

Ana Cláudia Paschoal

Catarinas, Pafúncias e Hermengardas:

construções de personagens femininas em
Contos de João Antônio



AYA EDITORA

2024

Ana Cláudia Paschoal

**Catarinas, Pafúncias e Hermengardas:
construções de personagens femininas em
Contos de João Antônio**

Ponta Grossa
2024

Direção Editorial

Prof.º Dr. Adriano Mesquita Soares

Autora

Prof.ª Dr.ª Ana Cláudia Paschoal

Capa

AYA Editora©

Revisão

A Autora

Executiva de Negócios

Ana Lucia Ribeiro Soares

Produção Editorial

AYA Editora©

Imagens de Capa

br.freepik.com

Área do Conhecimento

Linguísticas, Letras e Artes

Conselho Editorial

Prof.º Dr. Adilson Tadeu Basquerote Silva
Universidade para o Desenvolvimento do Alto Vale do Itajaí

Prof.º Dr. Aknaton Toczec Souza
Centro Universitário Santa Amélia

Prof.ª Dr.ª Andréa Haddad Barbosa
Universidade Estadual de Londrina

Prof.ª Dr.ª Andreia Antunes da Luz
Faculdade Sagrada Família

Prof.º Dr. Argemiro Midonês Bastos
Instituto Federal do Amapá

Prof.º Dr. Carlos López Noriega
Universidade São Judas Tadeu e Lab. Biomecatrônica - Poli - USP

Prof.º Dr. Clécio Danilo Dias da Silva
Centro Universitário FACEX

Prof.ª Dr.ª Daiane Maria de Genaro Chirolí
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.ª Dr.ª Danyelle Andrade Mota
Universidade Federal de Sergipe

Prof.ª Dr.ª Déborah Aparecida Souza dos Reis
Universidade do Estado de Minas Gerais

Prof.ª Ma. Denise Pereira
Faculdade Sudoeste – FASU

Prof.ª Dr.ª Eliana Leal Ferreira Hellvig
Universidade Federal do Paraná

Prof.º Dr. Emerson Monteiro dos Santos
Universidade Federal do Amapá

Prof.º Dr. Fabio José Antonio da Silva
Universidade Estadual de Londrina

Prof.º Dr. Gilberto Zammar
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.ª Dr.ª Helenadja Santos Mota
Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Baiano, IF Baiano - Campus Valença

Prof.ª Dr.ª Heloísa Thaís Rodrigues de Souza
Universidade Federal de Sergipe

Prof.ª Dr.ª Ingridi Vargas Bortolaso
Universidade de Santa Cruz do Sul

Prof.ª Ma. Jaqueline Fonseca Rodrigues
Faculdade Sagrada Família

Prof.ª Dr.ª Jéssyka Maria Nunes Galvão
Faculdade Santa Helena

Prof.º Dr. João Luiz Kovaleski
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.º Dr. João Paulo Roberti Junior
Universidade Federal de Roraima

Prof.º Me. Jorge Soistak
Faculdade Sagrada Família

Prof.º Dr. José Enildo Elias Bezerra
Instituto Federal de Educação Ciência e Tecnologia do Ceará, Campus Ubajara

Prof.ª Dr.ª Karen Fernanda Bortoloti
Universidade Federal do Paraná

Prof.ª Dr.ª Leozenir Mendes Betim
Faculdade Sagrada Família e Centro de Ensino Superior dos Campos Gerais

Prof.ª Ma. Lucimara Glap
Faculdade Santana

Prof.º Dr. Luiz Flávio Arreguy Maia-Filho
Universidade Federal Rural de Pernambuco

Prof.º Me. Luiz Henrique Domingues

Universidade Norte do Paraná

Prof.º Dr. Milson dos Santos Barbosa

Instituto de Tecnologia e Pesquisa, ITP

Prof.º Dr. Myller Augusto Santos Gomes

Universidade Estadual do Centro-Oeste

Prof.ª Dr.ª Pauline Balabuch

Faculdade Sagrada Família

Prof.º Dr. Pedro Fauth Manhães Miranda

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.º Dr. Rafael da Silva Fernandes

*Universidade Federal Rural da Amazônia, Campus
Pauapebas*

Prof.ª Dr.ª Regina Negri Pagani

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.º Dr. Ricardo dos Santos Pereira

Instituto Federal do Acre

Prof.ª Ma. Rosângela de França Bail

Centro de Ensino Superior dos Campos Gerais

Prof.º Dr. Rudy de Barros Ahrens

Faculdade Sagrada Família

Prof.º Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares

Universidade Federal do Piauí

Prof.ª Dr.ª Silvia Aparecida Medeiros

Rodrigues

Faculdade Sagrada Família

Prof.ª Dr.ª Silvia Gaia

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.ª Dr.ª Sueli de Fátima de Oliveira Miranda

Santos

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.ª Dr.ª Thaisa Rodrigues

Instituto Federal de Santa Catarina

© 2024 - **AYA Editora** - O conteúdo deste livro foi enviado pela autora para publicação de acesso aberto, sob os termos e condições da Licença de Atribuição *Creative Commons* 4.0 Internacional (**CC BY 4.0**). Este livro, incluindo todas as ilustrações, informações e opiniões nele contidas, é resultado da criação intelectual exclusiva da autora. A autora detém total responsabilidade pelo conteúdo apresentado, o qual reflete única e inteiramente a sua perspectiva e interpretação pessoal. É importante salientar que o conteúdo deste livro não representa, necessariamente, a visão ou opinião da editora. A função da editora foi estritamente técnica, limitando-se ao serviço de diagramação e registro da obra, sem qualquer influência sobre o conteúdo apresentado ou opiniões expressas. Portanto, quaisquer questionamentos, interpretações ou inferências decorrentes do conteúdo deste livro devem ser direcionados exclusivamente à autora.

P279 Paschoal , Ana Cláudia

Catarinas, Pafúncias e Hermengardas: construções de personagens femininas em contos de João Antônio [recurso eletrônico]. / Ana Cláudia Paschoal. -- Ponta Grossa: Aya, 2024. 221 p.

Inclui biografia

Inclui índice

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN: 978-65-5379-460-3

DOI: 10.47573/aya.5379.1.237

1. Antônio, João, 1937-1996 - Crítica e interpretação. 2. Antônio, João, 1937-1996 - Personagens- Mulheres. 3. Contos brasileiros I. Título

CDD: 801.95

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Bruna Cristina Bonini - CRB 9/1347

International Scientific Journals Publicações de Periódicos e Editora LTDA

AYA Editora©

CNPJ: 36.140.631/0001-53

Fone: +55 42 3086-3131

WhatsApp: +55 42 99906-0630

E-mail: contato@ayaeditora.com.br

Site: <https://ayaeditora.com.br>

Endereço: Rua João Rabello Coutinho, 557
Ponta Grossa - Paraná - Brasil
84.071-150

*a mulher que não tive, a mais prepotente,
tem a mim e me tem irrevogável
tempo inteiro sem dia ou noite
e, quando caio silente e só como Job,
refém da harmonia e no tugúrio de mim
mesmo,
ó solidão medonha que mete nojo,
ela me chega, humilde sobranceira,
e me reza o verbo amar.*

Choros – Para Pintagol e Cuíca.

(Único poema de João Antônio)

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	9
CONSIDERAÇÕES INICIAIS	11
(RE)VISITANDO A TEORIA.....	16
<i>As lutas femininas e as mulheres ficcionais de João Antônio</i>	<i>19</i>
<i>A mulher na literatura, a mulher joãoantoniana ...</i>	<i>21</i>
<i>Silêncios em textos literários</i>	<i>44</i>
SUA MAJESTADE A PERSONAGEM! ...	50
<i>Persona & personagem na literatura de João Antônio</i>	<i>51</i>
<i>Gênese das personagens ficcionais de João Antônio</i>	<i>80</i>
<i>João Antônio: personagem da própria ficção...</i>	<i>87</i>
MULHERES DE JOÃO ANTÔNIO	92
<i>Personagem & realidade & memória: as personagens de João Antônio e sua relação com a época e o mundo do autor</i>	<i>92</i>
<i>A figura feminina no conto “Busca”</i>	<i>99</i>
<i>A figura feminina no conto “Fujje”</i>	<i>103</i>
<i>A figura feminina no conto “Retalhos de fome numa tarde de G. C.”</i>	<i>108</i>
<i>A figura feminina no conto “Frio”</i>	<i>114</i>
<i>A figura feminina no conto “Meninão do Caixote”</i>	<i>120</i>
<i>A figura feminina no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”</i>	<i>126</i>
<i>As figuras femininas no conto “Três Cunhadas – Natal de 1960”</i>	<i>133</i>
<i>A figura feminina no conto “Joãozinho da Babilônia”</i>	<i>141</i>

A figura feminina no conto “Paulinho Perna Torta”	148
A figura feminina no conto “Mariazinha Tiro a Esmo”	156
A figura feminina no conto “Tony Roy Show” .	160
A figura feminina no conto “Milagre Chué”	165
A figura feminina no conto “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)”	168
ELAS POR ELE	174
Quem são elas?	175
Elas e os silêncios: o máximo de sentido com o mínimo de palavras.....	187
Elas por elas	194
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	205
REFERÊNCIAS.....	210
SOBRE A AUTORA	215
ÍNDICE REMISSIVO	216

APRESENTAÇÃO

O contista João Antônio Ferreira Filho (1937-1996), paulistano criado em modestos bairros operários da periferia da cidade de São Paulo, recriou literariamente o universo dos marginalizados – jogadores de sinuca, punguistas, otários, moleques de rua, bêbados, prostitutas, guardadores de automóveis, soldados, porteiros de casa noturna, cafetões, pedintes, traficantes e malandros. São raríssimas as protagonistas no universo desse autor; porém, são constantes as personagens femininas nos escritos do contista – sempre mulheres relegadas a segundo plano dentro das relações de poder que se estabelecem em um relacionamento de bases patriarcais entre um homem e uma mulher. Não se pode simplesmente dizer que as mulheres contempladas nos contos de João Antônio, a despeito de todas as dificuldades e preconceitos que são obrigadas a enfrentar, “são todas umas catarinas, pafúncias e hermengardas”, como as denominava o pai do autor, um modesto comerciante português. Elas não podem ser vistas como elementos secundários na obra de João Antônio, mas sim como elementos essenciais à elaboração das narrativas do autor. O objetivo central do estudo proposto consiste em analisar treze contos da autoria de João Antônio em que a figura feminina atua – seja como personagem, seja como lembrança, seja como simples referência. Analisam-se as personagens femininas dentro dos espaços em que vivem, além das relações que as mesmas têm com seu momento histórico, com suas origens socioeconômicas, com o exercício de seus diversos papéis sociais. São mulheres que vivem em espaços marginalizados, são figuras lacônicas (quando não completamente silenciosas), mas estão sempre assumindo algum tipo de importância sobre as personagens masculinas. É essa importância, exercida com autoridade, com dependência, com encantamento, com artimanha ou com sedução, que se quer ressaltar nos contos de João Antônio. O corpus de análise é composto pelos contos “Busca”; “Fujie”; “Retalhos de fome numa tarde de G. C.”; “Frio”; “Meninão do Caixote”; “Malagueta, Perus e Bacanaço”; “Três Cunhadas – Natal de 1960” “Joãozinho da Babilônia”; “Paulinho Perna Torta”; “Mariazinha Tiro a Esmo”; “Tony Roy Show”; “Milagre Chué”; e “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)”. São quase todos protagonizados ou narrados por personagens masculinas e em todos existe, no mínimo, menção a uma figura de mulher. O presente estudo tem por método a pesquisa bibliográfica

e a análise dos contos escolhidos. O referencial teórico empregado para a consecução do trabalho fundamenta-se, quanto às questões relacionadas à construção de personagem, em *A personagem* (1985), de Beth Brait; *A personagem de ficção* (1976), de Antonio Candido; *Pessoas de Livro* (2015), de Carlos Reis, entre outros. No tocante às questões ligadas ao papel social da mulher, contemplam-se os trabalhos *O segundo sexo* (2016), de Simone Beauvoir, *A dominação masculina* (2014), de Pierre Bourdieu, *As formas do silêncio* (2007), de Eni Puccinelli Orlandi e *A mulher na sociedade de classes* (2013), de Heleieth Saffioti, entre outros. Espera-se contribuir com as pesquisas sobre o fazer literário do escritor, olhando com mais apuro as personagens femininas (sejam elas protagonistas ou coadjuvantes) dentro da obra do contista paulistano, pois além de ser um prisma fora do que usualmente se pesquisa a respeito do autor, a análise dos aspectos abordados no presente trabalho abriria novas possibilidades de enfoque da produção literária do mesmo e poderia suprir uma lacuna dentro dos estudos sobre João Antônio.

Boa leitura!

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Em novembro de 1975, a *Revista Status* (Editora Três) publicou “Abaixo a literatura engomada (um depoimento de João Antônio, novo astro da literatura amassada)”, em que o escritor paulistano João Antônio Ferreira Filho (1937-1996) se apresenta como “filho de um transmuntano emigrado e de uma mestiça do Estado do Rio de Janeiro, neta de negros”, fala de sua infância, de sua adolescência e de sua juventude vividas em bairros da periferia de São Paulo-SP e de seu fazer literário, que buscava representar os pobres e os excluídos sociais. E relembra uma das frases lapidares ouvidas de seu pai: “Mulher é imprescindível”¹.

As mulheres ficcionalizadas por João Antônio são nascidas e criadas em espaços marginalizados, são figuras lacônicas (quando não completamente silenciosas), que não costumam expressar seus pensamentos ou suas insatisfações, pois vivem oprimidas por uma época em que “homens tinham os botequins e o futebol. Elas, nem isso”².

A partir desse problema relacionado à presença da mulher na literatura de João Antônio, levantou-se a hipótese de que existiria uma significativa atuação das mulheres nos contos do escritor. A importância das mesmas revela-se pela imponência, arquitetada em seus silêncios e silenciamentos e ainda pela importância de suas atuações nas trajetórias das personagens masculinas que com elas compartilham um enredo.

Neste estudo, defende-se que as mulheres não têm papel irrelevante, de meras referências, dentro das narrativas de João Antônio, como poderia parecer à primeira leitura. Elas parecem ser parte importante do pensamento e da vida das personagens masculinas, que protagonizam – e quase sempre narram – os contos joãoantonianos.

Este trabalho examina os contos de João Antônio em que a figura da mulher se faz presente, seja como personagem protagonista, seja como personagem secundária, seja narrando ou sendo narrada. Para tanto, foram selecionados treze contos, publicados entre 1963 e 1986: “Busca”; “Fujie”; “Retalhos de Fome numa Tarde de G. C.”; “Frio”; “Meninão do Caixote”; “Malagueta, Perus e Bacanaço”; “Três Cunhadas – Natal de 1960”; “Joãozinho da Babilônia”; “Paulinho Perna Torta”; “Mariazinha Tiro a Esmo”; “Tony Roy Show”; “Milagre Chué”; e “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)”. Para dinamizar o trabalho

¹ *Revista Status* no. 16, novembro/1975, p. 70.

² *Palavras de João Antônio em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”*.

de análise, optou-se por distribuir a discussão em quatro capítulos, que examinam os componentes que envolvem a importância das personagens femininas criadas por João Antônio.

O primeiro capítulo – “(Re)Visitando a Teoria” – examina a dimensão do conto dentro da obra de João Antônio e as mulheres ficcionalizadas por esse autor, tendo-se em perspectiva o silêncio como elemento essencial para a construção das personagens femininas e a situação da mulher ao longo do século XX, em especial como representada na literatura.

O segundo capítulo, denominado “Sua Majestade a Personagem”, analisa a importância da personagem nas narrativas de João Antônio, considerando o compromisso do autor com a realidade das camadas menos favorecidas da sociedade e ainda as origens e as peculiaridades existentes no processo de construção das personagens – em especial, as femininas – concebidas pelo contista paulistano.

O terceiro capítulo, intitulado “Mulheres de João Antônio”, é dedicado à análise de cada conto que compõe o corpus deste trabalho, considerando a relevância das personagens femininas dentro da narrativa da qual participam e a importância de sua atuação dentro da trajetória das personagens masculinas com as quais interagem.

O último capítulo – “Elas por ele” – busca explorar a diversidade de personagens femininas, focalizando as particularidades das mulheres representadas, como também a visão atenta do autor a respeito do universo feminino, demonstrando sua sintonia com as mudanças sociais de seu tempo quando da construção de suas personagens.

São raríssimas as protagonistas no universo artístico de João Antônio, que fala de ambientes de domínio tipicamente masculino. Porém, é constante a presença, ainda que discreta, de personagens femininas nos escritos do contista – sempre mulheres aparentemente relegadas a segundo plano, dentro das relações de poder que se estabelecem em um relacionamento entre um homem e uma mulher. E, ainda assim, os protagonistas vivem em torno delas ou por causa delas e delas dependem de alguma forma. As personagens femininas criadas pelo contista paulistano atuam durante a segunda metade do século XX e refletem esse período em que as mulheres brasileiras ampliaram suas lutas pela conquista

de direitos e de espaços na sociedade, diversificando suas áreas de atuação e adquirindo autonomia social, ainda que dura e lentamente. Mesmo representando as trabalhadoras, as exploradas, as marginalizadas, as independentes do jugo masculino, praticamente nenhuma atenção foi dispensada a essas mulheres concebidas por João Antônio, as quais restaram ofuscadas pelos malandros eternizados pelo autor.

As primeiras décadas do século XXI no Brasil trouxeram muitas discussões a respeito do papel feminino dentro da sociedade – vide o neologismo “empoderadas” para designar as mulheres independentes econômica e ideologicamente nos dias atuais. Mas as personagens femininas concebidas por João Antônio (a costureira, as prostitutas, as donas de casa, a modesta comerciante, a malandra) continuaram ofuscadas. No período declinado, a produção acadêmica a respeito da obra de João Antônio tem sido constante: o trabalho *Merdunchos, malandros e bandidos: estudo das personagens de João Antônio*, de Luciana Cristina Corrêa (2002), classifica as personagens do artista sob o viés da miserabilidade de sua condição social; *A poesia de Malagueta, Perus e Bacanaço*, tese de Jane Christina Pereira (2006), faz uma análise estilística das narrativas joãoantonianas, ressaltando-lhes a configuração da poesia; *O malandro brasileiro: do fascínio ao rancor*, tese de Maria Eneida Matos da Rosa (2008), examina um tipo bem específico de personagem do universo literário do contista paulistano; *O conto na obra de João Antônio*, de Clara Ávila Ornellas (2008) enfoca a narrativa curta na ficção do autor; *Posta-restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio*, de Telma Maciel da Silva (2009), examina a correspondência do contista com o escritor Jácomo Mandato; *Nasci no país errado: ficção e confissão na obra de João Antônio*, de Ieda Maria Magri (2010), examina o fazer literário do autor paulistano; *O subúrbio na narrativa de João Antônio*, tese de Camila Marcelina Pasqual (2011), privilegia o resgate da luta dos habitantes das periferias em busca da sobrevivência; *Sinuca de malandro: narradores, protagonistas e figuras paternas em João Antônio* é a tese de Bruno Gonçalves Zeni (2012), que analisa personagens masculinas em contos e textos autobiográficos de João Antônio à luz da sociologia e da psicanálise; *O limite espacial urbano: marginalidade e exclusão em contos de Dalton Trevisan e de João Antônio*, de Cléia Garcia da Cruz Milan (2016), contempla a questão da marginalização das personagens de João Antônio. São trabalhos de valor, que privilegiam aspectos bastante

diversificados da obra do autor paulistano; todavia, nenhum deles diz respeito ao papel feminino no universo ficcional por ele concebido.

A pesquisa acerca das personagens criadas por João Antônio – até onde foi possível buscar – levou sempre a uma figura masculina, à clássica figura do malandro, sempre tão prestigiada pela literatura desse autor, ou à figura genérica do homem morador da periferia, um trabalhador de baixa renda denominado de “merduncho” por seu criador. Até onde foi possível pesquisar, nada foi encontrado a respeito das personagens femininas na obra de João Antônio.

É interessante examinar com mais apuro as mulheres ficcionais (sejam elas protagonistas ou coadjuvantes) dentro da obra do contista paulistano e sua importância no desenvolvimento das narrativas das quais fazem parte, já que elas não são desprovidas de importância dentro da obra do escritor, que sempre fez questão de dar voz aos menos favorecidos socialmente. As personagens femininas de João Antônio ocupam uma faixa marginalizada dentro da faixa excluída da sociedade e as narrativas em que atuam mostram que seus comportamentos refletem as modificações que os papéis sociais da mulher sofreram durante o século passado, em especial nas décadas de 1960 a 1980 – período em que foram lançados os contos analisados neste estudo.

A metodologia empregada contempla a análise e a interpretação dos contos que compõem o *corpus* deste trabalho, também sob a luz de dados históricos que cobriram as décadas de 1960 a 1980, de modo a privilegiar a construção das personagens femininas dentro da ficção joãoantoniana. As análises dos contos selecionados são feitas com base na crítica que aponta os elementos estruturais e os significados sociais dentro da narrativa.

Estipulada a metodologia de análise e interpretação dos treze contos escolhidos, serão seguidos os pressupostos teóricos estabelecidos em torno do pensamento androcêntrico, do papel da mulher na sociedade e do silêncio como linguagem e elemento de construção de personagens, de grande importância nas citadas narrativas, uma vez que o cerne deste trabalho é o estudo da dimensão que as figuras femininas exercem sobre a atuação das personagens masculinas dos contos já mencionados.

As questões pertinentes à teoria do conto serão tratadas com fundamento teórico a partir dos estudos de Júlia Marchetti Polinesio (1994) e Clara Ávila Ornellas (2008),

essencialmente, enquanto a abordagem das questões relativas ao silêncio será baseada em obras de David Le Breton (1997), de Eni Puccinelli Orlandi (2007), de Santiago Kovadloff (2003) e de Susan Sontag (2015), propondo a reflexão sobre a época em que se dão as narrativas vividas pelas personagens femininas dos contos analisados por este estudo. As discussões relacionadas à personagem e sua importância dentro da narrativa terão como lastro, principalmente, os estudos de Antonio Candido (1976), Beth Brait (1985) e Carlos Reis (2015), enquanto o concernente ao pensamento patriarcal na sociedade será examinado com o suporte de Heleieth Saffioti (2013), Pierre Bourdieu (2014) e Simone de Beauvoir (2016).

O exame da posição da mulher dentro de um universo elaborado em bases androcêntricas é um elemento de peso para o desenvolvimento desta tese; assim, a análise dessa posição ao tempo histórico em que se passam entrecos dos contos selecionados contará com enfoques variados, para melhor compreensão da trajetória de suas personagens ao longo das décadas de 1960 a 1980. O suporte histórico será oferecido pelos estudos de Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro (2013), Mary Del Priore (2013) e do periódico *Nosso Século* (1980).

Já as discussões ligadas à trajetória da mulher brasileira na segunda metade do século XX será baseada em trabalhos de Tânia Nomura (1990), Sílvia Arendt (2013), Maria Ângela D'Incao (2013) e Tânia Regina Luca (2013), ao passo que as questões ligadas à marginalização da mulher apoiar-se-ão, principalmente, em Maria Dulce Gaspar (1985), Francisca Eleodora Severino (2004) e Margareth Rago (2008), fornecendo apoio para o exame dos treze contos que constituem o *corpus* deste trabalho.

A proposta deste estudo é demonstrar que as mulheres ficcionalizadas por João Antônio retratam as mudanças que os papéis femininos tradicionais começaram a sofrer ao longo do século XX e, além disso, reconsiderar a relevância das personagens femininas dentro da obra de um escritor que se destacou por contemplar basicamente o universo masculino. Dessa forma, espera-se propor um novo entendimento sobre a ideia já consolidada de que João Antônio é um escritor somente de grandes personagens masculinas, em geral malandros, examinando a questão sob um prisma fora do que usualmente se estuda a respeito do autor. Deseja-se com isso contribuir com a fortuna crítica do escritor, oferecendo material de pesquisa a outros estudiosos da ficção de João Antônio.

(RE)VISITANDO A TEORIA

"Hoje, diz aí alguém, crítico, que escrevo como quem vai à forra. Respondo que quem sabe da minha vida sou eu".
(João Antônio) ³

"Na vida e no vidão me fisgaram os contos. Aquilo me parecia ter nascido em mim muito antes do meu nascimento. Um sentimento quente, aqui no fundo, me empurrava para ele. E tudo era para ele, visceralmente. O conto" (ANTÔNIO, 2012, p. 356). Assim João Antônio Ferreira Filho explicava sua escolha pelo gênero que seria a marca de sua literatura. Leitor voraz, deixou uma biblioteca pessoal de 1436 títulos (atualmente no *Acervo João Antônio*, na Unesp – Universidade Estadual de São Paulo, campus de Assis-SP) que dão uma boa demonstração da influência que alguns autores exerceram sobre ele.

Virgínio Ferreira, o único irmão do escritor, assim relatou a Mylton Severiano da Silva o encantamento de João Antônio por Guy de Maupassant:

O ponto marcante de meu irmão: logo que saiu do Exército, escreveu *Natal na cafuná*. Inscreveu no "Última Hora", jornal de um judeu famoso, o Samuel Wainer. Aquele homem estimulou a cultura, tinha outra visão, vinha lá da Polônia. O João Antônio ganhou um prêmio: uma coleção magnífica, "Maravilhas do Conto Universal". Até queimar a casa, nós tínhamos. O João Antônio conhecia aquilo de cor. Ele lia pra mim. Eu tinha dez anos, ele vinte. Leu *Pedrinhas de Brilhantes*, de Guy de Maupassant. [...]

O João Antônio considerava Maupassant o maior contista de todos os tempos (SILVA, 2005, p. 134-135).

Virgínio Ferreira refere-se ao conto *O colar de diamantes*, de Maupassant, em que a protagonista Mathilde Loisel passa dez amargos anos de sacrifícios para pagar um colar de diamantes que pedira emprestado a sua amiga Jeanne Forestier. Tendo perdido o colar, Mathilde e o marido compram um idêntico para substituí-lo e devolvem-no; para tanto, endividam-se, passam as maiores privações e, ao cabo de dez anos, quitam a preciosa joia devolvida. Após todo esse tempo, reencontrando Jeanne em um passeio pelos Campos Elíseos, uma envelhecida e quase irreconhecível Mathilde confessa a perda e a substituição do colar, ouvindo de uma comovida Madame Forestier: "Minha pobre Mathilde! Mas meu colar era falso. Valia quando muito uns quinhentos francos!..." (MAUPASSANT, 1986, p.48).

É possível que Maupassant, escritor realista por excelência e universalmente considerado o fixador da forma clássica do conto, tenha sido uma importante influência

³ Extraído de *Abaixo a literatura engomada*, depoimento de João Antônio à *Revista Status de novembro/1975*, p.74.

sobre o escritor João Antônio, pois que suas personagens sempre logradas pela vida são fruto de sua observação de pessoas e situações reais.

A importância de vários autores para o escritor paulistano está em *João Antônio, leitor* (2008), de Clara Ávila Ornellas, em que a pesquisadora discorre sobre autores cujos nomes sempre foram citados pelo escritor em suas entrevistas, depoimentos e textos publicados em jornais. Ornellas também estabelece um paralelo entre as características da escrita de João Antônio e dos autores importantes para a sua formação literária a partir de suas anotações em contos que costumava ler. Curiosamente, não há menção a nenhum título de Maupassant em *João Antônio, leitor*.

Lendo Machado de Assis, João Antônio teve sua atenção lançada sobre “o estilo conciso do escritor carioca, quando este descreve características pontuais de suas personagens através, por exemplo, de frases de efeito filosófico” (ORNELLAS, 2008, p. 37). A pesquisadora observa, ainda, as similaridades entre as produções de Machado de Assis e de João Antônio, as quais revelam as relações desiguais entre as classes sociais, as discriminações humanas e raciais, entre outros elementos.

As observações do autor paulistano em um exemplar de *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, “se circunscrevem, principalmente, a frases e expressões que revelam, em parte, a expressividade cotidiana e criativa do carioca do século XIX” (ORNELLAS, 2008, p. 37). Ornellas também alega que “a visão de mundo desses escritores se encontra na valorização de personagens excluídas socialmente e de estilos composicionais em que transparecem marcas da prática jornalística” e que o leitor João Antônio mostrou-se interessado em “pormenores de costumes e ditos populares, assemelhando-se, em alguns aspectos, com o registro da oralidade popular e a temática desenvolvida pelo escritor paulistano” (ORNELLAS, 2008, p. 38).

Admirador de Graciliano Ramos, João Antônio atentou para “concisão, linguagem e estilo do escritor alagoano”, também apresentando em suas narrativas “personagens marginalizadas, utilização da linguagem popular e humanismo” (ORNELLAS, 2008, p. 35).

A referência constante na obra de João Antônio sempre foi o escritor carioca Lima Barreto, a quem o paulistano dedicou muitos de seus livros, chegando, inclusive, a escrever

Calvário e porres do pingente Lima Barreto, publicado em 1977, onde narra a vida do autor carioca. A semelhança literária entre ambos estabelece-se em “descrições da condição humana envolvendo costumes ou personagens típicas de um universo marginalizado socialmente” (ORNELLAS, 2008, p. 36).

A admiração de João Antônio por Herman Hesse aponta para a constatação de “certa similaridade entre a ficção e a vida do escritor paulistano. Uma vez que este sempre se recusou a enquadrar-se aos padrões de comportamentos socialmente bem aceitos” (ORNELLAS, 2008, p. 40). Por outro lado, Fiódor Dostoiévski inspirou na literatura de João Antônio “o sentimento cristão de amor ao próximo e a solidariedade aos marginalizados socialmente. Assim, percebe-se seu olhar categoricamente para personagens de vida errante, que sofrem opressões sociais e morais” (ORNELLAS, 2008, p. 42).

Existem aspectos semelhantes entre Máximo Górkki e João Antônio no que tange às histórias de vida: “origem humilde, vida errante, exercício de vários tipos de trabalhos, atividade jornalística”, ambos fazendo estreita ligação entre sua biografia e sua ficção. Além disso, assemelham-se quanto à “ótica de representação da vida dos excluídos socialmente e a crítica aos falsos burgueses, como elementos fundamentais para a criação literária dos dois escritores” (ORNELLAS, 2008, p. 44).

Anton Tchekhov – médico por formação, filho do dono de uma pequena mercearia onde também se vendia bebida, na pequena Taganróg – escreveu contos que, segundo o crítico Boris Schnaiderman, “traziam para a literatura todo um mundo de província e de capital, de pequenos funcionários e crianças infelizes, de mujiques e estudantes, de professores e médicos, um mundo observado com profunda simpatia e com uma nota de melancolia difusa” (TCHEKOV, 2010, p. 325). Observa-se que, além da ficcionalização do cotidiano de gente simples, João Antônio tem em comum com Tchekhov a concisão do texto, pois o escritor paulistano “também primou por desenvolver a frase concisa. [...] Ele não elaborou textos que tensionam para um final surpreendente, bastou-lhe representar *flashes* da vida de suas personagens da zona de exclusão” (ORNELLAS, 2008, p. 43).

João Antônio desde sempre dedicou seu fazer literário às classes mais humildes, homenageando suas origens de menino criado nas periferias de modestos bairros paulistanos. Suas personagens – malandros, engraxates, jogadores de sinuca, ex-

boxeadores, traficantes, escriturários, cafetões, mecânicos, prostitutas, andarilhos – protagonizam narrativas tocantes em que o duro cotidiano em busca de magra sobrevivência desvenda o universo dos invisíveis sociais. E “a emergência constante e a variedade dos problemas sociais exigiram de um autor tão preocupado com a vida do brasileiro excluído a produção de textos curtos” (ORNELLAS, 2008, p. 221). E o conto foi o veículo disseminador da grande arte de João Antônio.

As lutas femininas e as mulheres ficcionais de João Antônio

No início do século XX, o cronista francês Charles Expilly fez uma observação bastante machista aos olhos de nossos dias: “uma mulher já é bastante instruída quando lê corretamente as suas orações e sabe escrever a receita de goiabada. Mais do que isso seria um perigo para o lar” (NOSSO SÉCULO, 1980, v. 1, p. 128). Tal pensamento fundamentava a condição feminina de *rainha do lar* (e súdita do marido) – destino de toda moça, educada que era para o matrimônio e a maternidade. E, para tanto, bastavam conhecimentos de “química culinária”, “escrituração e economia domésticas”, familiaridade com bordado e crochê e, se possível, um pouco de francês e uma ou outra peça tocada ao piano para que se tivesse uma moça prestimosa e apta para a construção de uma família, conforme o que recomendava o padrão burguês de comportamento social.

Contraopondo-se às moças de classe alta, um significativo contingente de mulheres de classe social mais baixa, premidas por sérias necessidades econômicas, labutavam nas fábricas, no pequeno comércio, nas máquinas de costura industriais ou nos teares, em uma época em que “o trabalho feminino fora de casa passou a ser tolerado apenas como uma fatalidade da pobreza” (MATOS; BORELLI, 2013, p. 133). Para essas mulheres, a luta feminista talvez fosse desconhecida, muito embora já existisse desde o século XIX e tomasse vulto no início do século XX no Brasil.

O papel social da mulher foi sendo ampliado, em particular nos anos 1930 e 1940, em virtude do crescimento do parque fabril brasileiro, em especial na cidade de São Paulo, visto que a mesma chegou a ser o maior centro industrial da América Latina, com cerca de 4.000 fábricas funcionando em 1941. O espaço urbano paulistano foi sendo, aos poucos, dividido entre os “bairros-jardins”, loteamentos destinados à classe alta, e as “vilas

operárias”, espaço acessível aos moradores da periferia. E a periferia é um ambiente em que atuam mulheres trabalhadoras, operárias, costureiras ou pequenas comerciantes – responsáveis pelos cuidados dos filhos e pela ajuda financeira ao marido no sustento do lar.

João Antônio, em seu conto autobiográfico *Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha*, relembra sua juventude, transcorrida nos anos 1950-60 no bairro operário de Vila Anastácio, no trabalho difícil também enfrentado pelas mulheres de sua convivência:

As mulheres encaravam espetos difíceis. Comiam feijão com arroz requentado no banho-maria das marmitas levadas de casa. E não se cuidavam. Operárias, quase todas. Trabalhando bravo, camelavam feito homens na salamaria, na lataria, nos empacotamentos ou nas expedições dos frigoríficos, na funilaria ou na litografia das refinarias de óleo. Salário mínimo. E, corridas, aguentavam fortes, rápidas e se afobando, o serviço de casa. Faziam a marmita, feijão com arroz, uma carinha ou um ovo, uma verdura, uma mistura, na noite anterior. Saíam para a fábrica antes do sol. Enfiavam cedo, prejudicadas, banhudas e sem cintura. Afobadas e sem ginga. As fecundas, com o tempo e o casamento, abandonavam o trabalho das fábricas. Desandavam numa gravidez repetida a cada ano. Arrastavam aí, barrigas quebradas de tanto parir. Criança no colo, outra a caminho. O mulherio mais gordo que magro, mais despachado que elegante. Barulhento, enfezado, raivoso, quando reunido. Nada esguio e todo aferrado ao trabalho braçal. Faladoras, quiquiriquis, azoavam numa latomia irritante. Um converseiro, ladainha encruada. Fofocavam ao redor da vizinhança faladeira e, à boca pequena, trançavam seus leros, muitos, miúdos, picados e nunca diversos. Renitentes afobações domésticas orbitavam num dia enfadonho. Queimavam tempo mexericando, pinimbavam intrigas, engordavam lamúrias, fuxicavam namoricos e fiscalizavam os desregramentos. Enérgicas no juízo das pessoas que extrapolassem, ainda que pouco, firmavam a ideia imóvel que faziam sobre gente direita: a honra, quase sempre, se localizava no meio das pernas. Um leão com os filhos e netos. Donas, zelosas, intransigentes. E viravam-se ferozes, cruéis, amargas na investigação desnecessária e na crítica carrancuda da vida alheia. Homens tinham os botequins e o futebol de domingo. Elas, nem isso. [...]

– São todas umas catarinas, pafúncias e hermengardas.

Com elas não se facilitasse, não. (ANTÔNIO, 2012, p. 336-337).

Nascido no bairro paulistano da Bela Vista, criado em vários bairros operários de São Paulo e tendo passado boa parte de sua infância no Morro da Geada, na cidade de Osasco-SP, João Antônio sempre fez questão de retratar os paulistanos moradores da periferia, os invisíveis sociais, os excluídos, dos quais costumava afirmar: “meu personagem é desdentado ou tem mau hálito, é feio, sujo, mora em muquifos, mocambos, favelas [...] não tem carteira de trabalho assinada e sequer votou uma vez na vida” (SILVA, 2008, p. 203).

Se aos homens foi sempre permitido gerenciar seus destinos, mesmo que

dentro das limitadas possibilidades que a periferia oferta, pensava-se que às mulheres tradicionalmente caberia o conformismo com seu papel secundário. Mas são essas mulheres – como mães, como amadas ou como exploradas – que estão sempre exercendo algum tipo de importância sobre as personagens masculinas nos contos de João Antônio. É essa importância – exercida com autoridade, com dependência, com encantamento, com artimanha ou com sedução – que se quer ressaltar nos contos aqui analisados do escritor paulistano, para quem a figura feminina “deu conto como algumas mulheres dão samba. Deu. Mas lhes explico também que me deu isso como algumas mulheres dão sanatório, dão cancro ou Instituto Médico Legal” (ANTÔNIO, 2012, p. 353).

A mulher na literatura, a mulher joãoantoniana

A luta feminina para que a mulher se posicionasse na sociedade jamais foi fácil. No Brasil, em especial, a mentalidade patriarcal sempre relegou a mulher ao cumprimento de um papel específico: esposa e, conseqüentemente, mãe. A mulher era considerada um ser subserviente e, de acordo com Simone de Beauvoir, em *O segundo sexo* (2016, p. 14), “senão escrava do homem ao menos sua vassala; os dois sexos nunca partilharam o mundo em igualdade de condições”.

Em Gênesis, capítulo 2, os versículos de 21 a 23 narram que, a fim de aliviar a solidão do primeiro homem, deu-se a criação da mulher a partir de uma costela daquele: “E a costela que o Senhor Deus tomara ao homem, transformou-a numa mulher e lha trouxe. E disse o homem: Esta, afinal, é osso dos meus ossos e carne da minha carne, chamar-se-á varoa, porquanto do homem foi tomada” (BÍBLIA, 1964, p. 9). Ao analisar os mitos que construíram a imagem feminina, Beauvoir afirma que essa passagem foi importantíssima na consolidação da perspectiva antropocêntrica que confirmava a inferioridade da mulher, pois

Eva não foi criada ao mesmo tempo que o homem; não foi fabricada com uma substância diferente, nem com o mesmo barro que serviu para moldar Adão: ela foi retirada do flanco do primeiro macho. [...] Deus não resolveu espontaneamente criá-la para um fim em si e para ser adorada por ela em paga: destinou-a ao homem. Foi para salvar Adão da solidão que ele lha deu, ela tem no esposo sua origem e seu fim; ela é seu complemento no modo do inessencial. E assim surge como presa privilegiada (BEAUVOIR, 2016, p. 181).

Em *Mulheres, mitos e deusas* (2013), Martha Robles, examinando os mitos

femininos, alega que o fracasso dos homens em embates contra os deuses fez com que aqueles passassem a exercer seu domínio sobre as mulheres e sobre outros homens mais fracos, mediante várias práticas que reforçassem a ideia de pecado inerente à condição feminina. Para Robles (2013, p. 21), os mitos são erigidos de modo a confirmar que:

Se uma mulher se realiza enquanto tal por meio de seu entendimento intrínseco, empreende seu despertar e se afirma em seus atributos de misericórdia e de bondade; por outro lado, se nega e abomina a porção de divindade que lhe foi outorgada, incorre nas piores baixezas, com o agravante de que, em sua queda, arrasta tudo consigo, já que ela, por sua própria característica essencial, forma, deforma ou destrói o homem.

As mais claras exemplificações dos modelos míticos femininos são erigidas a partir de representações bem diversas. Ao analisar a figura de Eva, Robles ressalta seus atributos de irreflexão e culpa por ter cedido à tentação e efetivado o pecado da desobediência. Além disso, ela é a sedutora de Adão, conduzindo-o também ao pecado que gera a expulsão do paraíso, “marcando o princípio de uma condição caracterizada pela dor, pelo trabalho e pela morte para toda a humanidade” (ROBLES, 2013, p. 39). Assim, Eva é culpada não só por sua debilidade ao ceder à tentação e por ter levado Adão a pecar, mas também por acarretar a expulsão do jardim do Éden a partir do instante em que exerceu a liberdade de tomar suas próprias decisões.

Em *A dominação masculina*, Pierre Bourdieu (2014, p. 56) afirma que “os dominados aplicam categorias construídas do ponto de vista dos dominantes às relações de dominação, fazendo-as assim serem vistas como naturais”. Tão naturais parecem tais categorias construídas que pouca atenção é dada às Sagradas Escrituras quando elas dispõem, no capítulo 1 do Gênesis, em seus versículos 27 e 28, que “criou Deus, pois, o homem à sua imagem, à imagem de Deus os criou; homem e mulher os criou. Deus os abençoou e *lhes* disse: *sede* fecundos, multiplicai-vos, *enchei* a terra e sujeitai-a” (BÍBLIA, 1964, p. 8 – grifos nossos). O capítulo 1 do Livro de Gênesis esclarece que Deus criou, simultaneamente, dois seres distintos, “homem e mulher”, mas a mulher criada ao mesmo tempo que o homem não mais aparece no texto bíblico; o capítulo seguinte já narra, em seu versículo 22, que “a costela que o Senhor Deus tomara ao homem, transformou-a numa mulher e lha trouxe” (BÍBLIA, 1964, p. 9).

A primeira companheira de Adão, aquela cujos traços foram apagados é, “na tradição

cabalística, Lilith, a mulher criada antes de Eva, ao mesmo tempo que Adão, não de uma costela do homem, mas ela também diretamente da terra” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 548). Afirma Roberto Sicuteri, em *Lilith: a lua negra* (1998, p. 23), que a lenda de Lilith foi “perdida ou removida durante a época da transposição da versão jeovística para aquela sacerdotal, que logo após sofre as modificações dos Pais da Igreja”. O autor relata que Lilith se recusava à submissão, perguntando a Adão: “Por que devo deitar-me embaixo de ti? Por que devo abrir-me sob teu corpo? [...]. Por que ser dominada por ti? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual” (SICUTERI, 1998, p. 35). Ante a negativa de Adão em conceder-lhe paridade, Lilith “pronuncia irritada o nome de Deus e, acusando Adão, se afasta” (p. 36), fugindo para as margens do Mar Arábico, cujas águas, segundo a tradição popular hebraica, atraem todos os demônios e maus espíritos. Lilith passa então a simbolizar o veículo do pecado, da rebeldia, da transgressão. O apagamento de sua figura demonstra a força de um modelo social completamente dominado, conforme Bourdieu (2014, p.120) por “valores patriarcais e, principalmente, pelo dogma da inata inferioridade das mulheres”. A imagem dessa inferioridade é, para Robles (2013, p. 36), a mesma em:

Quase todas as culturas que reconhecem nas mulheres uma potência sexual de periculosidade inequívoca, sobretudo no momento em que as tribos transitavam para o estabelecimento de um patriarcado que, para se legitimar, tinha de desqualificar a autoridade feminina, considerando-a, no mínimo, a perturbadora do leito conjugal.

Se Lilith é a rebelde instigadora de malefícios e se Eva é a culpada pela queda do homem, o símbolo redentor de culpas e pecados está consubstanciado na imagem da Virgem Maria, modelo da pureza, da humildade e da obediência que a habilitaram a gerar o Redentor dos pecados da humanidade, passando a ser “a maternidade universal e piedosa, a graça por excelência, o rosto da sabedoria, o silêncio e, acima de tudo, a misericórdia suprema” (ROBLES, 2013, p. 299). Para a autora, a humildade e a obediência de Maria são grande exemplo da submissão feminina no acatamento da abnegada missão da maternidade que, sem questionamentos, dispõe-se ao Bem e aos serviços divinos através das célebres palavras ditas ao anjo anunciador: “eis aqui a serva do Senhor; que se cumpra em mim conforme tua palavra” (BÍBLIA, 1964, p. 71), conforme o Evangelho de Lucas. Robles (2013) salienta que a Virgem Maria, em seu contido silêncio, foi a última figura feminina a sobressair no Antigo e no Novo Testamentos e, como mãe, fez-se o centro espiritual em torno do qual viviam os apóstolos. De fato, Maria não é frequentemente

mencionada nos Evangelhos, embora sua silenciosa figura se fizesse presente em todos os momentos relatados da vida de Jesus, acompanhando-lhe o julgamento, a *via crucis*, a crucificação, a descida da cruz e o sepultamento. Salienta a autora que:

Nas referências biográficas de Jesus relacionadas com as mulheres confirma-se que, exceto pelas pecadoras, enfermas e discípulas às quais se manifesta o Nazareno, a feminilidade não foi digna de expressão para ingressar na história, ainda que, segundo a cristandade, a mulher seja uma pessoa perante Deus, tal qual o homem e, portanto, igualmente merecedora de sua ação salvadora e de sua misericórdia (ROBLES, 2013, p. 304).

Os arquétipos femininos de Lilith, Eva e Maria são referências na conduta das mulheres ficcionais, uma vez que:

Banidas do paraíso, Lilith e Eva permanecem no imaginário de escritores, atraindo com sua dança e seduzindo pelo perigo que representam. Lilith e Eva surgem em cada mulher que desafia as normas pré-estabelecidas pela sociedade. Em cada uma estampa um conhecimento diferenciado: na prostituta, na adúltera, na inteligente e na dominadora. [...] A figura de Maria, aprovada pela Igreja e pelos homens, surge como modelo redentor. Livre do pecado, é a virgem imaculada, a mãe ideal, a sofredora, o antônimo de Lilith e Eva (FHILADELFIO, 2002, p. 138).

Em *Anatomia da crítica* (1973), Northrop Frye discorre sobre as várias abordagens críticas da literatura, afirmando que “o aspecto narrativo da literatura é um ato recorrente de comunicação simbólica: em outras palavras, um ritual. A narrativa é estudada pela crítica arquetípica como ritual ou imitação da ação humana como um todo” (p. 107). E as personagens femininas criadas por João Antônio, arquetípicas que são, replicam ações femininas em rituais de sedução, de exibição de independência ou de afirmação de autoridade, envolvendo – para o bem ou para o mal – o homem com suas presenças. Exemplos são as personagens Fujie, Mariazinha Tiro a Esmo e a Mãe de Meninão do Caixote.

No conto “Fujie”, o narrador tem em Toshitaro seu melhor amigo; porém, com o casamento deste, fica mais próximo da esposa do nissei, a linda Fujie, que se revela uma tentadora mulher, exercitando seu poder sobre o rapaz, levando-o a cometer um erro – aos olhos dele – indesculpável. Voluntariosa, apesar de discreta, Fujie vai aos poucos se aproximando e envolvendo o narrador que, aos dezoito anos, experimenta sua primeira paixão. Ainda que apaixonado, o rapazinho vive o dilema entre a amizade que o liga a Toshitaro e o encantamento que o leva em direção a Fujie. E o narrador reluta ao pensar: “Será que aquela mulher não entende?” (ANTÔNIO, 1987, p. 32); justifica-se por ter-se

deixado envolver ao relembrar: “Não fiz nada, eu não pedi nada! Eu não procurei nada” (ANTÔNIO, 1987, p. 33), dando-se por vítima dos ardilosos encantos da esposa do amigo, “Diabo de mulher maluca!” (ANTÔNIO, 1987, p. 33), aos quais não resiste. Como uma espécie de Eva oriental, Fujie é a responsável pela queda do narrador na tentação que sobrepuja a forte amizade que ele sente por Toshitaro; é a responsável pelo pecado da traição do amigo que confessaria para si que “Eu fazia um esforço para me agarrar à ideia de que não era culpado” (ANTÔNIO, 1987, p. 35) e que seria perseguido por um grande remorso – “Penso no cafajeste que fui” (ANTÔNIO, 1987, p. 34) –, pois reconhece que “Eu só sabia que estava fazendo uma canalhice” (ANTÔNIO, 1987, p. 35) por ter caído em tentação pelas mãos, ou melhor, pelos olhos rasgados da bela nissei.

Mariazinha Tiro a Esmo, protagonista do conto homônimo, não esconde a abusada sensualidade que mal cabe dentro das roupas justas e curtas que lhe deixam o umbigo à mostra e as curvas adolescentes em evidência, provocando os comentários dos passistas do bloco do Catumbi – “Isto aqui de recheio de mulher dentro dessa roupa” (ANTÔNIO, 1987, p.164) –, onde ela requebra sem qualquer pudor. Financeiramente independente (explora meninas que vão vender balas ou esmolar em semáforos de Copacabana) e amadurecida pelas vivências de abandono familiar, Mariazinha tem catorze anos e vive com “um mulato quarentão, metido com jogo do bicho, mistura de padrasto e amante prepotente” (ANTÔNIO, 1987, p. 166). Mas, à noite, escapa da casa onde mora com esse companheiro “para catar alguém que lhe desse uma voltinha de carro e algum dinheiro” (ANTÔNIO, 1987, p. 167). Não obedecendo a modelos conjugais socialmente consagrados – ainda que não seja exatamente “esposa”, ela vive maritalmente com seu protetor –, Mariazinha exerce sua liberdade sexual também ao “pintar nas festinhas de embalo, enturmada com as bandidetes” (ANTÔNIO, 1987, p. 167) sem qualquer constrangimento e sem dar satisfações ao seu companheiro. Aos meros catorze anos, ela subverte os papéis comumente estabelecidos para relações exploratórias em que o homem manda e a mulher obedece, onde o homem lucra com a atividade comercial feminina e a mulher a ele se submete. Mariazinha, com sua autonomia abusada e livremente assumida, não deixa de evocar a pergunta de Lilith: “Por que devo submeter-me a ti?”.

