a elaboração especial da linguagem, inerente à literatura, conforme Acízelo, bem como a acentuação do trágico.

Fundamentamo-nos na concepção de que a força da tragédia, enquanto arte está em explorar os limites da condição humana, o *ser*. Fazia sentido a catarse pelo desfecho catastrófico naquele tempo de ingenuidade (unidade do homem com a natureza). O momento de surgimento da tragédia grega é exemplar, uma vez que se combina ao aparecimento do pensamento racional. O mito, enquanto expressão espontânea do *ser* perdeu espaço para explicações determinadas pela dialética das relações humanas.

O mito, argumenta Mircea Eliade “tem a sua ‘lógica’ própria, uma coerência intrínseca que lhe permite ser ‘verdadeiro’ em muitos planos, por muito afastados que estes estejam do plano em que o mito originariamente se manifestou.” (s.d., p. 26). Apesar da degradação, cada vez a níveis mais baixos, o arquétipo²⁶ continua com seu potencial criador, de valor inestimável, e sobrevive em narrativas, por exemplo, as provas, os sofrimentos dos candidatos à iniciação, em que apontamos como exemplo, a personagem Nego, do conto “Frio”. Ainda segundo Mircea Eliade, a multiplicação das especificidades da “cor local” e da sensibilidade popular, promoverão um obscurecimento da transparência original, mas o tema permanecerá “[...] os modelos transmitidos do mais longínquo passado não desaparecem, nem perdem seu poder de reatualização, permanecendo válidos para a consciência ‘moderna’.” (s.d., p.30).

As “intuições arquetípicas”, prossegue Mircea Eliade, “são uma herança à qual o homem está irremediavelmente preso, criadas no momento em que ele tomou consciência da sua situação no cosmos.” (s.d., p.31). O homem moderno, desta maneira, revela sua nostalgia do paraíso perdido e o faz nos atos mais banais. Enfim “Qualquer que seja sua natureza, o mito é sempre um *precedente* e um *exemplo*, não só em relação às ações – ‘sagradas’ ou ‘profanas’ – do homem, mas também em relação à sua própria condição.” (s.d., p. 15).

A vida ganhou em complexidade por conta da cidadania. O cidadão tem de prestar contas à coletividade e a palavra ganha força neste contexto. Temos que, a partir de então, justificar as nossas ações e nos condicionar ao referendo de leis orientadoras das relações coletivas. O paradoxo essencial da condição humana é que à medida que avançamos no domínio da natureza perdemos o contato com a nossa própria natureza. Dizendo em outras palavras, fragmentamo-nos enquanto ser. Eis que a tragédia nos fornece ainda recursos para, digamos assim, uma possível recuperação do ser, diante do afastamento de nós mesmos, na modernidade do racionalismo pragmático. A tragédia moderna é, pois, não estar sendo aquilo que somos. E a força para tal constatação é o que dá representatividade ao herói.

Como o herói da tragédia antiga, o herói moderno cumpre o seu destino trágico. Mas se o herói antigo superava obstáculos, configurados em ações, até a clarificação do seu papel, agora o herói vive uma aventura do espírito. Sua clarificação não terá o canto do coro como representatividade coletiva, mas uma tomada de consciência pessoal.

²⁶O termo foi utilizado pelo psicólogo Carl G. Jung para designar resíduos psíquicos acumulados no inconsciente da Humanidade através dos séculos, e revelados como imagens primordiais que ressurgem sempre na intuição dos poetas, independentemente do tempo e do espaço.

Toda peça dramática ou narrativa guarda subjacente um choque de forças contrárias. Referimo-nos a tal suporte estético quando dissemos que a tragédia surgiu do choque da justiça mística com a justiça racional, que ocorreu no século V a.C. e deu origem à cidadania e democracia, tão adversas aos valores míticos e à ordem aristocrática. Aliás, posteriormente, todos os momentos de emergência do racionalismo tiveram como resposta, na literatura, a tragédia e o trágico por conta das pressões sofridas pelo *ser* neste processo. Temos no conto em questão o choque da ascensão social por meio de casamento e a impossibilidade do mesmo, configurando as virgens blindadas. Situação, pois, trágica. Não temos a estrutura da narrativa tradicional neste conto. O enredo de uma narrativa tradicional (cujas fases foram classificadas pelo romancista inglês Henry James como apresentação, complicação, desenvolvimento, clímax e desenlace) se desenrola a partir de uma situação inicial (equilíbrio). Pela motivação de algum acontecimento, essa situação inicial sofre uma primeira transformação. As sucessivas situações acabam trazendo uma conseqüência daquela motivação desequilibradora. Chega-se, então, a uma situação final, que corresponde a um outro equilíbrio. O processo cabe, também, aos enredos psicológicos (resolvemo-nos também psicologicamente). O trágico está presente, portanto, em “As virgens blindadas do *footing*” enquanto ambientação trágica.

Como argumentamos, a tragédia se dá no processo da autoconsciência do herói. Vejam que a realidade apresentada neste conto revelou-se profundamente contraditória e, como vivemos um momento posterior a situação narrada, identificamos outro estado de coisas. O casamento, por exemplo, já não é prerrogativa do sexo frágil, que também, já não é tão frágil etc. Bem como a virgindade não tem mais a importância social dos tempos do *footing*. O conto é altamente mimético. O *background* é real, ainda cabível na memória dos anos 60 do século passado. Aliás, foi tal condição contraditória que resultou nas revoluções feministas.

Aproveitando-se dos recursos que dispunha, João Antônio organizou seu texto de forma a configurar uma situação trágica. Se avançamos nesta definição, não o fazemos por acaso. Optamos anteriormente por aceitar enquanto forma a terminologia conto. Ocorre, contudo, que em “As virgens blindadas do *footing*”, não identificamos os elementos elementares (a redundância aqui é proposital) de um conto, que sejam: uma situação inicial, personagens realmente inseridos numa narrativa onde se caracterize a ação narrada e uma eventual solução ou re-arranjo de um suposto desequilíbrio, apenas para ficar no âmbito do conto tradicional. Na definição proposta por Tzvetan Todorov lemos:

Uma narrativa **ideal** começa com uma situação estável que uma força qualquer vem perturbar. Disso resulta um estado de desequilíbrio; pela ação de uma força com sentido contrário, o equilíbrio é restabelecido; o segundo equilíbrio é semelhante ao primeiro, mas os dois nunca são idênticos. (TODOROV, 2003, p. 153, Grifo nosso).