No conto “Meninão do Caixote”, a mãe do narrador protagonista é um modelo de

resignação para com o destino procurado pelo filho: ser um grande jogador de sinuca, já famoso aos quinze anos. É uma mulher trabalhadora, como relembra o narrador: “os pés de mamãe na máquina de costura não paravam” (ANTÔNIO, 1987, p. 87); é temporizadora para com a vida desregrada do filho, que relembra “mamãe me via chegar, e às vezes, fingia não ver” (ANTÔNIO, 1987, p. 92); é abnegada, na recordação do narrador, “mas mamãe me ajeitava as cobertas e aquilo bulia comigo” (ANTÔNIO, 1987, p. 92); é conformada com a escolha do garoto e “ia para o seu canto, chorosa. Mamãe, coitadinha” (ANTÔNIO, 1987, p. 92); sempre discreta e ciente de não poder modificar o proceder de seu filho, a cada fim de discussão “mamãe readquiria seu jeito quieto, criatura miúda. Os pés pequenos voltavam a pedalar descansados” (ANTÔNIO, 1987, p. 93) a cada vez que Meninão do Caixote batia e jurava em cima da mesa que deixaria a sinuca. São as qualidades de abnegação, compreensão, resignação e discrição os componentes da forte presença da mãe do narrador de “Meninão do Caixote”, exemplo de dedicação materna ensinado pela figura de Maria, mãe de Jesus.

Em *Representações diabolizadas da mulher em textos medievais* (2004), Maria do Amparo T. Maleval declara que a mulher é mostrada na Idade Média como um ser diabólico por excelência, inerentemente perverso e ardiloso, submissa ao homem pois que criada a partir de uma costela dele e para lhe aplacar a solidão. Explica Maleval que, em 1484, o texto *Malleus maleficarum*, de James Sprenger e Henrich Kramer, torna-se uma fonte de estigmatização da mulher como a personificação do mal que levaria o homem à perdição e à queda, replicando o motivo que levou Adão a ser expulso do Jardim do Éden.

Debilitada de nascença e rebelde por natureza, a mulher cristalizou-se, segundo Maleval, na figura da bruxa – ora uma cruel assassina de crianças, ora uma poderosa sedutora – dotada de mágicos poderes capazes de iludir e destruir o homem. Maleval também explana que, segundo o *Tratado do amor chamado cortês*, cujas primeiras edições surgiram nos séculos XIV-XV e de autoria atribuída a Capelão André, caberia à mulher, no processo de conquista amorosa empreendida pelo homem, “ser parcimoniosa em seus favores, obedecendo a etapas próprias do processo amatório, fornecendo recompensa gradual ao amante. Em última instância, o disciplinamento dos instintos estaria na base da relação amorosa” (MALEVAL, 2004, p. 53), contemplando o amor puro e espiritualizado,

que se contrapõe ao amor carnal – tido como origem de todas as desgraças. Como a castidade e o pudor são atributos de Deus, enquanto a luxúria é atribuída ao Diabo, “o matrimônio se apresenta, então, como meio de se vencer a concupiscência sem pecar, tendo em vista a procriação” (MALEVAL, 2004, p. 55). Assim, a mulher sensual e diabólica opunha-se à mulher virtuosa, recatada e submissa ao marido, confirmando a posição da mulher restrita ao âmbito doméstico, familiar, exercendo a subserviência e a procriação, que sempre povoou o imaginário popular – dos contos de fadas às telenovelas e campanhas publicitárias – prestigiando a imagem de uma feliz mulher casada e mãe.

Nos contos de João Antônio, são raríssimas as mulheres confinadas ao lar e aos afazeres domésticos. E as que ostentam essa condição não o fazem com tranquilidade ou alegria: a tia do rapazinho Perus não consegue conter as brigas domésticas entre ele e o companheiro dela, alcoólatra e belicoso; uma das três cunhadas do contínuo que vai visitar as irmãs da esposa no Natal abandonou um filho do qual não fala e sobre o qual não apresenta qualquer remorso; a mãe de Meninão do Caixote surra constantemente o filho displicente na escola e não convive bem com as ausências do marido, que gosta de levar vida de solteiro na boleia de seu caminhão GMC.

Nas personagens femininas de João Antônio não se vê uma rigorosa delimitação entre a mulher virtuosa e a diabólica. É o caso de Guiomar, a jovem garota de programa que, entre ingênua e maliciosa, seduz o porteiro de boate Joãozinho da Babilônia, um homem maduro, casado e pai de família. Com ares de desamparo, a moça sustenta cinicamente uma relação triangular que culminará em uma tragédia anunciada.

A imagem feminina consolidada com base em modelos fixos de comportamento – a esposa subserviente, a mãe abnegada e a sedutora incosequente – constitui o que Pierre Bourdieu classifica como “violência simbólica”. Tal violência é a que se aplica de modo sutil sobre as próprias vítimas dela, que não a percebem como violência pois apreendem e aceitam a dominação, reconhecendo-a como natural e inquestionável. Para Bourdieu, isso é possível em virtude da adesão do dominado ao pensamento imposto pelo dominante. Assim, a dominação masculina que estrutura as relações sociais prescinde de qualquer justificativa, já que “a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la. A ordem social funciona como uma

imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça” (BOURDIEU, 2014, p. 22-23).

As personagens femininas de João Antônio não reconhecem dominação masculina sobre suas vidas, geridas de acordo com seus próprios ditames. Maria é a companheira de Malagueta, um jogador de sinuca que vive às custas dela e, em casos extremos, tem que enfrentá-la em embates físicos dos quais ela não foge, destemida que é. Mimi Fumeta, por sua vez, prostitui-se nas ruas do bairro da Lapa sem o gerenciamento de ninguém, visto que não tem um cáften que a proteja da concorrência acirrada de outras prostitutas ou das investidas da polícia.

Mesmo com todo o percurso realizado pelas mulheres em suas lutas para conquistar sua autonomia e sua identidade social, a literatura trabalhou com os modelos ortodoxos de personagem feminina que, segundo Ruth Silviano Brandão, em *A mulher escrita* (2004, p. 11), é “construída e produzida no registro masculino. Não é sua réplica fiel, como muitas vezes crê o leitor ingênuo. É, antes de tudo, produto de um sonho alheio e aí ela circula, nesse espaço privilegiado que a ficção torna possível”. Sendo assim, a mulher foi muitas vezes representada conforme o ideal masculino, patriarcal: frágil e necessitada de tutela masculina que se consubstanciava através do casamento, que a ela garantiria proteção econômica e respeitabilidade social. A grande importância conferida ao casamento ratificava o instituído nas Sagradas Escrituras, onde cabe à mulher o lugar de “auxiliar idônea” do marido e a maternidade dele advinda é a “santificação” da nobre missão feminina.

A maior parte das mulheres representadas por João Antônio foge completamente dos parâmetros construídos de acordo com o registro masculino citado por Brandão. Excluídas sociais que são, garantem sua subsistência por meios próprios, mesmo que escusos, e lutam sem lamentações contra as vicissitudes que lhe são impostas pela vida marginalizada. As prostitutas Tila, Marli e Ivete sobrevivem de seu ofício e com ele sustentam seus cáftens e até seus familiares. Mariazinha, por sua vez, explora um ponto de crianças pedintes em semáforos da Avenida Nossa Senhora de Copacabana, foge da polícia escondendo-se em morros e favelas perigosos e usa uma navalha para defesa pessoal. A Mãe de Meninão do Caixote garante a sobrevivência de seu filho trabalhando dia e noite como costureira, vez que não pode contar com o marido caminhoneiro para sustentar a casa. Vê-se que

o casamento não é garantia de felicidade para esta última figura feminina, enquanto as demais sequer sonham com casamento e a prole que dele viria.

O casamento e a maternidade – nessa ordem – eram valores impostos às mulheres e garantiam a primazia do poder masculino, conferindo à esposa um prestígio social impensável a uma solteira. É interessante a ideia desses valores sociais, se observada a partir de um exemplo extraído do *Jornal do Commercio*, de 1888, intitulado “Os Dez Mandamentos das Mulheres”, a saber:

- 1º. Amai o vosso marido sobre todas as coisas.
- 2º. Não lhe jureis falso.
- 3º. Preparai-lhe os dias de festa.
- 4º. Amai-o mais que a vosso pai e a vossa mãe.
- 5º. Não o atormenteis com exigências, caprichos e amuos.
- 6º. Não o enganeis.
- 7º. Não lhe subtraiais dinheiro, nem gasteis este com futilidades.
- 8º. Não resmungueis, nem finjais ataques nervosos.
- 9º. Não desejeis mais do que um próximo e que este seja seu marido.
- 10º. Não exijais luxo e não vos detenhais diante de vitrine.

Estes dez mandamentos devem ser lidos pelas mulheres doze vezes por dia, e depois bem guardados na caixinha da “toilette” (PEDRO, 2013, p. 285).

Em que pese o teor anedótico desses *Dez Mandamentos das Mulheres*, não muito distante ficava o padrão feminino de proceder – sempre em conformidade com o ponto de vista masculino – durante o século XX. Mantidas em seu papel de “rainhas do lar”, na verdade “as mulheres nunca opuseram os valores femininos aos valores masculinos; foram os homens, desejosos de manter as prerrogativas masculinas, que inventaram essa divisão; entenderam de criar um campo de domínio feminino – reinado da vida e da imanência – tão somente para nele encerrar a mulher” (BEAUVOIR, 2016, p. 85).

Nos romances folhetinescos do século XIX, o “final feliz” dos contos de fadas é reproduzido à exaustão, confirmando não só a felicidade através do casamento e posterior maternidade como também os postulados religiosos e sociais que reputam papéis fixos à mulher. Porém, a suprema felicidade trazida pelo matrimônio não se fazia desprovida de ônus: só teria direito a ela a mulher que, obedecendo aos modelos androcêntricos de comportamento, provasse merecê-la. E a mulher, desde cedo, aprende que “para ser

feliz é preciso ser amada; para ser amada, é preciso aguardar o amor. A mulher é a Bela Adormecida no bosque, Cinderela, Branca de Neve, a que recebe e suporta. [...] Ela acha-se encerrada em uma torre, um palácio, um jardim, uma caverna, acorrentada a um rochedo, cativa, adormecida: ela espera” (BEAUVOIR, 2016, p. 33). Modéstia, recato, pureza sexual e docilidade da mulher seriam recompensados com a felicidade do amor conjugal. E assim:

A menina aprende que, aceitando as mais profundas demissões, se tornará todo-poderosa. [...] Branca de Neve jazendo morta, Atala desfalecida, toda uma coorte de heroínas machucadas, passivas, ajoelhadas, humilhadas, ensinam à jovem irmã o fascinante prestígio da beleza martirizada, abandonada, resignada (BEAUVOIR, 2016, p. 33).

A literatura reflete o que a sociedade estabelece como linha divisória entre os papéis masculino e feminino que, no dizer de Lúcia V. Sander, em *O caráter confessional da literatura de mulheres (um estudo de caso ou um caso em estudo)* (1989), é observada quando se percebe que há:

Uns destinados culturalmente à mobilidade geográfica e social, à conquista dos espaços e ao seu controle, à livre expressão e prática de seus desejos, à condução da sociedade pelos caminhos que julgar produtivos e convenientes; outras culturalmente destinadas a ocupar um espaço social reduzido, à submissão, à contenção, à passividade e ausência nas decisões que definem o futuro de uma sociedade à qual pertencem. Eis aí dois caminhos, duas trajetórias ou experiências de vida que conduzem ou determinam divergentes apreensões do mundo de si próprios(as) (SANDER, 1989, p. 41).

A insatisfação com seu espaço social reduzido levou as mulheres a reivindicações e lutas que, aos poucos, foram modificando suas esferas de atuação, ampliando-as para além do lar. Dessa forma, não é de se estranhar que as primeiras vozes da contestação feminina que a história registra se dirijam justamente contra a desigualdade no acesso à educação e ao trabalho. Mas, antes disso, as lutas femininas, iniciadas na Europa, envolveram uma questão mais urgente: o voto.

Excluídas da esfera pública, as mulheres começaram o sufrágismo, movimento de massa reivindicatório em favor do voto feminino, na Inglaterra, a partir das mulheres trabalhadoras. O movimento disseminou-se por todas as classes sociais. Na Inglaterra, em 1865, John Stuart Mill apresentou ao Parlamento um projeto de lei dando voto às mulheres – o que não passou de projeto. Em 1866, surge em Manchester o Comitê para o Sufrágio Feminino. O voto feminino só se tornaria realidade na Inglaterra em 1917, após a luta das chamadas *suffragettes*, mulheres que, lideradas por Emmeline Pankhurst (1858-1928) e

Christabel Pankhurst (1880-1958) – mãe e filha, respectivamente – manifestavam pública e radicalmente suas reivindicações, inclusive causando danos a propriedades e bens públicos, como tática para chamar a atenção para a necessidade de haver o voto feminino.

O movimento sufragista das mulheres deflagrou a chamada “primeira onda do feminismo” que, de meados do século XIX ao início do século XX, promoveria a luta para igualar mulheres e homens em direitos constitucionais e trabalhistas, com reivindicações por iguais salários, regulamentação de jornada de trabalho e reconhecimento de cidadania.

No Brasil, a luta pela emancipação feminina foi longa e chegou um bom tempo depois dos movimentos femininos da Inglaterra. Aqui, a professora potiguar Dionísia Gonçalves Pinto (1810-1885), conhecida como Nísia Floresta Brasileira, em seu ensaio *A mulher* (1859), manifestou-se pela “possibilidade de alterar a hierarquia de poder presente na relação entre os sexos. Segundo a autora, exercendo sua influência sobre os homens, as mulheres podiam não só educá-los, mas também ‘regenerá-los’, acabando com os preconceitos deles em relação a elas” (PRADO; FRANCO, 2013, p. 207).

Um grande impulso à luta das mulheres deu-se em 1914, quando surge a *Revista Feminina* (que duraria até 1936), editada em São Paulo-SP, por Virgilina de Souza Salles e Anelina de Souza Salles. Com tiragem de 30.000 exemplares mensais, foi um sucesso incontestável não só pelos esforços de Virgilina para divulgar seu periódico e angariar assinaturas como também pela “associação com seu irmão, Cláudio de Souza, médico e escritor com assento na Academia Brasileira de Letras, criador do creme Dermina e da tintura Petalina, fartamente anunciados nas páginas da publicação e que alcançaram grande sucesso” (LUCA, 2013, p.452).

A *Revista Feminina* tornar-se-ia a leitura apropriada às moças prestimosas do início do século XX: suas diversas seções traziam matérias de interesse feminino, como “Receitas de Forno e Fogão”, “Trabalhos de Agulha”, “O Menu de Meu Marido”, além de conselhos “para enegrecer os cabellos”, “dietas para as obesas”, dicas de moda para “As senhoras gordas”, seção de “Poesia Popular” e ainda a coluna “Expediente”, em que se respondiam às mais variadas consultas feitas pelas leitoras – tudo isso embalado pela propaganda da “Associação de Mães Christans” e pelos anúncios da “Casa Genin” (“especialidade em artigos para trabalhos de senhoras”), do “pó de arroz Lady”, do “depilatório Oriental” e

de “Lely, o perfume da moda”⁴. Em seu exemplar de abril de 1915, o periódico traz um interessante artigo de Heitor Guimarães, intitulado “A mulher distinta”:

Quando uma mulher conhece o governo da casa e seus deveres domésticos; quando é agradável e agrada na sociedade; quando tem espírito, sabe ler e conversar, forma pela associação dessas diversas qualidades um ser harmonioso que denominaremos *mulher distinta*, isto é, a mulher capaz de tudo amar em sua família, de tudo compreender e de agir (REVISTA FEMININA, 1915, p. 18).

Vê-se que o modelo de comportamento feminino de então se assemelhava ao do século anterior, pois ainda desenhava um perfil bem específico de mulher, cuja atuação ficava restrita às lides domésticas e familiares e era essa a leitora-padrão da bem sucedida *Revista Feminina*. Porém, não só essa fatia de público era contemplada pelo periódico, que já demonstrava uma preocupação com a incipiente mudança no papel social da mulher naquele início de século: em 1915, a revista desafiou suas leitoras com o concurso “Qual é o papel da mulher na sociedade moderna?”. Em abril daquele ano, a mesma edição que trazia o recomendável perfil da “mulher distinta” publicava a resposta da “Exma. Sra. D. Bartyra Tybiriçá”, a vencedora do mencionado desafio:

Ao meu ver, o papel desempenhado pela mulher até aqui tem sido deficiente [...]. A mulher – que Nero punha em foco no Senado romano para saber se ella tinha uma alma igual á do homem – não tem podido acompanhar com o mesmo passo a seriação progressiva dos momentos psychicos que assignalam cada epoca e conserva-se ainda, com imperceptível dissimulação, como ha vinte seculos atraz. E porque? Porque naturalmente o homem lhe descobrio qualidades vantajosas e teme-lhe a concorrencia.

Para a realização de sua felicidade é necessario apenas que a mulher não seja nem mais e nem menos ignorante do que o homem: que o homem com ella se irmane, na rede doirada de uma affectividade que a um e outro nivele pela linha do coração para a realização do mesmo sonho. [...]

Não é de hoje que a Eterna menor tenta rehabilitar-se por meios brandos e rasoa-veis, da escravidão social em que mais ou menos inconscientemente vive (REVISTA FEMININA, 1915, p. 10).

Percebe-se na publicação o início de “um feminismo moderado, que incluía o trabalho feminino fora do lar, a educação profissional da mulher, seu acesso a todos os campos da cultura e o direito de voto” (RAGO, 2013, p.593), apontando que a *Revista Feminina* trouxe uma inovação ao mercado editorial voltado à mulher:

Até então, as páginas femininas de outras publicações procuravam circunscrever a mulher ao lar, desligando-a do resto do mundo. A *Revista Feminina* não abandona este aspecto e, embora apreensiva com relação aos novos padrões de comportamento, amplia a defesa dos direitos da mulher, analisando temas como o acesso

⁴ *Revista Feminina*, abril/1915.

ao voto e o debate sobre a Primeira Guerra Mundial (NOSSO SÉCULO, 1980, v. 3, p. 127).

Totalmente dedicada à mulher, a *Revista Feminina* indicava o surgimento de mulheres que, já nas primeiras décadas do século XX, não se conformavam com o destino social que lhes foi previamente arranjado e desbravaram o universo tido como masculino. Várias foram as pioneiras do século passado que exploraram os campos de atuação até então destinados exclusivamente aos homens.

Em outubro de 1918, classificada em primeiro lugar no concurso para a carreira diplomática do Ministério do Exterior, Maria José Rabelo Mendes entrou para nossa história como a primeira mulher diplomata no Brasil. Mas só tivera aceito seu pedido de inscrição no concurso mediante parecer de Rui Barbosa e Clóvis Bevilacqua, dois dos maiores juristas do Brasil. O então Ministro do Exterior, Nilo Peçanha, autorizou a inscrição de Maria José, fundamentando:

O Código Civil vigente também estabeleceu a mais completa igualdade entre o homem e a mulher quanto ao gozo e exercício dos direitos públicos e privados. Num dos artigos prevê que as mulheres possam ser admitidas ao exercício das funções administrativas, quando estabelece “considera-se sempre autorizada pelo marido a mulher que ocupar cargo publico”. Não sei se as mulheres desempenhariam com proveito a diplomacia onde tantos atributos de discrição e de capacidade são exigidos [...]. Melhor seria, certamente, para o seu prestígio que continuassem na direção do lar, taes são os desenganos da vida pública, mas não há como recusar a sua aspiração, desde que disso careçam e fiquem provadas as suas aptidões (NOSSO SÉCULO, v. 3, p. 128).

A primeira diplomata brasileira não foi a única pioneira do século XX. Já em 1914, Eugênia Brandão torna-se a primeira repórter, trabalhando no jornal carioca *A Rua*, onde foi responsável por matérias de grande sucesso e onde cunharam o neologismo “reportisa” para designar a única mulher de então a exercer tal ofício. Em 1918, a zoóloga Bertha Lutz, classifica-se em primeiro lugar no concurso para o Museu Nacional; em 1919, funda o Movimento Feminista Brasileiro; em 1922, a Federação para o Progresso Feminino. É também no ano de 1922 que Anésia Pinheiro Machado tira seu brevê e se torna a primeira brasileira a pilotar avião de passageiros e a fazer voos acrobáticos. O ano de 1928 traz Alzira Soriano como a primeira prefeita do Brasil (e da América Latina, conforme notícia o *The New York Times* de 08 de setembro de 1928)⁵, eleita na cidade de Lajes-RN. Em 1932, Maria Emma Hulga Lenk Ziegler torna-se a primeira sul-americana a competir em Olimpíada

⁵ Informação obtida em *Almanaque Brasil de Cultura Popular*. Curitiba: Editora Positivo, 2004, p.41.

ao fazer parte, então, da delegação brasileira nas Olimpíadas de Los Angeles – aliás, Maria Lenk é a única brasileira incluída no “Swimming Hall of Fame”, em Fort Lauderdale, Flórida, EUA. Já a médica paulista Carlota Pereira de Queiróz torna-se a primeira deputada brasileira em 1934, quando então convida Bertha Lutz para, juntas, elaborarem uma mensagem para a Constituinte de 1934, em que se defendem a eleição da mulher e a reforma do ensino. Essas pioneiras são advogadas, médicas, cientistas, jornalistas, são mulheres instruídas, esclarecidas; em geral, moças oriundas de famílias financeiramente abonadas e socialmente importantes e até desprovidas de certos preconceitos em relação à figura feminina.

Cumprir lembrar que a legislação do início do século XX colocava a mulher em franca desigualdade de direitos em relação aos homens: o Código Civil Brasileiro de 1916 “esbanjou em discriminações, tratando-a como ser inferior, ‘relativamente incapaz’, necessitada de proteção, orientação e aprovação masculinas” (CORTÊS, 2013, p. 265). O mencionado Código dispunha que à mulher cabia o papel de companheira, consorte e auxiliar do homem nos encargos familiares, pois a ele cabia a chefia da sociedade conjugal. Para o exercício de sua profissão fora do lar ou para entrar com uma ação na justiça, a mulher casada precisava da autorização do marido, constituída em instrumento público previamente autenticado. A autorização do marido era necessária à mulher que aceitasse ser tutora ou curadora de alguém, quisesse aceitar ou rejeitar herança, vender ou dar seus próprios imóveis como garantia ou ocupar um cargo público. Somente a mulher viúva podia ter autonomia para conduzir os destinos dos filhos menores e o argumento que embasava essa possibilidade “é que, na mulher, a emoção predomina sobre a razão, tendo o homem mais discernimento para avaliar o que é melhor para o filho” (CORTÊS, 2013, p. 266). O homem poderia anular o casamento em caso de defloração da mulher, anterior ao casamento e ignorado pelo marido, e ainda “a desonestidade da filha que vive na casa paterna” era um dos motivos para que a mulher fosse deserdada, de acordo com o Código Civil de 1916. Vê-se claramente que a lei ratificava costumes e crenças patriarcais que colocavam a mulher em posição secundária até mesmo na disposição de assuntos que lhe dissessem respeito unicamente.

Enquanto as pioneiras lutavam contra a discriminação feminina, as mulheres operárias experimentavam uma realidade distante das ações arrojadas das mulheres de

classe social superior. Ainda no início do século XX, o trabalho feminino nas indústrias é uma realidade incontestável mas, trocando o lar pela fábrica, as operárias têm no trabalho uma ameaça a sua honra e a sua feminilidade, sendo associadas a degradação e prostituição, já que “a fábrica é descrita como ‘antro de perdição’, ‘bordel’ ou ‘lupanar’, enquanto a trabalhadora é vista como uma figura totalmente passiva e indefesa” (RAGO, 2013, p. 585). As operárias eram consideradas, de acordo com Rago (2013, p. 578), “como ‘mocinhas infelizes e frágeis’. Apareciam desprotegidas e emocionalmente vulneráveis aos olhos da sociedade e, por isso, podiam ser presas da ambição masculina”.

No início do século XX, o escritor Lima Barreto voltou a atenção às mulheres pobres, as que habitavam os subúrbios da cidade do Rio de Janeiro, então capital brasileira. As costureiras, cozinheiras, pequenas comerciantes e donas de pensão surgem em seus romances e contos denunciando a real situação da mulher de classes menos favorecidas: sem instrução formal, despreparadas para a vida fora do lar, não têm o aparato que lhes garanta sobrevivência fora de um casamento, que se torna o único meio de vida para uma mulher. A prestação de serviços domésticos ou a prostituição são as opções que a elas se ofereciam, caso não contassem com a proteção de um pai ou de um irmão mais velho que lhes abrigasse.

Como admirador confesso e seguidor de Lima Barreto, João Antônio voltou sua atenção às mulheres mais pobres que, sem instrução e sem muitas perspectivas, não tinham no casamento uma possibilidade que lhes lançasse a uma categoria social considerada um pouco mais elevada. Não são elas mocinhas frágeis e desprotegidas; pelo contrário, lutam pela sobrevivência defendendo-se da pobreza, da opressão e da violência que seu meio lhes impõe, empregando para tanto os recursos que têm. Dentre as figuras femininas criadas por João Antônio, poucas são as que não trabalham fora do lar – Fujie, a tia do garoto Perus e a esposa do contínuo de “Três Cunhadas – Natal de 1960”, por exemplo – e praticamente nenhuma exibe instrução formal e, conseqüentemente, uma posição socioeconômica menos difícil.

O trabalho feminino sempre foi uma causa abraçada pela cientista Bertha Lutz, que se tornaria uma das maiores referências para o movimento feminista no Brasil. Para ela, “poder trabalhar é determinante, pois propicia às mulheres os meios de subsistência,

livrando-se de uma ‘dependência humilhante para elas’ e ‘nefasta para os homens’ e favorece o amadurecimento da personalidade feminina, ajudando a ‘disciplinar a vontade e educar o pensamento’” (SOIHET, 2013, p. 220). Bertha voltou suas atenções também às condições de trabalho das mulheres pobres, pois sugeriu a criação de associações de classes para as diversas categorias profissionais que abarcavam o trabalho feminino. Em 1922, sua atuação mais incisiva foi em favor das comerciárias, “intercedendo junto ao Conselho Municipal para redução do horário de trabalho dessa categoria, de 13 a 14 horas diárias para 8 horas. Essa era uma reivindicação que o movimento das trabalhadoras [...] vinha fazendo desde 1917” (SOIHET, 2013, p. 220).

João Antônio, comprometido com a representação das classes sociais menos favorecidas, sempre reconheceu essa necessidade de autonomia financeira às mulheres. Suas personagens femininas, em sua maioria, têm uma ocupação remunerada, embora modesta ou francamente marginalizada, que lhes garante o sustento: a Mãe de Meninão do Caixote é costureira; Maria, companheira de Malagueta, é vendedora de pipocas; uma das três cunhadas é lavadeira enquanto outra é funcionária pública; Dona Catarina dirige uma pensão de mulheres; Marli, Ivete, Tila, Guiomar e Mimi Fumeta são prostitutas; Mariazinha é agenciadora de pequenos pedintes e vendedores de balas. Todas elas vivem de seu trabalho e algumas até mesmo sustentam seus amados com o ofício que exercem; não dependem de pais, irmãos ou companheiros, como geralmente acontecia à maioria das mulheres desde o começo do século XX.

As mulheres de classes mais abastadas das décadas de 1930 começavam então a mudar seus hábitos, influenciadas pelos filmes de Holywood: fumavam, dirigiam automóveis e votavam; os cabelos ficavam mais curtos, como o das divas holywoodianas; as jovens brasileiras “modernas” usavam maquiagem, frequentavam praias, clubes e sociedades recreativas dançantes. Na época, uma leve manifestação de sensualidade espelhava as atrizes cinematográficas e não era mal vista pelos rapazes, já que “a *coquetterie*, contudo, mais do que um sinal de autonomia, denotava uma imensa vontade de agradar aos homens sem transpor limites comprometedores. Uma bela aparência e algum poder de sedução agora ajudavam a arrumar casamento. Assim, aprimorar tais encantos femininos passou a ser um bom investimento” (PINSKY, 2013, p.476). Vê-se que as garotas modernas da

primeira metade do século passado repetiam o enquadramento exigido das mocinhas do século XIX no que tange à sua função social (esposa, dona de casa e mãe), esforçando-se na aquisição de um marido. Todavia, as feministas continuavam empenhadas em reivindicar para as mulheres papéis que extrapolassem o âmbito doméstico.

Com a implantação do Estado Novo, em 1937, as manifestações reivindicatórias foram proibidas, fazendo com que os movimentos femininos se retraíssem. Mas a eclosão da Segunda Guerra Mundial propiciou a participação mais efetiva de mulheres que, vindas “dos segmentos médios e do proletariado, especialmente em São Paulo e no Rio de Janeiro, organizaram-se comitês com diversas finalidades: enviar roupas de lã para os soldados brasileiros que estavam na Itália, lutar contra a elevação do custo de vida e o câmbio negro e manifestar-se contra o fascismo” (SOIHET, 2013, p. 229).

Com o final da Segunda Guerra, as mulheres voltaram às lides domésticas. A crescente indústria de aparelhos eletrodomésticos mostrava em seus anúncios publicitários as facilidades de ser dona de casa: batedeiras elétricas, aspiradores de pó, máquinas de lavar roupas e enceradeiras transformavam para melhor a rotina da “rainha do lar” que, então, teria mais tempo livre para desfrutar de momentos de lazer em leituras que lhe eram especialmente destinadas. As revistas das décadas de 1940-1950 – *Jornal das Moças*, *Querida*, *Você* e *Vida Doméstica*, por exemplo – traziam modelos de comportamento feminino que refletiam a moral então vigente. Conselhos sobre regras de etiqueta, opiniões sobre sexualidade, casamento e felicidade conjugal reforçavam os padrões sociais em que, de acordo com Pinsky (2013, p. 608), “as distinções entre os papéis feminino e masculino, entretanto, continuavam nítidas; a moral sexual diferenciada permanecia forte e o trabalho da mulher, ainda que cada vez mais comum, era cercado de preconceitos e visto como subsidiário do trabalho do homem, o ‘chefe da casa’”. As mulheres eram aconselhadas a manter a virgindade até o casamento e a fidelidade após o casamento, enquanto aos homens era permitido ter aventuras sexuais antes e durante o casamento. Era a dupla moral que cobrava, simultaneamente, a monogamia feminina como sinal de honestidade e a incontinência sexual masculina como prova de virilidade.

A imprensa feminina também ensinava às leitoras sobre a importância de ser uma boa esposa, dando-lhes preciosas dicas, como demonstra Luca (2013, p. 450): “a desordem

no banheiro desperta no marido a vontade de ir tomar banho na rua (*Jornal das Moças*, 1945)” ou “toda esposa que deseja conservar seu marido deve dedicar uma boa parte do seu tempo ao estudo e aperfeiçoamento da arte culinária” (*Jornal das Moças*, 1957) ou “seu marido está no direito dele quando clama falta de ordem dentro de casa; se não tem jeito para seus serviços domésticos, procure adquiri-lo (*O Cruzeiro*, 1960)” ou “aos homens não agrada ver a mulher, mesmo sendo uma cozinheira de mão cheia [...], embrulhada num roupão desbotado. Um aventalzinho elegante sobre um vestido simples pode dar um toque de agradável coqueteria (*Claudia*, 1962)”. Ladeando esses conselhos, os anúncios publicitários das revistas femininas ofereciam tudo o que uma mulher feliz poderia precisar: o liquidificador Walita, o aspirador de pó Arno e a enceradeira Eletrolux dividiam espaço com o sabonete Palmolive, o desodorante VanEss, o esmalte Palermont e o pó de arroz Cashmere Bouquet – tudo para facilitar sua vida de dona de casa e mantê-la sempre feliz e bela aos olhos masculinos. A mentalidade da época estabelecia que a mulher deveria ter o único objetivo de agradar a seu marido e mesmo as mulheres não contestavam esse ideário, comprovando a adesão do público feminino aos modelos instituídos pela dominação masculina, julgando-os absolutamente naturais. Natural então, que nos dicionários das mulheres das décadas de 1940-50:

Amante de um homem casado é “destruidora de lares”, “aproveitadora sem escrúpulos”, “sirigaita” ou “ingênua seduzida”; *divórcio* é “um veneno para a estabilidade social”; *mulher separada*, uma condenada à solidão e ao desamparo moral; e *a que se une a um homem separado*, alguém que não merece respeito e ainda compromete o futuro dos filhos. *Uniões entre pessoas do mesmo sexo* são uma aberração (PINSKY, 2013, p. 490).

Pode-se observar que os padrões de comportamento das mulheres dos chamados “anos dourados”, se comparados ao que era exigido das mulheres do século XIX, pouco mudaram, já que as mensagens veiculadas pelos meios de comunicação enfatizam a imagem da “rainha do lar”, exercendo seu papel de esposa e mãe, tendo seu trabalho fora de casa considerado subsidiário ao do homem.

Começa a se manifestar uma insatisfação feminina gerada pela pressão ideológica que valorizava a diferença entre os papéis sociais por gênero, privilegiando o masculino. As mulheres já têm, a essa altura, acesso à instrução superior, já ingressam no mercado de trabalho, já podem votar e ser votadas; porém, continuam a ter os postos de trabalho

tradicionalmente atribuídos à índole feminina (professoras, enfermeiras, secretárias, empregadas domésticas), nunca postos de chefia e, ainda, com remuneração bem menor que a do homem que exerce a mesma função. Estão quase sempre:

Acantonadas nos papéis menores, que são outras tantas variantes da função de “anfitriãs”, tradicionalmente atribuídas ao “sexo frágil”; quando elas não estão à frente de um homem, a quem visam a valorizar e que joga muitas vezes por meio de gracinhas ou alusões mais ou menos insistentes, com todas as ambiguidades inscritas na relação “casal”, elas têm dificuldade de se impor ou de impor a própria palavra, e ficam relegadas a um papel convencionado de “animadora” ou de “apresentadora” (BOURDIEU, 2014, p. 87).

As mulheres continuavam exercendo funções de “colaboradora”, de “auxiliar” do homem nas relações de trabalho, exatamente como o Código Civil de 1916 estabeleceu para as relações conjugais e familiares.

As inquietações femininas não surgiram, evidentemente, na década de 1950; os questionamentos do papel da mulher foram impulsionados a partir da publicação de *O segundo sexo*, de Simone de Beauvoir, em 1949 – um estudo que analisa profundamente as raízes da desigualdade entre os gêneros. Recorrendo à biologia, à psicanálise, ao materialismo histórico, aos mitos, à história e à educação, Beauvoir sustenta que a condição feminina é uma construção social erigida de acordo com o ponto de vista masculino, que sujeita a mulher sob justificativas religiosa e socialmente embasadas, fazendo com que o homem seja o Sujeito e a mulher, o Outro. Para Beauvoir (2016, p.14), “isso é o que caracteriza fundamentalmente a mulher: ela é o Outro dentro de uma totalidade cujos dois termos são necessários um ao outro” e, ainda,

O homem suserano protegerá materialmente a mulher vassala e se encarregará de lhe justificar a existência: com o risco econômico, ela esquiva o risco metafísico de uma liberdade que deve inventar seus fins sem auxílios. [...] O homem que constitui a mulher como um “Outro” encontrará, nela, profundas cumplicidades. Assim, a mulher não se reivindica como sujeito, porque não possui os meios concretos para tanto, porque sente o laço necessário que a prende ao homem sem reclamar a reciprocidade dele, e porque, muitas vezes, se compraz no seu papel de “Outro” (BEAUVOIR, 2016, p. 15).

Em verdade, a mulher da época não afrontava as regras sociais. Como questionar sua posição de “colaboradora” de um homem que bem cumpre seu papel de provedor, dando a ela respeito social, um sobrenome, sustento financeiro, proteção e um lar guarnecido de aparato tecnológico que permitia que ela desempenhasse com pouco esforço as tarefas domésticas que eram de competência dela? Cobia à mulher o papel de esposa grata e feliz,

satisfeita com sua posição de “rainha do lar”.

A partir de *O segundo sexo*, as mulheres começaram a despertar para reflexões mais consistentes sobre seus desempenhos dentro da estrutura social, detonando a chamada “Segunda Onda” do feminismo, que adquiriu força a partir da década de 1960. Baseada no estudo de Beauvoir, a americana Betty Friedan (1921-2006) publica *A mística feminina* (1963) – onde analisa depoimentos de americanas de classe média, praticantes de suas funções de esposas, donas de casa e mães – e detecta que a insatisfação feminina decorre da prática das condutas tradicionalmente destinadas à mulher. Se a “Primeira Onda” do feminismo reivindicava direitos políticos e igualdade salarial para as mulheres do século XIX, a “Segunda Onda” reivindicava, também, liberdade das mulheres em relação à sexualidade, discutindo a igualdade entre os gêneros, o fim da discriminação das mulheres, autonomia sexual feminina, contracepção e aborto.

O ano de publicação do mencionado livro de Betty Friedan coincide com a estreia literária de João Antônio, que lança a coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*, em cujos contos se encontram Fujie, Tila, Nora – mulheres que exercem sem culpa sua autonomia sexual – e a mãe de Meninão do Caixote, a tia de Perus, a pipoqueira Maria e Marli – mulheres que vivem de seu trabalho e são imprescindíveis à vida do homem com quem dividem a narrativa.

Os ecos de Friedan chegaram, evidentemente, ao Brasil, mas encontraram o país mergulhado na ditadura militar instaurada em 1964, época em que manifestações populares de ordem reivindicatória eram energicamente reprimidas, quando não eram terminantemente proibidas. Mesmo assim, o governo militar não conseguiu impedir a “Passeata dos 100 mil”, em oposição ao governo, no Rio de Janeiro, em 26 de junho de 1968, com forte presença de mulheres. Também os movimentos por creches, contra a carestia, marchas da “panela vazia”, reivindicações de anistia política e o movimento por eleições diretas – todos ocorridos entre as décadas de 1960-1980 – contaram com intensa participação feminina. Dessa forma, o feminismo de “Segunda Onda”, no Brasil:

Foi contemporâneo de muitos outros movimentos que contavam (e contam) com expressiva participação de mulheres. A diferença está no fato de que o movimento feminista propriamente dito ser o que desenvolve lutas contra a opressão específica das mulheres e reivindica direitos para elas. É o movimento feminista que também afirma que as relações entre homens e mulheres não são inscritas na natureza, mas sim fruto da cultura e, portanto, passíveis de transformação (PEDRO, 2013, p. 241).

A imprensa feminina captou a importância que o momento então trazia às discussões acerca do universo feminino e, ao lado de revistas de moda e de fotonovelas, começou a dar espaço a publicações que tratavam a questão feminina de forma mais direta e abrangente. Um caso exemplar foi o da revista *Realidade* (Editora Abril), de janeiro de 1967, cuja edição especial trazia o título “A mulher brasileira, hoje”: suas reportagens abordavam a condição feminina sob títulos como “Ciência: o corpo feminino” e “Assista a um parto até o fim” juntamente com “Por que a mulher é superior”, “Pesquisa: o que elas pensam e querem”, “Confissões de uma moça livre” e “Eu me orgulho de ser mãe solteira”. Essa edição especial foi proibida pela censura da época sob o pretexto de ser divulgadora de obscenidades e ofensas à honra da mulher.

A revista *Claudia* (Editora Abril), na década de 1960, veiculou textos assinados por Carmen da Silva, psicóloga “que cumpriu papel dos mais relevantes na discussão sobre a dinâmica das relações entre homens e mulheres, a condição feminina e o feminismo, [...] investia contra a dupla moral sexual e lembrava às leitoras que sua personalidade e identidade estavam nelas e não no marido, nos filhos ou na casa” (LUCA, 2013, p. 456). Em 1973, uma revista feminina viria a abordar temas que denotavam o surgimento de uma mulher com mais autonomia e em busca da conquista de seus espaços. A revista *Nova* (Editora Três) surgia em outubro daquele ano, mostrando em sua capa títulos de reportagens bem avançadas para a época: “Como dizer adeus (com jeito) ao homem que você já amou”, “Explore as vantagens de morar sozinha” e “12 mulheres contam como faturam milhões no mercado de finanças (que já foi só dos homens)” dividiam espaço com “101 maneiras de um homem agradar você (é só sugerir a ele)” e “Toda mulher pode sentir prazer no amor. Você também”.

Enquanto a revista *Claudia* se voltava à mulher casada, dona de casa e mãe, outros tipos de publicação visavam a atingir a mulher solteira, preocupada com a carreira, desinteressada na vida doméstica e desejosa de independência no exercício de sua sexualidade. As revistas *Mais* (lançada em 1973 e extinta em 1982) e *Mulher de Hoje* (surgida em 1980 e extinta em 1998) são o exemplo de revista dirigida a um novo perfil de mulher. Mas é interessante notar que, nessas revistas:

A tão propalada independência da nova mulher não vai muito além da capacidade de consumir para seduzir: as revistas não poupam receitas para “conquistar o gato”, “sair por aí e deixar os homens babando”, “ter *looks* irresistíveis” desde que possa adquirir “modelos supersexy”, “acessórios poderosos”, “lingerie ideal para tirar o sono e fazer a noite esquentar”, valer-se de cremes e cosméticos para ressaltar olhos, alongar cílios, destacar lábios, tratar cabelos, ou seja, empenhar-se para ser desejada. Observa-se que todo esse dispêndio de energia e capital é feito a partir da perspectiva, opinião e gosto masculinos, uma vez que é esse o personagem que comanda todo o enredo (LUCA, 2013, p.458-459).

Volta-se aos moldes do século XIX, quando cabia à mulher unicamente agradar aos gostos masculinos, obtendo vantagem competitiva no acirrado mercado de casamento ou conquista sexual. Ainda que no fim do século XX, as mulheres se mostravam de acordo com o estabelecido pelo prisma masculino, confirmando que:

O que é ainda mais surpreendente, a ordem estabelecida, com suas relações de dominação, seus direitos e suas imunidades, seus privilégios e suas injustiças, salvo uns poucos acidentes históricos, perpetua-se depois de tudo tão facilmente e que condições de existência das mais intoleráveis possam permanentemente ser vistas como aceitáveis ou até mesmo como naturais (BOURDIEU, 2014, p. 11).

Também a literatura seguiu a esses padrões sociais vistos como “aceitáveis” ou até “naturais”; afinal, o inegável preceito bíblico “Disse mais o Senhor Deus: não é bom que o homem esteja só: far-lhe-ei uma auxiliadora que lhe seja idônea” (Gênesis, 2; 18) norteou comportamentos sociais que se refletiam na produção literária dos séculos em que as mulheres lutavam por sua independência e afrontavam os modelos patriarcais de conduta.

A representação de figuras femininas na literatura foi abordada em um interessante estudo realizado em princípios deste século. Em *A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004* (2005), Regina Dalcastagnè faz uma alentada pesquisa abarcando 258 livros “que correspondem à soma dos romances brasileiros do período de 1990-2004” (p. 28), escritos por autores femininos e masculinos, enfocando as personagens sem, no entanto, analisar a qualidade das obras compreendidas pela pesquisa. Os dados coletados causam certo estranhamento, principalmente se consideradas as transformações pelas quais passou o Brasil ao longo do século XX – em especial, as transformações dos papéis sociais da mulher após as lutas e conquistas obtidas nesse período.

Dalcastagnè aponta que não se fazem muito presentes personagens como negros, pobres, mulheres, homossexuais, idosos, crianças e deficientes físicos. E, quando presentes, são reduzidas suas oportunidades de manifestação dentro da narrativa, pois

essas categorias apresentam-se silenciadas. Também constata que as personagens femininas são minoria e, na maioria das vezes, representadas dentro dos limites do espaço doméstico – mesmo em épocas de grande leque de opções de profissão ao alcance das mulheres, bem como sua maior inserção na esfera pública da vida do país. As profissões em que as mulheres ficcionais atuam são “ocupações que poderiam acolhê-las na primeira metade do século XX: donas-de-casa, artistas (em geral, atrizes), estudantes, domésticas, professoras, prostitutas” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 43). Além disso, a pesquisa acusa uma porcentagem significativa de mulheres, na literatura pesquisada, sem qualquer indício de atuação profissional, que é ofuscada pelo envolvimento com questões pessoais. Ainda revela que somente 32,7% das personagens femininas pertencem à elite intelectual (contra 46,6% das personagens masculinas), em tempos em que as mulheres já são maioria nas universidades⁶.

Dalcastagnè (2005, p. 67), ao compilar dados a respeito das personagens de romances brasileiros contemporâneos, observa que nossa literatura muito revela sobre os aspectos acerca dos quais se cala, vez que “os silêncios da narrativa brasileira contemporânea, quando não conseguimos percebê-los, são reveladores do que há de mais injusto e opressivo em nossa estrutura social”.

Difícilmente se acreditaria que os contos produzidos no período de 1990-2004 fossem muito diversos dos romances pesquisados por Regina Dalcastagnè. E exatamente por isso deve ser ressaltado que, entre 1963 e 1986 – período em que foram escritos os contos analisados neste trabalho – João Antônio voltou sua literatura também às mulheres ocupantes da faixa de exclusão das grandes cidades. Às operárias, mães de família, costureiras, prostitutas e malandras foi dado um espaço que demonstrasse sem ironias nem paternalismos a marginalização que lhes foi imposta. A operária Lídia, a dona-de-casa Fujie, a desocupada Tila, a menina Lúcia, a Mãe costureira, a pipoqueira Maria, as prostitutas Marli, Ivete e Guiomar, a vendedora de balas Mariazinha, a insana Mafalda e a quase pedinte Mimi Fumeta são personagens extraídas da vida real, representativas da condição de marginalidade dentro de uma larga faixa de marginalizados. Não foram orientadas prioritariamente para as funções domésticas, defendem-se como podem e não

⁶ De acordo com Fúlvia Rosenberg em “Mulheres educadas e a educação de mulheres” (in *Nova História das Mulheres no Brasil*, São Paulo: Contexto, 2013), em 1990, as mulheres eram 52,3% entre alunos do Ensino superior no Brasil (incluindo mestrado e doutorado); em 2000, as mulheres eram 56,5% de alunos do Ensino superior e 52% em mestrado e doutorado; em 2009, elas eram 56,9% no ensino Superior e 58% em mestrado e doutorado.

se constroem em buscar a satisfação de seus objetivos. São personagens femininas concebidas por um autor que pertenceu ao operariado, presenciou e vivenciou a difícil luta pela sobrevivência nas periferias de São Paulo e não ignorou a importância das Catarinas, Pafúncias e Hermengardas.

Silêncios em textos literários

O silêncio, como poderoso recurso de linguagem que é, revela, fortalece, seduz, permite a lembrança, faz companhia, desperta consciência, remói desesperanças e constitui traço característico da personagem; sempre entrelaçado com a palavra, abre possibilidades muitas de compreensão do discurso. Em *Do silêncio*, David Le Breton (1997, p. 17) assevera que:

O silêncio e a palavra não são contrários, um e outra são significantes, o discurso não pode existir sem a sua ligação mútua. O silêncio não é um resíduo, uma escória a ser rejeitada, um vazio a preencher [...]. da mesma forma que uma mímica ou um gesto, ele não encarna uma súbita passividade da língua, mas sim um registro activo de seu uso. Participa da comunicação no mesmo plano da língua e das manifestações do corpo que a acompanham. A palavra tem mais dificuldade em passar sem o silêncio do que o inverso.

A mediação entre linguagem, mundo e pensamento é feita pelo silêncio, de acordo com Eni Puccinelli Orlandi, em *As formas do silêncio* (2007), pois ele resiste à urgência da linguagem e significa de várias maneiras. Por isso, “há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc.” (ORLANDI, 2007, p. 37). Para Orlandi (2007, p. 33), o real sentido da fala jaz na profundidade do silêncio.

João Antônio lança mão do silêncio para construir suas mulheres ficcionais que, lacônicas, impõem suas presenças e passam a fazer parte, de maneira indelével, da vida das personagens masculinas dos contos do escritor. Silenciosamente, essas mulheres enfrentam as dificuldades, armam táticas de sedução, exercem poder sobre o homem ou resistem às autoridades constituídas. Marli, a prostituta que sustenta o malandro Bacanaço, tem apenas uma fala na narrativa da qual participa (“É amor”) e com ela ratifica o tipo de ligação que tem com ele. Fújie usa do silêncio para cobrir-se de mistério e assim parecer mais atraente aos olhos do garoto encantado por ela. A esposa do contínuo que visita as três cunhadas não diz uma palavra que seja recordada pelo marido, mas seu comando sobre

ele se faz notar inequivocamente. Mimi Fumeta sai de seu silêncio somente para resistir às ofensas que lhe fazem os meninos de rua da Lapa e ao ser abordada por policiais.

Em *A estética do silêncio* (2015), Susan Sontag afirma que o silêncio acarreta a oportunidade de interpretação e a atribuição de um discurso a si, pois “continua a ser, de modo inelutável, uma forma de discurso (em muitos exemplos, de protesto ou acusação) e um elemento em um diálogo” (SONTAG, 2015, p. 18). Construindo os significados ao ocupar os vãos deixados pelas palavras – que nem sempre se fazem suficientes para expressar todas as possibilidades de linguagem – o silêncio corrobora a palavra, fazendo parte da linguagem, e confirma a significância do discurso que, para se fortalecer, prescinde da palavra falada. Muitas vezes, mais peso e valor ganham os diálogos pontuados pelo silêncio.

Onde houver linguagem, haverá o silêncio, vez que este é elemento constitutivo daquela e proporciona vasta gama de sentidos ao discurso, que alcança a plenitude em seu equilíbrio entre o que se fala e o que se cala. Um interessante exemplo é dado no conto “Meninão do Caixote”, com o silêncio comovente que encerra a narrativa com a saída resignada da mãe do protagonista do salão de sinuca onde o garoto jurara jamais voltar a pôr os pés. Dizendo apenas três palavras, ela deposita sobre o pano verde da mesa o almoço que preparara à espera de Meninão. Cabisbaixa, lenta e pequenina a descer uma ladeira, a mãe é alcançada pelo rapazinho, que após convulsivo choro foge correndo do salão, toma-lhe uma das mãos e, sem olhá-la nos olhos, acompanha-a silenciosamente de volta para casa. Nada dizem a respeito de decepções maternas nem sobre falsas promessas de abandonar a sinuca nem sobre perdão nem sobre o amor que têm um pelo outro. Desnecessárias se fazem as palavras naquele domingo ensolarado em que Meninão do Caixote fez a mais espetacular e a última partida de sinuca de sua vida.

O calar da mãe de Meninão e o silêncio do próprio garoto não exaurem o valor de suas falas; ao contrário, amplifica-lhes o sentido e suscita vários entendimentos. O silêncio inserido no gesto de entrelaçamento de mãos tem a função de “equiparar ou auxiliar o discurso a atingir sua máxima integridade ou seriedade. Todos têm a experiência de como as palavras, quando pontuadas por longos silêncios, adquirem maior peso – tornam-se quase palpáveis” (SONTAG, 2015, p. 28). É o que Orlandi (2007, p. 24) classifica de “silêncio

constitutivo”, ou seja, aquele que nos indica que para dizer é preciso não-dizer, atestando que a legibilidade do discurso muitas vezes repousa mais sobre o não dito do que sobre o claramente falado. Assim, o apelo ao silêncio “nunca indicou meramente uma rejeição hostil à linguagem. Ele também significa uma altíssima estima pela linguagem – por seus poderes, sua força passada e os perigos correntes que coloca a uma consciência livre” (SONTAG, 2015, p. 35).

O emprego do silêncio na construção da linguagem também dá plenitude à presença de quem dele se serve. Para Sontag (2015, p. 28), “quando a pessoa fala menos, começa-se a sentir mais plenamente sua presença física em um espaço dado” e, transposto isso para a construção da personagem, tem-se que o silêncio como traço constitutivo da mesma torna-se grande potência de atuação na narrativa. Um forte exemplo está na esposa do cantor que protagoniza e narra o conto “Tony Roy Show”: Mafalda é a lembrança constante nas memórias do cantor, um homem premido pelas preocupações com uma esposa doente e pelas responsabilidades de criar sozinho dois filhos pequenos. A figura de Mafalda é recorrente na narrativa e são lembradas suas únicas palavras, “Leva lixa para os pés”, de modo a reforçar a insanidade que a levou ao suicídio. A única frase dita por ela corrobora Le Breton (1997, p. 16), de acordo com quem “cada palavra proferida tem a sua parte de ruído e a sua parte de silêncio e, de acordo com as circunstâncias, soa com mais ou menos força segundo a dosagem de um ou de outro”.

Aponta o silêncio também para a solidão das personagens, porquanto na solidão o indivíduo pode entender o silêncio à sua volta e os sentidos que ele produz. Sendo linguagem, o silêncio molda as identidades das personagens que silenciam seus discursos e assim se isolam dos demais e têm o respaldo silencioso que lhes enseja a fala e a percepção das condições de suas próprias existências. Mimi Fumeta, em “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)”, exemplifica o emprego do silêncio na elaboração do isolamento de um bar imundo em que acaba seu sonho de sair da Lapa e da vida miserável e morar em Copacabana, trabalhando no requintado Bar e Boate Primor, quando narra, ao final do conto, que:

Para final, silencio, os cotovelos no balcão, uma vontade arranhando de dizer alguma coisa. Tomo o caminho da pia, derramo água no rosto, deixando escorrer, algumas vezes. Dou um pente nos cabelos, meto uns grampos. Saio mesmo capenga. E não digo nada.

Um frangote caça mulher junto da farmácia já fechada, mas luminosos acesos. Chego-lhe de mansinho, pé-pé, lhe enlaço o pescoço. O coisinha vira-se, ri, estira os olhos no meu corpo. Não olho os olhos dele (ANTÔNIO, 2002, p. 48-49).

O silêncio, de acordo com Orlandi (2007, p. 68), “não é o vazio ou o sem sentido; ao contrário, ele é o indício de uma instância significativa [...]. O silêncio é o que instala o limiar do sentido”. Assim, percebe-se que o silêncio da noite que envolve a solidão de Mimi Fumeta é repleto de sentido, uma vez que a faz ver a dimensão do fracasso de sua vida: o flagrante por causa de tóxico, a prostituição exercida na rua, o afastamento das colegas de profissão, o deboche dos moleques de rua, o achaque da polícia, o abandono em que vive – o que ela não declara mas compreende, já que “o sujeito tem uma relação necessária com o silêncio, pois no espaço de tensão constitutiva da subjetividade há uma solidão do sujeito em face dos sentidos, em que o outro é mantido à distância” (ORLANDI, 2007, p. 82). É a solidão do inquietante silêncio que “coloca o homem perante si mesmo, em confronto com amarguras escondidas, com fracassos, com remorsos” (Le BRETON, 1997, p. 154).

Também como imposição de poder o silêncio faz-se linguagem significativa, segundo Le Breton (1997, p. 88), para quem “o silêncio é um instrumento de resistência mas também de poder, de terror, uma forma de controlar a situação com mão de ferro. A censura é uma obrigação de calar ou de ver aquilo que se diz desfigurado”. Orlandi (2007) fala do silêncio da opressão como aquele que incide sobre o oprimido, a linguagem do poder, chamada por ela de “política do silêncio” ou “silenciamento”, em que “o silêncio trabalha os limites das formações discursivas, determinando conseqüentemente os limites do dizer” (ORLANDI, 2007, p. 74). Nesse sentido, é empregado o silêncio imposto para marginalizar o menos favorecido, delimitando seu espaço a uma área restrita de atuação.

Em *O silêncio primordial* (2003), Santiago Kovadloff dispõe que “a palavra que acolhe o silêncio não se funda em um ato voluntário. Ela é, ao contrário, fruto de um arrebatamento. É vocação, é resposta a um chamado. Impõe-se, sobretudo, como inapelável necessidade a quem depois a organiza como enunciado” (KOVADLOFF, 2003, p. 11). Como elemento construtor da linguagem ou como produtor de sentidos, como potencializador da imagem de quem silencia ou como dimensionador da solidão vivida, como confrontação de amarguras ou como base para imposição de poder, o silêncio é o recurso capaz de dizer o que as palavras não alcançam. E assim, “o silêncio extremo comprova, de qualquer uma

das vertentes adotadas para a sua abordagem, que a subjetividade encontra nele seu solo radical” (KOVADLOFF, 2003, p. 14).

Nos contos de João Antônio mais adiante analisados, o silêncio e o silenciamento tomam parte importante na construção das personagens e na edificação dos enredos. Em seu fazer literário, o contista paulistano apaixonado pela palavra mostra-se bom usuário do silêncio ao conceber lacônicas personagens representantes da massa anônima urbana. Além disso, os monólogos e os diálogos da narrativa lançam mão da multiplicidade de significados que o silêncio guarda em si. Corroborando a palavra, o silêncio confirma a significância do discurso, que para se fortalecer, prescinde da palavra falada, e mais peso e valor ganham as falas pontuadas pelo silêncio.

No conto “Retalhos da fome numa tarde de G.C.”, os discursos do soldado Ivo e da mocinha Tila reforçam a dependência daquele em relação à generosidade desta e, com poucas palavras e muito silêncio, abrem a possibilidade de outros sentimentos que não só a solidariedade, a gratidão e o perdão: um incipiente sentimento amoroso se faz presente ao final da narrativa.

Em “Fujie”, a presença absoluta da bela nissei de mesmo nome impõe-se através do silêncio que envolve seus olhares e gestos sedutores, comprovando-se pela única frase dita por ela ao narrador apaixonado. Já em “Mariazinha Tiro a Esmo”, a protagonista é uma garota silenciada pela exclusão em que vive, já que, sem família e sem teto, defende-se com a agressividade de quem não se dá por ofendida pelos xingamentos com os quais os outros a definem.

Relembrando em silêncio sua trajetória artística – de crooner de bandas do interior ao auge como cantor romântico e à decadência como cantor humorístico – o narrador protagonista de “Tony Roy Show” acaba por confrontar-se com suas amarguras: o suicídio da esposa, as responsabilidades não divididas da criação de um casal de filhos pequenos e do gerenciamento de uma carreira cheia de altos e baixos. O silenciamento da opressão é o imposto a Mimi Fumeta em “Maria de Jesus de Souza (Perfume de gardênia)”, uma vez que a vida humilhada que leva – dormir em bancos de praça, acordar sob improperios e pedradas de meninos de rua, ser intimidada por prostitutas de rua, ser espancada por policiais – não lhe permite manifestação qualquer além de seus silenciosos devaneios

quase pueris, negando-lhe o mínimo de dignidade.

Lançando mão do silêncio como recurso na elaboração de seus contos, João Antônio ratifica Kovadloff (2003, p. 21), segundo quem “o silêncio humano – é sabido – não se expressa apenas através da prescindência das palavras. Também se expressa através das palavras das quais prescinde”. Na biblioteca particular do contista paulistano foi encontrado um exemplar da coletânea *Histórias Imortais*, de Anton Tchekhov, em cujo conto *Inimigos* surge assinalada uma passagem em que o autor russo declara que “a frase, por mais bela e profunda que seja, impressiona só os indiferentes, mas nem sempre pode satisfazer aqueles que são felizes ou desgraçados; é por isso que a mais alta expressão da felicidade ou da infelicidade é quase sempre o silêncio...” (TCHEKOV, 1959, p. 100). Admirador do escritor russo, João Antônio mostrou-se um aplicado e talentoso seguidor desse precioso ensinamento.

SUA MAJESTADE A PERSONAGEM!

Não escolhi meus personagens, fui atraído por eles. Eles me escolheram. Quando me dei conta, já estava escrevendo sobre eles (João Antônio)⁷

“Eles vivem, tenha a certeza. Vivem na vida e, depois, vivem no meu papel. Mas falar no processo de criação de cada um deles é material de longa conversa. Claro que se eu não os amasse, não teriam o que têm em termos de vida.” Assim João Antônio responde à pergunta “de onde vêm esses seres?”, formulada por Brait (1985), atestando a terna ligação que sempre cultivou com suas personagens.

A infância do autor paulistano transcorreu no início da década de 1940. E já os últimos anos da década de 1930 marcaram a crescente industrialização do Brasil e, por conseguinte, a farta migração de nortistas e nordestinos, em especial, afugentados pela seca e esperançosos na busca por um emprego na cidade de São Paulo. No início da década de 1940, “a capital paulista já é a cidade que mais cresce no mundo em área e população [...]. Em 1941, São Paulo é o maior centro industrial da América Latina, com 4.000 fábricas e mais de 1.400.000 habitantes” (NOSSO SÉCULO, 1980, v. 5, p. 121). O parque industrial paulistano desenvolveu-se, no início do século XX, a partir do Centro da cidade e do bairro do Brás, “irradiando-se, ainda antes da década de 30, ao longo das principais ferrovias, para a Mooca, a Barra Funda e mesmo alguns subúrbios distantes, como Osasco” (ROLNIK; KOWARIK; SOMEKH, 1990, p.140). Para as periferias rumou o contingente de trabalhadores mais humildes, de menor qualificação, formando o operariado absorvido pelos setores tradicionais da indústria – como têxtil, alimentícia, de bebida e de fumo – como pela metalurgia, mecânica, cimento e papel. O censo industrial de 1940 “mostra o índice de 41% para a indústria paulista em relação ao total do valor adicionado do país. Para a indústria mecânica, de material elétrico e de transporte, este índice será de 78%” (ROLNIK; KOWARIK; SOMEKH, 1990, p.156).

Na São Paulo progressista das décadas de 1940/1950, bairros como Jaguaré, Vila Jaguara, Lapa, Vila Anastácio eram ocupados por fábricas e, na Vila Pompeia, o Beco da Onça é um lugar de operários menos qualificados, trabalhadores das refinarias de óleo, das fábricas de maisena, das fundições, dos frigoríficos – realidade vastamente conhecida

⁷ Extraído de entrevista constante em *Patuleia, gentes da rua. São Paulo: Ática, 1996, p. 4.*

por João Antônio, que criou suas personagens em tudo semelhantes à vida real dos bairros proletários: trabalhadores humildes, pedintes, porteiros de boate, jogadores de futebol, presidiários, engraxates, jogadores de sinuca, prostitutas, malandros de todo tipo, otários e merdunchos. Assim, o jovem de Vila Pompeia estreou em 1963 com o livro de contos *Malagueta, Perus e Bacanaço*, prontamente aclamado, tornando-se, no dizer elogioso da crítica, um porta-voz dos marginais e dos marginalizados e um digno representante da cidade de São Paulo na literatura.

Em seu célebre texto *Corpo-a-corpo com a vida*, o escritor paulistano declara acreditar que a vida que exala de seu livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* deve-se exatamente ao fato de que “vi meus jogadores de sinuca, viradores, vadios, vagabundos, merdunchos do ponto de vista deles mesmos. E não do escritor. No meu caso particular, até por questões de vida, não poderia enfrentá-los sob nenhuma outra ótica” (ANTÔNIO, 1987, p. 323). É o que se pode declarar sobre todas as suas criações ficcionais.

Persona & personagem na literatura de João Antônio

“Opção? Eu não optei por nada. Não escolhi meus personagens, fui atraído por eles. Eles me escolheram. Quando me dei conta, já estava escrevendo sobre eles. É um mistério, coisa semelhante ao mistério do amor. Somos tragados pelo amor. E ponto.” fala João Antônio na breve entrevista que abre a coletânea *Patuleia – gentes da rua*, publicada em 1996, ano do falecimento do autor. Como sempre, a comprometida escolha dos anti-heróis: pessoas reais, facilmente encontradas nas classes sociais menos favorecidas. Suas personagens são, na maioria das vezes, “certo tipo recorrente de personagem: o jovem brasileiro do sexo masculino. E o grande tema da obra de João Antônio será protagonizado por esse personagem, que assume diferentes feições ao longo de sua carreira literária” (ZENI, 2012, p. 40).

As personagens de João Antônio são extraídas de suas vivências originais, conforme tantas vezes ele mencionou. E a mescla da figura do cidadão e a do autor, da realidade e da ficção, da literatura e do compromisso com as questões sociais é nítida nos contos analisados neste trabalho. Vê-se que, ao aproveitar suas experiências como base de sua literatura, João Antônio demonstra identificação com suas personagens, com as histórias de

vida narradas. Construindo suas pessoas ficcionais, o autor lança mão de tênues aspectos, como mínimos traços físicos, poucos detalhes de personalidade ou de conduta, discretos gestos e pequenos cacoetes. Também na linguagem empregada por suas personagens e até mesmo nos nomes para elas escolhidos reforça-se a verossimilhança do universo de marginalizados criado pelo escritor. Em especial, as mulheres representadas nos contos escolhidos para este estudo revelam um trabalho de maior sutileza do escritor, que em pormenores como traços físicos, gestos, vocabulário e cacoetes demonstra maior delicadeza no trato com particularidades que caracterizam as personagens femininas, como se verá mais adiante.

Em *A retórica da ficção* (1980), Wayne Booth discorre sobre as variadas formas de narrar, esclarecendo que o autor não desaparece, mas se disfarça constantemente, atrás de uma personagem ou de um narrador que o representa, vez que “há um diálogo implícito entre autor, narrador, os outros personagens e o leitor. Cada um destes quatro pode ir, em relação a cada um dos outros, desde identificação a completa oposição, sobre qualquer eixo de valores morais, intelectuais, estéticos ou mesmo físicos” (BOOTH, 1980, p. 171). Nos contos de João Antônio, constata-se uma forte identificação entre autor e suas personagens, estabelecida a partir da condição socioeconômica que experimentam – aquele em sua vida pessoal e estes nos contos aqui enfocados. Também se percebe a cumplicidade entre autor e narrador, estabelecida a partir da opção daquele pelos desfavorecidos, opção que contamina tanto aquele que narra a trajetória alheia como aquele que narra a sua própria vida.

João Antônio, criado “ali nos Jaguarés, no Morro da Geada, sem água encanada, com luz só recente, sem televisão, sem aparelho de som e sem inflação”, sempre fez questão de manter seu compromisso com a realidade, assumido em seu célebre texto *Corpo-a-corpo com a vida*, onde explana seu objetivo de fazer uma literatura que “reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária e fabril, o êxodo rural, a habitação, a saúde, a vida policial, aquela faixa toda a que talvez se possa chamar radiografias brasileiras” (ANTÔNIO, 1987, p. 316). É isso que se vê nos contos “Busca”, “Fujie”, “Meninão do Caixote”, “Três Cunhadas – Natal de 1960”, “Joãozinho da Babilônia”, “Paulinho Perna Torta”, “Tony Roy Show” e “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)”, em que os protagonistas

narram-se em trajetórias desiludidas e francas, mostrando o lado sofrido da vida e, também, o compromisso de João Antônio para com os excluídos em geral e para com os proletários, os malandros e os marginais em particular. O contista declarava “ser a paixão também responsável pela eleição de seus personagens, assegurando que sua criação literária era um acontecimento amoroso acima de qualquer coisa, a tal ponto que só figuravam em seus livros seres humanos que amava” (ORNELLAS, 2000, p. 64). Acrescente-se que, no dizer de Castelo (2006, p. 46), João Antônio “gostava dos marginais, dos malandros, dos infelizes, não por algum tipo sórdido de piedade, mas porque se julgava um deles, e de fato era”, o que atesta a fidelidade e a honra que o autor sempre rendeu a suas origens “merdunchas”. Daí a identificação do autor paulistano com suas personagens, refletida no modo como tanto aquele como estas veem o mundo: de baixo.

Percebe-se que autor e narrador estão profundamente entrelaçados nos contos “Malagueta, Perus e Bacanaço”, “Retalhos de fome numa tarde de G. C.”, “Milagre Chué” e “Mariazinha Tiro a Esmo”. Narrados em onisciência, são contos em que “o narrador recorrendo ao discurso indireto livre ou ao monólogo interior, ou ainda, adotando a linguagem e a maneira de pensar das personagens, adere a estes de tal maneira que parece assumir, ele próprio, a sua personalidade” (POLINESIO, 1994, p. 138). Nesses contos de João Antônio, mesclam-se as vozes da personagem, do autor e do narrador, comprovando Reis, segundo quem é bem estreita a relação entre:

A personagem, o seu criador (essa entidade a que chamamos autor empírico) e o narrador que enuncia o discurso em que ela se manifesta, no desenvolvimento de uma sinuosa (às vezes tortuosa) relação triádica que pode levar a questionar as fluidas fronteiras que, mais do que dividir, verdadeiramente connexionam ficção e real (REIS, 2005, p. 144).

Se, de fato, a voz do narrador é outra que não a voz do autor, também é fato a íntima comunhão entre autor e narrador nos contos de João Antônio. De acordo com Magri (2010, p. 19), “a exigência de fundir homem e autor, ficção e realidade, literatura e compromisso social, vai marcar toda a obra de João Antônio, cujo projeto estético-político pode ser mapeado a partir de seus textos”. Embora o autor delegue ao narrador a tarefa de contar as histórias de Nego, Malagueta, Jacarandá, Mariazinha, Perus, Ivo e Bacanaço, não deixa de se imiscuir no enredo de forma bastante incisiva. É sob esse aspecto que se percebe a relação que o autor guarda para com o narrador, pois aquele compartilha do

mesmo universo deste e jamais oculta sua postura de porta-voz dos excluídos, transposta para os textos em que o narrador onisciente “adere tão profundamente ao objeto da representação que não se percebe mais a sua voz, tornando-se terceira pessoa apenas formal” (POLINESIO, 1994, p. 68), comprovando que “a presença do autor será óbvia sempre que ele entrar ou sair da mente dum personagem – quando ‘desloca o seu ponto de vista’” (FRYE, 1980, p.34). A presença de um autor ora comovido, ora indignado, ora encantado com suas criações ficcionais é perceptível nos contos cujo narrador compactua com as personagens, em especial as mais sofridas.

O narrador onisciente, ao contar, por exemplo, o diálogo entre o faminto soldado Ivo e a oferecida Tila, mostra uma ternura comovida que se mistura aos sentimentos do jovem pela mocinha: “Como estava mudada! Antes era uma tonta se oferecendo a qualquer um. Bem, agora também se entregava, mas não era uma tonta. Estava até mais humilde no seu jeitinho de mãe, não tinha aquela afobação de antes” (ANTÔNIO, 1987, p.45).

Nego, o menino engraxate incumbido de realizar uma tarefa de adulto, tem sua inocência acentuada pelas lembranças de suas conversas com a pequena Lúcia, que “lhe fazia imaginar uma porção de coisas suas desconhecidas: a casa dos bichos, o navio, a moça que fazia ginástica em cima duma balança – que o pai dela chamava de trapézio” (ANTÔNIO, 1987, p. 63). A infância desamparada, desprovida de sonhos, é narrada com delicadeza ao mostrar os pequenos encantamentos do menino engraxate.

Perus, narrado em sua admiração pelo nascer do sol, guarda em segredo “aquele sentir, àquela hora, dia querendo nascer, era um esquisito e arrepiava. E até julgava pela força estranha, que aquele sentimento não era coisa máscula, de homem” (ANTÔNIO, 1987, p. 147), de modo que a voz do narrador se mescla com a sensibilidade do autor e com a comoção da personagem.

Nas desventuras de Jacarandá, um autor implícito revela-se já nas primeiras linhas do conto, pois o narrador revela uma compreensão dos infortúnios do protagonista observando que “como o pinta não cruze os braços, as coisas vão acontecendo... que não há nada para acontecer como as coisinhas da vida” (ANTÔNIO, 2012, p. 315).

O mesmo acontece com Mariazinha Tiro a Esmo, de quem o narrador onisciente

diz que “tem quatorze e pouquinho, só. O rosto, quando ela se abandona de suas trampolinagens na faina malandra, é suave.” (ANTÔNIO, 1987, p.164). A mocinha tem seu perfil exposto pelo narrador com “uma certa simpatia pela personagem por parte daquele que conta a história. Assim, vemos a criação de um ritmo poético em que subjaz um lirismo na apresentação das características de uma criança” (ORNELLAS, 2008, p. 128).

Constata-se que em nenhum dos contos supramencionados existe qualquer laivo de censura ao comportamento das personagens – todas desvalidas e, cada qual dentro de suas agruras, extraídas da observação do cotidiano socialmente discriminado do soldado, dos jogadores de sinuca, do andarilho sem destino e da exploradora de pequenos vendedores de balas. Vê-se que:

O narrador dos contos de João Antônio é, sobretudo, solidário aos sofrimentos e anseios do homem, e se revela em cada página como um irmão espiritual e consanguíneo de todas as personagens por ele criadas. A voz do narrador é a voz dos excluídos sociais, ela os representa – em todos os sentidos – e denuncia suas condições precárias (JUNQUEIRA, 2013, p. 41).

Nos contos aqui examinados, sendo narrados em primeira pessoa ou em onisciência, “pode-se concluir que a aproximação entre o escritor e suas figuras literárias não era arbitrária nem desinteressada. [...] Sua própria história, tanto de vida quanto de produção, nos demonstra que havia realmente uma identificação para com aqueles a quem retratava” (SILVA, 2008, p. 214).

O contista, ao elaborar seres ficcionais, escolhe certos aspectos que, “ligados à seleção cuidadosa e precisa da palavra com suas conotações peculiares, podem referir-se à aparência física ou aos processos psíquicos de um [...] personagem” (ROSENFELD, 1976, p. 14). Assim, emprega o monólogo interior para dar intensidade à voz dos invisíveis sociais, elaborados a partir da observação do autor sobre o cotidiano precário dos excluídos. Por sua vez, a descrição concisa, baseada no detalhe, também faz parte da técnica elaborativa do autor como um recurso metonímico: poucos traços característicos são mais do que suficientes para permitir ao leitor que desconfie, intua e, por fim, capte a essência das personagens, de modo a imergir paulatinamente na história narrada. Já a linguagem elaborada, popular, nascida das ruas, demarca com mais intensidade não só a caracterização das personagens e sua exclusão social, mas mostra, ainda, o compromisso do autor em construir personagens “vivas”, situadas em uma literatura que

“se rale nos fatos”. Até mesmo a escolha de nomes – carregados de significação – para suas criações denota o cuidado de João Antônio na construção de um vigoroso universo ficcional. A escolha desses “aspectos esquemáticos é de importância fundamental na obra ficcional – particularmente quando de certo nível estético – já que desta forma é solicitada a imaginação concretizadora do apreciador” (ROSENFELD, 1976, p. 14) e revela que, ao lançar mão desses recursos na confecção de seus contos, o escritor confirma sua postura reverente e afetiva perante suas criaturas.

João Antônio emprega o monólogo interior como artifício essencial para a elaboração de suas pessoas ficcionais, expediente que é, para Brait (1985, p.62), “o recurso de caracterização de personagem que vai mais longe na tentativa de expressão da interioridade da personagem”. Já Candido (1976, p. 73) afirma que “as personagens obedecem a uma certa concepção de homem, a um intuito simbólico, a um impulso indefinível, ou quaisquer outros estímulos de base, que o autor corporifica, de maneira a supormos uma espécie de arquétipo” – como podemos constatar nas personagens sempre caladas, envolvidas em um cotidiano mesquinho, tolhidas pela falta de recursos e frustradas em seus sonhos estreitos, delineando os merdunchos típicos dos contos de João Antônio.

O escritor paulistano sempre fez questão de afirmar que “a composição de seus personagens ocorria pela observação da vida precária levada cotidianamente por muitos brasileiros” (ORNELLAS, 2008, p. 78); por isso, os pobres-diabos moradores das periferias da cidade de São Paulo ou dos subúrbios da cidade do Rio de Janeiro, “aparecem em seus textos de forma autônoma, dotados de personalidade, anseios, angústias, alegrias e tristezas, o que nos permite adiantar que são recriados por um escritor que os enxerga como heróis” (CORREA, 2006, p. 20).

Pessoas de poucas palavras, as personagens joãoantonianas quase não se relacionam com os que lhe são próximos – sejam familiares, amigos, vizinhos ou colegas –, não possuem relacionamentos amorosos sérios, muito pensam, pouco falam, reconhecem-se incapazes de manifestações de cunho sentimental ainda que sejam plenamente capazes de experimentar sentimentos como ternura, piedade ou solidariedade. Assim, nas criações de João Antônio, o monólogo interior é um dos “recursos selecionados pelo escritor para descrever, definir, construir os seres fictícios que dão a impressão de vida e chegam

diretamente ao leitor através de uma personagem” (BRAIT, 1985, p. 60), mostrando a aspereza de sua vida, sua falta de perspectivas e seu sofrer calado, evidenciando que “enquanto aquilo que o personagem pensa e sente puder ser tomado diretamente como indício fidedigno das circunstâncias a que está em face, o leitor pode experimentar com ele essas circunstâncias com mais intensidade” (BOOTH, 1980, p. 290).

Mesmo quando em narração onisciente, o monólogo da personagem, com suas impressões francas e realistas, é forte marca elaboradora da conduta do ser ficcional, vez que “o narrador em terceira pessoa simula um registro contínuo, focalizando a personagem nos momentos precisos que interessam ao andamento da história e à materialização dos seres que a vivem” (BRAIT, 1985, p. 56). É o que se vê no bancário que protagoniza o conto “Três cunhadas – Natal de 1960”, que repete sentidamente o bordão “Isto não é vida” enquanto corre o comércio popular carioca à procura de presentes de natal para as irmãs de sua esposa, os quais caibam em seu orçamento minguado e, em desabafo desalentado, confessa para si uma “vontade besta de ser mais moço, sem carregar filhos e nenhuma preocupação excessiva, moço para se atirar de cabeça à vida e maluciar à vontade de outros jeitos, livre e firme como um desgraçado” (ANTÔNIO, 2002, p. 61).

Também é o que se constata em “Retalhos de Fome numa Tarde de G.C.”, conto em que Ivo, soldado faminto, aquartelado no Batalhão Motorizado Anchieta do Grupo de Combate, não tem grandes perspectivas de melhora e, também por conhecer a pobreza, não deixa de se comover com a situação da jovem mãe solteira que se oferece aos soldados do quartel.

Também Nego, o garoto engraxate que atravessa sozinho a noite paulistana no conto “Frio” (“Pequeno, feio, preto e magrelo”), arriscando-se ao levar um pequeno embrulho branco a um ferrovelho no bairro de Perdizes, não percebe o grau de exploração de que é vítima. O menino tem sua percepção do mundo mostrada pela admiração ingênua que tem por seu protetor, Paraná, um adulto que vive de expedientes escusos.

O jovem Perus, por sua vez, é um dos protagonistas de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, tem dezenove anos e não tem família, mora de favor com uma tia no bairro de Perus, defende sua sobrevivência roubando carteiras em conduções cheias, mas ainda sonha em se tornar um grande jogador de sinuca. As dificuldades não lhe tiram a indignação

ao presenciar um velho engraxate bêbado ser ofendido pelo caixa de um dos salões de sinuca que frequenta.

Com mais destaque, percebe-se a força do monólogo interior das personagens em narrativas em primeira pessoa, como nos contos “Busca”, “Fujie”, “Joãozinho da Babilônia”, “Paulinho Perna Torta” e “Maria de Jesus de Souza (Perfume de gardênia)”. Vicente, o protagonista do conto “Busca”, teve fracassada sua chance de ser boxeador, torna-se soldador em uma oficina; maduro, ainda vive com a mãe, ocupa-se de pequenas mazelas domésticas; foge do assédio velado da vizinha Lídia; segue perambulando pelo bairro em dias de folga, entediado e vazio a buscar não sabe o quê.

O narrador de “Fujie”, filho de um funcionário dos Correios e Telégrafos, ainda garoto é obrigado a assumir responsabilidades comuns aos garotos de vida mais humilde, trabalhando em um estúdio fotográfico no bairro paulistano da Liberdade e estudando à noite. Também Meninão, ao lembrar seus tempos de garoto-prodígio da sinuca, no conto “Meninão do Caixote”, se vê como um iludido pela fama dos bares de periferia.

O arredo Joãozinho da Babilônia, narrador protagonista do conto homônimo, reconhece as transformações vindas da passagem do tempo, percebe-se um infeliz “vivendo de otários, na humilhação e no vexame, tendo de suportar as vontades para levantar o tutu dos trouxas” (ANTÔNIO, 2002, p. 81-82). Mas ele deixa, num átimo, vir à tona seu lado mais terno, ainda que tenha de seu ambiente e de si mesmo um juízo bem realista (“não passo de um leão-de-chácara, o Joãozinho da Babilônia, porteirinho chué do Danúbio”).

Mesmo Paulinho Perna Torta, o criminoso que narra o conto que leva seu nome, apesar de endinheirado, respeitado pelos seus pares e bem-sucedido, tem-se, a determinada altura da vida, como um fracassado e, chegando aos trinta e um anos, faz um balanço melancólico de sua vida: “tenho a impressão de que me preguei uma mentira enorme nestes anos todos”. O mesmo desalento é demonstrado pelo cantor romântico Toni Roy, que não poupa sua franqueza narrando “Tony Roy Show” e recordando o duro início de sua carreira e, mesmo embrutecido pelas muitas quedas em sua vida, não deixa de se comover com o velho flautista que mal aguenta o ritmo das gravações de seu programa de TV.

Mimi Fumeta, a protagonista de “Maria de Jesus de Souza (Perfume de gardênia)”,

embora sonhe em sair da prostituição nas ruas, é ciente das humilhações que sofre da polícia e até dos meninos do bairro, da indiferença dos taxistas e comerciantes da Lapa carioca, seguindo o conto em tom amargurado. Em seu sofrimento humilhado, comove-se ao ver um “casal seberto de mendigos, arriados, esfiapados, sentados no meio-fio”, aproxima-se discretamente e constata a ternura do pedinte que escolhe umas pontas de cigarro dentro de uma lata vazia e, gentilmente, as oferece à companheira.

Nos contos de João Antônio sempre há personagens que, apesar da vida sofrida – ou exatamente por causa dela –, não perdem sua capacidade de sentir compaixão pelo semelhante, já que para o autor “era justamente em meio do ambiente de pessoas pobres e maltratadas pela vida, o mundo de seus personagens, que ele verificava a existência de valores essenciais do humanismo. No submundo urbano as amizades eram verdadeiras, a solidariedade e o respeito estavam presentes” (ORNELLAS, 2008, p.80). É o que faz do contista paulistano, de acordo com Candido (2012, p.581), “um verdadeiro descobridor, ao desvendar o drama dos deserdados que fervilham no submundo; dos que vivem nas lambujens da vida”.

O soldador Vicente, o Contínuo de banco, o soldado Ivo, o pedinte Malagueta, o jovem Perus, o cafetão Bacanaço, o garoto apaixonado por Fujie, Meninão do Caixote, Joãozinho da Babilônia, Paulinho Perna Torta e Toni Roy são, em variadas proporções, deserdados que fervilham no submundo e revelam que:

O desânimo, o desinteresse, a incapacidade de amar, a inação e a baixa autoestima são características que, em maior ou menor grau, podem ser atribuídas aos protagonistas dos contos de João Antônio. Sua melancolia, marcada pela resignação e pela paralização do agir, relaciona-se diretamente a uma condição social que pode ser concebida como “alienada” (MARTIN, 2008, p. 162).

Ao discorrer sobre personagens joãoantonianas, Martin (2008, p. 163) vê a alienação como “uma atitude mais passiva, que expressa a impossibilidade de atuar ou interferir em seus próprios destinos”. Essa passividade, muitas vezes encontrada nas personagens masculinas de João Antônio, é um dos resultados advindos das origens modestas e das vivências de exclusão que sempre assombram tais personagens, mesmo quando eles superam as adversidades (exemplo de Paulinho Perna Torta e de Toni Roy). Mas essa passividade não acomete as personagens femininas desse autor – mulheres, quase sempre, de origens igualmente modestas e excluídas –, que conduzem suas vidas

de acordo com sua própria vontade, gerenciando as possibilidades que se lhes apresentam. Exemplos de pessoas diligentes, arrojadas e resilientes são vastamente encontrados entre as personagens femininas, protagonistas ou não, dos contos analisados nesta pesquisa.

As três Cunhadas do Contínuo enfrentam suas questões pessoais sem qualquer sentimento de inferioridade ante a sociedade em geral ou a figura masculina em particular. Sustentam-se por meios próprios e não se importam com nenhum tipo de censura social. A cunhada mais velha explora financeiramente o amante e exhibe ostensivamente a situação como prova de sua diligência; a cunhada do meio tem um amante e ainda mantém encontros eventuais com desconhecidos, mesmo sendo uma mulher casada; a cunhada mais nova sustenta seu amante. As três saíram de Niterói, onde moravam de favor na casa do protagonista do conto, e foram morar na cidade do Rio de Janeiro, o que lhes foi um significativo acréscimo na melhoria de classe social. Nenhuma delas tem seus atributos físicos ou intelectuais mencionados no conto, mas isso não constitui problema na construção de sua independência de atitudes e na obtenção de seus desejos, em franco desprezo à normas sociais vigentes.

Fujie, por sua vez, não pode ser classificada como um ser desprovido de ânimo ou interesse, vez que sua campanha para conquistar o rapazinho amigo de seu marido dá mostras explícitas de grande capacidade de ação e de obtenção de resultados. O jovem amigo em questão, por mais que tente fugir das investidas e resistir à nissei, acaba por render-se a ela. Fujie, por sua vez, não se importa com o fato de trair o marido, não teme ser denunciada a ele nem manifesta qualquer receio de ser descoberta. Seu interesse manifesto é concretizar um encontro amoroso com o rapazinho apaixonado por ela.

Maria de Jesus de Souza, ou Mimi Fumeta, a despeito de todos os reveses por que passa, não desanima ante sua conjuntura miserável de prostituta que sequer tem onde morar, que não conta com nenhuma espécie de ajuda ao exercer seu ofício nas ruas do bairro da Lapa. Ainda que reconheça suas dificuldades em sair da rua e voltar a trabalhar em círculos mais elevados da prostituição, sempre se exorta a não perder de vista seu objetivo de vida: arranjar-se em Copacabana, que seria o trampolim para que ela, enfim elegante e sedutora, pudesse frequentar o Bar e Boate Primor – lugar onde encontraria um homem bem-posto na vida, o qual se apaixonaria por ela e a tiraria do meretrício. As

três etapas dos planos de Mimi Fumeta (Copacabana, Bar e Boate Primor e saída da baixa prostituição) não são meros devaneios, pois têm a dimensão de um sério projeto de vida que exige diligência para a sua concretização. Embora sofra várias decepções e vexames ao longo de um único dia vivido na narrativa, Mimi termina o conto abordando, na rua, seu primeiro cliente da noite enquanto o Bar e Boate Primor ainda não é uma realidade.

Mariazinha Tiro a Esmo esbanja autoestima, pois mesmo não tendo moradia fixa e carregando uma infância traumática, é independente (inclusive em termos financeiros) aos catorze anos de idade. A garota tem seu próprio negócio, defende-se sozinha dos perigos que seu círculo social apresenta e não dá satisfações de sua conduta a ninguém, usando de beleza, sensualidade, ironia e esperteza para sobreviver em meio à malandragem, uma área de atuação predominantemente masculina.

A resistência e a autonomia das mulheres ficcionais joãoantonianas não são exibidas de modo acintoso. Se o autor compõe suas personagens valorizando-lhes os detalhes descritivos, estes são mostrados de forma bem mais tênue quando se trata de personagens femininas que, através de uma primeira e ligeira configuração, se vão abrindo em vasto leque de elementos caracterizadores, desvendando-se em falas, gestos, pensamentos, cacoetes e descrições. Aos poucos, um traço fisionômico – como os sedutores olhos de Fujie ou os dentes estragados de Mariazinha Tiro a Esmo – recebe a adição de um gesto mais significativo – como passar bilhetes sorrateiros ou uma curva cínica no sorriso – e, mais além, revela um ponto determinante para o desenrolar da narrativa – como seduzir um juvenzinho apaixonado ou dar a conhecer uma infância completamente desassistida. A atuação das personagens dentro do enredo:

Trata-se basicamente de comportamentos humanos (ou de uma série de comportamentos humanos), implicados numa ação narrativa e nela manifestados; tais comportamentos indiciam ou explicitam, de forma dinâmica, a feição psicológica, ideológica ou moral de uma personagem. [...] a conformação accional [...] não define desde logo a personagem, antes funciona como premissa (dir-se-ia: como pré-figuração) para o desenvolvimento da figuração, entendida, como já se disse, enquanto processo gradual e complexo (REIS, 2015, p.133).

Embora raras sejam suas descrições físicas, as personagens dos contos de João Antônio são facilmente identificadas por seus traços característicos, vez que suas narrativas são povoadas por seres rudes e introspectivos, cuja rica vida interior nos chega pelo fluxo de seus pensamentos e contrasta com suas poucas articulações verbais, atestando que

A natureza e o modo de existência da imagem-personagem (uma imagem induzida pelo ato de leitura) assenta no reconhecimento de uma espécie de escassez descritiva que acaba por se revelar bem fecunda, do ponto de vista da configuração do universo ficcional e dos seres que o povoam (REIS, 2015, p. 81).

As descrições concisas e marcantes da personagem vão reforçar sua configuração ao longo de cada conto, que se vai desenvolvendo em franca referência à figura – física – em contraponto à rica atuação da personagem dentro do enredo. Assim, “embora não possamos ter a imagem nítida de sua fisionomia, temos uma intuição profunda do seu modo de ser – pois o autor *convencionalizou* bem os elementos, organizando-os de maneira adequada” (CANDIDO, 1976, p. 79 – destaque do autor). Em poucos traços, João Antônio cria detalhes ou gestos que tanto antecipam as ações da personagem quanto podem causar um desfecho surpreendente. Como “os elementos que um romancista escolhe para apresentar a personagem, física e espiritualmente, são por força indicativos” (CANDIDO, 1976, p. 78), o escritor paulistano foi bastante cuidadoso ao optar por certos componentes que empregou na elaboração de suas criações ficcionais, fazendo o leitor entrar, aos poucos, em contato com “as estratégias que o autor utiliza para reinventar a realidade, transportando sua visão de mundo ao leitor e fazendo-o, por essa ilusão, reportar-se à chamada realidade” (BRAIT, 1985, p. 19). Para tanto, deve-se considerar que:

A integração narrativa da personagem e dos procedimentos de figuração que, “ad usum fabulae”, lhe são inerentes implica, pelo menos, dois domínios de elaboração: o domínio da “caracterização”, momento fundamental, em que a personagem se constitui como unidade discreta, individualizada e distinta das restantes personagens [...]; o domínio da “descrição”, afim e subsidiário da caracterização, pois que, sobretudo em outras épocas e movimentos [...] é a tendência descritiva que incute nitidez e coerência aos traços que diferenciam as personagens (REIS, 2005, p. 139).

A descrição é um componente vastamente empregado na figuração das personagens de João Antônio. Gente que pouco fala, suas criações ficcionais são apresentadas ao leitor por poucos traços que lhes desenham e marcam as personalidades e as atuações ao longo da narrativa. Segundo Brait (1985), a construção de personagens obedece a determinadas leis cujas pistas só o texto pode fornecer. A descrição de certos detalhes – seja no andar, no sorrir ou até no vestir – é o suficiente para configurar definitivamente a personagem e atesta que:

A figuração é dinâmica, gradual e complexa. Isto significa três coisas: que normalmente ela não se esgota num lugar específico do texto; que ela se vai elaborando e completando ao longo da narrativa; e que, por aquela sua natureza dinâmica, a figuração não se restringe a uma descrição, no sentido técnico e narratológico do termo, nem mesmo a uma caracterização, embora esta possa ser entendida como seu componente importante (REIS, 2015, p. 122).

No conto “Fujie”, o protagonista narra sua paixão secreta pela intrigante japonesa esposa de seu melhor amigo e da encantadora mulher, que tanto o angustia com um assédio discreto porém incisivo, tem-se apenas somente um ligeiro traço descritivo: “são seus olhos que estão me comendo, pedindo”. Em “Retalhos de Fome numa tarde de G. C.”, por sua vez, a personagem Tila é descrita somente em uma ocasião, como “uma moça bem nova, mulatinha, jeitosa” – e isso é o maior indicativo da mocinha que se oferece, indistintamente, aos soldados do Grupo de Combate.

No conto “Frio”, Lúcia, a pequena amiga de Nego, é descrita em poucos traços, como “a menina branca” e “era menor que ele e brincava todo dia de velocípede na calçada”. E a diferença socioeconômica entre ambos não escapa à percepção do pequeno engraxate, que dela sempre se lembra como “branca, muito bonita e sempre limpinha”. As delineações sintéticas das personagens de João Antônio confirmam que “se quisermos saber alguma coisa a respeito de personagens, teremos de encarar frente a frente a construção do texto, a maneira que o autor encontrou para dar forma às suas criaturas e aí pinçar a independência, a autonomia e a ‘vida’ desses seres de ficção” (BRAIT, 1985, p. 11).

Não faltam às personagens femininas de João Antônio independência de atitudes nem capacidade de decisão, muitas vezes reveladas através de um detalhe marcante. Seus calçados, por exemplo, são um indicativo da postura das mesmas diante da vida: denotam exercício de comando, posição na escala social, dominância dentro de um relacionamento específico.

Meninão do Caixote relembra que a um mero deslize seu o poder disciplinador de sua Mãe era imediatamente exercido, vez que “o chinelo voava” sobre o garoto, demonstrando claramente a autoridade materna, jamais questionada nem mesmo pelo pai do menino. O calçado também é empregado como instrumento disciplinador por Ivete, quando seu “sapato de salto voou de sua mão e marchou para cima do invertido” Jane, deixando claríssimo que o homossexual não deveria se aproximar de Paulinho Perna Torta, então já

alçado à categoria de “modelo” da prostituta francesa, cujo sapato de salto funciona como demonstrativo de poder e demarcador de posse.

Mimi Fumeta, tem “um sapato na mão, escangalhado” ao entrar no bar Capela, cansada e descomposta. O calçado na mão dá a exata proporção do desfavor em que vive sua dona, que passou o dia entre humilhações, ameaças e ataques dos que povoam sua vida de prostituição nas ruas da Lapa. Ainda assim, considere-se que o outro calçado permanece bem fincado no chão, demonstrando a mulher prática e determinada que sai do bar, logo no início da noite, rumo à abordagem de seu primeiro cliente.

A jovem Guiomar surge na lembrança de Joãozinho da Babilônia como uma moça humilde em “seu sapato sofrido”, a denotar a justa medida das dificuldades por que ela passa: seus sapatos castigados simbolizam a dura vida de prostituição em becos e vielas escuras, no exercício do então chamado “trottoir”, em busca de quem pague por sua companhia. Mais tarde, já instalada em um confortável apartamento no bairro do Flamengo e vivendo sob o patrocínio do político Batistão, como sua amante exclusiva, uma Guiomar voluntariosa e contrariada “cata o sapato de salto e malha o velho na cabeça” – sapato esse que não só traduz a melhoria socioeconômica obtida pela garota como também a ousadia com que ela exerce seu poder sobre o homem que a mantém.

Nessas personagens, os calçados funcionam como um detalhe que, uma vez narrado, fortalece a configuração das mesmas, pois:

Sob o signo de uma estética da descrição e do pormenor, a parte (o calçado) fundamenta o conhecimento do todo (a pessoa), por força de um movimento metonímico que é consabidamente estruturante da narrativa enquanto modo discursivo. Por outras palavras: não sendo possível contar (literalmente) tudo, então narra-se uma parte dessa totalidade, sendo claro para mim que o objeto contemplado envolve um potencial narrativo que o texto trata de confirmar (REIS, 2015, p. 17).

Descrições breves e significativas também estão no conto “Três Cunhadas – Natal de 1960”, em que as três cunhadas em questão são vistas em um ligeiro viés. A cunhada mais velha “tem a cara inchada, irreconhecível, um monstrego. A cara sem expressão alguma, dolorosamente, vai desfilas tédios, cansaços afetados e suas últimas grandes despesas” (ANTÔNIO, 2002, p. 53) após uma cirurgia plástica que não alcançou os resultados pretendidos. Já a cunhada do meio aparece no conto com “seu vestido fora de moda, longo; cabelo escorrido de quem saiu do banho; um salto alto exagerado” (ANTÔNIO,

2002, p. 56). A mais nova, por sua vez, é mencionada como “vivendo de lavagem de roupa e ardendo por um homem”. As sucintas referências são cruciais para o desnudamento paulatino das vidas medíocres das três mulheres que, ao ver de seu cunhado, “nunca tiveram cabeça na vida”. No correr da narrativa, as dependências – econômica, sentimental ou psicológica – dos respectivos parceiros que fazem questão de ignorá-las, o trauma da esterilidade, o abandono por parte da mãe, o vazio da existência se vão acentuando.

No conto “Joãozinho da Babilônia”, Guiomar é descrita por Joãozinho aos poucos, em pequenos detalhes, como “sua mão pequena, com seu sapato sofrido, com a bolsa que só poderia ser sua, seu agasalho marrom surrado, suas ilusões, manhas, preguiças, gatices, com os olhos sonsos que iam e vinham, riam e espetavam” (ANTÔNIO, 2002, p. 69), denotando a paixão que ele sente pela garota de programa, confirmando-se na lembrança recorrente do “caído da cabeça para os lados e para trás” – cacoete de sedução empregado por Guiomar. Por sua vez, Batistão, o político que sustenta Guiomar em troca dos favores da garota, é caracterizado como “grandalhudo, balofo, um desengonço. O velhão Batista, de dentadura postiça, papada e cabelos tingidos de caju, era uma peça” (ANTÔNIO, 2002, p. 76). Tal descrição, ainda que breve, acentua sua figura repelente e, de certo modo, antecipa o comportamento deselegante, repulsivo e abusado de um homem que jamais usa talheres para se alimentar, que cospe no prato pedaços mastigados de carne enojando os garçons à sua volta, um homem que urina na cama. Batistão, a julgar por seus modos, mais parece um velho falastrão e inofensivo, que esconde sua virilidade decadente atrás de um exibicionismo que beira o ridículo. Sua arrogância insuportável também potencializa o tipo de relação entre o velho político e Guiomar, em dimensão muito acima do que Joãozinho possa proporcionar a sua amada. Forma-se, através de ligeiras figurações, o clássico triângulo entre a prostituta, seu mantenedor e o objeto dos desejos dela, desenvolvendo-se em lances rápidos até findar de modo trágico.

Paulinho Perna Torta, o narrador-protagonista do conto homônimo, ao relembrar sua infância difícil, semiabandonada em trabalhos humílimos no centro da cidade de São Paulo, relembra a dona da pensão desclassificada em que dormia em seus tempos de engraxate: dona Catarina, “piranha velhusca, professora de achaques, de manha e de lero-lero. Uma dessas veteranas que de gorda já não tem cintura. Arrastando varizes

lerdamente, aos resmungos e desbocada, tomava-nos o que podia” (ANTÔNIO, 2002, p. 102). A figura desmazelada da dona da pensão cria a imagem da típica malandra experiente, que exerce com cinismo e competência a exploração da necessidade de sua clientela desvalida de “magros, encardidos, esmoleiros, engraxates, sebosos, aleijados, viradores, cambistas, camelôs, gente de crime miúdo, mas corrida da polícia” (ANTÔNIO, 2002, p.100). A descrição rápida dos traços marcantes das pessoas narradas é um recurso que “possibilita a apreensão da interioridade da personagem, de forma a expor a maneira como a consciência percebe o mundo” (BRAIT, 1985, p. 63).

A prostituta Ivete, a primeira mulher a surgir na vida de Paulinho, já instalado na zona de meretrício do Bom Retiro, é descrita como “francesa, 31 anos, quinze de putaria. Faz vida na casa mais cara da zona. [...] É completa na cama, tem fregueses caros, sujeitos de Cadillac e pagam direitinho” (ANTÔNIO, 2002, p. 118). É evidente o orgulho que Paulinho exhibe ao falar de Ivete, vez que a companhia dela eleva a consideração a ele dentro do ambiente da malandragem. Mas nada se sabe a respeito dela. E mesmo dele, além da menção de seus olhos verdes (único traço fisionômico a chegar ao leitor), nada se sabe.

Mariazinha Tiro a Esmo, no conto homônimo, tem pouco mais de quatorze anos, “fica justinha na calça comprida e é uma figura esguia, enrustida e sonsa, nenhuma gordura na barriga lisa, cujo umbigo a miniblusa mostra. É, para os leigos, apenas atraente e bronzeada, principalmente para os que não lhe viram os dentes” (ANTÔNIO, 1987, p. 164). A descrição da mocinha que parece saída da classe média carioca camufla uma “olheira” que explora pedintes e crianças que vendem balas nos semáforos da cidade. João Antônio elabora a narrativa considerando as percepções que a protagonista tem de sua dura realidade, mostrando que a maturidade que Mariazinha apresenta é fruto de sua peculiar história de vida – curta e intensa vida de meros catorze anos de idade. Filha de mãe ausente e de pai alcoólatra, testemunhou seu primeiro crime aos sete anos e, a partir de então, sua trajetória passa a ser um turbilhão de experiências fortes, narradas em frases curtas, em prosa direta, contrapondo a pouca idade aos fatos que lhe marcaram a vida e lhe constroem o caráter. Aos nove anos, o primeiro crime; aos onze, aprende a fumar e a usar sutiã; aos doze é “seduzida pelo pai”, foge de casa, passa a viver entre a malandragem na Lapa carioca, arranja um protetor, prostitui-se, foge dele; aos catorze já se encontra

estabelecida como exploradora de seis meninas pedintes que, sob sua direção, pedem esmola ou vendem miudezas na Avenida Copacabana.