Existem outras possibilidades é bem verdade. O próprio Todorov no capítulo que trata da gramática da narrativa aponta:

Por outro lado, a tipologia poderia basear-se em critérios puramente sintagmáticos: dissemos acima que a narrativa consistia na passagem de um equilíbrio a outro, mas numa narrativa podemos também encontrar apenas parte desse trajeto. Pode portanto descrever somente a passagem de um equilíbrio a um desequilíbrio e vice-versa. (TODOROV, 2003, p. 162).

Em “As virgens blindadas do *footing*” não temos a condição de narrativa ideal, bem como não há a passagem de um equilíbrio a um desequilíbrio e vice-versa. O que temos nesta obra é o que chamamos de ambientação trágica. É mais justo pensarmos o texto, portanto, enquanto crônica sem que isto diminua a validade do mesmo enquanto literatura, mas insistimos em tratar nosso objeto como conto, conforme explicamos anteriormente.

Acompanhamos no conto, em rápidas pinceladas, a trajetória de vida das virgens blindadas. É claro que o narrador, quando descreve o ambiente, nos apresenta outras personagens e com isso amplia sua aguçada crítica social. O conto em tela está muito próximo a uma crônica, assim, podemos ter com certa naturalidade aspectos, personagens e em especial o tema narrado, muito próximos da realidade. A fronteira entre ficção e realidade (ao menos neste caso) é tênue e conduzir a reflexão a partir de uma análise individual das personagens inseridas no texto é, em nosso entendimento, o melhor caminho a seguir.

“As virgens blindadas do *footing*” são, sem sombra de dúvida, as personagens principais deste relato: Filhas de Maria, moças ricas do interior e por fim as moças “de esperanças caídas” (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p.64). Uma gradação no mínimo interessante de duplo significado. Trata, em ordem cronológica: de mulheres jovens, de meia idade e de idade bastante avançada. Num segundo plano, o conto oferece ao leitor a situação psicológica destas personagens: as Filhas-de-Maria fazem votos de castidade, são catequistas e possuem, por assim dizer, uma aura de santidade. São o desejo e a perdição dos jovens da cidade. Representam também o objetivo a ser alcançado ou uma espécie de troféu a ser conquistado pelos jovens das pequenas cidades do interior paulista. Quando o casamento se realiza, o universo criado em torno das virgens encerra o primeiro ciclo.

No segundo ciclo, se assim podemos orientar essa reflexão, alcançamos a personagem Linda, a virgem de 40 anos, irmã de médicos famosos na cidade e região. O narrador nos apresenta esta, como uma “bronca” (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 65), ou seja, uma mulher que veste roupas caras, entretanto de muito mau gosto. Para ela o casamento não se realizou. É uma variante das virgens que precisa ser considerada, pois não almeja, pelo casamento, a ascensão social. Sua situação trágica se configura pela contrariedade da vida, ou, em outras palavras: desfilou certamente na “calçadinha de ouro” (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 63) quando jovem. Tem boa condição social, é bem relacionada, de família influente e chegou a uma avançada idade sem casar e, em seu depoimento, admite que guarda esperanças.

E o que dizer das virgens de esperanças caídas? João Antônio inseriu um terceiro grupo de virgens blindadas, podemos inferir, com o objetivo de fechar o ciclo. O adjetivo esperança aponta para a idade das virgens (impossível não elaborar mentalmente a imagem associando ao corpo físico, mesmo que esteja sendo descrita a condição psicológica das personagens). “Depois o tempo castiga. Ele marchando, o casamento não vindo,”. (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 62). Ao longo dos primeiros parágrafos, João Antônio descreve a “moça do interior paulista até os dezoito anos”. (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 62) Estas, que procedem bem, são as preferidas dos jovens da região para namorar, noivar e casar (precisamente).

O autor descreve as idas à zona de meretrício, tão comuns aos jovens daquela época, como um costume muito bem assimilado, aceito e inerente ao indivíduo do sexo masculino:

[...] depois do namoro, eles seguem para as casas da zona de meretrício. Desoprimir, expandir, aliviar-se. Mantém o hábito, mesmo depois de casados e alguns, melhor aquinhoados, sustentam prostitutas lá – são uns arremedo de otário abastado, um tipo mirrado do *coronel* das grandes cidades. Mas na região o costume é macheza plena. (JOÃO ANTONIO, 1976, p. 62).

As “grandes famílias regionais” (JOÃO ANTONIO, 1976, p. 65) são compostas por pessoas esclarecidas e estes são traços da hipocrisia vigente à época e que permanecem, ao menos em alguns aspectos, nos dias atuais. Os homens que frequentavam o *footing*, em geral usavam ternos escuros, gravata e sapatos na moda. Os mais bem vestidos e, isso não significa os mais ricos rapazes, não manifestavam interesses mais ativos, algo como estudos, carreira profissional e etc., mas apenas carros, bebida e mulheres. “E param ai as fecundidades mentais e os temas dos bem-vestidos rapazes da praça”. (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 66).

Discorreremos até aqui sobre a condição trágica das virgens blindadas, contudo, pelo que se verifica nos parágrafos anteriores, quando lançamos um rápido olhar sobre os homens

inseridos na narrativa, percebemos que também estes não têm uma condição melhor. O *background* trágico envolve todos.

No conto “As virgens blindadas do *footing*” fica subentendido que espaço comum a todos realmente é a missa, onde a princípio não existe divisão, ou seja, são todos iguais. Porém, temos alguns tipos (personagens) inseridos no conto que servem de suprema exemplificação para as virgens e sua irremediável situação. São as operárias. Estas vestem caro e por conta disso passam fome em casa. “E os pais compreendem – é um investimento que elas fazem no provável casamento próximo” (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 63). Acrescenta o narrador, fazendo chiste.