Em “Tony Roy Show”, não existe nenhuma descrição de traços físicos, mas a versatilidade do cantor rômantico que dá nome ao conto é mostrada em detalhes lembrados pelo próprio, como “muita queda, alguma subida, virada de situação, escorregões feios, rasteiras, prevalências. Devo ter tido bem o jogo de cintura, molejo, para chegar aonde estou e me aguentar em pé” (ANTÔNIO, 2012, p. 286). Sua esposa, Mafalda, é presença constante na narrativa, embora dela pouco se saiba e nada Toni diga a título de figuração: “Canto um grande amor que tive, perdi e se respeita. Já era ótimo, agora melhorei. De amor perdido, sou excelente, que sofri. Muito me é permitido. Morreu-me a mulher, tenho dramas que me dão o direito de lamentar amores” (ANTÔNIO, 2012, p. 290). Embora não esteja presente ao longo do conto, Mafalda é mostrada em sua fragilidade através do olhar de Toni Roy como “um perigo para ela mesma. [...] Ela pode derrapar a qualquer momento e há horas em que não sei se está pior no sanatório ou em casa” (ANTÔNIO, 2012, p. 299). Ainda que hábil em reinventar sua carreira, o descontentamento do cantor popularesco adaptado à categoria de cantor carnavalesco é evidente quando este se descreve como “desdentado. Coço as virilhas. Mendigo, barbado, calças rasgadas, joelhos de fora, loto auditórios” (ANTÔNIO, 2012, p. 306). O que se mostra como sucesso de público é, aos próprios olhos de Toni Roy, um espetáculo de decadência oferecido a uma plateia quase sádica.

Em “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)”, Mimi Fumeta vive nas ruas do baixo mundo carioca após um flagrante da polícia, que a apanhou vendendo entorpecente, e tenta se reerguer na vida de prostituição. Faz planos para sair das calçadas da Lapa carioca, volta e meia é enganada e roubada por algum esperto que finge estar apaixonado por ela, sonha com sua volta triunfal ao Bar e Boate Primor. Mas a única indicação de sua imagem é dada por ela mesma, que se vê “troncha, descabelada, parece que dormi com o vestido do corpo, uns olhos raiados de sangue, amarfanhei, pisando de lado, um sapato na mão, escangalhado” (ANTÔNIO, 2001, p. 48), mais que suficiente para a composição da decadência da mulher que odeia e renega seu apelido e que tem um singelo desejo de firmar sua identidade: “só pretendo ser do jeito que estou lá na certidão de nascimento. Senhorita Maria de Jesus” (ANTÔNIO, 2001, p. 41).

Nos pormenores caprichosamente dispostos, João Antônio erige um mundo ficcional que replica com fidelidade a vida real e “graças ao vigor dos detalhes, à ‘veracidade’ de dados insignificantes, à coerência interna, à lógica da motivação, à causalidade dos eventos etc., tende a constituir-se a verossimilhança do mundo imaginário” (ROSENFELD, 1976, p. 20), sem dúvida um precioso recurso na construção de suas personagens, em especial as femininas.

O elaborado trabalho de linguagem é também um dos recursos característicos empregados pelo contista paulistano em sua criação literária, conferindo a suas personagens a dimensão de seres reais, pois:

A materialidade desses seres só pode ser atingida através de um jogo de linguagem que torne tangível a sua presença e sensíveis os seus movimentos. [...] É possível detectar numa narrativa as formas encontradas pelo escritor para dar forma, para caracterizar as personagens, sejam elas encaradas como pura construção linguístico-literária ou espelho do ser humano (BRAIT, 1985, p. 52).

A linguagem – tanto a empregada pelo narrador quanto a falada pelos personagens – é também um forte componente de construção das criações de João Antônio e um traço distintivo do contista. Candido (2012, p. 578) observa, nos contos do autor, a capacidade de criar linguagem a partir daquela que se fala no dia a dia e, de fato, a apropriação que o autor faz da linguagem oral é “um artifício que além de colaborar para a climatização da narrativa, aproximando o leitor do universo adensado no qual ela se circunscreve, possibilita que ele vasculhe o jogo estabelecido entre a dura realidade e os personagens, pois a linguagem é que faz a mediação entre ambos” (PEREIRA, 2006, p. 25). Sendo as personagens joãoantonianas oriundas de determinadas faixas sociais, a linguagem que usam – seja para descrever, para descrever-se, para lamentar, para sonhar – não poderia ser outra que não aquela usada em seus círculos sociais: galpões de fábricas, salões de sinuca, boates decadentes, zonas de prostituição. Os contos do autor paulistano “são escritos numa prosa dura, reduzida às frases mínimas, rejeitando qualquer ‘elegância’ e, por isso mesmo, adequada para representar a força da vida” (CANDIDO, 2012, p. 578). E não só isso. Para João Antônio, “a gíria é uma espécie de código de detentos, algo que em círculos fechados os perseguidos e humilhados usam para desnortear seus perseguidores e humilhadores. A gíria, então, nasce onde está o que se chama hoje de marginalia e que eu chamo de merduncho” (ANTÔNIO, 2002, p. 177)

Observador da vida, escritor para quem “qualquer boteco é lugar para escrever quando se carrega a gana de transmitir”, João Antônio elaborou uma espécie de dicionário onde registrou as gírias coletadas em seus “andaços” e esse cuidado para com a elaboração da linguagem de suas personagens atesta que “a criação de um vigoroso mundo imaginário, de personagens ‘vivas’ e situações ‘verdadeiras’, já em si de alto valor estético, exige em geral a mobilização de todos os recursos da língua” (ROSENFELD, 1976, p. 26). O contista paulistano sempre “buscou representar em suas obras o povo em toda a sua realidade, nada mais sensato do que a utilização fiel da linguagem dessa gente; caso contrário não teria sentido uma luta para a valorização dos marginalizados sociais” (ORNELLAS, 2008, p.83).

É o caso de “Busca”, em que o ex-boxeador Vicente relembra sua última luta e a destreza de seu adversário em lances narrativos curtos e significativos: “O mulato defendeu, deu uma gingada, ganhou a brecha. Largou o braço. Que técnica! Quem é que podia esperar aquilo? Golpe, dor, choque, sangue, escuridão, zoeira, lona. Cara na lona eu jamais esqueceria! Doze disputas perdidas, tudo perdido” (ANTÔNIO, 1987, p. 15). Ao rememorar o elenco de ocorrências (“golpe, dor, choque, sangue, escuridão, zoeira, lona”) que sucedem o golpe desferido por seu oponente, Vicente demonstra que “o espaço da luta se restringe ao ringue, foge à vida. Isso é delineado pelos substantivos da primeira frase, que pela força da sucessão acabam por adjetivar seu nocaute existencial. Depois dessa devastação, nada lhe sobra, é oco” (PEREIRA, 2006, p. 94-95). Não só a luta perdida por Vicente, mas a derrocada de sua vida é narrada com o mínimo de frases, impedindo que ele mais relembre o fim de seus planos de ser um grande pugilista e que acabaram como melancólica lembrança não mais retomada na narrativa.

Em “Fujie”, tem-se uma narrativa “construída num tom poético sem o qual a recordação do narrador-personagem se perderia no tempo, impossibilitando ao leitor o presente eterno de uma história de descobertas sensacionais” (PEREIRA, 2006, p. 109). O atormentado narrador constrói sua enxurrada de pensamentos e sentimentos em prosa rápida, concisa e forte – tal qual seus sentimentos pela esposa do amigo, como se vê em “o diabo é que vivo agitado, as ideias coladas nela, nos braços, nas ancas, não sei. Impossível desguiar. Olhei para aqueles cabelos, dei com o corpo inteiriço. Desejei. Sonhei.

Com os olhos de Fujie, sonhei com a boca, com Fujie inteira” (ANTÔNIO, 1987, p. 33), em que “a movimentação turbulenta é acionada pela grande quantidade de verbos e por uma sintaxe que lhes confere intensidade [...]. A repetição de palavras, além de enfatizar a ideia, determina um compasso de perturbação dos sentidos, num eco insistente” (PEREIRA, 2006, p. 115).

Mesmo o encontro entre o narrador e Fujie é envolto por uma sequência de lembranças que tira do foco a figura da amada e joga a atenção sobre o entorno: “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” (ANTÔNIO, 1987, p. 35), em uma tentativa de disfarçar a traição perpetrada. O remorso do narrador e a angústia de seu embate entre a paixão por Fujie e a lealdade ao marido dela, que permeiam o conto do princípio ao fim, dissolvem-se na sequência de pequenos acontecimentos à volta do casal.

Em “Meninão do Caixote”, a vida tediosa do narrador, criança ainda, após mudar-se para um novo bairro, é concentrada em uma “rua vazia, calada, molhada, só chuva sem jeito; nem bola, nem jogo, nem Duda, nem nada” (ANTÔNIO, 1987, p. 81). Também a vida no bar Paulistinha, onde o protagonista fará seu nome como jogador de sinuca, é mostrada em instantâneos, tais como “partidas baratas, partidas caras. Funcionavam supetões, palpitações e suor frio. Sorrisos quietos, homens secos, amarelos, pescoços de galinha, olhos fundos nas caras magras” (ANTÔNIO, 1987, p. 87).

A linguagem sempre foi uma séria preocupação para João Antônio e sempre mereceu dele “um trabalho apurado na construção linguística, mais especificamente a utilização do vocabulário das ruas, ou seja, das gírias do mundo da malandragem, apresentadas num contexto literário cuidadoso com a gramática e a sintaxe” (ORNELLAS, 2008, p. 82). É fato que, usando, a princípio, o verso de seus maços de cigarros, o contista anotava o vocabulário malandro, a fala das ruas e das noites boêmias e, mais adiante, transcrevia, em letra miúda e em ordem alfabética, as gírias e expressões populares em uma velha e pequena agenda telefônica. A publicação de seus *Contos Reunidos*, em 2012, pela Editora Cosac Naify, fez-se acompanhar pelo *Vocabulário das ruas recolhido por João Antônio*, a reprodução dessa agenda, revelando um meticuloso trabalho de pesquisa.

Em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, embora a gíria não seja constante, é por ela que a humilhação sofrida pelo trio é expressa, pois “só vagabundo entende aquele espeto. Mocorongo, trouxa, pixote, cavalo-de-teta, otário, vida mansa algum nunca perceberia o que se passava com Malagueta, Perus e Bacanaço. Só um vagabundo” (ANTÔNIO, 1987, p. 138).

Em “Joãozinho da Babilônia”, João Antônio “elaborou uma voz narrativa manipulando da maneira mais fiel possível a comunicação oral” (CANDIDO, 2012, p. 579), como se vê na descrição feita da relação entre Batistão e Guiomar: “soberbo na vida, coronelão por cima da carne seca, virava um neném na mão do carro novo Guiomar. Ali, uma dona de carnes firmes, pescoço fino, canelinha de sabiá. Uma tanajura – e sabia. Batista, coronel e gamado. Ela indo lá, firme, zanguinha, arrancando coisas. Apaixonadão, de grana preta, puxando um bonde por Guiomar” (ANTÔNIO, 2002, p. 77). Trata-se de mais um exemplo da opção joãoantoniana pela “linguagem que parece brotar espontaneamente do meio em que é usada” (CANDIDO, 2012, p.582). Sendo Joãozinho um leão-de-chácara, é plausível que dê suas impressões do mundo com base no vocabulário e nas expressões comuns da leonagem. Ao falar do restaurante Régio, por exemplo, Joãozinho diz que “no Régio não pinta malandro. A gente tira pelos garçons, dois: um, estranja e otário, está bem longe de surrupiar ou marmelar nos traços; outro é um vivaço” (ANTÔNIO, 2001, p. 73). Ou ainda, ao falar de seu processo de conquista de Guiomar, gaba-se em seu vocabulário peculiar, dizendo “maré de sorte é isso. Nadar de braçada, estraçalhar, ganhar de chorrilho, aprontar façanha, tomar mina do alheio”, ou ainda “a patuleia, a ratatuia, a curriola, a patota se arruma no Capela” (ANTÔNIO, 2002, p. 89) ao se referir aos frequentadores do cabaré em que trabalha como porteiro. Ou ainda se estranhando ao desconfiar que começa a se apaixonar pela jovem prostituta, pensando “diacho, Joãozinho da Babilônia tem janeiro na noite, não se ilude feito um menino. Estou pegando amizade” (ANTÔNIO, 2002, p. 90). Ainda assim, analisa com frieza as suas condições de arcar com a conquista de Guiomar declarando que “fosse um cabra sarado, um boiquira, um ponta firme e tirava essa mulata da vida” (ANTÔNIO, 2002, p. 87).

Em seu trabalho, João Antônio buscou mesclar “a oralidade dos marginalizados com as regras da norma padrão, criando uma produção final que contribuísse tanto para

o reconhecimento da gíria enquanto linguagem de muitos brasileiros quanto para inserir essa linguagem discursiva num contexto literário de reconhecida qualidade” (ORNELLAS, 2008, p.85). É o que se constata em “Paulinho Perna Torta”, conto em que Paulinho já começa sua narrativa com a linguagem que lhe é peculiar, recordando que “essa cambada das curriolas, que esses ratos da polícia e esses caras dos jornais, gente esperta demais com seus fricotes, máquina e pé-ré-pé-pés, espalha que espalha mais brasa do que deve” (ANTÔNIO, 2002, p. 99). Denominações injuriosas, gírias e onomatopeias farão parte de todo o seu relato, desde seu início de vida, quando “nos esporros lá da boca, sobrava sempre um rabo de foguete, um estrepe para eu segurar” e, mais adiante, explica que “um tenderepá qualquer e na quentura do bate-fundo, corria gente para todos os cantos que, à chegada da polícia, as ruas ficavam azoadas, os otários botavam a língua no mundo e até os mais malandros perdiam suas bossas” (ANTÔNIO, 2002, p. 103). Ao empregar a expressão “à chegada da polícia”, Paulinho demonstra um certo refinamento em seu emprego da linguagem – mínimo, de fato, mas ainda assim um bom indício de que o adulto que é está bem longe do “moleque de rua” (título da primeira parte da narrativa) que foi, engraxando sapatos na Estação da Luz em busca de “carvão, o mocó, a gordura, o maldito, o tutu, o pororó, o mango, o vento, a granuncha. A seda, a gaita, a grana, a gaitolina, o campim, o concreto, o abre-caminho, o cobre, a nota, a manteiga, o agrião, o pinhão. O positivo, o algum, o dinheiro” (ANTÔNIO, 2002, p.102). A gíria bem variada para denominar o dinheiro elabora o retrato de um garoto premido pela pobreza extrema e, por isso, versátil no trato do lado prático da vida.

Ao recordar Ivete, sua “mina”, no início do relacionamento de ambos, Paulinho diz que ela “começou mandando, folgando na minha cara; exigia exclusividades bestas, armava quizumba com suas vizinhas e enfarruscava-se comigo, metia-me a língua ou pedia a todo o resto da zona que me tomasse conta”. Laércio Arrudão, seu mentor no mundo da malandragem, ensina-lhe que “quem impõe vontades, nove-horas, cocorecos, bico-de-pato e lero-leros é o homem” e Paulinho de imediato passa a aplicar em Ivete os ensinamentos recebidos: “à toa à toa, meti-lhe um sopapo na caixa do pensamento. Ela caiu e quis por a boca no mundo. Chapotei-lhe mais um muquete e se quietou” (ANTÔNIO, 2002, p. 121). As falas de Paulinho Perna Torta exemplificam a declaração de Mário da Silva Brito

por ocasião do lançamento da coletânea *Leão-de-Chácara*, reproduzidas na contracapa da edição de 2002: “há de se realçar a vivacidade da linguagem de João Antônio, que sabe se valer estilisticamente, dentro de sua fatura literária elaborada, o vocabulário, a sintaxe, a língua falada nascida do cotidiano popular”.

As gírias também são empregadas para definir a personagem Mariazinha Tiro a Esmo como “matreira trabalhando na boca do mocó, indo e vindo na baba de quiabo, enganando otários e pacatos ela sobrevive”; seu pai só era visto “já calibrado, braseado, bebido de tantas cachaças da birosca”; ela mesma se expressa em linguagem bem própria ao relatar o primeiro crime que viu em sua vida, ainda bem criança, dizendo que “acharam que ele ia chorar, ficar apaixonado e outros fricotes. Mas o bicho era um ponta firme, um pedra noventa e foi lá”. Percebe-se a clara intenção de João Antônio de “representar com toda a clareza a realidade das ruas. Como o cotidiano de quem vive nessa ambiência não é fácil, sempre acompanhado de intensas dificuldades, nada mais natural que a sua linguagem expressar esse convívio com a violência” (ORNELLAS, 2008, p. 85), o que se comprova quando a valentia do mencionado assassino é plenamente compreendida pelo linguajar que Mariazinha emprega de modo até elogioso. Por outro lado, a garota é definida por seus pares por gírias como “pivete, carro novo, bandidinha, mini-*girl*, leoa, bandidete, piranha, filhinha, piniqueira”, adjetivos que lhe conferem atributos muito necessários à prática de seu ofício de olheira: astúcia, dissimulação, estratégia e voracidade. Com a vivência adquirida nas ruas e acumulada desde que fugiu dos abusos sexuais de um pai alcoólatra e, mais tarde, do ciúme de seu protetor (“um mulato quarentão, metido com o jogo do bicho, mistura de padrasto e amante prepotente”), Mariazinha não se ofende, antes se defende de tudo com uma indagação: “Sou piranha, e daí? Eu tenho culpa?”.

Em “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)”, é ela mesma quem narra sua situação decadente a ponto de virar Mimi Fumeta e dormir em bancos de praças da Lapa, sob a caçoada de meninos de rua. E inicia sua epopeia maldizendo o golpe que sofreu de um “escamoso que me carregou pro hotel [...] não passava de um durango kid do capeta. Mas pisou o Casanova e me baratinei. O pilantra sabia arrepiar, fazia conversa, pombinha, vida, meu neném e outros leros e eu caí. [...] Peguei um pilantra que me lambuzou toda, charlou, e fui, feito uma gata melada. [...] Mas não é que no meu pedaço só baixa fio

desencapado?” Tanto para narrar quanto para descrever, a personagem Mimi Fumeta é elaborada através de seu vocabulário repleto de expressões chulas, palavrões e gírias que demonstram seu rancor da vida enquanto deixam entrever a infeliz excluída que ela é.

João Antônio sempre declarou que “sua proposição era a de representar fielmente a fala e as nuances daqueles que compõem o submundo urbano e interagem nele. Além disso, ainda que o leitor não entendesse exatamente o significado de cada vocábulo, com certeza compreenderia o sentido geral das suas narrativas” (ORNELLAS, 2008, p. 85). É o que se vê na personagem Maria de Jesus de Souza. Fazendo questão de renegar sua atual condição de sem-teto depois de uma adversidade lembrada em gírias como “meti o pé na lama quando tomei aquele flagra de fumo” e que lhe valeu o apelido que tanto detesta, Mimi Fumeta sempre reafirma sua identidade – também em linguagem de baixo calão, bradando que “Mimi Fumeta é os cambaus. A ilustríssima senhora sua mãe” à “pivetada miúda, lambida, escorrida das cabeças-de-porco” que não a deixa em paz e se diverte em zombar de sua decadência. Embora perceba que “no momento, escangalhei. Estou é um caco, meu Deus. Funhanhada, prejudicadinha”, não perde a esperança de exercer seu ofício no Bar e Boate Primor, local frequentado por “gente eternada, majorengos dos negócios, cada alto funcionário público, baita doutor barão” e onde sonha aparecer como “Senhorita Maria de Jesus, a naime, a tranchã, a que desfila. Toda dama”. É também pelas gírias que Maria de Jesus assume a responsabilidade por sua presente condição, ao ponderar que “derrapei num crepe, dei azar com a inversa da fumeta”. E ao invejar o destino mais feliz de uma colega que frequentava o Cabaré Novo México e deixou seu ofício pelas mãos de um cliente rico e apaixonado, Mimi encerra a lembrança dessa passagem com o provérbio “malandro é o gato: vai pra beira da praia e come peixe sem se molhar”, construção frasal típica do ambiente da Lapa boêmia. Embora reconheça que “entrei nessa esparrela, embarquei de babaquara e acabei Mimi e mutretada”, a protagonista do conto não abre mão do sonho modesto: “só pretendo ser do jeito que estou lá na certidão de nascimento. Senhorita Maria de Jesus” – o que lhe conferiria o mínimo de dignidade.

Os nomes das personagens de João Antônio também dão importante contribuição para que a personagem ganhe vida. São interessantes e sonoros apelidos ou, por vezes, nomes bastante comuns e parecem, à primeira vista, escolhas aleatórias do contista. Mas,

considerando que o nome pessoal é, para Chevalier e Gheerbrant, uma dimensão do indivíduo, uma vez que é carregado de significação, nota-se que, em seus contos, João Antônio é bem criterioso na escolha dos nomes de suas personagens, de maneira a dotá-los de significado, seja ligado ao curso dos acontecimentos vividos, seja pelas atitudes das personagens ou até por tênue ironia do autor. Em seus contos, vê-se que:

Usualmente, a personagem tem nome que não só identifica como, por vezes, desde logo sugere atributos; para além disso, a personagem resulta da conjugação de características físicas, psicológicas, morais etc., realçadas por específicos procedimentos de caracterização; e, normalmente a personagem estabelece uma rede de correlações temáticas e ideológicas em outras personagens e com o universo semântico da história (REIS, 2005, p. 138).

No conto “Busca”, a vizinha Lídia é solteira e visita sempre a casa de Vicente para conversar com a mãe dele e com ela ficar “às voltas com costuras, receitas disso e daquilo, lá sei”. A cada ocasião em que visita a casa de Vicente, ainda que a pretexto de conversar com a mãe do rapaz, Lídia “repetiria o jogo – indiretas, risinho, interesse, por que não faço isso, por que não gosto de ...”. O interesse da moça por Vicente é bem acentuado, a aprovação da mãe dele é bem evidente, até a sugestão dos amigos é clara (“Ela é direitinha, Vicente”), mas ao perguntar “por que diabo essa menina cismou comigo?”, o ex-boxeador deixa bem explícito seu desinteresse por Lídia, cujo nome significa “a que sente as dores do parto” (PÂNDU, 2005, p. 214). Parece irônico que o nome da moça simpática, prendada e casadoura faça referência a uma situação futura que, para Vicente, é uma possibilidade remota.

O nome Fujie faz referência direta ao Monte Fuji – paisagem típica do Japão –, remetendo o leitor à beleza, ao mistério e ao encantamento da moça oriental, ao mesmo tempo em que acentua a superioridade dela em relação às possibilidades do protagonista, um rapazinho na faixa dos dezoito anos, absolutamente encantado com as coisas do oriente que lhe são apresentadas pelo melhor amigo, Toshitaro, e completamente embevecido com a sedutora esposa do mesmo. Considere-se também que, de acordo com Martin (2008, p. 73), “é curioso pensar que há uma coincidência na homofonia existente entre o título, que se refere ao nome próprio de uma personagem de origem japonesa, e a primeira pessoa do pretérito perfeito do verbo fugir – ‘Fujie’ e ‘fugi’ – sugerindo uma fuga”. Mas “fujie” também é o nome popular japonês da flor glicínia (wistéria-japonesa)⁸, uma trepadeira volúvel e

⁸ Informação obtida em www.carlene.com.br/index.php?q=Fuji e em www.iremar.com.br/nomes/index.php?q=Fuji (acesso em 10/agosto/2016).

lenhosa, original do Japão, bastante utilizada para cobrir muros – o que denota um bom grau de malícia por parte de João Antônio ao escolher denominar assim a personagem que assedia e seduz o narrador do conto “Fujie”.

Em “Frio”, a travessia do menino Nego através da fria e escura madrugada paulistana é pontuada pela lembrança de sua única amiga, a garota Lúcia – um significativo nome que, em latim denomina “luz, a iluminada” (PÂNDU, 2005, p. 217).

Ironicamente, o leão-de-chácara Joãozinho da Babilônia tem nome de origem hebraica a significar “agraciado por Deus” (PÂNDU, 2005, p. 204), porém, seu relacionamento com a jovem prostituta mantida por Batistão termina de modo trágico. O nome da jovem em questão, Guiomar, tem origem bretã, significa “gloriosa, digna amazona” (PÂNDU, 2005, p.185) e possui uma forte conotação sexual, vez que designa uma menina de “dezessete anos e tinha borogodó” e, apesar da pouca idade já é “bandidete de rua, malhada da vida, traquejada na muamba, como sempre muito corrida da polícia, vivendo com um olho nos trouxas e outro no camburão”. Sua experiência de vida é tamanha que Joãozinho justifica que “apesar da idade, tinha tanta coisa para me ensinar na cama que eu perdi o remorso”.

É também uma certa ironia o que se pode ver no nome da esposa doente de Toni Roy: Mafalda, nome de origem teutônica, quer dizer “guerreira forte que combate com energia” (PÂNDU, 2005, p. 220), mas denomina, no conto, uma mulher fragilizada por uma doença mental que atordoia permanentemente seu marido e que acaba por levá-la ao suicídio.

O nome feminino mais comum foi dado à protagonista do conto “Mariazinha Tiro a Esmo”. “Maria” vem do hebraico e significa “senhora soberana” (PÂNDU, 2005, p. 223), o que não deixa de ser bastante adequado à personagem, que gerencia crianças pedintes e vendedores de balas em Copacabana. É uma garota independente, perspicaz, reconhece sua posição desfavorecida e, ainda assim, sobrevive impondo-se em um ofício tipicamente masculino. Defende-se com uma navalha e desafia qualquer um com a indagação direta: “sou piranha, e daí?”. A companheira de Malagueta também se chama Maria e, sem dúvida, faz jus ao nome que tem: soberanamente conduz sua vida, sem qualquer ajuda masculina, inclusive abrigando, alimentando e enfrentando o parceiro, demonstrando assim sua importância na vida do mesmo.

Mimi Fumeta faz questão de lembrar seu verdadeiro nome, Maria, que quer dizer também “vidente” em hebraico. Prostituta de rua, sem-teto, com poucas moedinhas na bolsa, não há soberania na pobre excluída que Maria/Mimi realmente é. Seu sonho tão acalentado de melhorar de vida, exercer seu ofício no Bar e Boate Primor, ter clientes majorengos e sair das ruas esbarra nos obstáculos que a vida severamente lhe impõe – principalmente após sua prisão por porte de tóxico. Embriagada ou já alienada, Maria de Jesus, à procura de sonho, perambula pelas ruas, tira da bolsinha “uns caraminguás muito dos fuleiros, caquerados” diante de uma banca de jornal que exhibe revistas de fotonovelas com “aquela gente limpinha e bonita das fotografias” e, constatando que “não dá pra acreditar” em tanta ilusão, segue adiante até encontrar, em outra banca, as auspiciosas previsões para Virgem, seu signo. Repletas de bons augúrios na saúde, na vida social e na vida amorosa – com direito ao encontro de uma declaração de amor – tais previsões astrológicas levam Maria de Jesus a devanear, mais uma vez, com sua entrada no Bar e Boate Primor e sua saída da prostituição nas ruas, tal qual nas fotonovelas. Mas, na vida real, Maria dorme nos bancos de praças, é perseguida pela polícia, é caçoada até pelos moleques de rua e reconhece muito bem a situação de desfavor em que sobrevive a duras penas. Nada tem da vidência que seu nome significa: a mulher que sonha com uma vida de notoriedade e luxos no Bar e Boate Primor termina a narrativa encontrando, na rua mesmo, um “frangote”, e com ele segue sua batalha rumo a um hoteleco na Travessa da Mosqueira. Sem nenhum glamour.

As personagens de João Antônio guardam semelhanças entre si, visto que têm em comum a pobreza de seu meio, o peso de sua exclusão social e, ainda que cada qual seja infeliz à sua maneira, vivem integrados a seu espaço de exclusão e em desajuste quanto ao mundo que os cerca. Os contos narrados em primeira pessoa mostram a vida real a partir da ótica do mais fraco, do perdedor, do pobre-diabo e de seu embate contra o mundo que faz questão de ignorá-lo. A verossimilhança das personagens de João Antônio vem, principalmente, do fato de serem o retrato do brasileiro comum, de conhecerem a vida pelo lado mais difícil, lado do desemprego, do subemprego, das conduções apinhadas, dos malcheirosos bairros fabris, das ruas sem calçamento, das modestas casas de porta na calçada, dos botequins imundos, dos salões de sinuca decadentes – enfim, a vida em sua plena crueldade. Personagens que:

Nos termos que o próprio autor consagrou para se referir aos seus personagens, são os “sem eira nem beira”, “pingentes”, “merdunchos”. Além deles, João Antônio criou uma galeria de boêmios e malandros, alguns deles construídos como tipos, com todos os cacoetes, com o linguajar e a indumentária fixados no imaginário brasileiro pelo samba: os sapatos finos e lustrosos, as camisas bem passadas, as mãos manicuradas, as gírias características, o rebolado no caminhar e a pisada macia. Os boêmios e malandros encarnam fantasias e estratégias de sobrevivência que se mostram necessárias num ambiente histórico e social que a todo momento os ameaça espolar, excluir e, no limite, eliminar (ZENI, 2012, p. 26).

Sem dúvida, as criações de João Antônio são pessoas que vivem em um contexto bem organizado, visto que, nas periferias das grandes cidades, a hierarquia dos perdedores é bem demarcada. Tanto no cotidiano da classe média baixa dos bairros afastados quanto no mundo dos malandros da sinuca ou no universo da criminalidade, os perdedores não têm apenas a consciência de seu valor entre seus iguais como também agem com obediência à escala de valores que os rege. Na ficção do escritor, o leitor defronta-se, segundo Rosenfeld (1976, p. 45), “com seres humanos de contornos bem definidos e definitivos, em ampla medida transparentes, vivendo situações exemplares, de um modo exemplar (exemplar também no sentido negativo)”, vez que nela são otários os trabalhadores mais modestos; são malandros os que vivem de pequenas desonestidades que lhes garantam a magra sobrevivência; são “ratos” os policiais que não se misturam às curriolas, a menos que delas tirem alguma vantagem. Nos contos do autor paulistano, “a verossimilhança, o sentimento da realidade, depende, sob este aspecto, da unificação do fragmentário pela organização do contexto. Esta organização é o elemento decisivo da verdade dos seres fictícios, o princípio que lhes infunde vida, calor e os faz parecer mais coesos, mais apreensíveis e atuantes do que os próprios seres vivos” (CANDIDO, 1976, p. 80).

Seres cheios de verossimilhança em seus nomes bem significativos, em seu sofrer oprimido pela pobreza e pela exploração, vencidos pelo vazio das periferias, as criações de João Antônio são, acima de tudo, extraídas da realidade urbana áspera que lhes exige uma dura resistência, muitas vezes mesclada ao conformismo. São personagens que sempre mudam sua trajetória mas nunca solucionam suas questões, pois não saem de sua condição de marginalidade; antes, saltam de um círculo a outro dentro de uma grande faixa de exclusão. Os seres ficcionais de João Antônio “são a expressão do realismo e de certo arcabouço mítico, atravessados pelos ritos contemporâneos: as passagens de uma fase a outra da vida, os costumes sociais, as lutas, as artes e os jogos” (ZENI, 2012,

p. 26). O boxeador de algum futuro, por exemplo, acaba trabalhando como soldador de uma fábrica; já o frustrado cantor de bossa-nova acaba cantando marchinha carnavalesca fantasiado de mendigo. E nisso, dão-se melhor até que outras personagens que decaem um pouco mais de sua condição já desfavorável: o soldado tem ocupação remunerada apenas enquanto estiver no quartel, não tendo perspectivas para depois que der baixa da corporação; o garoto que sonha em ser um grande da sinuca, após golpes malogrados nesse jogo, provavelmente voltará a bater carteiras em ônibus e lotações paulistanos; a prostituta que um dia frequentou o Bar e Boate Primor passa a dormir em bancos de praças e a exercer seu ofício nas calçadas da Lapa carioca...

Pessoas reais construíram as histórias que João Antônio escreveu para suas personagens e que contaria por toda a vida, pois:

O momento histórico brasileiro em que esse drama se desenvolve, no caso de João Antônio, situa-se entre a revolução de 1930 e o golpe militar de 1964; esse contexto é bem marcado, sobretudo para os mais pobres, mais por uma promessa de mudança e modernização que por uma transformação social consolidada (ZENI, 2012, p.43).

Seus seres ficcionais são atores compartilhando dois lados de uma faixa socioeconômica bem definida. Os “otários” – arrumadinhos, humildes trabalhadores, com família a sustentar e alguns sonhos modestos e frustrados, homens de futuro estreito – geraram Vicente, Ivo, Meninão, Toni Roy, Joãozinho da Babilônia. Os “merdunchos” e os “malandros” – subnutridos e desarrumados, sem emprego fixo e sem vontade de tê-lo, marginais por origem ou por destino, sem nenhum sonho além da sobrevivência imediata, obtida por expedientes escusos praticados sobre algum otário desavisado – geraram Malagueta, Perus, Bacanaço, Paulinho Perna Torta, Jacarandá, Mariazinha Tiro a Esmo, Mimi Fumeta. A luta entre esses dois polos é mostrada e sentida pela perspectiva do mais fraco: o merduncho, o malandro, com sua consciência de pertencimento ao lado de fora da sociedade organizada, com sua solidão frente ao mundo, com sua fraqueza e sua impotência diante do mais forte.

Brasileiros vividos entre o Estado Novo e o governo militar, silenciados pelo autoritarismo e pela pobreza, sempre relegados à margem para que fossem, de alguma forma, explorados e, assim, permanecessem à margem, as personagens joãoantonianas “atingem a uma validade universal, que em nada diminui a sua concreção individual; e

mercê desse fato liga-se na experiência estética, à contemplação, à intensa experiência emocional” (ROSENFELD, 1976, p. 46). São retratos de suas épocas, são homens comuns, tipos universais, tais como as pessoas reais de quem João Antônio registrou que “a base de tudo é o homem e seus problemas fundamentais – o amor, a solidão, o medo, a morte, o sonho – ele é o epicentro e o mundo retratado perde a importância. O que move esse mundo são os sentimentos humanos” (ANTÔNIO, 1996, p. 04).

Gênese das personagens ficcionais de João Antônio

O já mencionado depoimento intitulado *Abaixo a literatura engomada* seria posteriormente incluso, com mínimas adaptações, na coletânea *Dedo-Duro* (1982), em forma do conto “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, sob a epígrafe “Uma memória imodesta no coração da pouca vergonha”. Paulo Melado é o pseudônimo “maroto e lírico” que João Antônio usou ao assinar os contos que enviara ao Rio de Janeiro em busca de uma chance de publicar seus trabalhos. Esse conto, de viés autobiográfico, dá-nos vários indicativos de que o escritor paulistano retirou suas narrativas principalmente de suas vivências de menino crescido nas periferias da cidade de São Paulo e daí construiu suas personagens em meio a ternas lembranças que levam o autor a declarar que “não há, sei lá, nada para doer quanto o passado”.

Tomando-se o conceito de autobiografia como a história de uma vida, elaborada pelo próprio autor, deve-se considerar que “as autobiografias não inspiram confiança desejada, uma vez que o escritor acaba distorcendo a imagem de seu passado, seja por esquecimento, involuntário ou deliberado, seja por censura, seja por amplificar ou minimizar alguns aspectos em detrimento de outros” (MOISÉS, 2004, p. 46). Porém, as experiências pessoais sempre foram grande parte da fatura literária de João Antônio, que explicava: “eu só trabalho com situações vivenciadas por mim, eu não tenho nenhuma facilidade de imaginação, sequer para nomear personagens” (ORNELLAS, 2008, p.64).

Ao discorrer sobre textos autobiográficos de João Antônio, Zeni (2013, p. 90) declara que “além da ficção de inspiração autobiográfica, porém, o autor produziu também boa parte de textos *essencialmente* autobiográficos, que não se constituem como ficção e que, no entanto, preservam certo *teor* de ficção”, exemplificando seu raciocínio com o conto

“Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”.

O processo de confecção das personagens de João Antônio é fartamente baseado em vivências do autor, que, em entrevista à Editora Scipione, pela qual publicou *Sete vezes rua* (1996), declarou:

Quase tudo o que escrevo, mesmo aquilo a que chamam literatura de ficção, é calcado numa história acontecida. Ou numa reflexão estética sobre a realidade que vejo, a minha, que me parece tão indivisível e solitária, muita vez, pois lamentavelmente vejo tantas coisas, pessoas e animais tão abandonados, dolorosamente jogados por aí, e a maioria que os vê me parece anestesiada, não enxerga ou não quer enxergar tanto dolorimento.

Essas coisas, pessoas e animais me puxam, atraem. Não escolhi escrever sobre nada, os temas é que me elegem, como se fossem um forte chamamento. É um processo parecido com o amor (ANTÔNIO *apud* SILVA, 2005, p. 251).

Ilka Brunhilde Laurito, ao falar da longa amizade entre ela e João Antônio, relembra o amigo em época anterior ao lançamento de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, usando para tanto as cartas trocadas entre eles desde 1959. Segundo Laurito (1999, p. 25-26), “é esse jovem João Antônio que aparece autobiografado nas cartas a mim endereçadas nesse período visceral de sua vida”. Nelas, pode-se constatar que as vivências do contista eram fontes de inspiração para a criação de suas personagens – “criaturas marginalizadas, todas elas, e que ele olhava com amor, não como um escritor de gabinete, observador isento e distanciado, mas como um companheiro e cúmplice, um irmão de vivência e convivência” (LAURITO, 1999, p. 27).

A convivência – assídua, por sinal – com os habitantes e frequentadores da Zona do Bom Retiro, em especial das ruas Aimorés e Itaboca (hoje, Rua Dr. Cesare Lombroso), tem forte relação com Paulinho Perna Torta e é rememorada em “Paulo Melado”, onde:

O salão, o barbeiro, o posto de preventivos, o bar do Burruga, a malandrecagem se mexendo esguia, magra, que desliza entre o U que as duas ruas formam, pois se encontram lá no final – Itaboca com Aimorés. Onde a vida é um alegrão [...] boataria na gíria brava e enrustida do mulheroio que nos pode dar ou tomar neste mundão de vida dividida entre otários e malandros (ANTÔNIO, 2012, p. 342).

Os passeios de bicicleta Caloi foram recriados no conto “Paulinho Perna Torta” como raríssimos momentos em que o criminoso pôde viver experiências de adolescente. A bicicleta de Paulinho Perna Torta foi um presente de Ivete, sua “mina”, inspirada em personagem real da vida de João Antônio, mencionada em carta dele a Ilka Laurito. A escritora declara que, através das cartas recebidas, foi conhecendo não somente a família

do autor paulistano, mas também:

Fiquei conhecendo os companheiros de bares e rodadas de sinuca, todos eles se virando para emergir de uma vida difícil [...]; fui convivendo com os malandros que ele encontrava em suas aventuras andarilhas pelas ruas, becos e bocas de São Paulo; travei relações com as mulheres do meretrício, como a francesa Ivete, que o iniciara precocemente na vida sexual (LAURITO, 1999, p. 27).

Também o mundo da sinuca, vivido em aventura desde a adolescência do autor, é relembrado. Em carta datada de 15 de setembro de 1960, enviada a Ilka Laurito, João Antônio homenageia a perícia de Walfrido Rodrigues dos Santos, conhecido pelo apelido de Carne Frita, dizendo ser este “o maior taco do Brasil. Homem-lenda, bárbaro, atirador, mora com o diabo, não é o diabo que mora com ele – na expressão malandra”. Nessa mesma carta, o escritor faz uma breve descrição do jogador de sinuca, a qual guarda correspondência com a figura da personagem Vitorino: “Nunca abotoa o cordão dos sapatos. Magro, pequeno, parece um menino. Fala baixo, fino, firme. Não ri, não canta, fuma bastante. Quietos” (LAURITO, 1999, p.39). Ainda na mencionada carta, ao falar do jogador Bola Livre João Antônio confessa que “Cá entre nós, Ilka, que ninguém nos lê, dir-lhe-ei que Bola Livre é o Tiririca de ‘Meninão do Caixote’. Com a diferença de que Bola Livre é loiro como um ariano e Tiririca, eu o fiz de barro mulato. No fundo são os mesmos” (LAURITO, 1999, p. 40). No referido conto, Tiririca é derrotado por Meninão do Caixote no último jogo deste.

O universo da sinuca é incontestável matéria prima para a ficção de João Antônio, sendo recorrente a menção dos grandes jogadores em muitos de seus contos e o conhecimento que o autor tinha sobre o assunto está comprovado em cartas trocadas com a amiga Ilka:

Há os bárbaros. São os grandes tacos, os cobras do joguinho, razões das grandes partidas caras. [...] Há Caloi, Nenê (não é vagabundo), Paraná e Ceará em São Paulo. Caloi já estive no Juqueri por causa da sinuca. Nenê é ainda mocinho, pive-te e modelo, porque é novo e bonito. É um perigoso, dá trabalho, enerva um santo. Nenê se dá comigo. Paraná não vale o ar que respira, cinco anos na Casa de Detenção, uns quinze processos no lombo (LAURITO, 1999, p. 39).

O jogador Caloi é assunto de uma das histórias que Lima, policial aposentado, conta aos jogadores do Joana D’Arc, salão de sinuca frequentado por Malagueta, Perus e Bacanaço – inclusive com o triste final de vida no hospital psiquiátrico do Juqueri. Por outro lado, Nenê parece ser referência ao rapazinho Perus, “modelo” por ser bonito. Já a

personagem Paraná é o protetor do menino Nego em “Frio” e, a despeito dessa condição, delega ao pequeno uma arriscada tarefa a ser desempenhada nas ruas perigosas da cidade de São Paulo. Todas são personagens francamente ligados à realidade tão bem conhecida por João Antônio, que esclareceu: “eu vivi a aventura de Malagueta, Perus e Bacanaço um pote de vezes. Um tufo de vezes, um derrame, uma profusão de vezes. Sair da Lapa, catar a Barra Funda, desguiar para o centro da cidade, pegar os lados de Pinheiros, procurando jogo e acabar na Lapa, era a aventura diária de quem estava naquele fogo” (ANTONIO, 1987, p. 323).

No conto “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, o narrador relata que, após completar o serviço militar obrigatório, passa a trabalhar no Frigorífico Armour, e, ainda, “dou para o judô nos finais de semana. [...] Acabei na Liberdade, vi as mulheres, a pintura, judô, saquê, gravura, fotografia, música. [...] vista de dentro, aninhava gente e tive uma dona. Que jogou dois olhos rasgados, bons e maus, e era mulher do amigo. [...] esparramada, secreta, inteiriça, ela era a vida, sim. Doía e linda” (ANTÔNIO, 2012, p. 353). A correspondência com a fictícia Fujie é evidente, em especial quando o narrador confessa que de tal amor nasceu um conto que:

Escrevi numa tarde de chuva, chorando e bem, numa escrivanhinha de jacarandá, na rua dos Botocudos, debaixo do fartum de Vila Anastácio. [...] Claro, chorando. Mas esta confissão se prestaria à fofocagem e bisbilhotices letradas, esbarraria nos requintes da crítica da moda, seria um pecadilho. O fazer literário não inclui as lágrimas de um frangote suburbano em tarde chuvosa (ANTÔNIO, 2012, p. 354).

Cumprer lembrar que não somente as vivências pessoais e as reminiscências originaram as personagens joãoantonianas. O contista paulistano sempre fez questão de afirmar:

Não esgoto nenhuma possibilidade de inspiração de droga nenhuma. Não escrevo sobre o que quero. Escrevo sobre aquilo que me chama. Não escolho meus temas. Meus temas é que me elegem. É um processo curioso. De repente me vejo andando pela rua, boquiaberto, zanzando, assobiando, aí deparo com uma pessoa que desperta meus instintos e me apaixono violentamente. É esse o meu processo de criação (ANTÔNIO *apud* ORNELLAS, 2008, p. 63).

Ornellas (2008, p. 63) menciona que, para João Antônio, o contato direto com a realidade era o que determinava o viés de sua literatura e, ao mesmo tempo, gerava os temas com os quais trabalhava. O escritor também fez da observação das realidades à sua volta uma forte marca de seus contos, vez que o compromisso com a vida real levou

João Antônio a observar o mundo e dele garimpar, como aplicado pesquisador, os seres reais que seriam por ele transformados em seres ficcionais. Permanentemente voltado ao espetáculo fornecido pela vida real, João Antônio foi conduzido por assuntos que traduziam as realidades brasileiras a partir das camadas populares, afirmando: “frequento feiras livres e, claro, não vou lá para comprar alface ou bananas, limões ou caquis. [...] Toco às feiras, às ruas, para ver o pessoal viver e esse prazer só tem valor e não tem preço. Meus personagens andam a pé, atravessam bairros inteiros, reandam, pensam, sentem enquanto andam” (ANTÔNIO *apud* SILVA, 2005, p. 250).

Também sua observação do cotidiano brasileiro deixa transparecer sua simpatia para com os marginalizados. É o que se vê em carta do escritor ao amigo Mylton Severiano, datada de 25 de janeiro de 1980, quando João Antônio observa que “a verdade é que putas, trombadinhas e assaltantes cá de Copa levam uma vida muito brava, tentando descobrir maneira e modo de extrair minhoca do asfalto com luva de boxe. [...] É um olho no trouxa e outro no carrão da polícia” (ANTÔNIO *apud* SILVA, 2005, p. 238). Essa franca simpatia faz-se presente na última frase que, repetida na voz de Joãozinho da Babilônia ao falar de Guiomar e na voz de Mimi Fumeta ao falar de si mesma, denota o comprometimento da literatura joãoantoniana com os marginalizados e seus dramas urbanos.

Em entrevista à revista *Crítica*, em setembro de 1975, o escritor comenta seu processo de observação de pessoas reais a partir de quem construiria seus leões-de-chácara, como Joãozinho da Babilônia, mencionando seu amigo Garotinho, “um velho garçom de 62 anos”, de quem disse:

A humildade do garçom, do bom garçom, aprendi através da conversa, e acompanhando muitas vezes o Garotinho depois do expediente dele ali no Cantinho do Leme, acompanhando ele pela noite, quatro, cinco horas da manhã. Uma vez fui até Austin, veja bem, ele morava em Austin. Pegamos um ônibus até a estrada de ferro, depois um trem que ia até Austin e fui até a casa dele. Amanhecemos lá nove, dez horas da manhã. Então foi conversando com ele, observando aqueles outros leões-de-chácara, vendo aquela figura aparentemente pitoresca, engraçada, que não tem nada disso, é um pingente urbano, é um massacrado – e é um inconsciente também. Então foi assim que eu comecei. A figura do leão começou a sair da aparência pra mim, começou a se aproximar da essência (ANTÔNIO, 2002, p. 171).

Na mesma entrevista, João Antônio declara que “a história de Paulinho Perna Torta, evidentemente, não é autobiográfica, mas muita coisa daquilo foi vivenciada, foi vista, fui acompanhando” (ANTÔNIO, 2002, p. 174). Mais adiante, lembrando os bandidos famosos

da “Boca do Lixo” paulistana (área que abrigava o centro de prostituição na cidade) por volta de 1965, como Chinezinho, Hiroíto, Xodó e Biguá, surge a pergunta “Em qual deles você se baseou pra fazer o Paulinho?”, prontamente respondida por João Antônio: “O Paulinho Perna Torta existiu com esse nome, apenas não foi exatamente o personagem do qual me vali. Eu juntei vários paulinhos pra fazer um Paulinho Perna Torta, mas com esse mesmo nome” (ANTÔNIO, 2002, p. 174). Em entrevista que abre sua coletânea *Patulia: gentes da rua* (1996), ao ser indagado sobre como nasceu o conto “Paulinho Perna Torta”, responde o autor: “Existiu um malandro com esse apelido e até com a figura física do Paulinho Perna Torta. Já a sua história foi criada por mim. Tempos depois, apareceu alguém e disse que eu havia escrito a história de um marginal famoso em São Paulo, uma lenda viva, Hiroíto Joanides” (ANTÔNIO, 1996, p. 4).

Até onde se sabe, não há notícia de convivência, ainda que mínima e “protocolar”, entre João Antônio e a “lenda viva” do submundo paulistano – fato que a sinceridade do escritor não esconderia. É interessante observar que Hiroíto Joanides, frequentador do noticiário policial e amplamente conhecido por São Paulo das décadas de 50 e 60 do século passado – e, com certeza, conhecido pelo autor – tem grandes semelhanças com a personagem Paulinho Perna Torta – o que se nota pela comparação entre o “rei da Boca do Lixo” ficcional e o “rei da Boca do Lixo” real.

A autobiografia de Hiroíto Joanides, *Boca do Lixo* (1977), escrita após o cumprimento de pena na Casa de Detenção de São Paulo, tem vários pontos em comum com o conto de João Antônio, publicado em 1965, quanto a algumas personagens que guardam estreita correspondência com habitantes verdadeiros da Boca do Lixo. Ivinho Americano, irmão de Laércio Arrudão, corresponde a Joãozinho Americano, que, na vida real, era “pretinho, baixinho, de físico mirrado e semianalfabeto, de todo desleixado” (JOANIDES, 1977, p. 41). Seu irmão era dono do “Bar do Laerte”, localizado na rua Barão de Paranapiacaba (JOANIDES, 1977, p. 77) e a semelhança com o bar do fictício Laércio Arrudão é bastante clara.

A personagem Teleco, que no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” é credora e diligente cobradora de Bacanaço e definida como “vestida como homem, era mulher que gosta de mulher. Fina no carteadado, muito firme na navalha, até sinuca ela joga” (ANTÔNIO,

1987, p. 127), corresponde a Teleca, personagem que é apresentada por Joanides (1977, p.43) como “meio complicada de se explicar, pois se tratava de uma ‘mulher-homem’. [...] Vestia-se, comportava-se, sentia, reagia, pensava, sofria e brigava como um homem, possuindo, inclusive, uma companheira com quem vivia maritalmente”.

Apaixonado por sinuca, João Antônio sempre frequentou salões desse jogo e conviveu com jogadores, viradores, patrões e otários que compõem esse mundo. Em sua tese *Do real à ficção; a busca de um retrato brasileiro na construção de personagens de João Antônio* (2006), Luciana Cristina Corrêa anexou uma interessante entrevista realizada em 14 de agosto de 2005 com Salim Kedouk, jogador profissional de sinuca. Indagado sobre o escritor, Kedouk respondeu:

Eu o conheci no Rio de Janeiro, numa competição. Agora, não me lembro se foi em 80 ou 82... Ele fazia parte do pessoal. Estava sempre junto com as pessoas, com os grandes jogadores de sinuca. Ele era muito educado, muito amável, comunicativo e muito querido no meio. Se bem que se você tirasse o eixo Rio-São Paulo, ele não era tão conhecido assim, mas no meio da sinuca, daquele miolo lá, ele era muito conhecido. Gostava muito de sinuca também (CORRÊA, 2006, p. 163).