João Antônio, nesta audaciosa crítica, vai além do simples relato de fatos e ou descrição de ambiente e personagens. O espaço físico se resume à praça central. As descrições, bem elaboradas, focam detalhes das personagens que, neste caso, formam o ambiente. Contudo, temos uma espécie de analogia ao teatro – a praça é o palco e o narrador, ao passo que descreve o que sucede às virgens blindadas, nos apresenta o palco da vida. Duas passagens do conto, podemos trazer aqui para corroborar nossa reflexão: “Vista de cinco metros de altura, a praça da matriz expõe maior limpidez e perspectiva, além de caras conhecidas, sempre as mesmas [...]” (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 61). E ainda: “Essas prendadas, nunca percorreram, em toda vida, trinta quilômetros fora da área em que vivem. Ou melhor, em que **atuam** gravemente de uniforme branco, faixa azul [...]” (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 62, Grifo nosso).

Ainda estamos identificando as personagens inseridas neste conto. As virgens blindadas não desfilam ao acaso. Estão na praça, como dissemos, o palco do mundo e lá, diferentemente do interior da igreja (é preciso entender igreja aqui como o espaço físico apenas), “cada indivíduo tem sua área e tudo se mexe debaixo de muito critério” (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 63). Os negros têm seu lugar junto ao portão da igreja, um canto apagado, como classifica o narrador. Note-se que temos um *apartheid*, ou seja, um regime de segregação social: “[...] é o lugar do *footing* dos crioulos” (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 63). No meio da praça estão as moças chamadas pelos jovens da região de biscates, mulheres perdidas, desfrutáveis. Não muito longe dali outras moças, estas, operárias que gastam tudo o que ganham em ornamentos, com claro objetivo de ampliar suas possibilidades de sucesso num possível casamento. Em contraste aos dois últimos tipos apresentados e sem fugir do propósito – encontrar alguém para casar –, desfilam as moças ricas. A ironia das palavras de João Antônio vai muito além da locução adjetiva aplicada à calçada, calçadinha **de ouro**, onde são vistas as beldades que têm ou não dotes.

O que temos nos contos de João Antônio de significativo à nossa pesquisa é o percurso do herói moderno enquanto paradigma da tragédia na modernidade. Mas no que se refere ao conto especificamente abordado aqui, temos apenas um estado que talvez, diga-se de passagem, seja pertinente para configurá-lo enquanto gênero especial (crônica) que é o *background* de um situação propícia à tragédia ou, como nos referimos anteriormente, um texto que expõe uma ambientação trágica. Desta ambientação destila-se, pois, uma atmosfera:

Diremos, finalizando, que a atmosfera, designação ligada à idéia de espaço, sendo invariavelmente de caráter abstrato – de angústia, de alegria, de exaltação, de violência etc. –, consiste em algo que envolve ou penetra de maneira sutil as personagens, mas não decorre necessariamente do espaço, embora surja com frequência como emanção deste elemento, havendo mesmo casos em que o espaço justifica-se exatamente pela atmosfera que provoca. (LINS, 1976, p.76).

No conto “As virgens Blindadas do *footing*”, quem está na praça, independente da idade em que se encontra, deixa transparecer o desejo de casar. A partir desta afirmação, vamos configurar a atmosfera trágica anunciada neste texto. Apontamos anteriormente as personagens do conto, ao menos as principais. Note-se que apenas uma está nominada, Linda. As demais foram agrupadas a partir dos elementos descritos pelo narrador que hora aprestava detalhes inerentes ao grupo social ao qual pertenciam e, em outro momento, características físicas, psicológicas. Enfim, ao generalizar o tipo (conjunto de traços característicos de uma raça, de uma família, das pessoas de determinada região etc.), João Antônio nos apresentou um extrato social amplo, significativo e representativo.

Linda é uma das virgens blindadas. Quando o narrador foca essa personagem, a ambientação é carregada de todo o peso que a imaginação pode alcançar. Linda sabe o futuro implacável que lhe aguarda. Vai cumprir seu destino, cair no caritó.

As virgens blindadas do *footing* são arrastadas às consequências da desesperação. Não é possível morrer titia. E no limiar de caírem no *caritó* (canto da casa onde se guardam trastes velhos, miúdos e imprestáveis), tanto se lhes dá o tipo de gajo. Seu nível cultural, emocional e até sua condição social, ganham o segundo plano. É preciso casar. Basta que seja solteiro, tenha um pênis e esteja disposto a casar. Casar. Para algumas, indóceis, superexcitadas, o pânico crescendo, até a condição de solteiro passa a ser secundária. É o horror de ficar no *caritó*: (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 67).

Analisaremos mais atentamente o caritó. Descrito pelo narrador como um espaço presumivelmente escuro, sujo, seguramente desarrumado e desconfortável. Ele contrasta com

a Calçadinha de ouro, onde Linda desfilou. Cair no caritó equivale ao fim do sonho (de casar no conto “As virgens blindadas do *footing*”). E poderíamos inferir aqui a atingir o ápice das realizações humanas possíveis, tal qual o sucesso pessoal e profissional, aquisição de determinado *status*, bens materiais ou ainda realizações no campo abstrato, como a felicidade suprema mediante a formação de uma família e outros valores tão caros à sociedade ocidental que poderíamos apontar a título de ilustração.

Linda não quer permanecer em sua casa de infância. Um novo lar representa a consagração social. No local onde vive desde a infância com seus pais, em função do casamento que não se realizou será condenada ao caritó. Não obstante, como Gaston Bachelard ensina, “[...] a casa é o nosso canto do mundo. Ela é, como se diz amiúde, o nosso primeiro universo.” (BACHELARD, 1993, p. 24). Sociologicamente falando, a casa dos pais é um espaço a ser superado. Considerando que Linda tenha a real dimensão do que se passa no caritó, podemos imaginar seu estado de espírito. Um turbilhão de emoções se apossa da sua alma, misto de angústia e tristeza que se revelam no instante em que esconde sua idade. “Toda grande imagem simples revela um estado de alma. A casa, mais ainda que a paisagem, é ‘um estado de alma’. Mesmo reproduzida em seu aspecto exterior, ela fala de uma intimidade.” (BACHELARD, 1993, p. 84).