É mais um indicativo de que o contista paulistano coletava fatos e pessoas reais para confeccionar suas narrativas. Seu envolvimento com o mundo que transformaria em sua ficção não se dava apenas por afinidade ou mera diversão: o escritor efetuava um mergulho no universo que retratava, envolvendo-se com o modo de vida – e o sofrer – de jogadores de sinuca, prostitutas, engraxates, cafetões, porteiros de boate e toda uma vasta gama de representantes das realidades brasileiras. E isso é comprovado pela fala do contista ao esclarecer as origens de suas criações ficcionais:

Você quer saber se vivi na Boca do Lixo ou Lixão, se joguei sinuca, se tenho comadres e comadres entre prostitutas e malandros, se me dou com eles na linguagem e sentimentos deles, se tomei cervejas, se dei e levei bofetadas [sic] na zona do meretrício da Itaboca Aimoré, se parolei grandezas e mentiras nas rodas, se vivi a experiência de Malagueta, Perus e Bacanaço, se me dei com toda a cambada de vagabundos, viradores, erradios, tiras, minas, invertidos, batedores de carteira, lanceiros e roupeiros? Se eu não tivesse vivido todos os meus contos, iria escrever sobre o que, sobre coisas que não conheço? Se eu assim escrevesse, o que escrevo não cheiraria nem federia (ANTÔNIO *apud* ORNELLAS, 2008, p. 67).

João Antônio sempre buscou em suas memórias, em suas experiências ou em suas observações da vida real a inspiração para elaborar seus contos e para erigir personagens que, muitos anos depois, continuariam a vigorar em antologias diversas.

João Antônio: personagem da própria ficção

“Minha mãe me contou que quando bem menino, uns cinco anos, eu ia para a porta de entrada da casinha térrea quando o sol se punha e voltava à noite. Pelo jeito como ela conta, eu ficava olhando aquele mistério todo, aquela majestade do nascimento da noite. Então, acho que aí me tornei um escritor” (ANTÔNIO, 1996, p. 05). Tais palavras atestam que, para João Antônio, a vida era um espetáculo que merecia ser transformado em literatura – o que ele realmente fez, com base “na riqueza de detalhes espaciais, humanos e sociais representados em sua produção e sua obstinação em vivenciar o mundo de suas temáticas, para não incorrer em falhas de interpretação” (ORNELLAS, 2008, p. 69).

O prestígio que o contista sempre conferiu a suas experiências pessoais possibilitou a criação de personagens em muito semelhantes a ele. De fato, os protagonistas de seus contos são, quase sempre, homens adultos, cercados por ambientes extremamente masculinos, como oficinas mecânicas, ringues de boxe, tornearias de fábricas, quartéis, prisões, campos de futebol, cabarés, bares e salões de sinuca. O escritor paulistano sempre demonstrou que “seu convívio com malandros, prostitutas, jogadores de sinuca, trabalhadores humildes, contínuos de repartições entre outros integrantes de uma classe quase sempre escondida nos subúrbios e nas favelas não o permitiu outra escolha senão retratá-los em sua obra” (JUNQUEIRA, 2013, p. 64).

Sempre clamando pelo fazer literário calcado na realidade sofrida de seus pobres-diabos, sempre afirmando tirar de suas vivências as personagens de seus contos, sempre ratificando a veracidade de suas narrativas com sua própria origem social, sempre mesclando histórias reais com histórias ficcionais, João Antônio acabou por “tornar-se, ele próprio, uma personagem, um ‘sujeito de papel’, a ponto de, dez anos após sua morte, ser impossível falar de suas criaturas sem recorrer, ainda que de forma superficial, à sua biografia” (SILVA, 2009, p. 156).

É certo que passagens da vida do contista espalham-se pelas trajetórias de suas personagens, ainda que de modo sutil. As incursões de João Antônio pela zona do meretrício, situada no bairro do Bom Retiro, na capital paulista, estão em “Paulinho Perna Torta”; o soldado Ivo é tão inadequado à vida na caserna, em “Retalhos de fome numa tarde

de G. C.”, quanto foi, confessadamente, seu criador; Vicente, com seus andaços sem rumo pelos bairros operários de São Paulo, replica o hábito de perambular pela cidade, muito comum ao autor de “Busca”; os jogos em tradicionais salões de sinuca, ponto central do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, sempre foram vastamente conhecidos pelo autor do referido conto; mesmo a aventura fracassada de Jacarandá faz uma leve menção à breve estada de João Antônio em Londrina-PR, onde trabalhou no jornal *Panorama*. A vida do autor e a vida das personagens acabam, em certa medida, misturando-se a tal ponto que, quem quisesse “reencontrá-lo, não carecia ir longe. Ele estava, e está, todo, embora fragmentado, em cada uma de suas histórias” (DIAFÉRIA, 1999, p. 58).

Em que pesem as semelhanças entre o contista e as personagens por ele concebidas, “convém notar que por vezes é ilusória a declaração de um criador a respeito de sua própria criação. Ele pode pensar que copiou quando inventou; que exprimiu a si mesmo, quando se deformou; ou que se deformou quando se confessou” (CANDIDO, 1976, p. 69). De fato, em cartas de João Antônio ou em depoimentos sobre ele, percebe-se que existe uma dicotomia entre o escritor e a pessoa. É o exemplo do depoimento de Marília Mendonça Andrade, mãe de Daniel, o único filho do autor, a Mylton Severiano da Silva. Marília desmente a imagem de João Antônio como escritor sempre em estado de penúria:

Tinha paranoia de ficar pobre. Talvez pela infância. Ou porque a casa dele pegou fogo. Sempre foi pão-duro. Esse negócio de dizer que era um duro, depois que morreu deu pra ver que não era verdade. Não era rico, mas também não era do jeito que se publicou, que andava pedindo dinheiro. Haja vista que deixou propriedades rendendo, o Daniel recebe dinheiro daquilo.

Tínhamos em Copacabana uma estante no quarto, você chegou a ver. De jacarandá. Tinha fundo falso. Era só tirar os livros e abrir. Ali o João Antônio punha coisas de valor, dinheiro, joias (SILVA, 2005, p. 154).

A imagem de malandro, tão presente ao falarmos de João Antônio, não coaduna com a lembrança que dele tem Carneiro (1999, p. 14), segundo quem “tudo o que rompia com os padrões estabelecidos, com a falsa moral burguesa, lhe agradava, embora andasse sempre bem vestido e engravatado”, uma descrição do escritor que contrasta com a deselegância de seus merdunchos. Também Diaféria (1999, p. 58) recorda que “João Antônio fazia boa figura. Mas, mesmo sem querer, ele fazia da sua elegância e da sua aparência bem-comportada o contraponto da malandragem natural e sobrenatural de suas criaturas esfoladas pela lâmina da desproteção social”.

Autor que sempre firmou compromisso com as classes menos favorecidas da sociedade, João Antônio declarou que “bem, às vezes eu fico meio chateado com esse clichê, de escritor dos marginais” (ANTÔNIO *apud* ORNELLAS, 2008, p. 83) – uma incongruência, vez que “em diversas circunstâncias, ele insistiu em afirmar a sua intenção de realizar um registro fiel dos marginalizados e excluídos sociais” (ORNELLAS, 2008, p. 85).

Considerando o conto autobiográfico “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”, pleno de referências à biografia e à formação do escritor João Antônio, o trabalho *Nasci no país errado: ficção e confissão na obra de João Antônio* (2010), de Ieda Maria Magri, faz uma interessante análise:

Mas esse depoimento é escrito menos como uma narração do passado do escritor e mais como uma fabulação, por lançar mão de várias estratégias de estilo que marcam a escrita de João Antônio: a linguagem malandra, que faz uso de ditados populares, tem ritmo próprio, que, como fica dito no texto, está muito para a música, paixão pioneira do escritor, e uso de vocabulário próprio das classes populares. O modo de narrar presente nesse texto é o mesmo dos malandros que figuram como personagens de seus contos, o que coloca, portanto, o autor como sua própria personagem acenando para a proposição inversa: suas personagens como duplos do autor. Esse embaralhamento ficará cada vez mais evidente na obra de João Antônio (MAGRI, 2010, p. 46).

Autor que sempre fez questão de salientar a importância das vivências para a elaboração de suas narrativas, João Antônio construiu para si a imagem de um escritor cercado por uma aura de marginalizado, “de bandido tímido”, em processo de franca identificação com suas personagens, seja nas origens humildes, seja na linguagem, seja no perene sentimento de inadequação ao meio em que vivem.

De acordo com Reis (2015, p. 55), “a sedução que o escritor exerce sobre o escritor (assim mesmo: o escritor sobre o escritor) favorece incursões no tema da escrita, do seu potencial de revelações e dos jogos de sombras que lhes andam associados, não raro com ressonâncias autobiográficas”. De tal maneira é sutil o trabalho de linguagem empregado por João Antônio, que se acredita na veracidade do narrado, já que o escritor aborda elementos de sua biografia, porém “essa autopromoção se dá, também, [...] pela associação de dados biográficos aos de seus personagens. O autor parece buscar a criação de um imaginário no qual ele próprio se confunde com aqueles a quem retrata. Há, portanto, uma ficcionalização da própria história de vida” (SILVA, 2008, p. 206). Assim, tem-se que:

Em João Antônio, mais do que em qualquer escritor brasileiro, essa fronteira entre autor e narrador está borrada, não como exercício de linguagem ou um jogo ficcional muito em voga na contemporaneidade, mas como proposição advinda do projeto estético do escritor, que expõe um desejo, ou uma necessidade, de misturar autor, narrador, personagem [...]. Desse modo, João Antônio reivindica o lugar do escritor personagem absolutamente dentro do mundo que enfrenta nas páginas que escreve (MAGRI, 2010, p. 59).

João Antônio não só inventou suas personagens como se fez personagem de sua ficção ao estabelecer um tênue liame entre os dois polos da criação literária. Assim, não surpreende que seus contos sejam elaborados a partir da visão masculina a respeito do mundo em que agem seus malandros e merdunchos, afinal:

A masculinidade é um dos valores supremos em toda a produção de João Antônio. Para ele, escrever é uma expressão de virilidade, o que se observa tanto nos textos ficcionais quanto nas cartas. [...] O contista coloca sua linguagem a serviço desse ideal [...]. Também as narrativas assumidamente ficcionais trazem essa questão [a reafirmação da masculinidade]. Na grande maioria delas, veremos protagonistas homens, às voltas, quase sempre, com sentimentos que não conseguem gerir e que, se declarados, poderiam por à prova essa masculinidade (SILVA, 2009, p. 169).

Não se pode esquecer, contudo, que as vivências experimentadas pelo contista são a grande base para sua fatura literária. E, nessas vivências, as mulheres – a começar pelas de sua família – deixaram-lhe fortes marcas na memória e confirmaram o ensinamento recebido de João Antônio, pai: “Mulher é imprescindível” (ANTÔNIO, 2012, p. 339).

No texto autobiográfico “No Morro da Geada”, sua bisavó Júlia é lembrada como “Vó Lula, escura e geniosa, cabelos lisos de provável mameluca, quem sabe, na mocidade, sensual e com certeza supersticiosa e de arroubos imprevisíveis, acostumada e mandona” (ANTÔNIO, 1991, p. 10). A avó Nair – a quem foi dedicada a coletânea *Abraçado ao meu rancor* (1986) – por sua vez é referida como “minha avó Nair, filha da bisavó geniosa. [...] É Dona Nair Cardoso de Sá Gomes, a que sabe fazer, até hoje, aos oitenta e seis anos, uns olhos azuis e sararás, tão femininos e bons fora da conta” (ANTÔNIO, 1991, p. 11).

As mulheres de sua vizinhança quando menino – morador na periferia de Osasco-SP – são mostras de “um tempo em que, naqueles pedaços suburbanos, a mulher não intervém nas andanças do marido. Mas finca uma ditadura e impõe o paradeiro dos filhos. Uma gestapo feminina. Isso, a que depois os autores preferiram chamar de chauvinismo na mulher” (ANTÔNIO, 2012, p. 331). Essas mães de família ou jovens operárias foram

contempladas pela literatura de João Antônio que, por centrar-se, principalmente, na figura masculina, acaba por replicar um mundo regido por ditames androcêntricos; todavia, percebe-se que sua escrita, “se é reveladora de um tipo de pensamento presente em sua geração, é igualmente uma indicação do arrefecimento desses valores e de como o escritor geria essas mudanças” (SILVA, 2009, p. 171).

Escritos entre as décadas de 1960 e 1980, os contos analisados nesta tese demonstram as mudanças do comportamento feminino que então se apresentavam dentro de uma sociedade ainda organizada com base em valores patriarcais. A mulher representada nesses contos – discreta ou incisiva, sensual ou batalhadora, decidida ou sonhadora, desafortada ou amorosa, mandona ou esperta, geniosa ou doce – faz-se de extrema importância na vida das personagens masculinas e, discretamente, se revela imprescindível.

MULHERES DE JOÃO ANTÔNIO

Negras ou euro-asiáticas, serão todas bem vindas. Coração anarco-lírico-sensual-macunaímico, coração brasileiro. Cabem todas. (João Antônio)⁹

Personagem & realidade & memória: as personagens de João Antônio e sua relação com a época e o mundo do autor

Respondendo à pergunta “De onde vêm esses seres?” feita por Brait, João Antônio declara:

Fácil compreender que o meu tipo de trabalho parte de uma realidade: é da vida que sugo os meus personagens. Mas, para ser honesto, cada um deles merece uma longa conversa sobre o processo específico de sua criação. Embora dependendo muito do que a vida me dá em termos de gentes, muita vez tenho trabalhado sobre o mais que me dá um clima, um tom, uma cor, um corpo de mulher ou uma lua enfurecida no céu [...], um cheiro e um calor lá na infância [...], creio que todo esse mundo-espetáculo tem a ver com a motivação dos meus personagens (ANTÔNIO *apud* BRAIT, 1985, p. 78).

A vida, certamente, possibilitou que o contista paulistano conhecesse a dura realidade das periferias urbanas e, assim, convivesse com tipos humanos marginalizados dentro do contexto da modernização transcorrida no Brasil entre as décadas de 1950-1990. A industrialização do Brasil a partir da última metade do século passado, o populismo de Getúlio Vargas, a euforia desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, o crescimento das metrópoles brasileiras, o governo militar instalado em 1964, o “milagre econômico” brasileiro e a ascensão da classe média, a redemocratização do país foram acompanhados por João Antônio e originaram seus contos, que primaram por mostrar as consequências dessas transformações sobre a vida dos mais pobres. Sua ficção:

Coloca em cena o avesso – o lado residual e negativo – da modernização dos anos 1950-1960. E depois, a partir dos anos 70, aponta para a permanência e o acirramento da exclusão social e da violência urbana que marcariam a segunda metade do século XX, especialmente em São Paulo. O cenário é o de uma cidade urbanizada e industrial, vista *na* e *da* periferia, com protagonistas que vivem afastados do centro da cidade e dos bairros “bons”. Os personagens são trabalhadores proletários e marginais sempre ameaçados de cair ainda mais um degrau na escala de classes, rumo ao lumpesinato, à exclusão (ZENI, 2012, p. 25-26).

As personagens joãoantonianas são o retrato de uma realidade sem glamourização, de personagens sem requinte, observados por um ficcionista que “revela uma perspectiva

⁹ Extraído de carta, datada de 26 de outubro de 1979, a seu amigo Mylton Severiano da Silva.

de compreensão da realidade que busca, por meio do cotidiano das cidades, apreender fatos que passam despercebidos da coletividade” (ORNELLAS, 2008, p. 209). João Antônio faz questão de mostrar a grandeza dos pequenos fatos que escondem as grandes narrativas: a monotonia do cotidiano, a necessidade econômica urgente, a entrega de uma pequena encomenda, a ilusão juvenil de fama e prestígio, a compra de um presente no comércio popular, um amor proibido, a retrospectiva da própria trajetória, os expedientes que garantem a sobrevivência ou a busca de vida melhor em outra cidade são eventos corriqueiros baseados na verdade que, “quando usada com referência a obras de arte ou de ficção, tem significado diverso. Designa com frequência qualquer coisa como a genuidade, sinceridade ou autenticidade [...], não a adequação àquilo que aconteceu, mas àquilo que poderia ter acontecido” (ROSENFELD, 1976, p. 18).

Os acontecimentos mais comuns propiciam as narrativas vividas por personagens como o fracassado ex-boxeador Vicente, o soldado faminto Ivo, o menino engraxate Nego, o modesto escriturário cunhado de três mulheres, o leão-de-chácara Joãozinho, o bandido Paulinho, o pedinte Malagueta, o cafetão Bacanaço, o aspirante a jogador de sinuca Perus ou o garoto Meninão – todos genuínos representantes do proletariado das grandes cidades brasileiras. São personagens extraídos da vida real, as quais protagonizam narrativas transcorridas em grandes centros urbanos ao longo de um século marcado tanto pelo pensamento androcêntrico quanto pela luta das mulheres na conquista de seus espaços sociais.

O século XX, mesmo que baseado em comportamentos sociais estabelecidos e consolidados no século anterior, viu nascer o pioneirismo de mulheres arrojadas que assumiam posturas até então atribuídas exclusivamente aos homens: mulheres na aviação, no esporte, na política, na diplomacia, no jornalismo e na luta pelos direitos civis femininos. Porém, tais pioneirismos foram possíveis às mulheres de classe social mais elevada, mulheres instruídas e vindas de famílias de mentalidade mais avançada em relação à realidade do país. As mulheres das classes menos favorecidas desconheciam certos pioneirismos e reivindicações, não tinham acesso à educação formal e tinham o casamento como destino quase certo.

Em *A mulher e a sociedade de classes: mito e realidade*, Saffioti alega que “com a

urbanização e industrialização, a vida feminina ganha novas dimensões não porque a mulher tivesse passado a desempenhar funções econômicas, mas em virtude de se terem alterado profundamente os seus papéis no mundo econômico” (SAFFIOTI, 2013, p. 256). As mulheres pobres exerciam trabalho remunerado fora do lar pela necessidade de complementação do magro orçamento doméstico, uma vez que “a mulher, na maioria dos casos, participa da classe social por extensão, por reforço do ‘status’ econômico do marido e pai [...], ter um emprego significa, para a mulher, encontrar um modo socialmente aceitável de enfrentar uma situação econômica difícil ou ampliar os rendimentos da família” (SAFFIOTI, 2013, p. 416). Se ao operariado masculino os baixos salários sempre foram uma constante, a ala feminina tem remuneração bem menor por ocupar os postos de trabalho preteridos pelos homens, ou seja, ao entrar no mercado de trabalho, a mulher o faz “sob o signo da inferioridade que o sexo feminino representa em relação ao masculino. É ocupando as posições inferiores, recebendo salários menos compensadores, não aspirando aos postos de mando” (SAFFIOTI, 2013, p. 426). Exemplificando a situação, Saffioti (2013, p. 348) aponta que “em 1963, aproximadamente 80% das 275 mil operárias adultas e menores do estado de São Paulo integravam o ‘baixo’ operariado”, demonstrando que mesmo dentro de uma faixa economicamente desvalorizada – o operariado – as “catarinas, pafúncias e hermengardas” são desvalorizadas, constituindo uma faixa excluída dentro de uma categoria marginalizada.

É vastamente conhecido que João Antônio prestigiou, em sua ficção, a perspectiva masculina, visto que protagonizam seus contos, quase sempre:

Jovens do sexo masculino, de origem humilde, divididos entre o trabalho e a boemia, inadaptados aos valores do mundo operário/pequeno burguês em que nasceram e se criaram, amantes da música, da sinuca, das lutas, dos jogos e das transgressões – universo viril e áspero que é, em muitos casos, contrabalanceado por sensibilidade, lirismo e certa desorientação (ZENI, 2012, p. 47).

De fato, até mesmo os títulos dos livros do escritor são masculinos, com exceção de *Dama do Encantado* (1996), coletânea de textos sobre grandes personalidades da cultura brasileira. Abrem-se com isso interessantes parênteses na produção de João Antônio: o texto que contempla uma mulher é o escolhido para dar título ao livro – algo único em sua obra.

Quando repórter, o escritor realizou uma alentada matéria com a sambista Aracy de

Almeida, em outubro de 1968, publicada na revista *Realidade* sob o título “Ela é o samba”. A reportagem foi posteriormente adaptada, com a reorganização das declarações da cantora, e o texto rebatizado como “Dama do Encantado”.

Último livro de João Antônio, *Dama do Encantado* tem treze textos que homenageiam Nelson Rodrigues, Garrincha, Mário Quintana, Joubert de Carvalho, Dalton Trevisan, João do Rio e Lima Barreto, salientando-lhes o lado humano, revelando-lhes o lado pitoresco – inclusive por meio de falas dos próprios –, ressaltando-lhes a importância no cenário artístico do país. Ao lado desses famosos, o texto “Leão de juba grande” destaca o valor de Francesco Rosalba, alfaiate oficial da Academia Brasileira de Letras e desconhecido do grande público. Os anônimos brasileiros também foram contemplados: “Almas da Galera” – sobre o torcedor de futebol e sua paixão irremediável por um time – e “Pingentes” – sobre os passageiros dos trens da Central do Brasil e seus sofridos trajetos entre a casa e o local de trabalho – retratam o homem urbano simples e maltratado pelas grandes cidades, tão presente na obra do escritor. “Meus tempos de menino”, texto que abre a coletânea, é construído sobre as lembranças da infância do autor, transcorrida no Morro da Geada, enquanto “Ajuda-me a sofrer” traz uma dolorida reflexão sobre o ofício de escrever e a condição do escritor brasileiro. Mas é o décimo-terceiro texto do livro que merece um olhar mais atento: em “Dama do Encantado”, Aracy de Almeida (“A dama da Central”, “A arquiduesa do Encantado” ou “O samba em pessoa”) é mostrada em aspectos desconhecidos e surpreendentes, revelando-se uma mulher repleta de nuances que não chegariam a público não fosse o olhar agudo de João Antônio.

Orgulhosa de suas raízes humildes, a cantora declara ser, antes de mais nada, nascida e criada no subúrbio de Encantado, de onde raramente se afastava – mesmo por compromissos profissionais – pois “tenho lá minha casa com flores e meus cachorrinhos de estimação” (ANTÔNIO, 1996, p. 108).

De memória prodigiosa, conversa espontânea e ditos bem francos, Aracy dá-se a conhecer através de suas histórias contadas sem qualquer exagero nem o mínimo receio. Relembra com humor o início de sua carreira artística, cantando em “casas suspeitas, atrás do Mangue, no baixo meretrício”, acompanhada por Noel Rosa ao violão. Faz justiça a esse compositor ao afirmar, convicta, que muitos sambas foram por ele compostos em parcerias

que jamais foram a ele creditadas. Demonstra sua gratidão por Noel ao declarar que foi ele o responsável pela carreira dela e que “se não fosse ele, eu não estaria aqui. Só ele acreditou em mim, os outros me achavam uma escurinha que queria... Bem Uma escurinha qualquer” (ANTÔNIO, 1996, p. 110).

Mulher prática, a sambista conta que a batucada “O que tem iaiá” foi gravada sob ameaça do autor, Kid Pepe¹⁰, que lhe apontou uma faca e “eu gravei, compadre, com a faca na barriga e tudo” (ANTÔNIO, 1996, p. 113). Também esclarece ser sua a frase “Amélia é que era mulher de verdade”, sugerida ao compositor Wilson Batista e cedida por este a Ataulfo Alves e Mário Lago, resultando em um dos mais famosos sambas brasileiros – ao que acrescenta: “o Mário fica doido de raiva quando eu digo, mas a ideia de *Amélia* fui eu quem deu” (ANTÔNIO, 1996, p. 113).

Muito séria, Aracy recorda a solidariedade entre os artistas da velha guarda, que se uniam em ajuda mútua em tempos de dificuldade para gravar. E com a mesma seriedade ela esclarece que também gravou composições de Dorival Caymmi, Ari Barroso e Antônio Maria – e não somente Noel Rosa, como muito se divulgou – embora cantasse Noel por motivos sentimentais.

A casa, de exterior singelo e fachada suburbana, em que Aracy morava abrigava mobília refinada e quadros de Di Cavalcanti e de Aldemir Martins e era o retrato da cantora cujas declarações por vezes rudes encobriam uma pessoa sensível e amorosa. O discurso franco em linguagem repleta de gírias nem sempre mostrava a pessoa culta, ávida leitora da Bíblia e de qualquer tema sobre medicina e psicologia, profunda conhecedora de Mozart e admiradora de óperas que a sambista sempre foi. A vida discreta envolvia uma mulher arrojada e segura de si, que desde muito jovem fumava, bebia, jogava sinuca e cantava em casas de prostituição – comportamento nada usual para uma moça de família protestante nos anos 1940. Mesmo tendo sido cortejada por vários apaixonados em sua juventude, a sambista decidiu não se casar. Apesar de ciente das dificuldades de viver do samba, mostrava-se sabedora da dimensão de sua arte.

Torcedora fanática do Vasco da Gama (no Rio de Janeiro) e do Palmeiras (em São Paulo), apaixonada por cães e receosa de viagens aéreas, a artista passou seus últimos

¹⁰ Pseudônimo de José Gelsomino (1909-1961), boxeador e compositor da velha guarda, parceiro de Noel Rosa em “O orvalho vem caindo” (1933).

trinta anos de vida sem gravar, mas isso não lhe tirou a consciência do valor de seu trabalho. Quando seu empresário propunha uma apresentação, a primeira pergunta vinda da cantora era sobre o valor do cachê, muitas vezes seguida de uma observação debochada: “olha aqui, meu filho. Quem canta de graça é galo!” (ANTÔNIO, 1996, p. 114).

É interessante notar que o fato de ser a única mulher retratada no livro em questão, longe de constituir um silenciamento da voz feminina, abre espaço para que a mulher use de sua própria voz para se revelar, se lembrar, se expor, se impor – espaço que não foi concedido, pelo menos em tão grande extensão, aos homens perfilados no livro *Dama do Encantado*. Ao elaborar o perfil de Aracy de Almeida, João Antônio transcreve dezenove falas da cantora sobre si mesma enquanto dá a Mário Quintana sete falas; a Nelson Rodrigues, seis; a Dalton Trevisan, quatro; a Garrincha, uma. Das dezenove falas da cantora, doze especificamente mostram a personalidade que o autor classifica de “fidalga, dessa fidalguia carioca, sestrosa, picarda, encharcada de silenciosa dignidade, alta em si mesma” (ANTÔNIO, 1996, p. 107). Essa silenciosa dignidade exhibe o respeito e a sensibilidade de João Antônio ao voltar seu olhar para a figura feminina, mostrando-a em detalhes não percebidos à primeira vista e trazendo a público uma mulher decidida, autossuficiente e verdadeira. É o mesmo olhar empregado na elaboração das mulheres representadas nos treze contos analisados neste trabalho, as quais – discretas que são – parecem, à primeira vista, meras coadjuvantes de uma personagem masculina ou tão somente ofuscadas por uma estrutura social machista.

De todos os contos de João Antônio, somente cinco – “Fujie”, “Mariazinha Tiro a Esmo”, “Três Cunhadas – Natal de 1960”, “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)” e “Tatiana Pequena” – possuem títulos referentes a personagens femininas. Porém, os contos selecionados para a elaboração do presente estudo trazem uma particularidade: a discreta e forte presença feminina a dar suporte ao protagonista ou a valer-se sozinha e afirmar-se dentro de um universo dominado por regras patriarcais. Em *Reflexões sobre a prosa de João Antônio*, Fábio Lucas observa:

Vê-se que o centro de gravidade de sua temática vem a ser a mulher: a mulher como um dos polos da relação amorosa ou afetiva. Ora como objeto de desejo, ora como consciência oprimida; desde a prostituta adolescente, que emerge como industrial de pedintes e agente de negócios escusos em *Mariazinha Tiro a Esmo*, até a forte dignidade de mãe, a operar decisivamente à sombra, em nítido segundo plano, na história comovente do Meninão do Caixote (LUCAS, 1999, p. 92).

As personagens masculinas criadas pelo contista estão cercadas por mulheres que lhes pontuam a trajetória de forma importante, mesmo quando atuando em um plano secundário. Contadas por um narrador personagem ou um narrador onisciente, são elas figuras envoltas em silêncio que reveste fortes lembranças. Quando protagonistas, elas demonstram muitas vezes a força de sua resistência à exploração de seu desfavorecimento social. São mostradas na sua importância como amadas ou exploradas ou mães ou esposas ou companheiras sempre essenciais ao desenvolvimento das narrativas de que participam. Atuantes, fogem muitas vezes ao modelo de conduta atribuído às mulheres de sua época ou de seu ambiente.

Martin, ao analisar os contos inseridos em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, demonstra que uma forte característica comum às personagens criadas por João Antônio é a permanente tensão entre a norma e a conduta, permeando suas existências ficcionais. A autora salienta que “os discursos e as ações dos protagonistas das histórias [...] expressam profundamente essa tensão, já que, ocupando um lugar social marginal, voluntariamente ou não, encontram-se apartados da norma” (MARTIN, 2008, p. 33). Essa mesma tensão é demonstrada, de modo discreto, nas condutas das personagens femininas nos contos que fazem parte do *corpus* deste trabalho, como se verá mais adiante.

Como muitas das narrativas a seguir analisadas foram reeditadas ao longo da carreira de João Antônio, o critério adotado para a apresentação da análise das mesmas é a ordem cronológica, considerada a data de sua primeira publicação. Os contos “Busca”, “Fujie”, “Retalhos de Fome numa Tarde de G. C.”, “Frio”, “Meninão do Caixote” e “Malagueta, Perus e Bacanaço” foram publicados em 1963, na coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Os contos “Três Cunhadas – Natal de 1960”, “Joãozinho da Babilônia” e “Paulinho Perna Torta” foram publicados em 1975, na coletânea *Leão-de-Chácara*. O conto “Mariazinha Tiro a Esmo” foi publicado em 1975, na coletânea *Malhação do Judas Carioca*. Os contos “Tony Roy Show” e “Milagre Chué” foram publicados em 1982, na coletânea *Dedo-Duro*. O conto “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)” foi publicado em 1986, na coletânea *Abraçado ao meu rancor*.

Foram consideradas as datas mencionadas, bem como as marcas de época eventualmente trazidas nos contos, para a análise das personagens femininas presentes nas narrativas abrangidas por este trabalho.

A figura feminina no conto “Busca”

O que Vicente busca? Maduro, de “começos de cabelos brancos”, ex-boxeador cuja carreira sequer deslanchou, soldador em uma oficina que chefia, morador da periferia, Vicente vive com a mãe viúva. O conto transcorre em uma tarde de domingo em que o protagonista narra sua perambulação em visita à casa do amigo Luís, com quem joga uma partida de sinuca em um boteco, e a uma pracinha até a volta para casa no final da tarde, confessando que “por dentro estava triste, oco, ânsia de encontrar alguma coisa”, à procura não sabe de quê, em desconforto contínuo.

Vicente é cercado por duas mulheres: sua mãe e Lídia, moça que frequenta sua casa e nutre esperanças de um possível relacionamento com o protagonista, que sempre pensa “por que diabo essa menina cismou comigo?”.

A mãe de Vicente não apresenta indicativos de realização de trabalho fora do lar, sendo uma típica mulher “trabalhadeira”, vez que cuida da casa e do filho já adulto e faz questão de se manter ocupada a ponto de despertar a observação de que “mamãe não precisava lavar roupa aos domingos”. Porém, ela é representante da época em que “o mercado de trabalho pertence a eles, tanque e fogão são ‘coisas de mulher’. Dessa clareza surge a ‘felicidade perfeita’ do lar em que cada um cumpre a função que lhe cabe. Pois a mulher sem prendas domésticas ‘é um membro inútil na sociedade conjugal’” (PINSKY, 2013, p. 495). Modesta e calada, a mãe do protagonista vive preocupada com os cuidados destinados ao lar e ao filho e recebe constantemente a visita da mocinha Lídia, uma vizinha que “vive de olhadelas, risinho, convite para festa de casamento” direcionados a Vicente.

Lídia, trabalhadeira e prendada, vive em uma época cujos padrões de comportamento cobram “a monogamia das esposas e a ‘pureza sexual’ das solteiras [...]. As famílias de classe baixa que aspiravam ostentar uma aura de respeitabilidade também procuravam segui-los, esforçando-se por destacar a virtude moral e a domesticidade de suas mulheres” (PINSKY, 2013, p. 480).

A domesticidade de Lídia é manifestada de modo contido, em visitas constantes à casa de Vicente, a pretexto de conversas com a mãe deste sobre “costuras e arrumações caseiras”, ao mesmo tempo em que se exhibe discretamente para o rapaz, fazendo-se

presente de maneira sutil, de modo a não parecer oferecida. Lídia conduz suas atitudes com o recato que lhe valoriza o comportamento da então denominada “moça para casar”, em uma época em que, de acordo com Pinsky (2013, p. 480), “as moças ganharam mais autonomia, o que implicava, por sua vez, um nível maior de responsabilidade em relação ao próprio corpo, sua virgindade, aquilo que se definia como seu comportamento moral, enfim”. A moça casadoira sabia muito bem que “inaugurar um flerte, ‘pedir em namoro’, oficializar um noivado devem ser todas iniciativas masculinas” (PINSKY, 2013, p. 482), mas nem por isso deixa de se insinuar para Vicente, mostrando interesse e disponibilidade em relação ao rapaz.

O conto *Busca* não tem indícios de qualquer trabalho remunerado exercido por Lídia, mas, sendo ela parte do grupo social do protagonista – cujo ambiente é precário, com ruas de pedegulhos, galinha no quintal e nenhum cinema no bairro –, é mais plausível ser ela uma moça trabalhadora, provavelmente uma operária ou comerciária, visto que suas visitas à casa de Vicente são realizadas aos domingos, tradicionalmente reservados à folga semanal de quem trabalha fora do lar. O próprio Vicente caracteriza o domingo com “Daniel me havia convidado para futebol na televisão, havia também Lídia”, denotando a constância das visitas da moça em dias de folga do soldador. A diligência da mocinha no cerco a Vicente demonstra que a valorização do casamento como objetivo maior é, para Lídia o caminho para a realização de seu papel de esposa e mãe, única forma de obtenção de respeitabilidade, pois, segundo Beauvoir (2016, p. 175), “abrem-se as fábricas, os escritórios, faculdades às mulheres, mas continua-se a considerar que o casamento é, para elas, uma carreira das mais honrosas e que a dispensa de qualquer outra participação a vida coletiva”. Além disso, modelos sociais da época reforçam o preconceito em relação à mulher que jamais se tenha casado, disseminando a ideia de que “ser ‘solteirona’ era estigma, sinal de fracasso e esquisitice num tempo em que o casamento era garantia de ordem social e o destino dourado de toda mulher. A expressão designava a que ‘passou da idade’ de se casar. As ‘solteironas’ são dignas de pena; mulheres incompletas, que falharam em cumprir a vocação feminina” (PINSKY, 2013, p. 490).

Dentro de sua minguada área de atuação, a discreta Lídia arma uma estratégia interessante ao buscar apoio da mãe de Vicente através de possíveis afinidades entre

ambas, geralmente “às voltas com costuras, receitas disso e daquilo”. O próprio soldador não deixa de notar que a moça é “pequenina, jeitosa”, nem de observar que “mamãe e ela se dão muito. Lá com suas costuras e arrumações caseiras”, arrematando seus pensamentos a respeito com um veemente “eu não quero nada”.

Ao apoiar, de modo velado, a aproximação de Lídia, a mãe de Vicente deixa entrever sua preocupação em deixar seu filho, eventualmente, aos cuidados de outra mulher, admitindo a hipótese por ser essa outra mulher uma quase cópia de si: prendada, trabalhadeira, caprichosa nas tarefas do lar e, além disso, “ela é direitinha, Vicente”. Mas a perene insatisfação do soldador é a constante manifestada em suas andanças pelo domingo tedioso.

No caminho para a casa do amigo Luís, o encontro com um garoto jogando bola na rua desperta a simpatia de Vicente, que pensa que “o que eu adoro nesses meninos são os cabelos despenteados” e, num átimo, remete o soldador ao passado de sonhos não realizados com o abandono do boxe após perder sua décima-segunda luta e ter o fígado avariado pelos golpes do adversário, encerrando para sempre uma carreira desportiva e a esperança de um futuro mais feliz.

Mesmo após a visita ao amigo, o conhaque e uma partida de sinuca com ambos envolvidos em uma falsa alegria, a busca por algo ignorado não cessa. E a única certeza que Vicente possui é a de que busca “não parede verde de tinhorões e trepadeiras, nem bola sete difícil, nem Lídia, nem...”. A volta para casa é marcada por uma pausa em um jardim público e pela breve lembrança dos tempos de juventude, da vida no quartel, do boxe, do trabalho na oficina, os primeiros cabelos brancos. É quando uma menina se aproxima e com “um tapinha no joelho” inicia uma conversa despreziosa com o soldador, narrada por ele como “perguntei essas coisas que se perguntam às crianças. Em que ano do grupo está, quantos anos tem, gosta daquilo, disto... O sorveteiro com carrinho amarelo. Paguei-lhe um sorvete de palito, e ficamos eu e a menina até os aventais muito brancos da empregada surgirem na praça”.

A criança, para Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 302), simboliza “uma vitória sobre a complexidade e a ansiedade, e a conquista da paz interior e da autoconfiança”, indicando que, apesar de o domingo continuar sendo para Vicente um “domingo chato, mole, balofo,

parecia estar gestando alguma coisa”, a menininha encontrada no jardim público provoca uma comoção inusitada no ex-boxeador, que confessa para si que “a garotinha do jardim público poderia ser filha minha. Esse pensamento agradou-me, jogou-me uma ternura” (ANTÔNIO, 1987, p. 18). A menininha do jardim público atesta que “entre as figuras humanas as crianças são peeminentes, e assim a virtude une-se estreitíssimamente à infância e ao estado de inocência – o da castidade, virtude que na estrutura das imagens compreende em regra a virgindade” (FRYE, 1973, p. 152), uma vez que a conversa ingênua entre a criança e Vicente (até então desprovido de qualquer ideia de vida conjugal) faz com que este passe a considerar a paternidade, o que seria precedido de casamento com Lídia, moça “direitinha” – o que significa basicamente uma moça casta, sem nenhuma experiência amorosa, o tipo ideal de “moça para casar”, de acordo com o estabelecido pelas regras sociais da época.

A partir do encontro no jardim público, o narrador começa a “julgar muito necessário retomar os passeios a Santos, a Campinas... Eu e mamãe”, de modo a recuperar o antigo hábito de épocas em que seu pai era vivo e tais passeios de trem eram sinônimo de alegria. Principalmente, o narrador passa a vislumbrar a possibilidade de considerar que “Lídia, maneira, pequenina, talvez desse boa mulher”. Esse encontro aponta para um gradual alento à vida, perdido em virtude de uma sucessão de tristezas e fracassos: a morte do pai, o abandono de uma possível carreira de boxeador do clube Nacional, o trabalho medíocre, a chegada da maturidade, a vida resumida a passeios sem sentido nos domingos monótonos. A criança atíça no soldador a possibilidade que até então não o interessava: o exercício da paternidade.

De acordo com Saffioti (2013, p. 448), “a masculinidade envolve dois aspectos básicos e complementares: a possibilidade de ser pai e a possibilidade de desempenhar atividades construtivas das quais o homem simultaneamente deriva e às quais empresta prestígio”. Vicente é um profissional respeitado, dono de um emprego estável, ainda que modesto, que lhe confere prestígio entre seus colegas de trabalho. É ainda assediado por Lídia, uma boa e prendada moça do agrado da mãe dele e que nutre por ele um interesse bem demarcado. Porém, nem mesmo a conjunção desses fatores já estabelecidos ao início do conto faz com que o narrador considere uma mudança nos rumos de sua vida – tampouco

causa necessidade de comprovação de sua masculinidade através da perpetuação de si. Nesse sentido, Vicente contraria Beauvoir (1970, p. 94), para quem “mesmo quando o homem ignora o papel que desempenha na procriação, o casamento tem para ele grande importância. É com o casamento que conquista a dignidade de adulto e recebe em partilha uma parcela do mundo”. Homem maduro, como bem indicam os “começos de cabelos brancos”, o soldador não tem no casamento e na conseqüente formação de uma família um plano de vida. É somente a partir do encontro com a menininha do jardim que Vicente pensa em Lídia como uma moça que “talvez desse uma boa mulher”. É somente a partir de então que o soldador passa a considerar “ser muito necessário recomeçar os passeios a Santos”.

O surgimento do menino a jogar bola na rua remete Vicente ao seu passado de frustrações enquanto o surgimento da menina remete Vicente ao futuro mais feliz. A menininha do jardim público é o elemento indicador do possível fim da aflitiva busca empreendida pelo narrador, devolvendo a ele o impulso de uma alegria há muito perdida.

A figura feminina no conto “Fujie”

O conto “Fujie” é nitidamente autobiográfico e sobre ele João Antônio relembria: “Fujie, o primeiro, escrevi numa tarde de chuva, chorando e bem numa escrivania de jacarandá, na rua dos Botocudos, debaixo do fartum de Vila Anastácio. Claro, chorando” (ANTÔNIO, 1975, p. 74). O conto em exame, escrito antes de 1955, traz a história da primeira paixão de um rapazinho, despertada pela esposa de seu melhor amigo e, por se tratar de um tema delicado – o adultério – para os leitores de meados dos anos 1950, foi recusado por jornais, suplementos literários e revistas. O contista paulistano declarou: “Fujie tropeça nas redações, derrapando. Os editores, ou pessoas a quem me apresentam como, botam cara de guru, sérios, nariz torcido. Fujie empaca” (ANTÔNIO, 1975, p. 74). Contudo, a história de amor transformada em literatura atravessaria o tempo e “um dia, vinte anos depois, o conto ainda ficava de pé, frequentando antologias” (ANTÔNIO, 2012, p. 354) e João Antônio também relembria sua vida boêmia a partir desse episódio marcante em sua vida:

Depois de Fujie, o amor e não o conto, destrambelhei por uma febre, de teatro, de cinema, de bordéis e muquinfos, de madrugadas e catanças, me enfiando e saindo de empregos amanhecendo, taco de sinuca na mão, nos cantões da Boca do Lixo, arrumando chavecos e me enxodozando por lá, jogando, amando, bebendo e levando na cabeça (ANTÔNIO, 1975, p. 74).

Embora o conto não faça referência a datas e traga como marca de época somente a menção aos bondes que correm na Avenida Liberdade, é presumível que a narrativa se passe por volta de 1955. Nele, o narrador, um rapaz de dezoito anos, apaixona-se pela esposa de seu grande amigo Toshitaro, do qual diz “Nunca vi ninguém como. Costumo dizer que o sujeito que não se der bem com Toshitaro não presta. Ou não conhece Toshi”. Jovem, bom amigo, compreensivo, confidente, Toshi apresenta ao narrador os mistérios e belezas do Japão através do bairro da Liberdade, bairro oriental da cidade de São Paulo. É por meio de Toshitaro que o narrador se encanta com o sakê, o cinema, as gravuras, as tatuagens, o teatro, o folclore, o judô, a fotografia e, em especial, a mulher nissei: “percebi, por exemplo, que naquelas mulheres passivas e tímidas e afáveis, mexendo-se dentro de quimonos enormes, quase aos pulinhos, e que o cinema me trazia entre neve e casas do Japão, morava um mundo diferente de sensualidade”. O senhor Teikam, pai de Toshitaro, emprega o narrador no estúdio de fotografia que a família possui no bairro da Liberdade e o garoto recém-apresentado aos encantos do Oriente volta seus olhos discretos para a direção de Fujie, recém-casada com Toshitaro – e provavelmente educada em recatados padrões japoneses de comportamento feminino – mas que percebe o fascínio que exerce sobre o narrador.

Chegados ao Brasil em 1908, os japoneses “mantiveram seus costumes, seus hábitos e seus valores culturais, mas procurando sempre maior participação na sociedade brasileira, seja através da educação, seja através do trabalho, atentos às novas oportunidades trazidas pelo crescimento urbano acelerado, especialmente a partir da década de 1960” (PEREIRA; OLIVEIRA, 2008, p. 36). Em 1939, iniciou-se a fixação da comunidade nipônica no bairro da Liberdade, quando os primeiros japoneses começaram a se instalar na Rua Tabatinguera e a se estabelecer no bairro anteriormente habitado por italianos e portugueses. A mulher japonesa era então educada para ser obediente, respeitosa e submissa ao homem e seu comportamento discreto, solícito e recatado reforça, segundo *Universo em segredo: a mulher nikkei no Brasil*, de Tânia Nomura (1990), o mito que envolve a imagem da mulher

japonesa mesclada à ideia que se tem de uma gueixa, muito difundido entre os ocidentais. Mas não é esse o comportamento manifestado por Fujie. A linda nissei foge ao padrão de conduta que se atribui às mulheres orientais. Sabedora de seus encantos, Fujie assedia impiedosamente o amigo de seu marido, atordoando-o com olhares atrevidos e gestos insinuantes.

A mulher casada, conforme a tradição japonesa, é extremamente valorizada por ter a missão da maternidade e a responsabilidade da educação dos filhos. É chamada popularmente de “okusan”, pois que:

Numa determinada acepção, ‘oku’ significa interior ou compartimento mais interno de uma edificação. Neste sentido, ser uma ‘okusan’ pressupõe vida interior [...] e profundidade suficiente para ser o âmago da estrutura de um lar. É para equilibrar tanta valorização da função feminina que da mulher se espera uma atitude submissa à sua missão fundamental de base geratriz e formuladora de vida (NOMURA, 1990, p. 15).

Fujie, decididamente, não se enquadra no perfil de esposa japonesa: embora discreta, abusada se mostra em atitudes ousadas que se vão intensificando no cerco ao narrador, seu objeto de desejo. A nissei não se intimida pelo fato de ser casada nem por assediar o funcionário de seu sogro, não se importa com o fato de abordar um homem mais novo nem se constrange por seduzir o amigo de seu marido. Mesmo para o modelo ocidental de conduta feminina, Fujie escapa ao esperado de uma mulher de sua época, fosse ela casada ou solteira. Ao falar das mulheres brasileiras da década de 1950 em *Mulheres dos Anos Dourados*, Carla Bassanezi Pinsky afirma que, embora os hábitos sociais começassem a apresentar algumas mudanças, “na prática, a moralidade favorecia as experiências sexuais masculinas enquanto procurava restringir a sexualidade feminina aos parâmetros do casamento convencional” (PINSKY, 2013, p. 608). Ainda que dentro do casamento, eventuais decepções conjugais de qualquer natureza deveriam ser relevadas pelas boas esposas, sendo estas “aconselhadas a controlarem suas frustrações, fugirem das tentações e, dominando seus impulsos, manterem-se fiéis aos maridos” (PINSKY, 2013, p.635). Mas Fujie não se importa em dominar seus impulsos e parte para a conquista do narrador, que relembra: “os olhos rasgados me pedindo, me comendo. Quando em quando, ninguém nos vendo, leva minhas mãos a seus peitos para sentir o calor” (ANTÔNIO, 1987, p. 33). Ousada, a nissei não se inibe em tomar atitudes que eram, tradicionalmente,

atribuídas aos homens no exercício da conquista sexual em uma época em que “a prática do flerte por parte das mulheres revelava uma iniciativa feminina na conquista e, conforme o costume, cabia ao homem, pois a mulher deveria ‘a todo momento saber conservar o seu lugar’” (PINSKY, 2013, p. 614).

Para Fujie, “seu lugar” é o polo ativo do jogo de sedução que, por sua iniciativa, se instaura entre ela e o jovem amigo de seu marido. E, para o exercício dessa sedução, vai paulatinamente envolvendo, com ousadia cada vez maior, o rapaz, que narra:

Eu vivo é tonto. Fujie me passando bilhetes sorrateiros, quentes ainda de seu seio, escrevendo coisas. A solidão das noites em que Toshitaro vai à academia com o pai, me pedindo, me lacrando de bobo! Sozinhos, mostra-me a língua, numa provocação a que não resisto. Diabo de mulher maluca! Depois, toca-me o braço tão de mansinho. Uma ternura me agita (ANTÔNIO, 1987, p. 34).

Nota-se que a estratégia de encantamento levada a cabo pela oriental é paciente e metodicamente construída por atitudes tradicionalmente atribuídas ao comportamento sedutor do homem, para quem “o assédio sexual nem sempre tem por fim exclusivamente a posse sexual que ele parece perseguir: o que acontece é que ele visa, com a posse, a nada mais que a simples dominação em estado puro” (BOURDIEU, 2014, p. 37). A estratégia de encantamento praticada por Fujie não envolve nenhum tipo de sentimento por parte dela; antes, é um exercício de dominação em estado puro feito sobre os sentimentos do jovem amigo de seu marido.

A tática sedutora de Fujie parte da ideia de se fazer notada com mais atenção, passa pela imposição sutil de sua insinuante presença e segue em furtivos contatos físicos que se vão amudando e intensificando a ponto de ocupar por completo o pensamento do narrador. Para tanto, não somente os olhos rasgados e devoradores de Fujie são importante artifício: o silêncio da nissei é um recurso poderoso na elaboração do comportamento que encanta o juvenzinho apaixonado.

O silêncio “é um prelúdio de abertura à revelação, abre uma passagem e envolve os grandes acontecimentos”, conforme Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 834), e dele João Antônio lança mão ao construir a personagem central do conto “Fujie”. Não existe, no texto, nenhum diálogo entre Fujie e seu apaixonado, não há sequer menção ao tom de voz da nissei e seus assédios e apelos são feitos por gestos ou bilhetes.

O silêncio angustiado permeia toda a narrativa, que inicia com a revelação de um episódio recente, marcado como “alteração na vida” e lembrado pelo narrador como “primeiro abalo na minha vida”. É também o silêncio que prova a resistência do narrador ao suportar o dilema de escolher entre a fidelidade ao bom amigo e a entrega à primeira paixão, pois em quatro ocasiões o narrador declara: “Fico gostando de uma coisa e não digo a ninguém”, “Primeiro abalo na minha vida. Mas eu não disse nada”, “Entretanto, nunca disse nada, nunca nem ao de leve um gesto inusitado que demonstrasse. Sempre eu a tapar tudo” e “se eu quisesse, lhe diria desaforos tremendos... Mas nunca tive coragem”.