O narrador nos conta que é um horror viver no caritó. É a condição a que passam a integrar essas moças que se revela assustador. No fundo elas sabem que estarão eternamente associadas a utensílios imprestáveis e seguirão ao túmulo carregando consigo um fracasso pessoal que pode até ser justificado, mas que deixa marcas indeléveis no corpo e na alma. Hoje os tempos são outros e essa atmosfera particular que percebemos nas virgens blindadas não tem mais razão de ser.

Outro caso ocorre com a moça que está chegando aos vinte e cinco anos. Esta é rica, porém feia e demonstra ainda alguma esperança. Pelo menos não se conformou com a situação. Não se acomodou ainda, mas, aponta para a única solução possível e que admite: casar mesmo que ele seja um sujeito separado a despeito de todos os comentários maldosos que por ventura se seguiriam. Essa moça se nega a seguir o exemplo de outras, ou seja, engravidar para casar.

As grávidas de moço rico são as sortudas. À boca pequena, correm cochichos na cidade em que se apregoa, como bom exemplo, o fato de que elas são garotas que se arrumaram na vida da região. As sortudas. E, de comum, se casam de vestido branco, véu, grinalda, cortejo e altar. O nenem chega, aos sete meses; mas está salva a honra e a propriedade. Passa por bebê prematuro. (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 66).

O sentimento de frustração envolve as personagens deste conto. Este sentimento é o que descreve com maior acerto o que se passa. Frustrar no participípio é frustrado. Está ligado à ideia de expectativa e frustração. Diríamos que são como duas linhas que seguem paralelas e num determinado ponto separam-se, abruptamente, sem possibilidade alguma de retornar ao mesmo ponto. Enquanto alimentam a possibilidade de casamento (fazendo o *footing*), as jovens, senhoras e outras “com as esperanças caídas” (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 64) mantêm as linhas paralelas.

Uma configuração de ambiente que nos parece digna de registro é aquela que resulta dos casamentos. Sim, existem casamentos e casamentos. Dois exemplos para orientar nossa reflexão a este respeito: o primeiro é o que se origina de um namoro bem ao estilo do interior.

Anos após anos, analisando as mesmas caras, alguns raros iniciam namoro que pode até terminar no altar. Mas lentamente, muito juízo. Namoro de quatro, noivado de oito anos. Calmo, assim deve ser. (JOÃO ANTÔNIO, 1976, p. 66).

Deste casamento resulta um cenário descrito como bucólico e inocente, ironicamente apontado pelo narrador como o máximo das felicidades. O outro quadro tem um final totalmente diferente. Neste, já aparece a malandragem, o golpe. Os bebês nascem de sete meses, mas a honra das jovens esposas está salva apesar dos comentários à boca pequena de que essas são moças de sorte, pois se arrumaram na vida.

Na obra de Afonso Henriques de Lima Barreto, em especial nos romances “Recordações do Escrivão Isaías Caminha”, “Vida e morte de M. J. Gozaga de Sá”, “Numa e a Ninfa” e em “Triste Fim de Policarpo Quaresma”, analisadas por Osman Lins, impera um conflito de outra matiz: “[...] insinua-se, reconhecível, o homem solitário de nossos dias, sinal de uma sensibilidade privilegiada e antecipadora.” (LINS, 1976, p. 12). Osman Lins sustenta que o conflito na obra de Lima Barreto manifesta-se “[...] por vezes, não intrinsecamente, não no próprio romance e sim na escolha do tema, bem como na maneira de tratar Lima Barreto o tema.” (LINS, 1976, p. 57). Revela, nas palavras de Lins,

[...] uma incompatibilidade radical entre o autor e a estrutura social que o cerca: o assunto é sempre o meio – a política, as desigualdades sociais, a alienação sob todos os aspectos – e a expressão atinge não raramente um tom de rebeldia. (LINS, 1976, p. 57).

Este nos parece ser o ponto de contato entre os dois escritores. É sabido por todos que João Antônio tinha verdadeira admiração por Lima Barreto e sua obra. Na sua bibliografia está “Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto”, publicado em 1977 pela Civilização Brasileira. Nele, João Antônio faz um apanhado de obras publicadas por Lima Barreto, intercaladas com depoimentos prestados pelo professor Carlos Alberto Nóbrega da Cunha, ex-diretor de jornais e em 1970, companheiro de sanatório na Tijuca. Tanto os depoimentos como os trechos selecionados na vasta publicação barretiana, percebe-se que a vida boemia, a profissão de jornalista e o comportamento inquieto, nervoso (este último um adjetivo que exprime a contento o jeito de ser da população brasileira nos dias correntes), são comuns aos dois escritores.

Sérgio Buarque de Holanda, no prefácio de “Clara dos Anjos”, descreveu assim Lima Barreto: “A obra deste escritor é, em grande parte, uma confissão mal escondida, confissão de amarguras íntimas, de ressentimentos, de malogros pessoais, que nos seus melhores momentos ele soube transfigurar em arte.” (JOÃO ANTÔNIO, 1977, p. 89). Guardadas as devidas proporções e sem fazer comparações entre a produção de ambos, Lima Barreto e João Antônio, nos parecem ter em comum em seus textos o gene do conflito. A descrição atribuída a Lima Barreto por Sérgio Buarque se aplica perfeitamente a João Antônio e a atmosfera suscitada na obra do primeiro, que escreveu no início do século XX, retratando a paisagem urbana e aspectos sociais do Rio de Janeiro, se repetirá em João Antônio algumas décadas depois em São Paulo, não por coincidência as duas maiores cidades do país.

Lima Barreto atacou a ignorância, a falta de princípios e valores éticos reinante no seu tempo e em sua obra ofereceu o mesmo destaque aos personagens de origem ou de ocupação humilde que era dado aos de outra estirpe. João Antônio só utilizou personagens do primeiro grupo, contudo, a aguçada crítica social está presente na composição de ambos. Assim, temos claramente a antecipação em Lima Barreto e o desdobramento do conflito em João Antônio.

Mas, o que de fato Lima Barreto anunciava e que mais tarde se confirmou na obra de João Antônio? Um olhar mais apurado para a coletânea de contos reunidos sob o título “Malagueta, Perus e Bacanaço”, publicado em 1963 pode oferecer algumas pistas. Inferimos que as idas e voltas de um personagem militar que aparece nos contos, aponta para o estado absolutista, para os anos negros que iniciariam alguns meses depois no Brasil. Gonzaga de Sá, personagem de Lima Barreto foi espectador privilegiado de um tempo onde as expectativas não se realizaram:

Gonzaga de Sá vem a ser o espectador a um tempo interessado e cético daquele Rio dos princípios do século [século XX], onde os pretensos intelectuais macaqueavam as idéias e os tiques da cultura francesa sem voltar os olhos para os desníveis dolorosos que gritavam ao seu redor; onde a Abolição, sem realizar as esperanças dos negros, prolongou as agruras dos mestiços; onde, enfim, a República, em vez de preparar a democracia econômica, instalou solidamente os oligarcas do campo no tripé de uma burocracia alienada, um militarismo estreito e uma imprensa impotente, quando não venal. (BOSI, 1999, p. 320-321).

Alfredo Bosi sustenta que “Vida e Morte de M. J. Gonzaga de Sá” romance publicado por Lima Barreto em 1919, também pode ser tomado como uma crônica “[...] esse livro constitui, com o seu visível desalinhavo, a mais curiosa síntese de documentário e ideologia que conheceu o romance brasileiro antes do Modernismo.” (1999, p. 320). As crônicas de João Antônio, transfiguradas em contos também se apresentam ao leitor desta forma, denunciando, sugerindo, oferecendo a voz aos humildes e por vezes explicitando situações que em geral, as normas e os bons costumes orientam para a acomodação, neste caso, podemos citar com segurança “As virgens blindadas do *footing*” e sua eterna busca pela realização no casamento.

4. O TRÁGICO NOS CONTOS DE JOÃO ANTÔNIO

Muito se tem falado nos nossos dias do sentimento trágico da vida. Murcho (2013), na crítica ao livro de Unamuno,²⁷ coloca a tensão de uma maneira significativa: “Não há nada mais humano do que tentar compreender objectivamente a realidade e não há maior monumento erguido por mão humana do que precisamente o que Unamuno queria destruir: a racionalidade”. A questão que se nos afigura, humana, não está em destruir a racionalidade, mas reconhecê-la como limitação da condição humana quando ela implica a redução do nosso potencial apolíneo, nossa capacidade de sonhar.

Nesta dissertação, em torno do trágico, evidenciamos que os momentos em que a tragédia vicejou foram justamente os de clímax da racionalidade. Cabe um olhar rápido aos grandes momentos do teatro:

o século V de Atenas com seus milhares de tragédias e seus milhares de comédias, com Ésquilo, Sófocles e Ariostófanos; os fins do século XVI e inícios do XVII com o teatro inglês e o espanhol, com Ben Johnson e Shakespeare, com Lope da Vega e Calderón, e logo em seu termo com a tragédia francesa, com Corneille, com Racine e a comédia de Marivaux, com o teatro alemão de Goethe e Schiller, com o teatro veneziano de Goldoni e a *Commedia dell'Arte* napolitana [...]. (ORTEGA Y GASSET, 1978, p. 23-24).

Ora, os grandes momentos do teatro, foram, também, os grandes momentos da tragédia: o século V a. C. vivenciou a tensão entre a ordem mítica e o pensamento racional, sustentado pela dialética. Bem como, o Renascimento e o século XVIII foram auges da ascensão do capitalismo.

Argumentamos de maneira satisfatória sobre a tragédia e o trágico, conferindo a este a condição de núcleo de ação dramática daquela.

Bastante significativa a argumentação de Compagnon (2010, p. 44-45): os textos literários são aqueles “relativamente independentes do seu contexto de origem”. O contexto de origem restitui o texto a não literatura, “revertendo processo que faz dele um texto literário”. O contexto adequado para o “estudo literário de um texto literário não é o contexto de origem desse texto, mas a sociedade que faz dele um uso literário, separando-o do seu contexto de origem”.

²⁷ *Do Sentimento Trágico da Vida*, de Miguel De Unamuno. Tradução de Maria do Carmo Silva Quarteto, 2001, 239 p.

Os grandes temas (trágicos) de João Antônio, guardando as limitações desta dissertação (*Malagueta, Perus e Bacanaço*, “Paulinho Perna Torta” e “As virgens blindadas do *footing*”) conferem-lhe a condição de literatura, mesmo profundamente marcados pelo contexto de origem, da mesma forma que as tragédias gregas.

O que nos cumpre demonstrar aqui é, digamos assim, a fórmula do trágico, lembrando mais uma vez: “só é grave aquilo que é necessário, só tem valor aquilo que pesa”. (KUNDERA, 1985, p. 39). O trágico carece de um *background* adequado. Como a tragédia grega se efetiva na tensão da *diké* mítica em confronto com a *diké* da palavra dialética (Sócrates), da democracia e da cidadania, em “Meninão do caixote” temos o mundo do crime e do vício em tensão com os anseios da família pequeno burguesa, esfacelada pela ausência paterna; em “Frio” e “Paulinho Perna Torta”, o quadro de criminalidade se acentua. Nos três contos o modelo antitético, sintetizado por Gatto (2004, p. 133), robustece o efeito trágico: o contexto inóspito contrapõe-se à fragilidade do herói. O fato desses heróis serem crianças é significativo dessa fragilidade. O desenvolvimento de uma narrativa implica a acentuação do motivo desequilibrador até o *clímax* (auge do conflito em que se opera a transformação) e, nesse sentido, o quadro antitético é forte motivador. Se não contamos com a redenção deles em todos os casos (Paulino Perna Torta se faz exceção), a epifania os aproxima.

No conto “Busca” (*Malagueta, Perus e Bacanaço*) o *leitmotiv* está no conflito trágico do homem perdido na cidade em busca do nada, mas na latente procura de si mesmo, tendo como paradigma o *ser* e não as motivações que o racionalismo capitalista possa oferecer. A epifania se combina à relação nietzschiana do homem com a natureza.

Em “Afinação da arte de chutar tampinhas” diríamos que a *busca* continua e intensifica com mais destaque aos detalhes do cotidiano, como o próprio título do conto indica. A *individuação*, aproxima-se à embriaguez, por meio dos sambas de Noel acordando a solidão.