O silêncio é a linguagem empregada para a comunicação entre Fujie e o narrador do conto, que apenas se olham e dessa forma tornam desnecessárias as palavras, já que “o silêncio é fundante. Quer dizer, o silêncio é matéria significativa por excelência, um *continuum* significativa. O real da significação é o silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 29). O contato entre os dois envolvidos, iniciado pela troca de olhares, desenrola-se dentro de um silêncio “considerado tanto parte da retórica da dominação (a da opressão) como de sua contrapartida, a retórica do oprimido (a da resistência)” (ORLANDI, 2007, p. 29). Por um lado, Fujie não fala – não se queixa da vida conjugal, não mente sobre suas intenções, não tece elogios ao narrador – mas sim age para encantar o objeto de seu desejo, envolvendo-o opressivamente com suas atitudes insinuantes (olhares, gestos, toques, bilhetes) a ponto de atordoá-lo em meio a desejos e culpas. Por outro lado, o narrador não articula palavra – não indaga as intenções da nissei, não conta a ninguém sobre sua paixão, não reclama do assédio que sofre – mas foge da gradual aproximação da mulher de seu amigo, resistindo a ela enquanto lhe é possível.

Fujie estabelece sua tática de conquista abrindo mão da fala e aproveitando as possibilidades que seu silêncio apresenta ao garoto apaixonado, pois “do mesmo modo que a linguagem aponta para sua própria transcendência no silêncio, este aponta para sua própria transcendência, para um discurso além do silêncio” (SONTAG, 2015, p. 26). A sedutora nissei demonstra conhecer o que Sontag (2015, p. 28) denomina de “o elemento de sabedoria no silêncio” e saber que “o silêncio mantém as coisas ‘abertas’” quando escolhe permanecer silente ao aventar inúmeras hipóteses de fantasias amorosas ao narrador. Fujie mostra saber que “quando uma pessoa fala menos, começa-se a sentir mais plenamente

a sua presença física em um espaço dado” (SONTAG, 2015, p. 28) ao erigir o cerco de insinuações em torno do garoto enamorado através de seus gestos, olhares e toques, fazendo-se onipresente na vida do narrador. É inegável que, além de ser componente essencial de seu encanto, o silêncio de Fujie também funciona como “um instrumento de poder, uma espécie de sadismo, uma posição de força de virtual inviolabilidade de onde ela manipula e confunde” (SONTAG, 2015, p. 24).

A bela e misteriosa Fujie rompe seu silêncio apenas ao final do conto, quando, ao ouvir as palavras amorosas do narrador que a chama de “nega, benzinho...”, retruca energicamente: “Eu não sou negra” e deixa clara a sua posição de comando dentro da ligação entre ela e um rapazinho atormentado por sua paixão proibida.

A figura feminina no conto “Retalhos de fome numa tarde de G. C.”

Em narração onisciente, o conto versa sobre uma tarde em que Ivo, rapaz que presta o serviço militar obrigatório em um quartel do Grupo de Combate, vê-se acossado pela fome e, endividado, sem dinheiro (precisa de dois cruzeiros para inteirar o valor de um sanduíche de queijo), resolve sua aflitiva situação de maneira inesperada.

Com base nesse singelo fio condutor, João Antônio constrói uma narrativa fundamentada nos contrastes que os protagonistas apresentam entre si: Ivo é muito loiro enquanto Tila é bem morena; ele tem família e um lar enquanto ela não tem pai nem mãe; Ivo tem alguma instrução, estudou até o ginásio, enquanto Tila não tem instrução alguma e sobrevive oferecendo seus favores sexuais aos soldados do Grupo de Combate; enquanto a família do rapaz não lhe dá notícias, a garota mora com o tio que a agride e se faz presente na exploração dos atributos dela; Ivo é meio quieto e de modos educados enquanto Tila é atrevida e insinuante.

Embora não haja datas precisas, a menção aos cigarros Macedônia¹¹ e as palavras de Ivo sobre “o quartel de prontidão, barulho no norte, falava-se em revolução, as trincheiras estavam prontas. Jacareacanga¹²...” (ANTÔNIO, 1987, p. 44) são detalhes que situam a narrativa no início de 1956. Também as idades de Ivo e de Tila podem ser estimadas com

¹¹ Cigarros baratos produzidos pela SABRATI – S. A. Brasileira de Tabacos Industrializados durante as décadas de 1950 a 1970.

¹² Revolta ocorrida em fevereiro de 1956, na Aeronáutica, sob o comando do major-aviador Haroldo Veloso e pelo capitão-aviador José Chaves Lameirão, que tomaram as cidades de Jacareacanga, Santarém, Itaituba, Belterra e Cachimbo, no estado do Pará.

base em indícios sutis, pois se Ivo está cumprindo o serviço militar obrigatório, ainda não alcançou os vinte anos de idade e, mesmo bastante jovem, refere-se à mocinha sempre como “bem nova” – o que a situa na adolescência.

Tila, morando vizinha ao quartel, é uma das garotas que “pobres, sem herança e cercadas de preconceitos contra o trabalho subsistem recorrendo ao comércio do próprio corpo” (SAFFIOTI, 2013, p. 243). É agredida e explorada pelo tio que constitui a única família que ela conhece e, em seu desamparo social, “guarda ainda, em virtude da moral precária que a instabilidade econômica e a pobreza inspiram, menores preconceitos ou nenhuns em relação às uniões maritais livres” (SAFFIOTI, 2013, p. 259). A garota tem seu meio de subsistência nos soldados do quartel vizinho e não se vexa em abordá-los e convidá-los a desfrutar de sua companhia. É por um desses convites que Tila acompanha o soldado Domício à horta do quartel, sob o olhar atento de Ivo. Domício é transferido do Grupo de Combate logo depois que a mocinha “deixou de usar saia justa, que a sua barriga crescera” (AANTÔNIO, 1987, p. 43).

É Domício, um discreto ex-expedicionário lotado no quartel, o responsável pela gravidez de Tila, porém, não é ele chamado a assumir responsabilidades de pai e vê-se aqui a diferença de juízos de valor feita sobre os dois envolvidos na questão. Domício é simplesmente afastado do quartel, transferido para outro bairro como uma espécie de represália, uma vez que não mais desfrutaria da relativa liberdade com que sempre exerceu suas obrigações – passar o dia em trajés menores, ser pago pelo comandante para cuidar da horta do quartel e poder colher verduras na companhia da “moça bem nova, mulatinha, jeitosa”. Cabe a Tila arcar sozinha com a responsabilidade da gestação e, ainda, com a censura, com xingamentos e com o desprezo por parte dos homens aquartelados no Grupo de Combate, pois, de acordo com as posturas sociais da época:

As “biscates” e as prostitutas eram as alternativas para o prazer dos homens diante da impossibilidade de acesso sexual à “mulher para casar”. Como geralmente eram de outro meio social, mais pobre, acabavam, de maneira indireta, reforçando preconceitos de classe e discriminações sociais (PINSKY, 2013, p. 484).

Tila não é, para os modelos de sua época, uma “moça para casar”, também não possui nenhum tipo de preparo que a habilite a ingressar no mercado de trabalho – ainda que como trabalhadora doméstica ou operária menos qualificada –, sendo-lhe oferecidas

escassas possibilidades de obter meios de sobrevivência. Mesmo dentro de uma faixa socioeconômica excluída, como a soldadesca a quem se oferece, Tila ocupa um espaço marginalizado.

Em meados do século XX, a gravidez de garotas solteiras não constituía exatamente uma novidade, embora fosse socialmente censurável. Mas, em casos assim, algumas delas “entravam com ações junto ao Poder Judiciário para exigir casamento e/ou reconhecimento da paternidade da criança. Para as autoridades judiciárias, que julgavam as ações a partir de seus valores relativos à sexualidade e à noção de infância, essas meninas eram consideradas promíscuas e amorais” (ARENDR, 2013, p. 77). Dessa forma, sem meios para recorrer ao eventual socorro da lei e cercada de preconceitos, resta a Tila continuar a buscar sua subsistência na companhia dos internos do quartel, causando a consternação de Ivo, que “não se conformava, aquilo era tocante, ele a achava tão frágil naquele estado, necessário cuidado, tão frágil” (ANTÔNIO, 1987, p. 43).

Em *Memória da morte, memória da exclusão* (2004), Francisca Eleodora Santos Severino faz um estudo sobre a autorrepresentação da identidade de mulheres prostituídas e, ao falar sobre a relação entre a polícia e a prostituta, discorre sobre um embate de forças que também se erige na relação entre Ivo e Tila. Instala-se um confronto entre o soldado e a prostituta com base em “intenso fluxo de poder num jogo de forças recíprocas que coloca em pauta a dialética entre o saber e o poder” (SEVERINO, 2004, p. 148), em que Ivo, condoído, tenta disciplinar o comportamento de Tila, que “fez uma careta e ainda teve o cinismo de lhe pedir uma banana das que estavam na prateleira” (ANTÔNIO, 1987, p. 43). Ao tentar regular a conduta da moça, o rapaz ignorou-lhe as necessidades mais básicas, mostrou desconhecer os motivos que levavam Tila ao comércio de seu corpo, mesmo durante sua gestação dasassistida.

De um lado, tem-se que Ivo é “o soldado, teve seus saberes esmiuçados, esquadrinhados e controlados pelo processo de classificação e de disciplinação cientificamente elaborado. Assim sendo, ele crê que somente a razão reguladora poderá dizer o que é normal” (SEVERINO, 2004, p. 148). Crê-se ele no dever de reconduzir a vida de Tila a uma posição congruente com sua nova condição, a de mãe, livrando-a da exploração que ela sofre dos internos do quartel. De outro lado, a reação debochada de

Tila demonstra que:

A prostituta, tendo atravessado o processo que culmina com sua exclusão e confinamento, revela um saber diferenciado, um saber que resgata do passado a dinâmica do presente e que se traduz agora, não mais pela memória signífica de quem foi, mas sim por um novo conhecimento que está inscrito no seu corpo e que lhe diz ser quem é (SEVERINO, 2004, p. 149).

A moça pouco se incomoda com os conselhos que Ivo lhe quer prestar. Mais do que ninguém, Tila sabe de suas premências, pois é ela quem vem de uma família extinta, é ela quem sofre agressões físicas do tio com quem mora, é ela quem se submete por qualquer trocado aos abusos dos soldados, é ela que sustentará o filho que espera. Tila é consciente e sabedora de suas necessidades, não precisa de aconselhamentos e sim de manter sua sobrevivência e a dos seus.

O comportamento atrevido da garota ao desdenhar a preocupação de Ivo provocou a indignação do soldado, que, sob ofensas diversas, a expulsou do quartel aos brados de “Não me pisa mais aqui!”. Mas a moça não se deixou intimidar e, tempos depois, “Tila o procurou, convidando. E passava sempre em frente à cantina para lhe mostrar a língua” (ANTÔNIO, 1987, p. 43) em uma atitude ao mesmo tempo afrontosa e insinuante, pois, mais do que ninguém, Tila sabe de suas urgências. Mesmo gestante, a mocinha não se constrange em continuar a exercer seu ofício, vez que para ela, “não importa mais o que pensa a sociedade, o que de fato importa é que nessa prática, ela descobriu um saber que lhe diz que o correto uso de seu corpo pode revigorar e recompor outras vidas” (SEVERINO, 2004, p. 224), afinal, dela dependem seu tio e o filho que ela espera. A ligação entre Ivo e a garota elabora-se na antítese entre o soldado, representante da ordem, e a prostituta, representante da transgressão, demonstrando que:

Essa correlação de formas entre indivíduos efetivamente desiguais aclara a existência de múltiplos saberes e poderes que se expressam na coerção e na violência hierárquica, de um lado, e na manipulação estratégica do corpo, do erotismo, da sensualidade e principalmente do olhar sedutor, de outro lado (SEVERINO, 2004, p. 225).

Apesar das incessantes provocações de Tila, ela e Ivo somente voltam a se falar após o nascimento do filho dela. A iniciativa de aproximação parte da garota, que, casualmente, dirige a palavra ao rapaz, reparando-lhe a magreza. Trazendo seu filhinho no colo, apresentando-o orgulhosamente ao soldado, a moça chama a atenção de Ivo a partir

de sua nova condição: “estava mudada! Antes era uma tonta se entregando a qualquer um. Bem, agora também se entregava, mas não era um tonta. Estava até mais humilde no seu jeitinho de mãe, não tinha aquela afobação de antes” (ANTÔNIO, 1987, p. 45). Aos olhos dele, Tila adquire a honradez a partir da maternidade, exercida com um zelo que a faz merecedora do respeito que ela não tem por parte de ninguém e, a seu ver, a garota “não merecia aqueles xingamentos todos da cantina, nem merecia aquela vida. Também. Nem pai, nem mãe, um tio que lhe batia. Mas gostava do menino, era boa, claro que era!” (ANTÔNIO, 1987, p. 45).

A mudança da perspectiva de Ivo em relação à prostituta atesta que “a ligação íntima da mãe com o filho será para ela fonte de dignidade [...] segundo o valor, que é muito variável, concedido à criança” (BEAUVOIR, 2016, p. 57). Ao perceber a garota no exercício de suas funções maternas, Ivo reconhece que “Tila, depois que o menino nasceu mudara um pouco, andava mais séria, às vezes, até ficava vermelha. Ivo a olhou nos olhos, houve um desejo.” (ANTÔNIO, 1987, p. 45). Entre ambos se estabelece um liame de confiança, “então, ela o convidou. Houve um silêncio” e, a partir desse silêncio, abrem-se as possibilidades de interpretação do não-dito por Ivo, posto que, “se ao falar sempre afastamos sentidos não-desejados, para compreender um discurso devemos perguntar sistematicamente o que ele ‘cala’” (ORLANDI, 2007, p. 152). Como sempre refutou as investidas de Tila, o silêncio do rapaz parece uma recusa ao convite feito por ela; por outro lado, como sempre se lembrou de Tila, mesmo após a alteração com ela, o silêncio do rapaz parece a aceitação do convite que realizaria suas possíveis expectativas afetivas escondidas até então. Nesse intervalo preenchido pelo silêncio constitui-se um espaço que, segundo Orlandi (2007, p. 167), é o lugar do impossível e “é aí, no lugar do impossível, e no da suspensão da contradição que se dá a possibilidade de o dizer vir a ser outro”. As duas possibilidades de compreensão do silêncio entre Tila e Ivo não se concretizam, pois a expectativa gerada pelo silêncio entre ambos é destruída pela singela confissão do soldado a respeito de sua fome e de sua penúria, que o impossibilitam de pensar em qualquer outra coisa e o impedem de, eventualmente, pagar pelos préstimos que a moça lhe oferece. O silêncio entre ambos, que a princípio parece uma expectativa romântica, é causado, na realidade, pelo constrangimento que Ivo sente não apenas por sua situação como também pela vergonha de confessá-la a Tila.

Nesse ponto, o conto de João Antônio surpreende o leitor: a mocinha debochada, acintosamente indiferente ao juízo que lhe fazem, visivelmente necessitada, poderia se sentir desprezada pelo soldado que ela tanto assediou ou poderia simplesmente voltar as costas ao rapaz e continuar a se oferecer aos outros soldados do quartel ou poderia julgar tratar-se de um mentira do moço para afastá-la de si ou poderia ignorar a aflição de Ivo. Mas a reação imediata de Tila é correr para casa e voltar ao encontro de Ivo trazendo-lhe uma modesta refeição: arroz e feijão requentados, servidos em um prato de esmalte branco de contorno azul.

Faminto, sentado no chão, o soldado devora a refeição ante o silêncio de Tila que, de pé, o observa com “uma alegria, uma vontade doida (mas mansa) de se sentar junto a ele, de se aninhar, de se encolher, de ficar quieta” (ANTÔNIO, 1987, p. 45). A partir daí, “a intervenção do silêncio faz aparecer a falta de simetria entre os interlocutores” (ORLANDI, 2007, p. 49), invertendo-se as posições da relação entre ambos: a superioridade de Ivo – um disciplinador, enquanto soldado do Grupo de Combate, um rapaz que completou o ginásio, um rapaz originário de uma família bem constituída – sucumbe ao gesto solidário e desinteressado de Tila – uma jovem desassistida, de conduta social transgressora, sem instrução alguma, sem família, mãe solteira. Ao alimentar o rapaz, a garota coloca-se como a única pessoa capaz de socorrê-lo num momento angustiante, consolidando a superioridade de sua condição através da generosidade de sua atitude.

O conto “Retalhos de fome numa tarde de G. C.” é elaborado em torno de uma personagem masculina inserida em um cenário igualmente másculo, mas o soldado que atravessa a narrativa embrenhado em sua angústia é amparado por uma figura feminina cuja força insuspeita aparece justamente no momento de maior necessidade dele. A força da mulher irrompe do que ela possui de mais característico, a sua doçura, fazendo com que ela obtenha seu intento. As insistentes abordagens de Tila não surtem qualquer efeito sobre Ivo até a generosidade da jovem prostituta despertar-lhe ternura, pois “então Ivo sentiu que alguma coisa parou. E passou a palma da mão no rosto da mulatinha, bem de leve, deslizando com carinho” (ANTÔNIO, 1987, p. 46). Mais uma vez, invertem-se os polos da relação entre eles: Ivo convida a garota, finalmente, para um encontro à noite que se seguiria àquela tarde no Grupo de Combate, capitulando ao desejo de Tila.

A figura feminina no conto “Frio”

Trazendo como marcas de época os bondes, o chapéu masculino e os suspensórios, o conto Frio tem um narrador onisciente que conduz a trajetória do menino Nego, um pequeno engraxate de dez anos de idade e que, a mando de seu mentor, Paraná, deve levar um “embrulhinho branco e bem feito” a um ferrovieiro no bairro paulistano de Perdizes. Para tanto, Nego sairá do porão onde mora com Paraná, na rua João Teodoro, no bairro da Barra Funda, e atravessará a pé os bairros de República, Campos Elíseos e Santa Cecília até chegar a Perdizes, durante uma fria madrugada, sozinho e amedrontado. Seu percurso é pontilhado de lembranças de sua vida com Paraná, de sua desconfiança de Nora, amiga recente do mesmo, e ainda lembranças de sua amiga Lúcia, com quem partilha interesses e brincadeiras infantis. Mas que não subtraem a importância de seu dever, lembrada pelo menino em detalhes que mostram a gravidade de sua obrigação, uma vez que “Paraná fez uma coisa que nunca fizera antes e que ele não entendeu bem. Fê-lo ficar de pé, pousou-lhe as mãos nos ombrinhos. Sentado na beira da cama. Disse bem devagar” (ANTÔNIO, 1987, p. 60).

Nego tem na incumbência recebida a sua primeira missão de adulto: ao sair de um porão onde mora e atravessar três bairros até chegar a seu destino, o pequeno engraxate porá à prova seus valores de lealdade, responsabilidade e hombridade, enfrentando o frio da madrugada, o medo dos policiais encontrados nas esquinas, a aventura de fazer a pé uma grande travessia, a pobreza de seus trajes e de seus calçados forrados com jornal para aquecimento de seus pés, a seriedade pelo cumprimento de tão importante encargo e a solidão que envolve o cumprimento da tarefa que lhe foi dada. Tamanha é sua responsabilidade que se sobrepõe às agruras físicas da fome e da vontade de urinar, que o atormentam durante boa parte do trajeto.

Ainda que de forma sutil, as figuras femininas dão suporte ao garoto ao longo de seu percurso, fazendo-o desincumbir-se da missão que lhe cabe. Já a primeira orientação importante, saber as horas, é recebida de uma mulher “na estação Sorocabana. Sempre ficam mulheres vagabundeando por ali, à noite. Pelo jardim, pelos escuros da Alameda Cleveland” (ANTÔNIO, 1987, p. 59-60). Tal localidade, uma referência ao Parque da Luz e

seus arredores, era frequentado por prostitutas que lá exerciam seu ofício, perambulando pelo jardim público na prática então denominada de *trottoir*. É uma delas a primeira mulher que pontua o trajeto do pequeno engraxate.

Prosseguindo em seu caminho, Nego se faz acompanhar por lembranças que lhe afugentam o medo e a solidão, tais como sua vida com Paraná, desocupado jogador de sinuca que lhe dá abrigo. Paraná conta com a admiração incondicional do pequeno engraxate, pois além de proteger o menino, ensinou-lhe as “virações” necessárias à sobrevivência, “ensinara-lhe a engraxar, tomar conta de carro, lavar carro, se virar vendendo canudo e coisas dentro da cesta de taquara” (ANTÔNIO, 1987, p. 61-62).

A admiração do pequeno engraxate por Paraná é turvada somente pela recente presença de Nora na vida deste que, na lembrança do menino, sempre atuou como amigo e protetor e “só por último é que ele passava os dias fora, girando. Era aquela tal Nora e era a sinuca” (ANTÔNIO, 1987, p. 62). Mencionada seis vezes ao longo da narrativa, Nora não é somente a nova companhia de Paraná a provocar o lamento do garoto que pensa “pena que não saísse da casa daquela Nora, lá na Barra Funda”. A mulher, recém-surgida na vida de Paraná, desperta o ressentimento do menino que ainda não compreende a dimensão da importância dela na vida do jogador de sinuca. Mas o menino percebe o grau de proximidade que Nora mantém com Paraná, tão envolvido com ela – a ponto de negligenciar seus cuidados para com o pequeno engraxate – que se incomoda com a situação. Nora poderia ser amante de Paraná, demonstrando que:

O misterioso envolvimento do amor pode também se exercer sobre os homens. As forças que suspeitamos agir na obscuridade e no segredo das relações íntimas (“ditas ao ouvido”) e que prendem os homens com a magia dos arroubos das paixões, fazendo-os esquecer dos deveres ligados a sua dignidade social, determinam uma inversão da relação de dominação; inversão que, ruptura fatal da ordem comum, normal, natural, é condenada como uma falta contra a natureza e destinada, como tal, a reforçar a mitologia androcêntrica (BOUDIER, 2014, p. 152).

Se apaixonado por Nora, Paraná fica à disposição dos caprichos dela, fazendo-a o polo dominante da relação de ambos, contrariando, assim o pensamento machista que teme a entrega masculina dentro da relação amorosa. Vê-se que Nora é, principalmente, o apoio de Paraná na operação escusa que envolve o embrulhinho branco que Nego transporta com tanto cuidado. Mesmo ignorando o conteúdo do pacote, o engraxate é

ciente da preciosidade da encomenda; afinal, Paraná acordara o menino no meio da noite e ditara as instruções para que levasse o pacote a um ferrolho vazio e lá esperasse por seu protetor, acrescentando que “se Paraná não aparecesse deveria ir para o Largo da Barra Funda, lá na casa de Nora. Logo pela manhã” (ANTÔNIO, 1987, p. 60). A casa de Nora é um esconderijo para o jogador de sinuca que, sem ela, estaria à mercê de seus novos amigos bem vestidos e de pastas bonitas e sapatos brilhantes.

A inequívoca recomendação do mentor de Nego para que houvesse cuidado extremo com o embrulhinho é “que o escondesse. Nem Nora poderia mexer”. Assim, a exclusão de Nora da esfera de atuação de Paraná no tocante ao pacotinho em poder de Nego demonstra o grau de importância que ela tem na vida do jogador de sinuca. Já instalado no ferrolho de Perdizes e à espera de Paraná, Nego reforça o pensamento de que “não haveria de meter o bico no embrulhinho branco! Nem Nora. Muito importante. Paraná é que sabia, Nora não” (ANTÔNIO, 1987, p. 67) e tal ideia, advinda da responsabilidade do garoto após o cumprimento de sua tarefa, acaba por reforçar novamente o quilate da presença da moça na vida de Paraná. Nora é recém-chegada à vida do jogador, mas captou-lhe as atenções a ponto de fazê-lo dividir-se entre sua companhia e a sinuca, a ponto de fazer-se sabedora dos expedientes escusos dele e a ponto de fazer-se a cúmplice que lhe fornece abrigo em última instância.

Como a natureza da relação entre Nora e Paraná é vista sob a ótica de um garoto de apenas dez anos de idade, não se pode reputá-la somente como um relacionamento amoroso. Cumpre lembrar que Nora aparece na vida de Paraná ao mesmo tempo em que surgem os amigos elegantes, já mencionados. É o pequeno engraxate quem, ao pensar em seu protetor, observa também que este “só por último é que andava com fulanos bem vestidos, pastas bonitas debaixo do braço. Mãos finas, anéis, sapatos brilhando” (ANTÔNIO, 1987, p. 62). A partir do início desses contatos, Paraná começa a negligenciar o garoto que “nunca se metera a perguntar quem fossem, porque davam-lhe grojas muito grandes, à toa à toa. Era só levar um recado, buscar um maço de cigarros. [...] Ademais, Paraná não gostava de curioso” (ANTÔNIO, 1987, p. 63). Como Paraná não transporta o embrulhinho e transfere a Nego tal responsabilidade, demonstra querer retirar o foco de atenção sobre si, despistando alguém a quem deve satisfações ou alguém que o persegue. Como Paraná

não aparece no ferrolho, contrariando o esperado por Nego, depreende-se que não quer ser encontrado, que foge de alguém ou que, no mínimo, precisa ficar em anonimato. E, para tanto, Nora faz-se extremamente necessária.

Existe a possibilidade de que o relacionamento entre Paraná e Nora não seja de cunho sentimental mas sim um relacionamento comercial, possibilidade essa amparada na simultaneidade do surgimento dela e dos “fulanos bem vestidos” na vida do jogador de sinuca. Nada impede que Nora seja cúmplice de Paraná tão somente nos negócios escusos que ele executa. De qualquer modo, Nora contraria Bourdieu (2014, p. 52), segundo quem “as mulheres só podem exercer algum poder voltando contra o forte a sua própria força, ou aceitando se apagar; ou, pelo menos, negar um poder que elas só podem exercer por procuração (como eminências pardas)”. Na medida que é aquela que esconde e protege Paraná, dando-lhe a segurança que este precisa, Nora demonstra que ela é a força da relação de ambos, por ser a dona do lugar em que ele se abriga. Assim, Nora não se constitui em uma figura apagada, vez que tem absorvido as atenções de Paraná – quer como amante, quer como cúmplice em atividades obscuras – , de acordo com as observações de Nego, a ponto de assumir o papel de protetora do jogador de sinuca quando o comportamento tradicionalmente androcêntrico preconiza o contrário: o homem agindo como protetor da mulher. Também se pode ver Nora como uma eminência parda, pois que a moça é o único refúgio com que Paraná pode contar.

A lembrança da menina Lúcia é o tom de suavidade que acalenta a difícil travessia que Nego empreende em meio ao frio da madrugada. Lúcia, garota mais nova do que Nego, a qual brincava sempre de velocípede pela calçada, é mencionada por seis vezes ao longo do conto, fazendo-se outra presença constante nas lembranças do engraxate.

Existe um contraste acentuado entre Nego, descrito como pequeno, feio, preto e magrelo, e Lúcia, apresentada como uma menina branca e bonita. Enquanto ele vive de roupinha imunda de graxa de sapato, ela vive sempre limpinha; ele tem um protetor enquanto ela tem um pai; ele trabalha como engraxate enquanto ela brinca o dia todo de velocípede pela calçada; ele “nem mesmo entendia aqueles relógios que ficavam nas estações e nas igrejas – têm números diferentes, atrapalhados” (ANTÔNIO, 1987, p. 62) enquanto ela “contava que navios apitavam mais sonoros que chaminés. Enormes. Gente

e mais gente dentro deles. Iam e vinham no mar” (ANTÔNIO, 1987, p. 65).

Em sua vida de pequeno trabalhador, Nego tem na amiga Lúcia o contraponto de leveza e de elementos remissivos à infância que se faz impossível a ele. É ela quem se aproxima da caixa de engraxate para observar os passantes e contar novidades, introduzindo na vida de Nego a capacidade de imaginar, de sonhar com situações e coisas fora do alcance dele. A menina é, também, alvo de admiração do engraxate porque “Lúcia lhe fazia imaginar uma porção de coisas suas desconhecidas: a casa dos bichos, o navio e a moça que fazia ginástica em cima de uma balança – que o pai dela chamava de trapézio” (ANTÔNIO, 1987, p. 63). Mesmo sendo mais nova que Nego, a menina apresenta-se mais “experiente” e conhecedora de um universo muito além do alcance do garoto. É ela quem lhe traz informações e novidades que a vida de semiabandono e trabalho sério não permite que ele usufrua.

Até mesmo os devaneios do menino, encantado pelos saberes de Lúcia, tomam a forma feminina na imagem da “moça que fazia ginástica em cima duma balança”, por três vezes mencionada no conto. Ao longo do cumprimento de sua incumbência, Nego tem a pouca fantasia que lhe é permitida representada pela imagem de uma trapezista, uma vez que “na sua cabeça, o menino atribuía à moça um montão de qualidades magníficas” (ANTÔNIO, 1987, p. 63). A ilusão dessa mulher nunca vista acompanha a solidão de Nego em seus solilóquios pelas ruas, onde “comparava os cavalos taludos e a moça da ginástica e as coisas da Rua João Teodoro” e, já chegado ao seu destino e escondido no ferrolho de Perdizes, em seu cansaço, o menino exausto ainda deseja sonhar com a moça que fazia ginástica no trapézio. Mas antes de dormir, Nego sucumbe à necessidade física premente: urina contra o muro do ferrolho.

Ao desincumbir-se de seu encargo, atravessando sozinho vários bairros paulistanos após sair de um porão na Rua João Teodoro, na Barra Funda, Nego sai rumo ao seu amadurecimento, advindo de sua primeira experiência adulta, que mescla liberdade e responsabilidade, em um trajeto de grande carga simbólica.

O porão, para Bachelard (1996, p. 36), é “a princípio, o *ser obscuro* da casa, o ser que participa das potências subterrâneas”. É do porão que sai o pequeno engraxate para viver sua primeira grande aventura e, ao sair pela madrugada após ouvir todas as

recomendações necessárias, Nego ainda pergunta a Paraná se este apareceria mesmo no ferrovelho, destino final do garoto, porém “Paraná fez não ouvir. Falou do muro do ferrovelho. Era alto e difícil. Tomasse cuidado. Abriu a porta imunda”. A porta imunda tem a força simbólica da “passagem entre dois estados, entre dois mundos, entre a luz e as trevas. A porta se abre sobre um mistério” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 734). A infância será deixada para trás assim que Nego atravesse a porta do porão e ganhe as ruas e avenidas da cidade, aventurando-se na madrugada paulistana, conquistando a maturidade precoce.

Percorrendo diversos bairros a fim de realizar compenetradamente o encargo que lhe foi dado, Nego detém-se uma única vez, em um bar situado na Praça Marechal Deodoro, para tomar um copo de leite. Mais uma vez, um elemento fortemente significativo, vez que “o leite é símbolo do conhecimento, compreendida essa palavra num sentido esotérico e, enfim, como caminho de iniciação (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 542). Seu caminho de iniciação em direção à categoria de adulto termina com a transposição do muro alto e difícil que cerca o ferrovelho onde deve esperar por seu protetor, notando que “o muro pareceu-lhe menos alto e difícil de pular do que advertira Paraná” (ANTÔNIO, 1987, p. 66). Também o muro tem forte significado na narrativa, pois é “significação mais fundamental do muro: separação entre os irmãos exilados e os que ficaram, [...] a separação entre famílias; separação entre os outros e eu” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 626), estabelecendo o desligamento de Nego e Paraná, que não está no ferrovelho à espera do garoto. É contra esse muro que Nego acaba por satisfazer sua atordoante vontade de urinar, afirmando assim sua condição de independência, já que, segundo Beauvoir (2016, p. 17), para os meninos “a função urinária apresenta-se como jogo livre que tem a atração de todos os jogos em que se exerce a liberdade; o pênis se deixa manipular e através dele se pode agir”. Além disso, “o jato pode ser dirigido à vontade, a urina lançada longe: o menino aufere disso um sentimento de onipotência. [...] Todo jato de água se apresenta como um milagre, um desafio à gravidade: dirigi-lo, governá-lo é obter uma pequena vitória sobre as leis naturais” (BEAUVOIR, 2016, p. 18). O último ato de Nego, ao final da narrativa, é um ato fisiológico que traduz a pequena vitória do garoto que atravessou parte da cidade dominando a fome, o medo, a solidão, o frio para desempenhar seu primeiro ato de hombridade.

A narrativa “Frio” tem no percurso cumprido por Nego a representação de sua entrada – precoce, com certeza – no universo adulto, com a responsabilidade de levar o embrulhinho branco ao local estabelecido por Paraná. Encarando a tarefa sem questionamentos, desviando-se de policiais e de possíveis ladrões, sofrendo agruras físicas como o frio, a vontade de se alimentar e a necessidade de urinar e sendo assaltado pela angústia de não encontrar seu protetor no destino combinado, o pequeno engraxate leva a cabo o encargo que lhe foi dado. Mas sua travessia é sustentada por três mulheres que lhe apoiam a transição, seja na prática – como a prostituta que lhe diz as horas, propiciando a estimativa do tempo de jornada – seja na fantasia, como a trapezista que lhe alimenta a ilusão – seja na lembrança, como Nora ou Lúcia.

Ao final de sua aventura, é em Lúcia que o pequeno engraxate pensa antes de dormir no ferovelho vazio em uma madrugada fria.

A figura feminina no conto “Meninão do Caixote”

João Antônio inicia uma carta ao amigo Jácomo Mandato, datada de 15 de outubro de 1962, com o agradecimento aos organizadores do “Prêmio Menotti del Pichia”, do qual participou com o conto “Meninão do Caixote”, obtendo o segundo lugar, com menção honrosa, de acordo com Silva (2009, p. 295). O conto em questão é narrado pelo protagonista que relembra seus dois anos de glória como jogador de sinuca, sempre sob a orientação de Vitorino, seu patrão nos salões de sinuca e de quem se sabe – já no início da narrativa – que “foi rodando São Paulo inteirinho, foi sumindo. Terminou como tantos outros, curtindo fome quietamente nos bancos dos salões e nos botecos” (ANTÔNIO, 1987, p. 81).

Em retrocesso vemos que, ainda garoto de cerca de catorze anos, o protagonista começa a frequentar o Bar Paulistinha para apreciar os jogos. Em certo momento, passa a jogar e demonstrar um talento incomum. Instado, incentivado e orientado por Vitorino, homem dos olhos sombreados, o garoto baixinho só alcança a altura da mesa de sinuca subindo em um caixote de leite condensado que Vitorino lhe providencia, o que lhe valeu o apelido de Meninão do Caixote – lembrado com orgulho pelo narrador:

Meninão do Caixote. Este nome corre as sinucas da baixa malandragem, corre Lapa, Vila Ipojuca, corre Vila Leopoldina, chega a Pinheiros, vai ao Tucuruvi, chegou até Osasco. Ia indo, ia indo. Por onde eu passava, o nome ficava. Um galinho

de briga, no qual muitos apostaram, porque eu jogava, ia lá ao fogo do jogo e trazia o dinheiro. Lá ia eu, Meninão do Caixote, um galinho de briga. Um menino, não tinha quinze anos (ANTÔNIO, 1987, p. 89).

O sucesso no jogo vem acompanhado de brigas com a mãe e promessas de abandono dessa vida, seguido de relativa tranquilidade doméstica e melhora na vida escolar. Mas Vitorino, que empresaria as partidas de sinuca com os grandes do taco (Narciso, Toniquinho, Quaresmão, Zé da Lua, Piauí), promove constante e convincente assédio a Meninão, levando-o sempre de volta aos bares e salões, à fama e ao respeito entre seus pares e, conseqüentemente, às brigas em casa e às súplicas da mãe e às repetidas promessas de abandono dessa vida. Até a partida mais importante da vida de Meninão, tendo como adversário o famoso jogador Tiririca. O evento constitui o auge do conto, cujo clímax surpreende, emociona e sela o triste destino de Vitorino, o qual, narrado pelo protagonista, reforça o talento deste: “fui o fim de Vitorino. Sem Meninão do Caixote, Vitorino não se aguentava” (ANTÔNIO, 1987, p. 81).

Morando no bairro paulistano da Lapa e saudoso da antiga vida despreocupada no bairro de Vila Mariana, o protagonista é um adolescente, filho de um caminhoneiro e de uma costureira. As constantes ausências do pai ampliam a presença da mãe na percepção do filho único do casal, o qual relembra que na casa vazia só os pés de sua mãe pedalavam na máquina de costura até a noite chegar.

A professora do quinto ano, uma “mina” e a mãe do protagonista são as figuras femininas que constam na narrativa. Aquela, displicente para com o aprendizado de Meninão, sempre envia à mãe do garoto bilhetes a respeito de seu baixo rendimento escolar, resultando em represálias enérgicas desta, lembradas pelo narrador como “o bilhete e a surra. É. Bilhete para minha mãe me bater, castigo, surra, surra” (ANTÔNIO, 1987, p.83). A primeira namorada surge na vida de Meninão quando este já possui fama de grande jogador de sinuca, ainda que precoce, pois “aos catorze anos, num cortiço da Lapa-de-baixo conheci minha primeira mina. Mulatinha, empregadinha, quente. Ela gostava de minha charla e a gente se entendia” (ANTÔNIO, 1987, p. 89-90), e merece somente uma menção ao longo do conto. A mãe do narrador, disciplinadora, paciente e obstinada é a figura que perpassa o conto, mostrada pela ótica de Meninão.

Descrita como calma e baixinha, a mãe do narrador é séria, “não gostava daquele

jeito de papai, jeito de moço folgado, que sai e fica fora o tempo que bem entende” (ANTÔNIO, 1987, p. 83). Calma, corrige veementemente o filho lançando mão de castigos físicos e a atitude independente do marido, que se aproveita de sua profissão para ausentar-se de casa, gera os arroubos de agressividade contra o narrador, comprovando a afirmação de Beauvoir (2016, p. 315), segundo a qual “uma mãe que bate no filho não bate somente nele, em certo sentido não bate absolutamente na criança: vinga-se de um homem [...] mas é o filho que recebe as pancadas”. Meninão, ao falar de sua mãe, lembra-se dela como “mamãe nervosa comigo, por que sempre nervosa? Quando papai não estava, os nervos de mamãe ferviam. Tão boa sem aqueles nervos...”.

Apesar de tranquila, não suporta as brincadeiras provocativas do marido e do filho e “acaba sempre estourando, perdia a resignação de criatura pequena, baixinha, botava a boca no mundo” (ANTÔNIO, 1987, p. 83). Mulher de poucas palavras – diz apenas três frases ao longo do conto – exerce o comando da casa e sua autoridade sobre o filho sem admitir réplica, já que, segundo Meninão, havia sempre “brigas em casa, choro de mamãe. Eu não levantava a crista, não. Até baixava a cabeça” (ANTÔNIO, 1987, p. 90).

Levando-se em conta as marcas de época apresentadas na narrativa – os bondes, o caminhão GMC, os chapéus masculinos e o recipiente retornável de leite – e considerando-se que o narrador já é adulto quando relembra seus tempos de Meninão do Caixote, a época da narrativa situa-se em fins da década de 1950. Sendo assim, vê-se na discreta figura da mãe do narrador um padrão de conduta diferenciado das mulheres de sua época, uma vez que, de acordo com o narrador, “lá em Vila Mariana, ouvi uma vez da boca de uma vizinha que mamãe era meio velha para ele e era até meio feia. Velha, podia ser. Feia não. Tinha um corpo pequeno, era baixinha, mas não era feia” (ANTÔNIO, 1987, p. 84). Trata-se de uma mulher casada com um homem mais novo que ela, o qual não contesta a rígida disciplina aplicada ao filho do casal, segundo quem “o chinelo voava. Eu apanhava e papai ficava sério e saía. Ia ver o caminhão, ia ao bar tomar cerveja, conversar, qualquer coisa. Naquele dia não falava mais com ela nem comigo” (ANTÔNIO, 1987, p. 83-84). É uma mulher que exerce um poder incontestado dentro de sua esfera de atuação, seu lar, em tempos em que:

Na união conjugal, a mulher ocupa um lugar subordinado ao homem, o chefe da casa, que é quem decide sobre a educação e o futuro dos filhos, os gastos importantes, o local da moradia. Juristas, padres, cientistas e articulistas da imprensa faziam coro com o senso comum. [...]. Destinada a ser passiva e submissa, nada mais resta à esposa que se colocar sob a proteção do marido, a quem deve amar sem impor condições (PINSKY, 2013, p. 483).

A adolescência de Meninão do Caixote transcorre às voltas com a ausência do pai e a entrada no universo do jogo, que lhe angaria fama impensada para um garoto de sua idade. Seu ingresso no mundo da sinuca ocorre a partir de uma ordem da mãe: “Menino, vai buscar o leite” (ANTÔNIO, 1987, p. 84). Não encontrando o produto no estabelecimento de costume, Meninão dirige-se ao Bar Paulistinha, onde fica retido em virtude de uma forte chuva e onde descobre a existência de mesas de sinuca. Meninão passará, então, “as tardes e os domingos no canto do banco espiando a sinuca. Ali, ficar quieto, no meu canto, como era bom!” (ANTÔNIO, 1987, p. 87). Um novo e grande interesse passará a fazer parte de sua vida e causará as fortes divergências entre ele e sua mãe, ratificando que “quando o filho cresce [...], ele entra em um mundo de interesses, de valores, de que a mãe se acha excluída; muitas vezes, ele a despreza. O menino, particularmente, orgulhoso de suas prerrogativas masculinas, zomba das ordens de uma mulher” (BEAUVOIR, 2016, p. 319). Porém, não é esse o comportamento de Meninão, que não despreza sua mãe nem zomba das ordens da mesma; antes evita maiores confrontos prometendo, ao final das discussões, abandonar o jogo. E assim, a mãe combativa dá lugar à mãe lamentosa ao final de cada discussão, constituindo o que Beauvoir denomina de *mater dolorosa*, afirmando:

Certas mães, para compensar o vazio de seu coração e se punir de uma hostilidade que não querem confessar, tornam-se escravas da progeneritura; cultivam indefinidamente uma ansiedade mórbida, não suportam que o filho se afaste delas; renunciam a quaisquer prazeres, a toda vida pessoal, o que lhes permite assumirem atitudes de vítima; e tiram desse sacrifício o direito de negar ao filho toda a independência. [...] a *mater dolorosa* faz de seus sofrimentos uma arma que emprega sadicamente; suas cenas de resignação engendram na criança sentimentos de culpa que, muitas vezes, pesarão em toda sua vida (BEAUVOIR, 2016, p. 317).

Em algumas ocasiões, o narrador relembra a mãe com a expressão “mamãe, coitadinha” ou “ia para o seu canto, chorosa” ou “chorosa de fazer dó”. Ainda assim, a comoção nada adianta, pois Meninão retorna à mesa de sinuca e às partidas que o tornaram famoso. Mesmo com o crescer da paixão pelo jogo e as consequentes discussões com a mãe, o narrador jamais contesta a autoridade materna e desiste várias vezes da sinuca, para retornar a esta, convencido por Vitorino.

O último jogo de Meninão, a revanche concedida ao jogador Tiririca, ocorre em um bar situado em Vila Leopoldina, bairro vizinho àquele em que mora o narrador, que sai de casa prometendo à mãe voltar a tempo para o almoço e prometendo a si mesmo ser essa a sua última partida de sinuca.

Revestido de ares de grande épico – com o salão do bar cheio de admiradores, apostas volumosas, adulações por parte do dono do bar e o incentivo entusiasmado de Vitorino –, o duelo entre Tiririca e Meninão do Caixote acirra-se e este demonstra sua habilidade e seu talento na sinuca enquanto pensa em sua mãe, sozinha em casa, à espera para o almoço. Ainda assim, a emoção da partida aumenta e a vitória de Meninão acontece aos seus “noventa pontos; foram vinte minutos embocando bolas, um bárbaro, embocando, contando pontos e Tiririca não teve chance” (ANTÔNIO, 1987, p. 97-98). É o momento em que surge a mãe do protagonista, chorosa, e lhe deposita nas mãos uma marmitta, pronunciando apenas três palavras: “o seu almoço” (ANTÔNIO, 1987, p. 98).

É a partir do momento em que, resignada e lacônica, irrompe o salão de sinuca com a marmitta para o filho que a mãe de Meninão do Caixote se impõe como presença máxima na vida do rapaz. Com meras três palavras, a mãe do narrador abre o que Kovadloff (2003, p. 10) classifica como silêncio primordial, o silêncio em que existe “uma imagem sem forma na qual o homem pode contemplar-se sem se ver”. Em um átimo, Meninão percebe a exata dimensão que a sinuca tem em sua vida, contempla a efemeridade de sua fama no jogo e se comove com o sofrimento causado em sua mãe. A resignada figura da mãe e sua atitude de humilde aceitação da escolha de seu filho detonam um choro convulsivo em Meninão. Todo o entorno fica, então, completamente ofuscado: a plateia, o adversário, as apostas, Vitorino, tudo perde a importância e Meninão jura por Deus abandonar definitivamente o jogo. Saindo lentamente do bar, sob os olhos intrigados dos presentes, Meninão ganha a rua, apressa o passo, alcança a mãe e, de mãos dadas, voltam silenciosamente para casa.

A figura materna é a presença que povoa o conto, cercando a atuação do protagonista. Embora demonstre maiores afinidades com a vida livre e aventureira do pai, um caminhoneiro, não é ele a lembrança maior de Meninão. A mãe é a personagem constantemente referida: pedalando na máquina de costura, aborrecida com as ausências e o “jeito de moço folgado” do marido, acometida de irritabilidades, as surras e o chinelo

voando, fingindo não saber que o filho pula a janela do quarto e ganha a madrugada, velando o sono do filho ao ajeitar-lhe as cobertas, esperando a regeneração do garoto e, finalmente, capitulando perante a força do jogo de sinuca, é a mãe quem norteia – ainda que involuntariamente – a atuação do narrador. Ela se apresenta como “a segurança do abrigo, do calor, da ternura e da alimentação; é também, em contrapartida, o risco da opressão pela estreiteza do meio e pelo sufocamento através de um prolongamento excessivo da função de alimentadora e guia” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 580).

É por ordem da mãe e com a finalidade de comprar leite que Meninão descobre o universo da sinuca e, nele inserido, experimenta a consciência de seu talento especial e de sua destreza no jogo, conhece o respeito por sua habilidade e a fama dentro de um círculo frequentado exclusivamente por adultos. É ainda por um ato surpreendente vindo da mãe que Meninão deixa em definitivo o universo que lhe é tão caro.

As três falas maternas apontadas no texto gradativamente vão configurando uma forte imagem feminina. A primeira fala (“Dois palermas! Não sei o que ficam fazendo em casa”) é dirigida ao marido e ao filho, pondo fim às brincadeiras que eles dirigem à dona da casa, pois o filho acaba atingido pelo chinelo materno enquanto o pai “ficava sério e saía”, evitando confronto direto com a esposa. É uma demonstração explícita de comando dentro do ambiente doméstico. A segunda ocasião em que a mãe se manifesta verbalmente (“Menino, vai buscar o leite”) exprime seu poder de dirigir, de forma incontestada, até mesmo o destino de Meninão, vez que é essa a ordem que acabará por lançá-lo de casa rumo ao mundo da sinuca e, conseqüentemente, ao mundo adulto. A terceira e última fala da mãe (“O seu almoço”) exhibe, aparentemente, a resignada capitulação da mãe perante a escolha de seu filho. Mas causará nele o turbilhão de lembranças dos “dois anos de taco”, dos grandes embates em torno da mesa verde, das grandes apostas, das estrondosas vitórias e da extensa fama conquistada pelo adolescente e, em seqüência, o abandono definitivo da vida de jogo.

Mais curtas as falas maternas – que de dez palavras passam para cinco e terminam em três – , mais incisivas e poderosas se mostram. As represálias e discussões não se mostram suficientes para fazer com que o narrador deixe a sinuca; porém, com apenas três palavras e o silêncio que se segue, a mãe de Meninão “cala como quem coroa, não como quem claudica” (KOVADLOFF, 2003, p. 26), obtendo dessa forma o seu intento.

A figura feminina no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”

Mais famoso de todos os contos de João Antônio, este é o que dá nome à coletânea de estreia do autor, publicada em 1963, garantindo-lhe reconhecimento definitivo no cenário literário nacional.

Em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de narrador onisciente, temos a aventura de uma noite empreendida pelos três jogadores de sinuca – Malagueta, pedinte e “virador”; Perus, jovenzinho desempregado; Bacanaço, gigolô e malandro – pelos bairros paulistanos da Lapa, Água Branca, Barra Funda, Centro, Pinheiros até a volta à Lapa, cansados e fracassados após sucessivas desventuras.

Malagueta, idoso esmoleiro, sempre cambaleante e meio embriagado, viveu de golpes e pequenos furtos e, no momento presente da narrativa, “trabalhava no chão. Estirar-se, arregaçar as calças, expor o inchaço que ia começando nas pernas encardidas” (ANTÔNIO, 1987, p. 123). Perus, dezenove anos, olhos claros e peito largo, fugido do quartel, surrupia carteiras de passageiros distraídos em conduções lotadas, é habilidoso jogador e sonha com “os jogos de Vila Alpina, onde corria a grana e as melhores virações da sinuca funcionavam” (ANTÔNIO, 1987, p. 108). Bacanaço é vaidoso, elegante, explorador de mulheres, experiente jogador de sinuca e de baralho, considerado pelas curriolas dos salões de sinuca e pelos policiais, mentor dos estratagemas efetivados pelo trio durante a madrugada paulistana.

Os três jogadores saem em busca de bons jogos a dinheiro, partidas fáceis em que os ingênuos “coiós sem sorte” fossem derrotados e imaginando “marotagens, conluíus, façanhas, brigas, fugas e prisões – retratos no jornal e todo o resto – safadezas, tramoias; arregos bem arrumados com caguetes, trampolinagens, armações de jogo que lhes dariam um tufo de dinheiro” (ANTÔNIO, 1987, p. 109). Após várias adversidades em sua perambulação, terminam a malograda noite, completamente derrotados, pedindo no bar Celestino “três cafés fiados”, tornando-se lenda na noite paulistana.

A peregrinação pelos bares e salões de sinuca vai, aos poucos, revelando as peculiaridades de cada jogador e também as figuras femininas que fazem parte da vida de cada um deles. As personagens femininas são referidas com certa brevidade, visto que

atuam em plano secundário ao longo da narrativa, mas tal brevidade se faz suficiente para configurar a dimensão da importância de cada uma delas para cada protagonista do conto ora examinado.

A primeira e brevíssima referência feita a uma personagem feminina é a tia de Perus, com quem o rapaz mora, sua única família, visto que não há menção a pais, irmãos, avós ou a quaisquer outros familiares do rapaz. Também não existem referências a qualquer trabalho, remunerado ou não, exercido pela tia de Perus. Porém, atritos no âmbito doméstico “por causa dos muitos porres do amásio da tia e da vida errada do menino” são uma constante na vida do rapaz. Ainda assim, é a tia o único laço familiar que Perus conhece e dela ele depende para abrigar-se após suas andanças pelas ruas, nos bondes e após suas aventuras nos salões de sinuca. E quando, decepcionado com a falta de perspectivas, o rapaz cogita em assentar sua vida através de uma ocupação decente, aventa a possibilidade de que “aturaria a tia, o amásio bêbado, a vidinha estúpida e sem jogo, a enorme fábrica de cimento de um lado, o casario mesquinho de outro” (ANTÔNIO, 1987, p. 142).

As brigas frequentes entre seu companheiro e seu sobrinho não desfazem o arranjo conjugal vivido pela tia de Perus em época em que “o relacionamento dos casais nas classes baixas era determinado em grande parte pelas condições concretas de existência e seguiam regras próprias” (PINSKY, 2013, p. 479). Se moradora em um local humilde como o bairro de Perus – na época, bem afastado dos confortos existentes nos bairros mais centrais ou mais abonados de São Paulo – , a tia do jovem jogador de sinuca é pobre e vive sob a proteção de seu amásio, pois não tem a autonomia financeira advinda de um trabalho remunerado. Sua união marital é bastante livre e pode ser reformulada da maneira que melhor lhe parecer, vez que “entre a população pobre, as pessoas se uniam em concubinato [...], os casais se desfaziam com alguma facilidade por conta da ausência de propriedade, das necessidades econômicas que levavam à procura de trabalho em outras paragens ou simplesmente devido a maior liberdade das mulheres no sentido de poder descartar companheiros que não mais as agradassem” (PINSKY, 2013, p. 479). Nesse sentido, a tia de Perus permanece em um relacionamento que lhe é conveniente e, por isso, não é desfeito, apesar de a desarmonia entre seu sobrinho e seu companheiro lhe perturbar

a paz doméstica. Os constantes embates entre os homens da casa são causados pelo confronto entre as virilidades de ambos, entendido o termo “virilidade” como “uma noção eminentemente relacional, construída diante dos outros homens, para os outros homens” (BOURDIEU, 2014, p. 79). O rapaz que afronta o amásio da tia afirma-se perante este como um adulto autônomo e autossuficiente, pleno de hombridade. Todavia, diante das decepções geradas pelo jogo de sinuca, a tia de Perus emerge como um apoio certo, visto que “lá em Perus, o menino não curtiria madrugadas e fome, nem se atiraria como um desesperado à primeira viração que surgisse” (ANTÔNIO, 1987, p. 142). A tia do garoto tem a função de mãe, com toda a carga simbólica que lhe é pertinente, de, conforme Chevalier e Gheerbrandt (2007, p. 580), segurança do abrigo e, simultaneamente, da opressão pela estreiteza do meio. É ela a mulher de quem depende Perus, que não pensa em solicitar auxílio qualquer de seus companheiros de malandrags, buscando na tia o alento necessário quando se encontra em dificuldades.

Malagueta, por sua vez, também possui o apoio de uma personagem feminina a quem recorre nos momentos de apuro: sua companheira, Maria, de quem se lembra com ternura ao longo do conto. Em contraste com Malagueta, pedinte e malandro, Maria é independente, trabalha como “vendedora de pipocas, de amendoim e de algodão-de-açúcar nas noites à luz do cinema do Moinho Velho” (ANTÔNIO, 1987, p. 124). Como trabalhadora autônoma que é, tem seu próprio espaço, ainda que humilde, e aceita Malagueta no barraco dela, situado na favela do Piqueri.

Maria inverte as posições, tradicionalmente concebidas sob bases androcêntricas, que se aplicavam às relações de convivência marital, pois “a representação comum concedendo ao homem a posição dominante, a de protetor que envolve, toma conta, olha de cima etc.” (BOURDIEU, 2014, p. 95) não é o modelo vivido pelo casal Maria e Malagueta. É Maria que permite que este compartilhe o espaço exclusivo dela; é ela quem alimenta o parceiro, e não o contrário, pois “dava-lhe boia. Comiam e bebiam os dois, davam-se” (ANTÔNIO, 1987, p. 124). É Maria a protetora de Malagueta e, como a pessoa que tem um ganho fixo originado de seu trabalho, ela é, às vezes, furtada pelo companheiro e, sem temor qualquer, “estourava e brigavam. Aí, a negra não tinha medo”.

A julgar pelo tipo de arranjo conjugal que mantêm, Maria e Malagueta discriminam

com clareza o espaço de atuação de cada um na esfera doméstica: Maria impõe seu querer e seu poder de modo ostensivo, já que abriga, alimenta, confronta e perdoa o companheiro, que a ela se submete – seja por conveniência, seja por obediência, seja por interesse sentimental. Malageta tem a exata percepção desse tipo de pacto – tanto que, ao fantasiar partidas caras, grandes apostas e maiores vitórias na sinuca, volta seu pensamento a sua companheira. Em seus devaneios, o velho jogador “iria ao mercado, iria a Felipe, seu camarada que vendia secos e molhados. Entrariam no bom entendimento. A preta ganharia um montão de coisas para a fartura de muitos dias” (ANTÔNIO, 1987, p. 124). É somente no âmbito da fantasia que Malageta se vê como um provedor da casa, posto permanentemente ocupado por Maria. É somente no plano da ilusão que o velho pedinte pode declarar à companheira: “Nega, hoje você não se vira” e se afirmar, orgulhosamente, como mantenedor da casa e de Maria.

Bacanaço é sustentado por Marli, que, aos vinte anos, fazia vida em uma casa de prostituição na rua das Palmeiras. A moça atende aos padrões que norteiam a relação gigolô-prostituta: apresenta os padrões estéticos da predileção de Bacanaço, já que “ficava loira de cabelos oxigenados, porque o mulato preferia loiras” (ANTÔNIO, 1987, p. 142); tem uma meta financeira a cumprir; é surrada caso não obtenha os ganhos estipulados por Bacanaço, com “apenas no natural de um cacete bem dado para que houvesse respeito, para não andar de bobice na cabeça” (ANTÔNIO, 1987, p. 143); se reincidir em desobediências, é trancafiada no quarto de pensão que divide com o gigolô que, depois de andar pela noite, voltava e “usava o cabo de aço e agia como se Marli fosse um homem. Proibia-a de gritar. Malhava aquele corpo contra as paredes, dava-lhe nos rins, nos nós e nas pontas dos dedos. Encostrava-lhe o cigarro aceso nos seios. Às vezes, Marli urinava” (ANTÔNIO, 1987, p. 143); quando indagada por sua clientela o motivo dos hematomas em seu corpo, responde “é amor – e olhava para o teto – vamos logo” (ANTÔNIO, 1987, p. 143). A jovem prostituta repete o comportamento tão usual quanto antigo na relação em que:

Ela referendava a virilidade e a importância do homem, mesmo que não fossem amantes, como acontece entre muitos cártens e meretrizes, em que ela então também constituía e sustentava a imagem do parceiro como figura necessária, protetora e exploradora ao mesmo tempo; o apanhar e o bater, por mais violentos que fossem, possuíam certo encanto: constituía-se como uma dimensão afetiva da relação homem-mulher pela qual ambos se posicionavam no mundo como ser frágil e ser superior (RAGO, 2008, p. 316).

É fato que Bacanaço se veja como protetor de Marli, pois “malandro maduro e fino”, como se considera, cumpriu os ditames do proxenetismo ao tirá-la da cadeia várias vezes, ao obter um quarto de bordel para que ela exercesse seu ofício, ao estabelecer conluíus que garantissem bom convívio com a Polícia de Costumes e até mesmo ao ensinar à moça os artifícios essenciais ao agrado da clientela. Bacanaço exerce sobre Marli “uma política de coerções, um trabalho sobre o corpo, uma manipulação calculada de seus elementos, de seus gestos, de seus comportamentos. A disciplina fabrica corpos submissos, corpos dóceis” (SEVERINO, 2004, p. 155) e isso exige, ao seu entender, o dispêndio de dinheiro, de tempo e de energia, o qual deveria ser posteriormente compensado. É justo – no pensar de Bacanaço, bem entendido – que ele cobre a obediência de sua protegida pelos meios violentos que imponham a ela a percepção de seu próprio lugar, já que “o silenciamento é parte da experiência da identidade, pois é parte constitutiva do processo de identificação” (ORLANDI, 2007, p. 49). Marli, silenciada à custa de espancamentos, reconhece a sua posição de “cafelinha obediente, pronta a entregar o que ganhava. Tudo. Mulher de malandro” (ANTÔNIO, 1987, p. 144), atestando que, em determinadas situações:

As próprias mulheres aplicam a toda realidade, e, particularmente, às relações de poder em que se veem envolvidas, esquemas de pensamento que são produto da incorporação dessas relações de poder e que se expressam nas oposições fundadoras da ordem simbólica. Por conseguinte, seus atos de conhecimento são, exatamente por isso, atos de reconhecimento prático (BOURDIEU, 2014, p. 54).

É muito natural, para Marli, que ela se submeta à exploração e às agressões que sofre, pois o ambiente em que vive preconiza esse tipo de relacionamento, constituído à base de trocas bastante vantajosas para seu cafetão. A prostituta, dentro da relação exploratória de que participa, é “um sujeito que não pode ocupar diferentes posições: ele só pode ocupar o ‘lugar’ que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos” (ORLANDI, 2007, p. 79). Seu lugar é o de submissão a Bacanaço, fornecendo a ele o sustento de vaidades e caprichos – como os ternos de linho, uma camisa para cada dia da semana, sapatos brilhantes e anelão luzindo no dedo – que atestam o sentimento que ela lhe devota e que ela entende como amor. E, assim sendo, vê-se que:

É por amor que se dedica à profissão ou a justifica: há em seu meio uma enorme superioridade do homem sobre a mulher e essa distância favorece o amor-religião, o que explica a abnegação apaixonada de certas prostitutas. Na violência de seu homem elas veem um sinal de virilidade e mais docilmente se submetem a ele (BE-AUVOIR, 2016, p. 371).

Marli, silenciada e oprimida que é, talvez não saiba que exerce a função – ainda que por vias escusas – de provedora de Bacanaço. E o faz com muita competência, visto que o gigolô tem uma vida com boa folga econômica proporcionada pela moça, que “lhe dava uma diária exigida de mil, mil e quinhentos cruzeiros, que o malandro esbagaçava todos os dias nas vaidades do vestir e do calçar, no jogo e em outras virações” (ANTÔNIO, 1987, p. 143). Esse conforto é fruto da destreza profissional de Marli: seu valor profissional é medido pelo que ela pode fornecer a Bacanaço e se deve considerar que, no meio social em que ambos vivem, “na relação recíproca com seu cafetão, ela descobre que sua realização como ser social só pode ocorrer no restrito espaço da marginalidade” (SEVERINO, 2004, p. 185). No espaço circunscrito às zonas de prostituição, o critério que rege a valoração da mulher prostituída é sua capacidade de gerar dinheiro, exibida nos paramentos ostentados por seu proxeneta, confirmando que “sua condição de mulher passa inicialmente pela reconquista de sua combatividade e pelo autorreconhecimento de si e de suas potencialidades enquanto ser produtivo. [...] Tratar bem o cafetão significa ser boa profissional” (SEVERINO, 2004, p. 186).

Já Bacanaço, que se considera um malandro maduro e fino, não chega a ser tão diligente assim na prática de seu ofício. Se levada em consideração a época da publicação do conto como a época em que transcorre a narrativa (com indicativos tais como carros de passeio, bondes e televisão exibindo luta livre), chega-se ao início dos anos 1960. É a época em que famosos cafetões como Hiroito de Moraes Joanides (1936-1992) e Joaquim Pereira da Costa (1922-1984), o Quinzinho, eram os “Reis da Boca do Lixo”, tendo sob sua “proteção” dezenas de mulheres prostituídas. O próprio Quinzinho, em depoimento dado no filme *Mulheres da Boca* (1981)¹³, ao ser perguntado sobre a verdade de sua fama de gigolô de duas mil mulheres, declarou ter cafetinado “só trezentas e poucas mulheres”. Em que pese a gabança exagerada de Quinzinho, se comparado a Bacanaço vê-se a gritante diferença entre ambos. Bacanaço tem somente Marli em seu plantel. É certo que “se vira” com o jogo de baralho e “negócios com mascates, aqueles que vendiam quinquilharias e penduricalhos nas beiradas da Lapa-de-baixo” (ANTÔNIO, 1987, p. 103) e vive de patroar jogos de sinuca. Mas nenhuma dessas atividades lhe dá os ganhos certos como os

¹³ Curta-metragem dirigido por Cida Aidar e Maria Inês Nunes de Castilho, vencedor do Prêmio de Melhor Filme – Júri Popular na Jornada Brasileira de Curta Metragem de Salvador-BA em 1982.

auferidos pela atuação de Marli, a responsável pelo seu porte e por sua fama de “malandro de mulheres”.

Bacanaço “tinha em sua mira uma prostituta de fama, um pedaço de mulher com quem já ensaiara namoro de olhos vivos, lá na Avenida Duque de Caxias”. Trata-se de Doroteia, loira, atraente, elegante, dona de seu próprio apartamento, clientela refinada e sem amásio. Embora não haja indício de qualquer tipo de relação entre o gigolô e Doroteia, “para a fantasia de Bacanaço, aquela mulher lhe daria por baixo, baixo, para começo de boa conversa, um carro de passeio. E quatro mil cruzeiros por dia” (ANTÔNIO, 1987, p. 145). Mas sua fantasia a respeito dessa nova conquista não sai da esfera da ilusão; na realidade, Bacanaço é cafetão de uma só mulher – o que lhe garante uma existência sem maiores preocupações financeiras.

Percebe-se, ainda, que o relacionamento que une os três malandros não ultrapassa os arredores da mesa de sinuca e é dirigido por Bacanaço, que vê em Malagueta e Perus um bom empreendimento, já que para o gigolô “negócio dos bons era ser patrão dos dois. Aqueles não tropicavam, tinham fome, iam, firmes, e sofredor desempregado dá tudo o que sabe no quente do jogo” (ANTÔNIO 1987, p. 116). É ele o patrão dos joguinhos arquitetados para enganar os “otários”, o coletor dos ganhos que daí viriam e o responsável pelo fracasso do trio, como se vê ao final da narrativa. Longe do pano verde, não se revela nenhum traço do que seria uma amizade, uma vez que os três jogadores nada demonstram saber – sequer a informação mais banal – uns dos outros, não prestam qualquer tipo de ajuda uns aos outros, não revelam nenhum traço de apoio mútuo ou mesmo de interesse a respeito de qualquer aflição que atinja um dos componentes do trio. Longe dos tacos de sinuca, cada qual conduz por si mesmo sua vida como sempre fez: Malagueta esmolando, Perus fazendo pequenos furtos e Bacanaço praticando lenocínio. Proteção, apoio e até sustento são encontrados pelos protagonistas nas respectivas mulheres de suas vidas.

Os três protagonistas do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” transitam em altos e baixos pelo universo tipicamente masculino e vastamente explorado por João Antônio; contudo, as mulheres – seja como esconderijo, seja como realização de sentimentos, seja como subsistência – são o apoio essencial de suas vidas que arrastam pequenos sonhos alimentados pela ilusão nascida em volta da mesa de sinuca. O garoto Perus sonha com

“os joguinhos famosos de Vila Alpina”, Malagueta sonha com a possibilidade de uma vitória no jogo que lhe permitisse contar com que “a preta ganharia uma porção de coisas para a fartura de muitos dias” e Bacanaço devaneia com Doroteia proporcionando a ele um bom rendimento. Mas a realidade dos três jogadores de sinuca baseia-se na dependência de suas respectivas mulheres: a Tia, Maria e Marli.

As figuras femininas no conto “Três Cunhadas – Natal de 1960”

Um narrador onisciente – e que demonstra total adesão ao juízo de valor do protagonista – traz ao leitor a epopeia de um típico *merduncho* de João Antônio: morador de Niterói-RJ, casado e pai de duas crianças, contínuo de um banco, esse pai de família engrossa o orçamento doméstico com pequenos expedientes em corridas de cavalo na Gávea e repete sempre o bordão “Isto não é vida”. Anônimo – como a maioria das personagens do conto – e de orçamento contido, o protagonista é “um sujeito de dinheirinho medido, contado, recontadinho” e inicia a narrativa perambulando pelo comércio popular da cidade em busca de presentes para as três mulheres que dão título ao conto, as quais o receberão para o almoço comemorativo do Natal. A viagem na barca Rio-Niterói, de volta para casa, propicia a rememoração da tarde passada na companhia das três mulheres bem diferentes entre si e que, conforme o protagonista, “nunca tiveram cabeça na vida”.

As três cunhadas saíram do humilde bairro de Pinheiral, moraram em Niterói com o protagonista e a esposa e, “um dia, sem mais aquela, se largaram para longe. Ou por outra, foram tocar suas vidas lá pelos lados do Flamengo” (ANTÔNIO, 2002, p. 49-50). A ascensão social das três mulheres – iniciada a partir da generosidade do protagonista, que as abrigou em casa – à classe média é denotada pelo apartamento da primeira cunhada, situado no nono andar de um prédio e cheio de confortos como “televisor, alta-fidelidade, Cascolac”. É nesse apartamento que se dá o almoço de Natal que reúne as três irmãs da esposa do contínuo, ocasião bastante desconfortável para ele, que recorda que “ensaiou escapulir dali algumas vezes”. É no decorrer dessa reunião comemorativa que a vida de cada uma das cunhadas se vai dando a conhecer, tanto pelo julgamento feito pelo protagonista quanto pela troca de lembranças e acusações entre as três irmãs, o que constrange o cunhado. O encontro familiar transcorre contido enquanto “uísque e batidinhas vão tirando as peias,

desatrelando línguas” (ANTÔNIO, 2002, p. 53) e, gradativamente, as divergências entre as três cunhadas do protagonista vão acontecendo sob os olhos e o julgamento deste, a partir do que elas dizem “ou por outra, elas não dizem; ele presente nos silêncios de uma fala e outra” (ANTÔNIO, 2002, p. 54).

A primeira das três cunhadas presentes à reunião é a mais velha, quase irreconhecível após uma não tão feliz cirurgia plástica no rosto patrocinada por Homerinho, seu amante, um homem parcimonioso ao presenteá-la e esporádico nas visitas que lhe faz. Homerinho é “gordo e visguento como uma lesma, é desses que chupam os dentes, calçam sapatos que já levaram mais de uma meia-sola e andam com blusões remendados” (ANTÔNIO, 2002, p. 59). Porém, é endinheirado, tem parentes importantes no estado do Paraná e, por isso, deve – na concepção da cunhada mais velha – bancar as despesas da amante com suas vaidades e dar a ela mais do que o apartamento no bairro da Glória com o qual ele a presenteou. Nota-se que a valoração que a cunhada mais velha faz de si própria erige-se sobre a importância que ela imputa a seu amante, mas a descrição das maneiras e dos trajes do mesmo denotam um homem sem traquejo social, de vida modesta e que deve fazer alguns sacrifícios financeiros para agradá-la.

Embora declare que “o jeito é não depender de homem, principalmente quando se está ficando velha e se continua de fogo aceso” (ANTÔNIO, 2002, p. 59), não existe notícia de qualquer trabalho remunerado ou eventual fonte de renda que lhe garanta a sobrevivência além dos agrados que recebe do amante. A situação da cunhada mais velha comprova que:

Nas sociedades em que o elemento feminino é marginalizado da vida econômica, as diligências femininas no sentido de tornar seu corpo mais atraente visam a obter ou a conservar os meios de subsistência e a posição social que lhe possa assegurar a união a um ser masculino. Vê-se que [...] o pretense narcisismo e a maior necessidade de ser amada podem ser, inteiramente, o resultado da necessidade econômica (SAFFIOTI, 2013, p. 440).

Se não exerce nenhuma função remunerada, a cunhada mais velha tem na exploração que exerce sobre Homerinho um diferencial que a torna mais esperta que suas irmãs, afinal, “julgou brilhar quando confessou que seu amante lhe deu quatro milhões para a plástica do rosto” (ANTÔNIO, 2002, p. 59-60) e critica acintosamente o comportamento ingênuo que suas irmãs apresentam diante de seus respectivos amores.

A cunhada do meio não cumprimenta ninguém ao chegar, é deselegante no vestir, senta-se de pernas abertas “como um lavrador”, fala palavrões, já perambulou pelo sul e pelo nordeste do país e “não encontrou um homem que a entenda e a meta nos trilhos” (ANTÔNIO, 2002, p. 58). É lavadeira, mora com um cozinheiro no Morro da Catacumba e tem um amante português, com quem mantém uma relação inconstante e áspera a ponto de agredi-lo fisicamente. Chega à confraternização “desenxabida, rabo entre as pernas”, mas não compartilha com ninguém a razão de seu desapontamento: ficou à espera de seu amante, mas “o português não havia aparecido ao encontro”. Contudo, ao final do almoço de Natal, despede-se apressadamente, pois “deve sair a um encontro e não se soube com quem”. A cunhada do meio pratica uma conduta socialmente atribuída aos homens, visto que “o carisma masculino é, por um lado, o charme do poder, a sedução que a posse do poder exerce, por si mesma, sobre os corpos cujas próprias pulsões e cujos desejos são politicamente socializados” (BOURDIEU, 2014, p. 113-114). É ela a sedutora, a conquistadora, aquela que sempre tem a companhia do sexo oposto, mesmo que seja por um breve tempo. Considerando-se que se trata de uma época específica em que as pessoas costumam celebrar em família um evento religioso, o fato de a cunhada do meio ter um encontro com um segundo amante é bem significativo quanto ao poder que ela exerce sobre as companhias que escolhe.

A primeira cunhada, a mais nova das três, é funcionária pública, tem casa própria e recebe seus convidados “num vestido preto, bem caído, pintada”, conversa sobre vestidos e modas, conta seus planos de “criar vergonha e arrumar o apartamento. A casa vai ficar um brinco” (ANTÔNIO, 2002, p. 57) e, ao mesmo tempo, chama a atenção para o fato de estar com o mesmo vestido usado no Natal do ano anterior, alegando contenção de despesas. Na realidade, sua situação financeira deve-se ao patrocínio fornecido – “outra vez” – a um amante que lhe consome “aluguel de apartamento em Botafogo, as gratificações, as horas extras e o décimo-terceiro mês” (ANTÔNIO, 2002, p. 56-57) e que volta e meia a agride. Não se aborrece com a viagem empreendida por ele por ocasião do Natal, o que seria um indício de ser ele um homem comprometido. Também não se incomoda com o fato de ocupar a posição de amante em meados do século XX, tempos em que:

As celibatárias estão condenadas à abstinência sexual; nada de aventuras sexuais para elas. Devem ainda ser discretas e até um tanto sisudas para evitar as más línguas e contentar a todos que insistem em controlar seus passos. Consideradas uma ameaça aos casamentos constituídos, são temidas pelas “bem casadas” ciosas de seus maridos [...]

Assim, conviviam no imaginário diversos retratos da “solteirona”: a “frustrada”; a “despeitada”; a “caçadora de maridos”; a tia que favorece seus protegidos; a filha que não abandona os pais; a professora severa, pouco atraente e sem vida social para além dos muros da escola. Celibato por opção? Era preciso ter muita coragem para assumi-lo (PINSKY, 2013, p. 490).

A primeira cunhada escapa aos diversos retratos que se faziam da mulher madura e solteira, vez que é indiferente ao casamento, não convive com sobrinhos, não cuida da mãe, que ficou em Pinheiral. Antes assume suas opções de vida e justifica sua independência perante o senso comum que determinava a solteirice como sinônimo de solidão perpétua.

As três mulheres, cada uma a seu modo, subvertem o modelo de conduta feminina desenhado pela ideologia machista em tempos anteriores ao advento da liberação sexual da mulher. Discretas a respeito de suas vidas pessoais, as três cunhadas terão o silêncio em que tentam envolver suas vidas quebrado ao longo da confraternização regada a bebidas alcoólicas e a embates entre as três irmãs.

Os silêncios ocorridos entre as amenidades e as agressividades que permeiam a tarde familiar deixam entrever os comportamentos diversos das três cunhadas, desnudando suas posturas diferenciadas dentro dos parâmetros sociais que sua época atribui à figura feminina. O silêncio é o veículo que nos conduz ao conhecimento de fatos e detalhes íntimos da vida das três irmãs ao longo da narrativa, apontando que “o silêncio é fugaz. O homem não o suporta e assim não lhe permite senão uma existência efêmera” (ORLANDI, 2007, p. 57). Com efeito, a conversação anima-se artificialmente em torno de futilidades, “trocam-se fuxicos, revelam-se pinimbas, fala-se de um parto complicado e de um primo que morreu afogado em Ramos” (ANTÔNIO, 2002, p. 53), de modo a tentar impedir o confronto de cada cunhada com sua própria realidade. Tal realidade é captada através de discretos indícios fornecidos por roupas, frases, lembranças, silêncios e desabafos feitos pelas três mulheres durante a reunião familiar, pois “quando se trata do silêncio, nós não temos marcas formais, mas *pistas, traços*. É por fissuras, rupturas, falhas que ele se mostra” (ORLANDI, 2007, p. 46).

Os discursos das três cunhadas deixam entrever suas respectivas posturas diante de sua família, de seus relacionamentos amorosos, de suas irmãs e de si próprias. Mas certos silêncios tornam bastante significativo o contorno de cada personagem do conto em questão, a começar pela figura da mãe das três mulheres, da qual se tem referência em seis linhas que bem a caracterizam. A despretensiosa menção ao cartão de Natal enviado pela mãe é posta como um evento sem a menor relevância: “falou-se da velha como se estivessem sentindo alguma coisa” (ANTÔNIO, 2002, p. 58) e “a mãe lhes escrevia porque estava precisando de dinheiro” (ANTÔNIO, 2002, p. 59). Mencionada ligeiramente no texto, a mãe não se enquadra no modelo de cuidado e abnegação em geral atribuído à função materna. Distante fisicamente (morando ainda em Pinheiral), a mãe faz-se distante também afetivamente: a lembrança de sua pessoa em determinado momento da conversação não comove nem interessa a suas três filhas e é indiferente ao protagonista do conto. Mas essa distância, que não tem seus motivos esclarecidos na narrativa, reverbera nas três filhas, que têm relações diferenciadas para com a função maternal.

O exercício da maternidade apresenta-se no conto como uma interessante questão, uma vez que “é pela maternidade que a mulher realiza integralmente seu destino fisiológico; é a maternidade sua vocação ‘natural’, porquanto todo o seu organismo se acha voltado para a perpetuação da espécie. Mas já se disse que a sociedade humana nunca é abandonada à natureza” (BEAUVOIR, 2016, p. 279). As três cunhadas, por variados motivos, não cumprem o tal destino fisiológico.

A cunhada mais velha gostaria de ter um filho, mas é impossibilitada por motivos biológicos e a lembrança desse detalhe faz com que volte suas cobranças a Homerinho, imputando a ele a obrigação de proporcionar a ela o custeio de todas as despesas com vaidades e lazer, em uma clara compensação do afeto que lhe falta. Em sua inaptidão para a maternidade, a cunhada mais velha também volta sua agressividade à irmã Dirce, ausente da celebração e mãe de cinco filhos, à qual endereça inadvertidamente uma praga: “morressem todos os cinco, mais o marido, já que o homem não dá sossego e ela tem um filho por ano” (ANTÔNIO, 2002, p. 60). A frustração silenciada ao longo da tarde natalina é inequivocamente demonstrada pelo desejo da cunhada mais velha de que Dirce seja impedida de realizar suas funções de mãe, ainda que por uma razão que não seja biológica.

O infortúnio desejado pela cunhada mais velha é veementemente refutado pela cunhada mais nova, para quem “os filhos de Dirce são as coisas mais lindas do mundo e o mais novo é parecido com o menino Jesus” (ANTÔNIO, 2002, p. 61).

A altercação com a irmã mais velha a respeito da prole de Dirce é a única ocasião em que a primeira cunhada altera sua postura de tranquila submissão. Discreta a respeito de sua possibilidade – ou não – de ser mãe, foi ela uma menina que plantava flores e as vendia “para conseguir bonecas e brincou com elas até os dezesseis anos”. A atitude confirma que na infância e na adolescência “a mulher passa por diversas fases em relação à maternidade. Menina, a coisa é milagre e jogo: ela encontra na boneca, ela presente, no filho que virá, um objeto para possuir” (BEAUVOIR, 2016, p. 290). A primeira cunhada, de posse de suas bonecas, dormia com elas e, durante o sono, urinava na cama, acordava a chorar de “susto e raiva, dando com as filhinhas encharcadas, arruinadas” (ANTÔNIO, 2002, p. 57), o que pode ser tomado como indicativo de uma incompetência para com os cuidados necessários à criação de um filho, porquanto a posse do êmulo do “filho que virá” resta inutilizada. A primeira cunhada jamais fala a respeito de sua condição de mulher sem filhos e seu silêncio a respeito é quebrado ao se insurgir contra as palavras da irmã mais velha sobre as cinco crianças da irmã Dirce.

A cunhada do meio também é silente a respeito da maternidade. Mas se sabe que ela “tem aí pelo mundo, sabe Deus metido em que buraco, um filho de quase dez anos” (ANTÔNIO, 2002, p. 58) sobre o qual ninguém fala. A situação de mãe solteira não constitui nenhum problema para a cunhada do meio, mesmo em 1960, já que:

Em meados do século XX [...] manter relações sexuais antes do enlace matrimonial era uma prática condenada socialmente. Além disso, o medo de tornar-se mãe solteira, em um tempo em que os métodos contraceptivos conhecidos falhavam com frequência e o aborto seguia criminalizado e considerado pecado, assombrava as meninas. O melhor era permanecer casta até o matrimônio (ARENDETT, 2013, p. 73).

Não existe menção a um eventual casamento do qual tivesse resultado o filho da cunhada do meio. Também não existe, por parte dela, nenhum indício de remorso ou de vexame ou sequer de mal-estar por ter abandonado seu filho. A cunhada do meio faz parte de um contingente de mulheres que se recusam a ter filhos e “sem rechaçar com desgosto a maternidade, são demais absorvidas por sua vida amorosa ou por uma carreira para que lhe reservem um lugar na existência. Têm medo do fardo que o filho representaria para

elas” (BEAUVOIR, 2016, p. 291). Dona de um espírito livre, a cunhada do meio tem sua ocupação remunerada, mora com seu parceiro, tem um amante a quem agride, inclusive, e “não sustenta homem, que ganha mal e mal para comer. Mas deve ter uns três” (ANTÔNIO, 2002, p. 58). A maternidade não lhe representa um problema nem um arrependimento nem mesmo uma melancólica lembrança, em uma clara demonstração da pouca importância que a questão ocupa em sua atribulada vida.

Dirce, a quarta irmã, é a que mais filhos possui e quando, “na maioria dos casos, a mulher tem necessidade de um apoio masculino para aceitar suas novas responsabilidades; ela se devotará alegremente ao recém-nascido se um homem se devotar a ela” (BEAUVOIR, 2016, p. 293), ela sustenta sozinha os cinco filhos e ainda o marido alcoólatra. Tal comportamento denota seu forte senso de responsabilidade para com a prole e seu bem demarcado instinto maternal destinado, inclusive, ao marido, que se mostra despreparado para assumir responsabilidades de chefe de família, em uma clássica situação “do homem infeliz que consegue despertar as tendências de compaixão maternal que são, por definição, exigidas das mulheres” (BOURDIEU, 2014, p. 110).

A ausência de referências a uma figura paterna é uma realidade no conto ora examinado e o protagonista é a única figura masculina atuando na narrativa.

A ausência mais intrigante é, sem dúvida, a da esposa do contínuo. Mencionada apenas três vezes no conto, é ela quem destina ao marido as incumbências de comprar presentes para as irmãs dela e visitá-las no dia de Natal. O protagonista é pouco afeito a esse tipo de tarefa, resmunga para si que “a mulher não o deveria aporrinhar com aquelas ocupações domésticas” (ANTÔNIO, 2002, p. 47), mas obedece docilmente ao comando da esposa, passando o almoço de Natal a ouvir “conversas descarnando a vida de suas cunhadas” (ANTÔNIO, 2002, p. 54). Uma delas, por três vezes, comenta que o protagonista “bem poderia ter trazido uma das crianças para ver a titia” (ANTÔNIO, 2002, p. 55), porém, não faz sequer pergunta a respeito da mãe das crianças e esposa do contínuo, a irmã das três cunhadas que dão título ao conto. O marido também não chega nem mesmo a enviar as protocolares lembranças de sua esposa às cunhadas, o que seria a prática social esperada em ocasiões como a narrada – em especial se contarmos que a esposa em questão vive uma época em que a sociedade.

Legitimava uma cultura feminina centrada na vida familiar, religiosa e doméstica, em que [...] as correspondências trocadas com os parentes distantes dando conta de nascimentos e batizados adquiriam grande relevância. O modelo difundiu-se a tal ponto que, mesmo que as mulheres tivessem uma ocupação independente ou contribuísse financeiramente para a organização familiar, elas eram definidas e avaliadas, acima de tudo, por sua atuação doméstica (PINSKY, 2013, p. 498).

A esposa do protagonista delega a ele uma função atribuída tipicamente à parte feminina do casal, como a de estreitar os laços familiares, principalmente em época de festas natalinas. Cumpre notar que, além disso, a referida esposa não exerce função remunerada e, por conseguinte, não participa da realização do orçamento doméstico, sendo este de inteira responsabilidade do protagonista que se vale de expedientes para poder manter a família e “a mulher ‘economicamente inativa’ [...] é, ao mesmo tempo, economicamente dependente e elemento de um grupo (família) do qual o homem é, pelo menos nominalmente, o chefe” (SAFFIOTI, 2013, p. 494). A esposa do contínuo, apesar de depender economicamente dele, não o reconhece como o chefe do grupo familiar, antes toma ela essa posição e as iniciativas de conduzir tal grupo de acordo com sua vontade, sendo obedecida sem contestações de seu marido, ainda que sob constrangimentos dele.

No conto “Três cunhadas – Natal de 1960”, as três personagens femininas do título nem sempre se adequam aos papéis sociais que lhe são impostos pelos modelos androcêntricos, segundo os quais “a mulher cuja personalidade mais se aproxima do tipo ideal formulado pela cultura ocidental, isto é, que encarna com dedicação exigida socialmente seu papel de esposa e mãe de família, reúne as condições para promover seu amplo ajustamento à estrutura familiar e à sociedade em geral” (SAFFIOTI, 2013, p. 430). As três cunhadas não são esposas dedicadas, não exercem a maternidade, não praticam o amor filial, não mencionam a existência de um pai, não dependem de um homem para sobreviver e não têm constrangimento ao expor suas mazelas diante do cunhado, para quem as três são, “por fim, moças carregando seus fogos”.

A primeira cunhada é, “outra vez”, explorada por um amante que lhe toma sistematicamente os ganhos; mas, quando censurada briga dizendo que gosta do rapaz e aquilo, segundo ela, é amor. A cunhada do meio vive maritalmente com um cozinheiro sem que isso lhe seja impedimento para ter um amante fixo, sendo que chega às vias de fato com ele, se achar necessário e ainda outros amantes eventuais. A cunhada mais

velha faz questão de dizer que as irmãs são “umas erradas, deveriam se dar ao respeito. A primeira, funcionária pública, explorada pelo amante que lhe suga o sangue; a segunda, vivendo de lavagem de roupa e ardendo por um homem. Duas tontas na vida” (ANTÔNIO, 2002, p. 59). E explora seu amante, ressaltando que ele “podia ter-lhe dado bem mais” do que o apartamento na Glória e a cirurgia plástica no rosto. Dentro de um modesto leque de possibilidades que a elas se apresenta, as três mulheres vivem suas respectivas autonomias sem se importar com ditames sociais ou juízos de valor de quem quer que seja.

As três cunhadas, recordadas no trajeto de volta para casa, instauram no cunhado uma “vontade besta de ser mais moço, sem carregar filhos e nenhuma preocupação excessiva, moço para se atirar de cabeça à vida e malucar à vontade de outros jeitos, livre e firme como um desgraçado” (ANTÔNIO, 2002, p. 61), tal qual o fazem as três mulheres que com ele compartilharam um almoço de Natal.

A figura feminina no conto “Joãozinho da Babilônia”

Publicado em 1975, na coletânea *Leão-de-chácara*, o conto em exame é protagonizado por mais um merduncho joãoantoniano: Joãozinho da Babilônia, porteiro do Bar e Buate Danúbio, em Copacabana, morador no subúrbio de Madureira, onde tem “mulher honesta, uma filha”, e narrador do conto que leva seu nome. Em um monólogo interior, revela suas lembranças de seu caso de amor com Guiomar, indagando-se: “Eu me pergunto se com mulher nova nesta vida a gente pode nascer de novo?”

Joãozinho é um homem maduro, meio rude e bem experiente nas aventuras das noites de leonagem, mas ao fantasiar suas valentias, reconhece a ilusão de que tenta se convencer, já que conclui “uma certeza: não passo de leão-de-chácara, o Joãozinho da Babilônia, porteirinho chué de Danúbio que levanta algum no jogo, quando a maré é de sorte” (ANTÔNIO, 2002, p. 88). Aos poucos, vai-se apaixonando por Guiomar, “uma dessas bandidetes de rua, que faz a vida nos hotelecos e nos escuros da rua Mem de Sá.[...]. Ali, batalhando com as outras, chamando homem e botando para dentro” (ANTÔNIO, 2002, p. 75). O conhecer a moça transforma-se em simpatia, em amizade, em paixão e em arrependimento ao longo da narrativa, revelando a importância da personagem feminina dentro do conto protagonizado por um malandro criado por João Antônio.

Guiomar tem dezessete anos, é morena e bonita e, por trás da meiguice quase infantil, é mulher ousada, defende-se atentamente das armadilhas de seu círculo social, “traquejada na muamba, como sempre meio corrida da polícia, vivendo com um olho nos trouxas e outro no camburão” (ANTÔNIO, 2002, p. 77) e bem experiente, de quem Joãozinho relembra como “Guiomar, apesar da idade, tinha tanta coisa para me ensinar na cama que eu perdi o remorso” (ANTÔNIO, 2002, p. 89). A moça é “marafona qualquer do pé lambuzado. Sim. Uma maria-judia fanada na vida” (ANTÔNIO, 2002, p. 77) até cair nas graças de Batistão, que passa a mantê-la em um apartamento no bairro do Flamengo, onde vive bancada por ele, “coronel e gamado. [...] Apaixonadão, de grana preta, puxando um bonde por Guiomar. Vestindo, calçando, comprando duanas e presenteando com joias, dando um banho de loja na mina” (ANTÔNIO, 2002, p. 77).

Batistão, como faz questão de ser chamado, é José Batista Pamplona, “um endinheirado das salinas do Estado do Rio, em São Pedro d’Aldeia. Um forte da grana, esbagaçador, havia sido homem da lei, na mocidade; agora, vereador e outras palas. Desses importantes, manda-tudo que viaja para Brasília e resolve” (ANTÔNIO, 2002, p. 77). Velho, corpulento, desajeitado e caricato em sua arrogância, vaidoso de sua posição social, faz-se chamar pelo aumentativo de seu sobrenome de modo a exibir não apenas sua posição socioeconômica mas também os resquícios de virilidade que insiste em praticar – ainda que mediante distribuição de agrados financeiros às mulheres que o cercam nas noitadas e se aproveitam de seu exibicionismo perdulário. Boêmio, não trabalha e passa o dia perambulando pelos bares, restaurantes e boates de Copacabana, onde constrange os garçons com seus maus modos à mesa, quando “mastiga a carne malpassada e devolve com a boca ao prato, como gomos esmagados de laranja” (ANTÔNIO, 2002, p. 71); onde destrata os gerentes, bradando que “chegou Batistão. Chegou o dinheiro. Me traga aqui o gerente desta espelunca” (ANTÔNIO, 2002, p. 79); onde se cerca de mulheres a quem, ostensivamente se mostra “beijando mão de pistoleira como se fosse princesa ou dama da sociedade”; onde “entorna até o sol raiar, vai dormir mijado num hoteleco com alguma piranha. Mesmo deixando Guiomar no apartamento do Flamengo” (ANTÔNIO, 2002, p. 74). Batistão traz sempre um charuto na boca e uma pistola no cinto, ostentando sua pretensa valentia, mas se rende por completo aos caprichos de Guiomar.

Entre as três mencionadas personagens seria instaurado o clássico triângulo conhecido nos círculos da prostituição e no imaginário coletivo – com a prostituta sendo mantida por seu “coronel” e mantendo seu gigolô – caso a moça em questão não fosse Guiomar. Experiente, autônoma e decidida, a prostituta dá várias mostras do domínio que exerce sobre seus dois homens ao usar sua astúcia e sua ousadia para obter seus intentos. Ardilosa, Guiomar vai se aproveitando de Batistão e conquistando Joãozinho da Babilônia através do atijamento da vaidade masculina de ambos.

A moça começa por prostituir-se nos escuros das ruas, contra as árvores ou nos hotéis de alta rotatividade, mostrando ser da casta mais desvalorizada dentro dos círculos da prostituição, visto que, “para as prostitutas que trabalham em Copacabana, as atividades podem ser hierarquizadas segundo uma escala de valores na qual a mais desprestigiada é ‘fazer rua’” (GASPAR, 1985, p. 90). As boates são os lugares que demarcam uma categoria mais elevada de mulheres na prática do ofício, as quais “demonstram sempre a preocupação em se distinguir das mulheres que se dedicam a um tipo de prostituição considerada inferior ao seu próprio segmento” (GASPAR, 1985, p. 92). Como Guiomar não trabalhou em boates – só passa a frequentá-las na companhia de seu patrocinador – , sua ascensão dentro de sua esfera profissional foi mais rápida, visto que da rua passou a ser mantida por Batistão sem ter passado pelo estágio intermediário do trabalho em boates, casas noturnas que:

Contam sempre com um grande número de garotas, que estabelecem um contato informal com o responsável pelo estabelecimento. De um lado, elas têm assegurada a permanência no interior da casa e o fornecimento de bebidas abaixo do preço enquanto estiverem sozinhas e, de outro, elas devem atrair clientes, já que é a presença de mulheres “atraentes” que garante o faturamento de um estabelecimento. É, portanto, dever das garotas que fazem programa induzir o cliente a gastar dinheiro na boate (GASPAR, 1985, p. 28).

O que poderia ser um golpe de sorte na vida de Guiomar – encontrar nas ruas um cliente rico – é aproveitado pela garota, que demonstra um alto grau de desembaraço no gerenciamento de seu meio de vida. Nas boates, segundo Gaspar (1985, p. 29), as garotas “são relativamente independentes, não tendo vínculo exteriores que as obriguem a continuar se prostituindo, como ocorre na baixa prostituição, onde o cafetão exerce forte controle” e isso denota que, com apenas dezessete anos, Guiomar tem desenvoltura suficiente para conduzir sozinha sua vida profissional, pois a moça não tem um gigolô que a defenda de eventuais clientes inconvenientes ou da polícia, mesmo dentro de um universo

em que “as relações entre a polícia e a prostituta são atravessadas por um intenso fluxo de poder num jogo de forças recíprocas que coloca em pauta a dialética do saber e do poder” (SEVERINO, 2004, p. 148). Guiomar sabe ser precavida contra eventuais embates com as forças policiais, não sofre investidas violentas nem sofre exploração por parte de qualquer autoridade.

O relacionamento que Guiomar vive com Batistão resvalaria no costumeiro triângulo protagonizado por um patrocinador idoso, uma jovem prostituta e o agenciador dela, porquanto.

São conhecidos os casos de “coronéis” que retiravam seus “rabichos” para residências particulares. Portanto, eles só poderiam ficar juntos numa relação mediada inversamente pelo dinheiro, ganho no comércio do prazer. Aliás, é significativo que este elemento público e masculino, que confere poder e liberdade ao possuidor, escorregasse das mãos da prostituta para o gigolô. Nem mesmo nesse microcosmo as mulheres detinham o símbolo da autonomia (RAGO, 2008, p. 315).

Importante ressaltar que a jovem prostituta do conto em questão jamais teve alguém que lhe agenciasse as atividades, não foi apresentada por ninguém a Batistão e homem nenhum retém os ganhos que ela aúfere.

Ao ascender a uma faixa mais prestigiada dentro de seu ofício graças ao patrocínio de Batistão, o comportamento de Guiomar contraria o tradicionalmente estabelecido nas relações de dominação, onde aquele que paga tem o poder sobre o outro integrante de um relacionamento em que “não é raro que para o cliente o preço (combinado) forneça a sensação de que tem direito a ‘tudo’, o que pode incluir dispor da mulher de todas as maneiras” (GASPAR, 1985, p.36). Na condição de mantenedor de Guiomar, Batistão é sistematicamente desrespeitado por sua protegida: ela sai para beber sozinha ou com amigas; frequenta lugares seus velhos conhecidos, onde faz confidências aos garçons; circula em companhias masculinas sem maiores constrangimentos; ignora as ameaças de Batistão quando este “dava-lhe decisão: catasse com macho, cortava Guiomar aos pedaços” (ANTÔNIO, 2002, p. 78); discute acaloradamente com seu protetor e, sem titubear, “cata o sapato de salto e malha o velho na cabeça” (ANTÔNIO, 2002, p. 80). Vê-se que Guiomar até mesmo inverte o jogo de mentiras e escusas instaurado nas brigas de casais que chegam à delegacia de polícia, pois é Batistão quem faz questão de mentir “que caiu no banheiro e o arranhão não dói” (ANTÔNIO, 2002, p. 80), livrando a moça de ser enquadrada nos

ditames da lei. Além disso, o protetor acaba rapidamente perdoando a protegida, propondo as pazes após a briga e recebendo em troca o desprezo da garota – acompanhado de um sonoro xingamento.

O escândalo nessas situações funciona, consoante Gaspar (1985, p. 39), “como uma tática para restabelecer um controle, que se torna possível porque, ao chamarem atenção sobre si, as mulheres fazem-no igualmente sobre o seu acompanhante, expondo-o à vergonha pública”. Mas essa é uma tática desnecessária a Guiomar, vez que ela tem o controle sobre seu patrocinador através da sedução que sobre ele exerce e Batistão sabe que “o senhor de mais idade, desvalorizado no jogo da sedução, está disposto a pagar pelo prazer e por isso não coloca em foco a posição estigmatizada dessas mulheres. Se ela é uma ‘prostituta’, ele é uma pessoa que tem que ‘pagar pelo prazer’” (GASPAR, 1985, p. 37). Assim, Batistão não se incomoda com escândalos em que esteja envolvido, desde que uma linda mulher o protagonize e com ele continue desfilando, a confirmar a masculinidade que ele julga ainda ter e a vaidade que ele faz questão de exibir.

É desfilando com Guiomar a tiracolo no restaurante Capela que Batistão se faz reconhecer por Joãozinho da Babilônia como um cliente da casa noturna onde este trabalha. Ao perceber o tipo de relacionamento entre o velho político e a garota, Joãozinho nota imediatamente a diferença entre si e o patrocinador dela, tornando-a inacessível para os padrões de um porteiro de boate. Mais uma vez, a autonomia de Guiomar se faz presente, pois o narrador deixa claro que “ela quem me buliu, dando nó nas cadeiras, sacaneando na cara do velho, [...] no aperto de mão, esfregou um dedo na minha palma” (ANTÔNIO, 2002, p. 78). A diferença de possibilidades entre Batistão e Joãozinho da Babilônia não é empecilho para a jovem prostituta, que passará a abordar o leão-de-chácara. O assédio promovido por Guiomar intensifica-se: do provocativo aperto de mão, mesmo na presença de seu mantenedor, a moça surge casualmente na porta do Bar e Buete Danúbio, fazendo-se notar através de uma coleção de gestos sedutores como menear a cabeça, balançar os cabelos, tamborilar as coxas com os dedos, acariciar o umbigo, salpicando de conotações sexuais os curtos diálogos que vão instigando o interesse do porteiro. Ele reconhece que “meio da noite, aturando um otário, pegando friagem nas pernas, me lembrava da melena e do caído de cabeça para os lados e para trás” (ANTÔNIO, 2002, p. 79).

Aos poucos, o encantamento de Joãozinho enseja o reconhecimento de Guiomar como sua igual, como alguém que “fala a minha fala, malandrecas; tem lenha e dengue e isso nos junta – vivendo de otários, na humilhação e no vexame, tendo de suportar as vontades para levantar o tutu dos trouxas” (ANTÔNIO, 2002, p. 81-82). Esse reconhecimento estabelece uma sintonia entre o porteiro e a jovem prostituta, tornando-a mais adequada a ele do que a Batistão. A simpatia pela moça evolui para amizade e passa a ser atração sexual realizada em breves encontros sem maiores consequências – no pensar de Joãozinho, que chega a aceitar o dinheiro que Guiomar lhe oferece após os primeiros encontros. É interessante notar que a jovem não teve um cafetão nos tempos de prostituição nos escuros da rua Mem de Sá nem tem um cafetão nos tempos em que desfruta dos confortos proporcionados por Batistão e não estaria, com o dinheiro oferecido ao leão-de-chácara, tentando colocá-lo como seu eventual gigolô. Ela está, na realidade, invertendo os papéis tradicionais nas relações que envolvem prostituição – nas quais o homem costuma pagar pela companhia da garota de programa – pagando ela pelos momentos em que desfrutou da companhia de Joãozinho da Babilônia.

O porteiro chega a pensar que poderia se aproveitar do interesse que a garota tem por ele: “botava a trabalhar para mim. Tomava o que pudesse do velho e me mandava. Mas acho graça nela” (ANTÔNIO, 2002, p. 87). A rendição de Joãozinho diante de Guiomar é mais uma constatação de que o relacionamento de ambos contraria o modelo tradicionalmente erigido sobre o pensamento androcêntrico, segundo o qual:

Mesmo quando é a mulher que provoca o homem em primeiro lugar, este é quem dirige as relações entre ambos; o homem é muitas vezes mais velho, mais sabido e admite-se que é quem tem a responsabilidade dessa aventura nova para ela; o desejo masculino é mais agressivo, mais imperioso. Amante ou marido, é ele quem a conduz ao leito onde só resta se entregar (BEAUVOIR, 2016, p. 133).

O relacionamento entre Guiomar e Joãozinho configura-se como uma grande novidade para ele, que se intriga ao pensar se “com mulher nova nesta vida a gente pode nascer de novo” enquanto é dela o desejo mais agressivo e imperioso, já que apesar da pouca idade, exibe considerável experiência sexual. É Guiomar que se mostra, embora de modo discreto, uma estrategista ao atizar não só o interesse de Joãozinho como também a competição entre ele e Batistão, a fim de seduzir o leão-de-chácara.