O conto “Fujie” ganhará em dramaticidade. O herói recairá em erro grave, como nas tragédias gregas. O conto não oferece fechamento neste sentido, isto é, não temos um desfecho catastrófico com a destruição do herói, mas, em grande medida temos o trágico por meio da tortura íntima, evidenciado na continuidade de uma situação que rompe os paradigmas institucionalizados que, por fim, não é culpa de ninguém, exatamente como se configurava nas tragédias gregas.

“Retalhos de fome numa tarde de G. C.” exhibirá em grande medida a luta de Dionísio e a racionalidade. A negra Tila emergirá na consciência do herói, retirada justamente do caos da racionalidade e bilhará apolinicamente.

Epifania de ordem trágica ganha amplitude em “Natal na cafua”, em que a autocompreensão da vida se processa por conta do choque de forças contrárias: a solidariedade na prisão, por mais que isto parece contraditório, *versus* a inóspita racionalidade da cidade, notadamente no violento assédio moral do subcomandante Moraes.

“Visita” e “Frio” trazem os elementos dos contos anteriores, mas agora mais fortemente suscitados pela *atmosfera* e pela tensão antitética. Em “As virgens blindadas do *footing*”, o *background* (atmosfera) é tudo. A *atmosfera* confere à peça a devida tragicidade.

Talvez, a atmosfera trágica que identificamos no conto “As virgens blindadas do *footing*” (1976) não fosse absorvida em toda sua grandeza se esse conto não viesse, nesta dissertação, acompanhado aos demais contos estudados. Diríamos que o conto, tirado do seu contexto de origem revela-se, ainda, em toda sua exuberância artística pelas contradições gritantes que revela.

O modelo de narrativa autodiegética (narrador protagonista, conforme Friedman), tomando como suporte a terminologia de Genette, praticado em “Meninão do caixote” (1963) e “Paulinho Perna Torta” (1975) é diverso do aplicado em “Frio” (1963) e nos demais contos. Em “Frio”, temos voz heterodiegética, mas com focalização centrada totalmente no protagonista Nego. Isto corresponde à *onisciência seletiva* se empregarmos a terminologia de Friedman, em que tudo é visto do ângulo de olhar do protagonista, física e psicologicamente. Isto leva ao discurso indireto livre. De qualquer forma, em ambos os modelos, temos lucros no que se refere ao lirismo. O narrador não interfere interpretando os fatos, intrusivamente.

No conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, o recurso narrativo é a *onisciência seletiva* múltipla, variando entre os três personagens protagonistas que dão título ao conto. A situação trágica configura-se no extremo choque que se revela, digamos assim, da unidade à fragmentação dos três vagabundos. Malagueta, Perus e Bacanaço se fazem um no embate da realidade que os massacra. A situação se evidencia exemplarmente ao contato com Silveirinha: diante da complicação de Perus, Bacanaço assume o lugar de líder, pagando a propina, sob a discreta orientação de Malagueta. Mas as “intenções secretas” ganharão corpo em Pinheiros, colocando-os cada um por si, numa feroz disputa.

Meninão do Caixote, inconscientemente, renunciou a uma vida que classificaríamos como normal a uma criança. Embriagado e fascinado pelo jogo, a personagem protagonista vai se envolvendo cada vez mais, vivendo uma vida que não é sua e, quando é apanhado em sua epifania se dá conta ao que renunciava. O trágico ganha em dimensão nesse sentido e nos dá o conforto na medida em que a figura da mãe se eleva apolinicamente.

A forma narrativa prescinde de máscaras. Sendo descartadas pela tragédia moderna, estas evidenciam que o próprio rosto é uma máscara que guarda infinitas outras máscaras. As últimas, de ordem social que, por fim revelam o sentido do trágico contemporâneo. Como vimos, a solidão – essência do trágico – se agiganta a cada narrativa de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*. A sua valoração associada ao tratamento estético que o autor dá ao tema escolhido, expõem a fragilidade do homem universal, que já não se encontra, não se constitui elemento da sociedade, como ocorria na Grécia antiga. Impulsionado, pressionado, compelido a existir, o homem contemporâneo busca dentro de si as forças para seguir em frente. As personagens de João Antônio fazem valer a máxima de que sobrevivem as espécies que se movimentam, se “viram”, existem. Vestem suas máscaras e representam no palco da vida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O herói moderno não tem mais aquela atitude que entendemos por heróica, o processo de autoconsciência, do seu lugar no mundo, do reconhecimento de suas limitações, do ajuste, do re-encontro, da percepção bastante clara da sua nova situação (o que por vezes ocorre através da epifania), faz com que ele perceba que se apresentam outras possibilidades para a constituição do seu ser. Neste aspecto, João Antônio, de forma digna de nota se insere entre os grandes contistas brasileiros do final de século XX.

Percebemos que os contos de João Antônio, analisados nesta dissertação, trazem subjacente de alguma forma, seja no próprio nome, vestimentas, condição social, ocupação social, maneira de falar, ou até características físicas e psicológicas, personagens que se repetem. “Os diferentes textos de um autor aparecem como variações uns dos outros, eles se comentam e se esclarecem mutuamente.” (TODOROV, 2003, p. 330). Contudo, sempre apresentam nova condição. Inferimos então, que os contos reunidos sob o título geral *Malagueta, Perus e Bacanaço*, formam uma unidade que prescindia aos objetivos de João Antônio. Sua obra veio a luz às vésperas de um período nebuloso que o Brasil viveu a partir de 1964. Alguns dos indícios que apontam para isso foram destacados nesta dissertação e ainda outros elementos poderiam ser inseridos aqui para corroborar nossa reflexão. Contudo, essa é matéria para uma nova pesquisa, pois os elementos já identificados, ou seja, que a atmosfera de medo e insegurança que a cidade de São Paulo viveria. A maior do país, mesmo não sendo a capital da nação já apresentava fortes indícios do porvir: uma atmosfera trágica. João Antônio soube muito bem captar os sinais.

Um texto criativo é sempre uma obra aberta, sustenta Humberto Eco. Ou seja, nos é permitido, interpretar, supor, sugerir novas interpretações e em última instância, utilizando elementos recorrentes no texto, inferir temas que não estão explicitamente impressos nas linhas que lemos. “[...] ao lidar com textos não estamos lidando apenas com estímulos brutos e não estamos tentando produzir novos estímulos: estamos lidando com interpretações anteriores do mundo [...]” (ECO, 2005, p. 175).

Karlheinz Stierle em *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção* observa que numa obra literária as variáveis precisam ser consideradas: “Nenhum texto diz apenas aquilo que desejava dizer. Cada texto sofre a coerção inevitável de produzir uma comunicação suplementar e não prevista.” (1979, p. 127). Contudo, entendemos que o que foi apresentado neste texto já é argumentação suficiente para concluir a pesquisa inicialmente proposta.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA SAGRADA. Antigo e Novo Testamento. Trad. João Ferreira de Almeida. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

A VIDA DE LAZARILHO DE TORMES: sua fortuna e adversidades. Trad. Roberto Gomes. Porto alegre: L&PM , 2005.

ADORNO W. Theodor e Max Horkheimer. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

AMORA, Antônio Soares. *Teoria da literatura*. 10. ed. São Paulo: clássico-científica, 1973.

ANDRADE, M. Do trágico. In: _____. *O Empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. p.113-118.

ANDRADE, M. Contos e contistas. In: _____. *O Empalhador de passarinho*. 4. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002.

ANDRADE, Mário de. Vestido de preto. *Contos novos*. 16. ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1996.

ARISTÓTELES. Poética. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 2005.

AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BAKHTIN, M. *Questões de literatura e de estética: A teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Unesp/ Hucitec, 1988.

BAKHTIN, M. M. A personagem e seu enfoque pelo autor na obra de Dostoiévski. In _____. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Trad. Paulo Bezerra. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977. p. 46-76.

BOSI, Alfredo. *História concisa de Literatura Brasileira*. 37 ed. São Paulo: Cultrix, 1999.

BOSI, Alfredo. (Org.). *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1989.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

- COSTA, L. M. da; REMÉDIOS, M. L. R. *A tragédia: estrutura e história*. São Paulo: Ática, 1988. (Fundamentos, 28).
- CORTÁZAR, Julio. *Valise de Cronópio*. 2. ed. Perspectiva: São Paulo, 1993.
- DUARTE, Rodrigo Antonio de Paiva. *Adorno/Horkheimer & A dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.
- ECO, Humberto. *Interpretação e superinterpretação*. Trad. Monica Stahel. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- ELIADE, M. Função dos mitos. In: ELIADE, M. et al. *O poder do mito*. São Paulo: Martin Claret, s.d. p.9-31.
- ESPÍNDOLA, M. F. S. O trágico na ficção de Flávio José Cardozo. *Linguagem em (dis)curso on line*, Tubarão, v. 1, n. 1. 2001. Disponível em: http://www.portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Linguagem_Discurso/article/view/158/172>. Acesso em: 28 fev. 2014.
- FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. *Revista USP*, São Paulo, n.53, p. 166-182, março/maio 2002.
- FRYE, Northrop. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GATTO, D. *A Tragédia na ficção de Mário de Andrade*. Assis, 2004. 366f. Tese (Doutorado em Letras) – Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Assis, Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.
- GENETTE, Gérard. *Discurso da narrativa*. Trad. Fernando Cabral Martins. Lisboa: Veja Universidade, s.d.
- GOETHE, Wolfgang Johann von. *Os sofrimentos do jovem Werther*. Trad. Marcelo Backes. Porto Alegre: L&M Pocket, 2012.
- GOTLIB, N. B. *Teoria do conto*. 6. ed. São Paulo: Ática, 1991.
- GUINSBURG, J. (org.) *O Romantismo*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HOMERO. *Odisséia*. Trad. e prefácio de Frederico Lourenço; Introdução e notas de Bernard Knox. São Paulo: Penguin Classics; Companhia das Letras, 2011.
- STIERLE, Karlheinz . O que significa a recepção dos textos ficcionais? In: LIMA, Luiz Costa. (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Trad. Luiz Costa Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 119-165.
- JOÃO ANTÔNIO. *Calvário e porres do pingente Afonso Henriques de Lima Barreto*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- JOÃO ANTÔNIO. *Casa de Loucos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976.

- JOÃO ANTÔNIO. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Cosac Naify, 2002.
- JOÃO ANTÔNIO. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- JOLLES, André. *Formas simples*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.
- KLADSTRUP, Don. *Vinho e guerra: os franceses, os nazistas e a batalha pelo maior tesouro da França*. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- LESKY, Albin. *A tragédia grega*. 4. ed. de 2003. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o Espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.
- LUCAS, Fábio. O conto no Brasil moderno. In.: PROENÇA FILHO, Domício (Org.). *Livro do Seminário*. São Paulo: LR, 1983. p.103-164.
- LUKÁCS Georg. *Ensaio sobre literatura*. Org. Leandro Konder. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- LUKÁCS, G. O romance como epopéia burguesa. In: LUKÁCS, G., BACHTIN M. et al. *Problemi di teoria del romanzo; metodologia letteraria e dialéttica storica*. Trad. Letizia Zini Antunes. Torino: Einaudi, 1976. p.131-178. (Mimeogr.). p.17-18.
- LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico*. 2. ed. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, 2009.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Contos Fluminenses*. Rio de Janeiro: Garnier, 1989.
- MAGALHÃES JÚNIOR, Raimundo. *A arte do conto*. Rio de Janeiro: Bloch Editores, 1972.
- MESQUITA, S. N. *O Enredo*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1987. Série Princípios, 36.
- MILOSZ, Czeslaw. *Un libro de cosas luminosas: Antología de poesía internacional*. Trad. José Javier Villarreal e Martha Fabela. Monterrey: UANL, 2009.
- MOISÉS, Massaud. *A criação literária: prosa 1*. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.
- MURCHO, Desidério. *O ateu religioso*. Texto publicado na revista Livros (n. 22, Julho 2001). Disponível em: <http://criticanarede.com/lds_unamuno.html>. Acesso em: 30 jul. 2013.
- NIETZSCHE, F. W. *O Nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ORTEGA Y GASSET, José. *A ideia do Teatro*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- PELLEGRINI, Tania. *A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade*. In: _____ *Revista de Filologia Românica*. 2002, 19, 355-370.

POE, Edgar Allan. *O diabo no campanário*. In _____ *Histórias extraordinárias*. Trad. José Paulo Paes. 8. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PONTIERI, Regina. *Formas históricas do conto: Poe e Thekhov*. Bosi, V. et al. (orgs.) *Ficções: Leitores e leituras*. São Paulo: Ateliê, 2001.

PRADO, Márcio Roberto do. Das máscaras que se revelam: reflexões sobre o conceito de trágico. In: SIMPÓSIO DE ESTUDOS LINGUISTICOS E LITERÁRIOS, 2., 2010, Triângulo Mineiro. **Simpósio de estudos linguísticos e literários**. Triângulo Mineiro: UFTM, 2010. v. 2, p. 1 - 9. Disponível em: <<http://www.uftm.edu.br/revistaelectronica/index.php/sell/article/view/31/41>>. Acesso em: 01 dez. 2013.

REY HAZAS, A.; SEVILLA ARROYO, F. *Cervantes. Vida y literatura*. Madrid: Alianza, 1995.

RIBEIRO NETO, João da Silva. *João Antônio: seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico e exercícios*. São Paulo: Abril Educação, 1981.

SCHILLER, Friedrich. *Teoria da Tragédia*. Trad. Anatol Rosenfeld. São Paulo: Herder, 1964.

SIMONSEN, Michèle. *O conto popular*. Trad. Luiz Claudio de Castro e Costa. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

SOUSA, Júlio Seabra Inglês de. *Poda de plantas frutíferas*. São Paulo: Nobel, 1983.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. 9. ed. São Paulo: Ática, 2004.

SZONDI, Peter. *Ensaio sobre o trágico*. Trad. Pedro Sussekind. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

TODOROV, Tzvetan. *Poética da prosa*. Trad. Claudia Berliner. São Paulo: Martin Fontes, 2003.

WILIAMS, Raymond. *Tragédia Moderna*. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANEXO: OBRAS DO AUTOR

Malagueta, Perus e Bacanaço (1963)

Busca; Afinação da Arte de Chutar Tampinhas; Fujie; Retalhos de fome numa tarde de G.C.; Natal na Cafua; Frio; Visita; Meninão do Caixote; Malagueta, Perus e Bacanaço.

Leão-de-chácara (1975)

Leão-de-chácara; Três cunhadas-Natal de 1960; Joãozinho da Babilônia; Paulinho Perna Torta.

Malhação do Judas Carioca (1975)

Problema; Mariazinha Tiro a Esmo; Galeria Alaska; Pingentes; Polícia; Carlinhos, o inconveniente; Conto-reportagem; Cais; Especial; Lapa acordada para morrer; Gente; 40 anos de profissão - Paulo Gracindo; Costumes; Pequena história matreira da fila carioca de sinuca; Malhação do Judas Carioca; Futebol; É uma revolução; Corpo-a-corpo com a vida.

Casa de loucos (1976)

Olá, professor, há quanto tempo!; 55 anos de casados; Nelson Cavaquinho; Noel Rosa, poeta do povo; Merdunchos; As virgens blindadas do Footing; Raul, meu amor; Uma banana para os valentes; A morte e as vidas de Sérgio Milliet; Testemunho de Cidade de Deus; A morte; Casa de Loucos.

Calvário e porres do pingente Afonso Henrique de Lima Barreto (1977)

Lambões de Caçarola (1977)

Ô, Copacabana (1978, 2001)

Ô, Copacabana; Viva o bicho; Carioca da gema. (os dois últimos contos publicados apenas na reedição de 2001)

Dedo-duro (1982, 2003)

Tony Roy Show; Dois Raimundos, um Lourival; Milagre Chué; Excelentíssimo; Uma memória imodesta no coração da pouca vergonha; Paulo Melado do chapéu Mangueira Serralha; Dedo-duro; Bruaca.

Meninão do Caixote (1983)

Frio; Lambões de Caçarola (Trabalhadores do Brasil!); Bolo na garganta; Meninão do Caixote.

10 contos escolhidos (1983)

Afinação da arte de chutar tampinhas; Fujie; Retalhos de fome numa tarde de GC; Natal na Cafua; Leão-de-chácara; Joãozinho da Babilônia; Tony Roy Show; Milagre Chué; Dedo-duro; Bruaca.

Abraçado ao meu rancor (1986)

Guardador; Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia); Publicitário do ano; Televisão; Abraçado ao meu rancor; Sufoco; Uma força; Eguns; Amsterdam, Ai; Tatiana pequena.

Os melhores contos (1986)

Bolo na garganta; Frio; Dois Raimundos, um Lourival; Três cunhadas – Natal de 1960; As virgens blindadas do Footing; Mariazinha Tiro a Esmo; Olá, professor, há quanto tempo!; Testemunho de Cidade de Deus; Merdunchos; A Lapa acordada para morrer; Visita; Paulinho Perna Torta; Paulo Melado do chapéu Mangueira Serralha.

Zicartola (1991)

No morro da geada; Feira; Santas Terezas; Zicartola; Querida Praça Quinze XV; E que tudo mais vá para o inferno!; Vibrações, poeiras e pulgueiros.

Guardador (1992)

Tatiana pequena; Retalhos de fome numa tarde de GC; Guardador; Joubert-Maringá; Tuareg; Morre o Valete de Copos; É uma revolução.

Paulinho Perna Torta (1993)**Um herói sem paradeiro: vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento (1993)****Afinação da arte de chutar tampinhas (1993)****Patuléia (1996)**

Milgre Chué; Sufoco; Malhação de Judas Carioca; Meninão do Caixote; Fújie; Televisão; Natal na Cafua; Afinação da arte de chutar tampinhas; Paulinho Perna Torta.

Sete vezes rua (1996)

Milagre Chué; Flagrante pequeno da miniguerra do metrô; Mariazinha Tiro a Esmo; Busca; Dois Raimundos, um Lourival; Mendigos e Mafueiros; Morro da Conceição.

Morro do Encantado (1996)

Meus tempos de menino; Fera; Almas da galera; Garrincha impossível; Pingentes; Antes que o poeta fizesse oitenta anos; Leão de juba grande; Joubert-Maringá; Dalton exporta a lua pálida dos vampiros; Encantador e lúcido João do Rio; Romancista com alma de bandido tímido; Ajuda-me a sofrer; Dama do Encantado.