Joãozinho da Babilônia começa a estudar os hábitos de Batistão, colhendo

informações a respeito deste e daí estabelecendo suas vantagens competitivas perante o rival. Um antigo leão-de-chácara lhe fala da fortuna que o político despendia nos antigos cabarés da Lapa. Um garçom relata-lhe onde o patrocinador de Guiomar a encontrou, os confortos que proporciona à garota, o controle que tenta exercer sobre ela quando se ausenta, as escapadas dela a Copacabana, as ameaças de Batistão enciumado e a indiferença de Guiomar a elas. Josefa Popopó, marafona antiga, conta-lhe a permanente incontinência urinária de Batistão e o disfarce com que ele tenta desviar a atenção do problema derramando bebida sobre si. Prosseguindo em suas investigações, Joãozinho descobre mais sobre o oponente mulherengo, mal-educado, arrogante, perdulário, exibicionista e vaidoso, medindo a distância que em tudo os separa e chegando à conclusão de que Batistão é “um moloide metido a mandão. Aquilo numa briga não prestava nem para recolher as cadeiras quebradas” (ANTÔNIO, 2002, p. 77). Porém, o porteiro não chega a tomar atitudes efetivas para desfazer a relação triangular em que se enredou. Mesmo quando surge a oportunidade de um real embate, em um botequim onde flagra Batistão à mesa nos fundos do estabelecimento, sentado de costas para a porta, embriagado, sozinho e fragilizado, Joãozinho pensa que “podia lhe dar uma porrada de cima pra baixo, empapuçar a cara balofa no copo e completar serviço com uma cadeira. O cachorro não teria tempo de dar à mauser” (ANTÔNIO, 2002, p. 84). O porteiro, ignorado pelo provedor de Guiomar, não toma qualquer atitude de aproximação, não inicia uma conversa, muito menos um confronto, compra os cigarros de que precisa e sai. Se por receio de medir forças com o rival importante, se por temer que algo acontecesse a Guiomar, se por não levar a sério as ameaças de Batistão para com a garota ou se por não levar a sério a relação que tem com a moça, não se sabe; mas a inércia do porteiro da Buate Danúbio é fato.

Guiomar, ao mesmo tempo em que apura o cerco a Joãozinho, incita a comparação entre ele e Batistão, mostrando àquele as francas vantagens que possui no quesito masculinidade, lisonjeando-o, “chamando de machucho na cama, agrado; apesar dos cabelos brancos, diz que sei dar o recado” (ANTÔNIO, 2002, p. 88-89). E quanto mais descobre sobre Batistão, mais o leão-de-chácara se acha merecedor das atenções de Guiomar, mais a quer e mais se convence de que “o veterano Batistão merecia um bom par de chifres” (ANTÔNIO, 2002, p. 79). A partir dessa constatação, o porteiro entrega-

se a um crescente sentimento por Guiomar e começa a aumentar os sonhos de derrotar Batistão arrebatando-lhe a amante, começa a engrossar suas bravatas, desafiando – em pensamento – o velho político ou tendo a ilusão de enfrentá-lo. Começa, também, a considerar mais seriamente um possível relacionamento exclusivo com Guiomar, pois confessa que “passa-me uma ideia besta, tirava a mulata do velho, arrumava uma casa no subúrbio” (ANTÔNIO, 2002, p. 90). É, sem dúvida, uma grande transformação nas atitudes de Joãozinho da Babilônia, operada pelo sistemático proceder da jovem prostituta, que das ligeiras insinuações passa a assédios mais diretos que assumem grau de exigência, porquanto ela passa a procurá-lo no trabalho, ela faz questão de ressaltar as ocasiões de ausência de Batistão, ela solicita com mais veemência a presença de Joãozinho ao acusá-lo de negligência amorosa, ela deixa clara sua espera por ele no hotel da rua do Resende, ela faz pouco caso de seu patrocinador em detrimento do homem que realmente a interessa. Ao mesmo tempo, Guiomar afronta as ameaças de Batistão ao ignorá-las e, por isso, acaba por pagar o preço de seu atrevimento como “personagem feminina que transgride uma interdição do código moral no plano da sexualidade, realizando assim uma ruptura, que supõe a subversão de determinada ordem. Essas personagens, ao mesmo tempo que agentes, tornam-se vítimas da própria transgressão” (BRANDÃO, 2004, p. 43).

Os planos incipientes do porteiro são bruscamente interrompidos pelo assassinato de Guiomar, trazido no jornal em que Joãozinho vê “acima das letras pretas, enormes, a cara de Guiomar tirada do retratinho do documento. E eu que nunca botei fé no ciúme de Batista” (ANTÔNIO, 2002, p. 90). O choque causado pela notícia transforma-se em revolta e, em seguida, em desejo de vingança para, logo depois, arrefecer-se em inerte melancolia que envolve as lembranças de Joãozinho da Babilônia, a quem faltou a ousadia que sua jovem amada sempre ostentou.

A figura feminina no conto “Paulinho Perna Torta”

Paulinho Perna Torta protagoniza uma espetacular trajetória nascida na caixa de engraxate de criança abandonada, sem família, em direção ao reinado na Boca do Lixo paulistana, local que abrigou a baixa prostituição entre as décadas de 1950 a 1970. Ele mesmo narra – com um tanto de vaidade, outro tanto de gabança e um pouco de angústia –

suas aventuras em um monólogo interior repleto de lacunas sobre sua origem e de bravatas sobre suas atuações.

Chegado ao Bom Retiro (local em que se situou o comércio sexual da cidade de São Paulo até 1953)¹⁴ com cerca de quinze anos e sob a tutela de Laércio Arrudão, Paulinho começa aí sua carreira de “malandro dos malandros” exercendo o lenocínio, praticando a pungua (roubo de carteiras em conduções lotadas), especializando-se durante uma temporada na Casa de Detenção de São Paulo, explorando o jogo até ascender à condição de maior traficante de entorpecentes do estado de São Paulo. E rei da Boca do Lixo. Para tanto, Paulinho contou sempre com o apoio – ora maternal, ora discreto, ora ostensivo – de personagens femininas, que sempre o cercaram.

A primeira mulher presente na vida do engraxate Paulinho é Dona Catarina, que com seu companheiro gerencia a Pensão do Triunfo, “já pensão de mulheres. Mas abrigava também, à noite, magros, encardidos, esmoleiros, engraxates, sebosos, aleijados, viradores, cambistas, camelôs, gente de crime miúdo, mas corrida da polícia” (ANTÔNIO, 2002, p. 100). É esse o primeiro lar do menino sem família: uma modesta casa de prostituição. A Pensão do Triunfo localiza-se na rua de mesmo nome, no bairro de Santa Ifigênia, na região central da cidade de São Paulo, no qual era comum “o assentamento de alcoices irradiados pelas suas principais ruas, estigmatizando-o diante da sociedade e deteriorando-o como zona residencial” (JORGE, 1999, p. 212), posto que abrigava as então chamadas “pensões abertas”. É em uma pensão aberta que o menino Paulinho tem abrigo.

Descrita como velha, gorda e desbocada, é Dona Catarina, “piranha velhusca, professora de achaques, de manha e de lero-lero” (ANTÔNIO, 2002, p. 102) , quem socorre o pequeno engraxate quando este precisa de cuidados, vez que ela o conduz ao farmacêutico e ao dentista, ambos seus conhecidos, comovida ao ver o sofrimento do menino, que relembriaria: “não sei se eram meus olhos verdes, como algumas mulheres têm dito ou a cara toda de coitado...” (ANTÔNIO, 2002, p. 102). Vê-se que o primeiro ensinamento valioso que Paulinho recebe, o uso do olhar como recurso de sedução, vem de sua convivência com a dona da Pensão do Triunfo, pois a menção aos olhos verdes é recorrente nas memórias do protagonista – seja quando conhece Laércio Arrudão, seja

¹⁴ O confinamento da atividade prostitucional foi circunscrito, até essa data, às ruas Aimorés e Itaboca (atualmente, rua dr. Cesare Lombroso).

quando do seu primeiro encontro com Ivete, seja quando a imprensa o compara a um galã do cinema italiano, seja quando convence Elisa do Pandeiro a explorar com mais voracidade as mulheres que ele agencia. O menino sem família aprendeu com dona Catarina, um êmulo de amor materno, a empregar o poder de seus olhos para obter seus intentos. Cercado de mulheres, prostitutas em sua maioria, o protagonista tem ao longo de sua trajetória, na observação de Zeni (2012, p. 367), “uma relação maternal com as prostitutas. É sintomático disso como o narrador se refere à maneira de explorar as prostitutas: ‘vou mamando’”.

Rapazinho, trabalhando como balconista do Bar do Arrudão, de propriedade de Laércio – uma espécie de padrinho no mundo adulto – Paulinho costuma observar que:

As caftinas judias, polonesas (a gente dizia polacas) e francesas, gordas e seguras para o dinheiro, com suas pinturas empetecendo exageradamente as caras e os cabelos, vêm zanzar aqui no boteco, engolir seus copos, comprar chicletes, balas de hortelã. Ficam comendo de olhos os malandros mais jovens. (Essa velharada gringa tem uma gana terrível pelos meninos das curriolas) (ANTÔNIO, 2002, p. 126).

A observada gana pelos meninos mostra discretamente que o jovem balconista já conhece o assédio incisivo das mulheres maduras e, ainda, constitui uma preciosa informação que será muito utilizada por Paulinho ao iniciar seu percurso rumo à conquista de seu império criminoso.

Também é uma mulher que vai marcar o início da carreira do narrador como um renomado cafetão. Valquíria, a mulher em questão, é a segunda mulher explorada comercialmente por Paulinho Perna Torta “lá numa das poucas e caras casas da Ribeiro da Silva. Mulata, novinha, me dá tudo o que ganha” (ANTÔNIO, 2002, p. 134). A referência à sofisticação da casa onde a moça exerce seu ofício demonstra o requinte de suas habilidades profissionais, que muito orgulham o narrador, afinal, Valquíria foi por ele seduzida, por ele deixou seu emprego de empregada doméstica, foi por ele deflorada, foi por ele instruída a respeito de preferências masculinas. Dela, o narrador falaria, com boa dose de cinismo, ao recordar que “preparei aquela criança, ensinei a lidar com homem na cama. E meti na vida” (ANTÔNIO, 2002, p. 134). A transformação de Valquíria ratifica que “na mulher enfeitada, a Natureza está presente mas cativa, moldada por uma vontade humana segundo o desejo do homem. Uma mulher é tanto mais desejável quanto mais se acha nela desabrochada e escravizada a Natureza; a mulher ‘sofisticada’ é a que sempre foi objeto erótico ideal” (BEAUVOIR, 2016, p. 222). A transformação da simplória empregada doméstica em um

objeto erótico ideal – e rentável – é obra do ardil sedutor empresarial de Paulinho Perna Torta e grande motivo de orgulho masculino.

É Valquíria a única mulher que resta ao protagonista do conto quando da extinção da Zona do Bom Retiro, após a intervenção de forças policiais para o cumprimento de determinação legal, pois no dizer do mesmo, “me sobram apenas Valquíria e a rua”. Quando, mais tarde, cumpre pena na Casa de Detenção, é Valquíria a única visita que ele recebe, é ela quem lhe traz dinheiro e substâncias tóxicas na barra da saia, é ela quem distribui as ordens dele na administração dos negócios que ele tem fora das grades e é ela quem faz os contatos com o advogado dele. É enorme a dimensão da importância de Valquíria na vida de Paulinho Perna Torta, o que não o impede de descartá-la tão logo saia da prisão e inicie novos empreendimentos que lhe propiciem lucros mais altos e maior segurança de atuação. O desprezo endereçado a Valquíria nessa ocasião é recordado, sem o mínimo traço de constrangimento ou remorso, pelo narrador que tão somente declara “dispenso, esqueço Valquíria e os malandros pés-de-chinelo. Passo para o partido alto” (ANTÔNIO, 2002, p. 146) – a despeito do valor que ela sempre manifestou enquanto esteve a serviço do protagonista.

Já bem posto na vida de crimes, desfrutando da fama e do respeito de seus pares, Paulinho Perna Torta enfrenta séria crise causada pela repressão policial a seus empreendimentos criminosos e tem em Elisa do Pandeiro uma funcionária encarregada de “recolher a diária das mulheres. Eu quero só a nota que Elisa me traz. Cama não” (ANTÔNIO, 2002, p. 153). Seduzida pelos famosos olhos verdes de seu empregador, Elisa tem a confiança dele – que poderia ter um homem a seu serviço para tal incumbência – a ponto de ser ela sua emissária nas tratativas de negociação com a nova Polícia de Costumes. Trata-se, sem dúvida, de encargo que mostra não só a importância de Elisa no arranjo empresarial do Rei da Boca do Lixo como também o grau de credibilidade que ela merece de seu empregador.

Paulinho Perna Torta tem certeza de que suas relações com Elisa são puramente empregatícias; mas, ao narrar sua tática de persuasão para com sua funcionária, mostra saber que seu poder de atração é um forte componente de seu poder de mando: “meto os olhos na cara dela. Os olhos verdes de Paulinho Perna Torta. Boto doçura na preta, sei

como é mulher. Falo baixo, os olhos na cara dela” (ANTÔNIO, 2002, p. 153). E mesmo tomando conhecimento de boatos sobre Elisa ter às escondidas o seu próprio e rentável bordel, o narrador não hesita em pensar que “se essa história de grana alta for quente eu arrisco uma pegada nela. Para lhe tomar tudo”. Paulinho ainda relembra que foi esse o procedimento utilizado na obtenção de um de seus bordéis: “ia bem, quando furtei aquilo de Nega Lola, na manobra fina que sei fazer. Eu queria aquilo, dei juízo, fui lá, arruinei a Nega Lola, arruinei. Que eu sei fazer” (ANTÔNIO, 2002, p. 154).

É evidente o domínio que Paulinho Perna Torta exerce sobre a ala feminina dos ambientes em que atua. Também é clara a sua habilidade de condução de seus negócios, em especial quando eles giram em torno de estabelecimentos destinados a agradar o público masculino. É o que se constata com Valquíria, seduzida e lançada na prostituição, ou com Elisa, persuadida a se manter fiel ao patrão sob a ilusão de ser mais que funcionária dele, ou com Nega Lola, seduzida e roubada em seu único bem. Cabe aqui uma indagação: de onde teria vindo a percepção tão acentuada que Paulinho Perna Torta possui a respeito das necessidades e preferências femininas, conhecimento tão valioso para quem exerce o lenocínio?

Parte dessa habilidade é fruto da intuição de Paulinho, que desde seus tempos vividos na Pensão do Triunfo sabia usar de seus olhos verdes para obter o socorro maternal de Dona Catarina. Já crescido e apadrinhado por Laércio Arrudão, em cujo bar trabalha, a observação sobre as polacas, experientes e incisivas no trato com rapazinhos das curriolas, também contribuiu para o cabedal de sedução de que Paulinho faz uso de acordo com suas conveniências. Mas é uma mulher mais velha, experiente e de reputação consolidada na Zona do Bom Retiro que será fundamental na vida do garoto balconista do Bar do Arrudão, o qual se transformaria no Rei da Boca do Lixo. Trata-se de Ivete, “francesa, 31 anos, tem quinze de putaria. Faz vida na casa mais cara da zona. Salão Azul, o 178 da rua Aimorés. É completa na cama, tem fregueses caros, sujeitos que chegam de Cadillac e pagam direitinho” (ANTÔNIO, 2002, p. 118).

Ivete é chamada de “gringa” em várias ocasiões, o que leva à quase certeza de sua nacionalidade, já que “mulheres imigrantes estão também entre as profissionais do sexo. Conhecidas como ‘francesas’ (verdadeiras ou falsas francesas) e ‘polacas’ (de origem judaica

provenientes do Leste Europeu), atuam no mundo da prostituição em terras brasileiras nas primeiras décadas do século XX” (BASSANEZI, 2013, p. 178). Segundo Fonseca (1982, p. 212), havia na Zona do Bom Retiro, em 1948, um grupo de 1000 prostitutas e, dentre elas, além das 922 brasileiras, 30 francesas. Considerando-se a data de extinção da Zona do Bom Retiro, o ano de 1953, constata-se que ser francesa era um vantajoso diferencial no ambiente da prostituição paulistana na época em que se passa o narrado por Paulinho, quando “a maioria das ‘francesas’ trabalha em bordéis, ‘rendez-vous’, em prostíbulos ‘modernizados’, atendendo principalmente a clientes da elite; as ‘polacas’, instaladas em pensões ou prostíbulos mais simples, servem setores das camadas médias e baixas da população” (BASSANEZI, 2013, p. 178). Além disso, dentro das duas ruas que abrangiam a atividade prostituinte do Bom Retiro, a localização dos bordéis discriminava a qualidade das profissionais que lá viviam, já que “entre as Ruas Aimorés e Itaboca passou a haver uma espécie de rivalidade. É que a Itaboca ficou sendo o receptáculo do que havia de mais baixo no meretrício daquele local e alguns frequentadores olhavam-na, por isso, com desprezo” (FONSECA, 1982, p. 211).

A localização da casa em que Ivete trabalha, a sofisticação de sua clientela, o preço dos serviços que presta e a diligência no pagamento por eles ratificam as habilidades profissionais da francesa e, conforme Rago (2008, p. 196), “relacionar-se com a prostituta estrangeira, mulher experiente e desconhecida, satisfazia a expectativa burguesa de se ver introduzido nos hábitos sexuais avançados nas sociedades modernas. Fazendeiros e coronéis não mediam esforços para tanto”.

Madura, competente e profissionalmente reconhecida em seu meio, a francesa também é autônoma na condução de sua vida. Não há sequer indícios da existência de um cafetão a lhe gerenciar os ganhos nem de qualquer cliente que lhe mereça exclusiva atenção nem da presença de algum eventual namorado. Ivete não depende de homem nenhum em uma época – e, especialmente, em um universo – em que a orientação, a proteção e a administração da vida profissional de uma prostituta eram exercidas por uma figura, em geral, masculina. É ela quem se aproxima do garoto Paulinho, que recordaria que a francesa “cismou comigo à toa, à toa. Meus olhos verdes? Sei lá” (ANTÔNIO, 2002, p. 118). A primeira abordagem partiu de Ivete, como narra Paulinho: “um dia, tomando samba-

em-berlim na Boca do Arrudão, quem me conversou foi ela. Não sabia o que era uma mulher e fiquei zozzo, um medo me correu” (ANTÔNIO, 2002, p. 118). Ivete é a responsável pela perda da virgindade de Paulinho, que pensa: “acho que são meus olhos verdes ou a minha idade. De outro jeito não me explico a gana daquela mulher. Fúria demais aquela” (ANTÔNIO, 2002, p. 119).

A partir do primeiro encontro, Ivete passa a desempenhar controle efetivo sobre a vida de seu “modelo”. Ao ver Paulinho receber um conhaque como agrado do homossexual Jane, “o seu sapato de salto voou para sua mão e marchou para cima do invertido” (ANTÔNIO, 2002, p. 131). Ivete é possessiva, vez que “já brigou com Nenê, com Janete, com Elvira, brigou até com Miriam” (ANTÔNIO, 2002, p. 117), colegas a quem chama de “chibabeiras”, fazendo questão de demarcar sua posse sobre o rapazinho, proclamando que “meu modelo é um gato ladrão, um pilantra mulherzeiro. Olho vivo nele” (ANTÔNIO, 2002, p. 119), iniciando assim a fama de malandro de mulheres, que muito seria útil a Paulinho em um futuro próximo, vez que Ivete “espalhava isto e aquilo. Quem ouvisse e não soubesse, pensaria que eu era o maior perigoso” (ANTÔNIO, 2002, p. 119).

Experiente, a francesa instrui Paulinho em certos requintes (“tanto tipo de carinho na cama e me ensina, vai me traquejando num repertório de habilidades”), usualmente atribuídos à prostituta francesa, representada no imaginário popular de então como:

Mulher mais sedutora e poderosa, ameaçadora para a estabilidade das família e para a preservação dos bons costumes sociais. Por outro lado, percebidas como figuras portadoras de hábitos mais civilizados e de melhor nível cultural que as brasileiras, também se destacaram pela função “civilizadora” que os contemporâneos lhes atribuíam, sobretudo ao introduzirem os jovens nas artes do amor (RAGO, 2008, p. 49).

Para delimitar sua posse sobre o jovem amante, Ivete chega a ameaçá-lo com uma navalha, esclarecendo que “se você fizer isto com outra, te corto. Te apago” (ANTÔNIO, 2002, p. 117). É também Ivete quem dá a Paulinho o primeiro presente da vida dele: uma bicicleta Philips, com a qual o rapaz, em seus raros momentos de folga, passeia pela cidade distraíndo-se a namorar as jovens comerciárias do Bom Retiro. É a francesa quem sustenta o rapazinho e faz dele seu cafetão; porém, é ela quem cobra satisfações de Paulinho, a quem costuma indagar: “por onde foi que andou, cadelinho?” (ANTÔNIO, 2002, p. 119).

A partir dos conselhos recebidos de Arrudão, Paulinho Perna Torta começa a

exercer seu papel de proxeneta, usando da violência como forma de demonstrar poder e autoridade, de acordo com o que recomendam os costumes do ofício. E Ivete “se sente mulher de malandro e me agrada mais. Sou temido e presenteado” (ANTÔNIO, 2002, p. 121), assumindo uma relação usual dentro do universo do lenocínio, que tem na agressividade do cafetão um sinal da virilidade e do cuidado que atraem e encantam a prostituta, para quem “se ele cuida dela, ela quer retribuir e é por isso que ela se esforça para presenteá-lo, comprando para ele tudo do bom e do melhor. Quem tem cafetão bem cuidado e bem vestido, perfumado e tudo o mais, é porque se deu bem na vida. É boa profissional” (SEVERINO, 2004, p. 184).

Ivete é, sem dúvida, a primeira mulher de Paulinho Perna Torta; todavia, essa importância de natureza sentimental não é a única que ela tem dentro da vida dele. Ivete é também a primeira prostituta que ele explora, iniciando uma carreira de lenocínio. Ela também ensina a Paulinho as habilidades sexuais que ele, mais tarde, empregaria para conquistar Valquíria e explorá-la como seu proxeneta. A francesa, com o hábito de prevenir as mulheres da Zona do Bom Retiro sobre os ardis supostamente exercidos por seu “modelo”, confere ao rapaz uma fama precoce de “maior perigoso”. Ao afugentar as rivais por meio de escândalos e agressões físicas, Ivete mostra a Paulinho como manter a posse das conquistas longe da cobiça dos concorrentes. É com as ameaças de Ivete empunhando uma navalha que Paulinho foi, no dizer dele, “aprendendo como são as coisas” (ANTÔNIO, 2002, p. 117). A francesa, ainda que involuntariamente, faz do garoto balconista do Bar do Arrudão o grande Rei da Boca do Lixo que ele viria a ser, vez que ele inteligentemente absorve os ensinamentos dados pela francesa e os aplica ao longo da construção de seu império criminoso. A atuação de Ivete junto a seu “modelo” configura o tipo de relacionamento em que a mulher é o suporte do homem para que este obtenha as suas conquistas, vez que “a celebridade e a glória são mulheres. [...] Junto das mulheres, o jovem inicia-se ‘no mundo’ e essa complexa realidade chama-se ‘a vida’. Ela é um dos objetos privilegiados a que se destina o herói, o aventureiro, o individualista” (BEAUVOIR, 2016, p. 250).

Fundamental é Ivete na vida de Paulinho Perna Torta, a ponto de ela ser a única mulher recordada, com certa melancolia, por ele quando de seu acerto de contas consigo ao

final da narrativa – muitos anos após a morte dela, queimada viva na desocupação efetuada pela polícia na Zona do Bom Retiro. Mesmo tendo vivido e se estabelecido com o apoio de várias mulheres, o arrependimento de Paulinho Perna Torta manifesta-se no pensamento em que “uma ideia besta me passa – talvez eu devesse ter ficado com a magrela e as namoradinhas do comércio das lojas do Bom Retiro. Ou tirado Ivete da vida” (ANTÔNIO, 2002, p. 155). Para o Rei da Boca do Lixo, o primeiro presente recebido em sua vida e a primeira mulher a lhe despertar algum sentimento são as únicas companhias no ocaso de seu reinado e as únicas lembranças da época em que ele era tão somente “um trouxinha, um coió muito pacato”, o rapazinho que, ainda que dentro dos limites sentimentais impostos por seu tipo de vida, experimentou o amor de uma mulher.

A figura feminina no conto “Mariazinha Tiro a Esmo”

“O que é que é, ô bicho? Ainda não viu gente assim, não, é?” é uma fala de Mariazinha, uma das raras personagens femininas descritas fisicamente em um conto de João Antônio. Garota branca, atraente e bronzeada, de cabelos longos não tingidos e cílios não postiços enormes, esguia e elegante dentro das roupas que “veste na onda”, a protagonista do conto é descrita por um narrador onisciente que “externa simpatia pela personagem e compreensão de sua realidade adversa. A protagonista mostra-se como uma representante singular do universo da marginalidade” (ORNELLAS, 2008, p. 138). Com os predicativos que a fariam passar por uma mocinha de dezenove anos, típica moradora de Copacabana, a protagonista recebeu a alcunha de Mariazinha Tiro a Esmo “pelos encardidos da Favela da Rocinha, num ponto de pivetes tão tumultuado, tão cheio de movimento, rumor e estripulias” (ANTÔNIO, 1987, p. 163) que lhe angariaram a vivência e a maturidade incomuns para quem, aos meros catorze anos, já possui a malandragem necessária para sobreviver praticamente sozinha em um ambiente hostil que lhe exige agressividade na defesa de seus interesses.

Destoam de sua bonita figura “alguns dentes podres, é o ponto fraco”, claros indícios de sua miséria; mas, por outro lado, seu sorriso “abrindo dentes arruinados, mostra no canto da boca um traço cínico, acanalhado, sinistro” (ANTÔNIO, 1987, p. 163) é, também, exibido como prova de força e defesa na conquista de seus intentos, uma vez

que a dentição simboliza “um instrumento de tomada de posse, tendendo à assimilação: é a mó que esmaga para fornecer um alimento ao desejo. Os dentes simbolizam a força da mastigação, a agressividade devida aos apetites dos desejos materiais” (CHAVALIEER; GHEERBRANT, 2007, p. 330). De fato, Mariazinha exibe coragem, beligerância e esperteza nascidas de sua situação de total exclusão.

Filha de um ferroviário português e de uma “marafona loira”, passou os primeiros anos de vida em um barraco da favela do Catumbi, pouco viu a mãe, conviveu com o alcoolismo e a violência do pai, dentro de um grupo familiar marginalizado, já que “a inserção dessa família no sistema sociocultural está comprometida, pois que estando aparentemente à margem dos processos de reprodução das relações de trabalho, configura-se como lumpemproletariado” (SEVERINO, 2004, p. 80), condenando Mariazinha, de antemão, à miséria. Aos doze anos foi violentada pelo pai e, fugida de casa, perambulou pelos bairros de Fátima e da Lapa, vivendo “entre marafonas, camelôs, gente sem eira nem beira, merdunchos, pingentes urbanos” (ANTÔNIO, 1987, p. 166) e, neste último bairro, conheceu um mulato “quarentão, mistura de padrasto e amante prepotente” (ANTÔNIO, 1987, p. 166), com quem estabelece uma relação marital.

Com esse triste histórico pessoal, Mariazinha estava fadada a cumprir a sina comum às meninas cuja:

Família é coagida pela carência de tudo, desde alimentação até emblemas de pertinência a um determinado grupo. Frente a essa situação, ocorre uma pressão sobre seus membros para que saiam do seio da família e procurem sua própria sobrevivência.

Desta perspectiva, a mulher que já se encontra num período de margem grupal, é compelida, como toda e qualquer adolescente, a iniciar sua trajetória rumo à maturidade. [...] O período liminar dessas mulheres foi antecipado por alguns traumas, tais como a morte do pai ou da mãe, violência sexual, relação incestuosa, fatos que a inserem na marginalização (SEVERINO, 2004, p. 82).

A despeito de sua pouca idade, a menina assistiu, aos sete anos, ao primeiro crime – um assassinato passional, que ela narra entre várias gírias, alguns conselhos aprendidos no universo da malandragem, um tanto de cinismo e nenhum espanto. A narração que Mariazinha faz do assassinato de um casal adúltero, efetuado pelo marido traído, termina com uma declaração que beira o escárnio: “me lembro que a mulher parecia uma dona da

vida. Acho que parecia com a minha mãe. Eu até gostei de ver a morte da dona, sabe? Uma boa vaca, que nem minha mãe” (ANTÔNIO, 1987, p. 166). Esse desprezo confirma que “uma das formas de contestação que se encontram mais frequentemente na adolescente é o escárnio. Estudantes, *midinettes*, morrem de rir contando entre si histórias sentimentais ou escabrosas” (BEAUVOIR, 2016, p. 102) , demonstrando que:

Como o riso, o emprego de uma linguagem obscena não é unicamente uma contestação: é também um desafio aos adultos, uma espécie de sacrilégio, uma conduta deliberadamente perversa. Recusando a natureza e a sociedade, a jovem as provoca e as enfrenta mediante numerosas singularidades (BEAUVOIR, 2016, p. 103).

Em sua trajetória repleta de singularidades, Mariazinha cometeu seu primeiro crime aos nove anos de idade: “meteu giletes no escorregador de uns meninos que a surravam” (ANTÔNIO, 1987, p. 166). Fugindo das agressões recebidas do pai alcoolizado, catando restos de comida que levava a uma moradora do morro, a qual criava porcos, a protagonista do conto garantia sua única refeição ao dia, um prato escuro e preto, que Mariazinha devorava, apontando não somente sua necessidade, mas que o enfrentamento da mesma demonstra que “destinada a ser uma presa passiva, ela reivindica sua liberdade até no fato de suportar a dor e o nojo” (BEAUVOIR, 2016, p. 104).

Aos catorze anos, a garota tem vários desafetos de quem se defende com navalha; foge da polícia com frequência e desembaraço; usa da agressividade para se preservar. Mariazinha não se lamenta nem se põe como vítima de uma realidade injusta; antes, relata as poucas coisas que são dadas ao leitor saber sobre ela como prova de autonomia e coragem, sempre em forma de bravata vinda de uma moça excluída, para quem “não há perspectivas de melhores condições de vida no seu porvir, do mesmo modo como o que viveu outrora não pode ser considerado vida. Desse modo, a sua incerteza quanto ao amanhã faz com que ela tenha somente a garantia do dia de hoje” (ORNELLAS, 2008, p. 131).

Atraindo a admiração dos rapazes que passam de carro por Copacabana, a garota que passaria por dezenove anos parece estar passeando à procura de companhia pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana, local em que “à noite, muitas mulheres que se fingem de prostitutas desfilam em pequenos grupos pelas ruas e atacam os que passam sozinhos, retirando todos os seus objetos de valor” (GASPAR, 1985, p. 19). Mas, na

realidade, a menina de catorze anos está trabalhando como olheira e responsável por seis meninas pedintes, que vão esmolar e vender coisas miúdas na mencionada avenida. Vê-se que Mariazinha, apesar de muito nova, já desempenha uma atividade empresarial dentro de seu ambiente; também se vale de pequenos expedientes “enturmada com as bandidetes” e, em virtude disso, defende-se em fugas por favelas cariocas “quando a polícia aperta o cerco sobre pivetes, por causa de maconha, assalto, furto ou outras estripulias e aprontações” (ANTÔNIO, 1987, p. 167).

Escapando muitas vezes da vigilância de seu protetor, Mariazinha costuma sair à noite para “catar alguém que lhe desse uma voltinha de carro e algum dinheiro” (ANTÔNIO, 1987, p. 167), prostituindo-se por conta própria, sem nada dizer tampouco dividir com o mulato quarentão com quem partilha o teto. Essa atitude contraria frontalmente as convenções patriarcais que atribuem ao homem a condução dos destinos do relacionamento marital. Sendo esse homem mais velho que sua companheira e sendo essa companheira desprovida de família, conhecedora de violências de diversos tipos e necessitada de proteção, o relacionamento desse tipo demonstraria que “a dominação masculina encontra assim reunidas todas as condições de seu pleno exercício. A primazia universalmente concedida aos homens se afirma na objetividade das estruturas sociais” (BOURDIEU, 2014, p. 54). Mas não é o que acontece, pois é a garota quem reclama para si a liberdade de “fugir do casarão do Catumbi” noite afora e nem dar satisfações ao companheiro.

Mariazinha não reconhece sobre si qualquer autoridade – em especial, autoridade de uma figura masculina –, a começar pelos meninos que a surravam e ensejaram sua precoce vingança criminosa, passando por seu pai e chegando a seu companheiro. A garota não confere respeito nem poder de mando aos homens que lhe passaram pela curta vida, uma vez que “o poder simbólico não se pode exercer sem a colaboração dos que lhe são subordinados e que só se subordinam a ele porque o *constroem* como poder” (BOURDIEU, 2014, p. 63 – grifo do autor).

Agressividade e escárnio são as armas que garantem a Mariazinha Tiro a Esmo o exercício da independência dentro de um universo que a hostiliza. Mesmo bem nova e aparentemente frágil, a garota mostra em suas atitudes uma autonomia incomum para alguém em sua condição social, que conjuga pouca idade e muito abandono. A condição

que poderia gerar uma menina amedrontada, explorada e dependente acaba por forjar uma mulher corajosa, empreendedora e autônoma.

A figura feminina no conto “Tony Roy Show”

“Eu tenho um passado. Aí a chave”, diz Antônio Rodrigues Pereira ao narrar sua busca pelo sonho, que restou frustrado, de ser cantor de bossa-nova. Tal busca foi iniciada em Divinópolis, interior de Minas Gerais, onde o protagonista do conto foi crooner de uma orquestra medíocre e de onde saiu para animar festas e bailes em “inferninhos e clubecos” por cidadezinhas do interior do país, para gravar – em inglês – o sucesso *Boy’s Rock* sob o pseudônimo de Willy Montini, para se tornar cantor popularesco de canções românticas, para conhecer a decadência artística, para ganhar a vida pintando frases engraçadas em para-choques de caminhões, para ressurgir nas paradas de sucesso, para comandar seu programa de TV, para perder audiência para o concorrente William Santos, para cair no esquecimento do público, para voltar a perambular por cidadezinhas “que a sorte esqueceu” animando bailes, para retornar à TV em participação em programa de humor representando um mendigo cantor de marchinha de galhofa e com isso tornar-se um sucesso estrondoso.

Antônio, um especialista em superação, não nega que começou a vida “roendo beira de penico” até se transformar em “Toni Roy da noite para o dia, de estalo. Romancão de respeito, ídolo das crianças, homem-show, batendo a marca dos 75,0 de audiência. Uma força” (ANTÔNIO, 2012, p. 288). Toni Roy é o cantor de sucessos como *Cálida noite*, *O cravo, com ternura* e *Na volta de seus cabelos* – os preferidos das fãs. Também é ídolo das crianças, que brincam ingenuamente com o som do segundo nome do cantor e ocupam as primeiras filas da plateia nas apresentações do mesmo. Seu programa de TV é, segundo alguns jornalistas, “a estrela que brilha mais nas noites de quinta-feira”. Suas fases de grande sucesso devem-se ao público feminino e maduro, mulheres solitárias que não duvidam da autenticidade dos sentimentos do cantor-galã que diz de si que “Toni não traz só canções de mentirinha. Canto um grande amor que tive, perdi e se respeita” (ANTÔNIO, 2012, p. 290).

O que pode, a princípio, parecer um desabafo sentimental, na verdade é um traço da maleabilidade característica de Toni Roy. O cantor que gostaria de cantar bossa-nova

sempre foi bastante versátil ao se acomodar às várias situações que o manteriam na mídia. Em fins da década de 1960, cantou em inglês e fez sucesso como Willy Montini, confessando que “se o macete fosse enrolar língua gringa, eu malhava”. Em tempos de sucesso, não viu problemas em aceitar fazer propaganda dos negócios do governo, alegando profissionalismo. O artista muda de penteado, bigode, moda, regime alimenta, moldando-se às necessidades midiáticas do momento que mais favorece a “um cantor-galã e ídolo das crianças”. Toni Roy agrada ao público local ao elogiar a cidade em que está fazendo sua apresentação e torce por um time de futebol – desde que seja o mais popular e, conseqüentemente, o de maior torcida. O cantor declara a um entrevistador que vai a um analista “que me amarra os grilos”, mas em seu monólogo confessa que jamais frequentou analistas, sempre absorveu os impactos da vida por si próprio e “rasgando o verbo, não estou a fim de ensinar nada a ninguém. Vivo destacado. Ou antes, vivo sozinho” (ANTÔNIO, 2012, p. 294).

O que poderia, a princípio, parecer uma conduta usual a um artista que vive do reconhecimento de seu público e lhe quer angariar a simpatia, na verdade é uma demonstração do oportunismo de Toni Roy, que afirma que “quem subiu bastante e depois, num repente, beijou a lona, aprendeu que nesta ocupação as coisas não duram”. O cantor, embora cultive a imagem pública de artista simpático e até mesmo tímido, tem atitudes pragmáticas e até calculistas ao gerir sua carreira, suas relações pessoais e sua família.

Seu programa de TV é vice-líder de audiência, classificado como entretenimento familiar e indicado para todas as idades, mas o público desconhece sua claqué composta de “desdentados, mondrongos, malvestidos, desempregados, chuéis” (ANTÔNIO, 2012, p. 298), pobres-diabos que recebem mísera remuneração para rir e aplaudir o *Tony Roy Show*, cujas gravações varam a madrugada. A simpatia, o comedimento e a cortesia do cantor para com a imprensa não impedem que as entrevistas sejam delegadas a seu diretor de produção – Wilsinho, “tiro e queda, ponta firme, acerta as coisas bonitinhamente” –, amigo desde os magros tempos de Divinópolis e responsável por elaborar um comovente passado para o cantor de *Cálida noite*.

A imagem de pai responsável e amoroso, cultivada na mídia, não coaduna com a atitude do homem que transformou o casal de filhos pequenos, Bebeto e Luluca, “em

companheiros de trabalho” e, ao precisar urgentemente da presença do filho no palco para a gravação de seu show, não hesita em fazer o que narra para si: “trago Bebeto aos trambolhões, vestido à caipira, choramingando, desmanchando a maquiagem. Disciplino, meto-lhe o braço, meto Bebeto em cena” (ANTÔNIO, 2012, p. 302).

Toni Roy cultiva a imagem de tio brincalhão, ídolo das crianças, mas agrada ao público infantil com ingênuas brincadeiras também porque sabe que “afinal, com as crianças me virão as mães, as tias, as avós, a parentada” (ANTÔNIO, 2012, p. 295). O público feminino, carregado com o infantil e composto de mulheres maduras e solitárias, tem o artista como ídolo máximo e ele constrói “para elas – mal-amadas, maldormidas e pior gozadas, mais que tudo precisando amar – um mundo amoroso existente, vivido na carne, no sangue, na alma” (ANTÔNIO, 2012, p. 290), graças à triste experiência por ele vivida, pois confessa: “morreu-me a mulher, tenho dramas que me dão o direito de lamentar amores” (ANTÔNIO, 2012, p. 291).

A perda da mãe de seus filhos é, sem dúvida, um episódio doloroso na movimentada vida de Toni Roy, que a certa altura da narrativa relembra que “quando me faltou Mafalda, a sorte desandou”. Vítima de uma doença mental, várias vezes internada em sanatórios, cercada de cautelas quando se tratando em casa, onde o cantor recomenda a três empregadas que “cuidem que minha mulher não se aproxime das janelas ou do terraço” (ANTÔNIO, 2012, p. 299), Mafalda “acaba se matando” – tudo indica que se atirando de uma janela do apartamento, pois que Toni Roy fala da transformação de seus filhos em companheiros de trabalho “depois do suicídio de Mafalda saltando para as primeiras páginas” (ANTÔNIO, 2012, p. 291). O alarde, o trauma familiar e a comoção do público serão aproveitados pelo cantor de sucessos românticos, cuja viuvez finda por se apresentar bem vantajosa a um artista que depende do público feminino e maduro para emplacar canções românticas como *O Cravo, com ternura*, admitindo com certo cinismo que “de mais a mais, a natureza me foi dadivosa. Tenho cara de quem perdeu um grande amor” (ANTÔNIO, 2012, p. 291).

A perspectiva em que o cantor põe o suicídio da esposa é, no mínimo, intrigante. Em seu monólogo, Toni Roy não fala de amor ou outro sentimento que tenha tido por Mafalda nem evoca lembranças relativas ao casamento que viveram. Não parece sentir falta da mãe de seus filhos nem demonstra sofrimento pela perda da esposa. O suicídio

dela é mostrado como mais um percalço na vida acidentada do cantor.

Em *Uma avaliação da vivência do luto conforme o modo de morte*, Cristina Marcos Moura (2006, p. 32), ao falar sobre o luto originado de um suicídio, afirma que “os homens lidam com a dor da perda de forma diferente das mulheres, ou seja, através da evitação do assunto”. Mas Toni Roy faz questão de sempre mencionar ou insinuar a perda da esposa, em especial para comover seu público, consumidor habitual de canções de amor perdido.

O sofrimento de Mafalda estende-se, obviamente, a sua família e, principalmente, à vida profissional do cantor, que se divide entre viagens, contas domésticas, dois filhos pequenos, turnês pelo interior do país e os cuidados com a esposa. As despesas médicas acarretam a necessidade de mais shows; a distância de casa, por sua vez, cria maiores preocupações a Toni Roy, que narra: “vivo com o coração na mão. Médico não resolve. [...] De agulhas de acupuntura ao terreiro de umbanda, a doença me torra dinheiro. [...] Três enfermeiras em casa, camufladas de empregadas para evitar que ela se atire lá pra baixo. Cada coisa nova que se tenta, uma fortuna” (ANTÔNIO, 2012, p. 300). O cantor vive atordoado por telefonemas constantes e desconexos em que Mafalda só repete o apregoadado por uma camelô da calçada de seu prédio. Também vive atormentado por expectativas sobre novos tratamentos para a esposa, pela responsabilidade para com os filhos ainda crianças, pelos apuros financeiros, apesar de muito trabalhar “aí pelos interiores, comendo pó, amassando barro. Três filhos nos ombros” (ANTÔNIO, 2012, p. 304). A referência ao número de filhos, sendo que o cantor possui apenas duas crianças, reforça o estado de debilidade em que Mafalda vive. O suicídio de pessoas em sua condição mental costuma, de acordo com Moura, causar nos enlutados uma série de reações peculiares, tais como culpa, vergonha pelo modo de morte e mesmo alívio, pois:

O alívio sentido pelo sobrevivente do suicídio parece estar intimamente relacionado à angústia que os familiares e pessoas próximas costumam sentir quando tomam conhecimento (antes da consumação do suicídio) da presença de acentuada e persistente ideação suicida [...] e conseqüente risco de morte. Passar por essas situações com o ente querido desgasta emocionalmente a família e parece ser proporcional ao alívio sentido depois da morte, [...] alívio por não terem de lidar com os comportamentos autodestrutivos do membro familiar suicida (MOURA, 2006, p. 47).

O eventual alívio causado pelo suicídio de Mafalda geraria discrição – quando não, silêncio – a respeito do assunto, mas é um tema do qual Toni Roy tira partido. A começar por

transformar seu casal de filhos pequenos em companheiros de trabalho, com eles formando um simpático trio que “é uma tônica que faltava há anos. Um quê de família compondo bem, inofensivo e íntimo. Então, a rede de tevê joga o anúncio em que apareço abraçado a meu caszinho de filhos” (ANTÔNIO, 2012, p. 291), ajudando na elaboração da imagem do cantor como pai dedicado e zeloso, que cria sozinho seus dois filhos após a trágica morte da esposa.

O cantor afirma: “ultrapassei o terceiro casamento. Circulo com meninhas, ninguém conhece minha mulher” (ANTÔNIO, 2012, p. 293), mostrando ser vantajoso continuar cultivando a imagem de viúvo dedicado à família e fiel à memória de sua falecida Mafalda – esta, sim, grandemente conhecida pelo público. A crítica também é simpática ao sofrimento do artista, respeitando o drama pessoal de um cantor que faz questão de sempre repetir: “canto um grande amor que perdi e o povo respeita”. Também a faixa de público fiel a Toni Roy compreende perfeitamente que “Toni não faz só canções de mentirinha [...]. Já era ótimo, agora melhorei. De amor perdido sou excelente, que sofri. Muito me é permitido. Morreu-me a mulher, tenho dramas que me dão o direito de lamentar amores” (ANTÔNIO, 2012, p. 290). O suicídio de Mafalda é, assim, o grande apoio da carreira do cantor romântico, principalmente quando em momentos mais felizes. Em seus altos e baixos, Toni Roy aproveita as chances que lhe surgem e, ao alçar o estrelato, aproveita-se da trágica morte de sua primeira esposa para explorar sentimentalismos de seu público e se manter nos mercados fonográfico e televisivo.

Ao final do conto, tem-se o artista renascendo após mais um período difícil, encontrando como chance de voltar à TV um papel pequeno em uma “beirada em programa humorístico”, que o homem-show transforma em enorme sucesso: o mendigo que canta a marchinha carnavalesca *Me passa a grana já!* e acaba tendo seu rosto estampado em embalagens de doces, capa de caderno, flâmula, cachaça e pente. O sucesso indiscutível deve-se ao talento e ao grande senso de adaptação que Toni Roy sempre teve, mas essa capacidade de renascer na mídia sempre contou muito com a presente ausência de Mafalda. A morte de uma mulher fragilizada pela doença mental é o maior apoio para a imagem pública de Toni Roy.

A morte, de acordo Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 621), significa revelação e

acesso a uma vida nova e, na condição de “filha da noite e irmã do sono, ela possui, como sua mãe e seu irmão, o poder de regenerar” (p. 621). Nesse sentido, a morte da esposa de Toni Roy regenera a carreira do mesmo e o auxilia a manter suas canções românticas nas paradas de sucesso, nos programas de TV e nos shows por todo o Brasil.

A triste Mafalda é o suporte da bela imagem pública de um homem duro e sofrido que, na realidade, explora pobres-diabos na claquete de seu programa de TV, que se aproveita do potencial de seus filhos pequenos, que trai a esposa. É a figura feminina – debilitada, comovente e perene – o lastro da imagem do cantor-galã das mulheres de meia-idade que suspiram por um grande amor ao som de *Na volta de seus cabelos*.

A figura feminina no conto “Milagre Chué”

Em 10 de março de 1975, o recém-criado jornal *Panorama*, de Londrina-PR, publicou um conto de João Antônio, que se mudara para a cidade paranaense a fim de colaborar com o mencionado jornal. O conto em questão chama-se “Jacarandá – a estrela desce” e seria incluído, em 1982, na coletânea *Dedo-duro* sob o nome de *Milagre Chué*.

O conto mostra a visão cáustica do autor sobre outro milagre: o milagre econômico instaurado pelo governo militar em 1970, na realidade “uma impressionante euforia, que duraria até 1973, com a economia batendo todos os recordes. [...] O ‘milagre’ se devia à concentração de riqueza nas mãos de 25% da população, e uma tempestade contínua de dólares provocada pela favorável conjuntura internacional” (BARROS, 1992, p.). Porém, em 1975, o governo do general Ernesto Geisel já não podia ocultar o fracasso desse plano econômico, pois conforme Barros, constante alta no custo de vida, arrocho prolongado dos salários e crescente concentração de renda tornaram muito difícil a vida das camadas menos favorecidas da população e indiferente a sua penúria, visto que:

Entre 1974 e 1975, segundo dados oficiais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 67% da população (cerca de 72 milhões de pessoas) não consumia o mínimo indispensável de 2.240 calorias diárias para sobreviver e podia ser considerada desnutrida. O próprio discurso governamental admitia a existência de ‘focos de pobreza absoluta existentes, principalmente na região semiárida do Nordeste e na periferia dos grandes centros urbanos’ (BARROS, 1992, p. 81).

Jacarandá, o protagonista do conto “Milagre Chué”, é um desses brasileiros desnutridos e sem perspectivas que vive na cidade do Rio de Janeiro, em um dos grandes

centros urbanos brasileiros. Um narrador onisciente conta a história do pobre-diabo maltrapilho que vive de pequenos expedientes – vendendo óculos escuros franceses fabricados no subúrbio de Cascadura, frações de bilhetes de loteria, velas pentes de osso, periquitos por papagaios a turistas – até ser apanhado pela polícia. Liberado após lavar o chão do Distrito Policial, Jacarandá pega uma carona na boleia de um caminhão e ruma para a cidade de Londrina, onde “dinheiro gordo rodava à grande e solto, fácil, fazendo-se ali fortunas do dia para a noite”, em busca de seu Eldorado. O protagonista encontra aí uma grande surpresa e o leitor, também.

“Milagre Chué” lança mão da narrativa fantástica para fazer uma paródia irônica de contos maravilhosos, subvertendo os elementos desses contos em que o herói é premiado ao final de uma série de desgostos superados. Referido conto é “o único momento na obra do escritor paulistano em que encontramos a presença do elemento mágico. Esse tipo de manifestação na estética desse autor aparece, justamente, em um contexto de inversão e delinea uma releitura pelo reverso da tradicional fábula infantil” (ORNELLAS, 2008, p. 235).

Jacarandá, ao chegar a Londrina, é interpelado por Pícolo, um homem tão rico quanto insatisfeito com sua riqueza, que lhe pede um favor, oferecendo para tanto a quantia de cinquenta cruzeiros: seguir por um cafezal próximo, chamar a boa fada madrinha e pedir que ela não mais lhe desse riquezas. Ao obedecer e chamar pela “estrela do senhor Pícolo”, o protagonista vê “na linha do horizonte, um clarão abrindo suave, dourado. Surgiu uma fina carruagem levada por animais brancos, raçudos, limpos e fortes. Magníficos, um desfile. Segurando as rédeas, com doçura, uma fada de condão mágico” (ANTÔNIO, 2012, p. 317). E dela ouve que a sina do afilhado é enriquecer ainda mais – e assim será para sempre, pois “não lhe darei um minuto de vida sem pencas de dinheiro. Quanto mais gastar, mais ele ganhará. E não insista” (ANTÔNIO, 2012, p. 317). Voltando para dar o recado da bela entidade a Pícolo, Jacarandá o faz mais triste e desiludido e, ao se despedir do protagonista, o rico senhor ainda lhe dá mais cinquenta cruzeiros. Entusiasmado com a boa sorte obtida – cem cruzeiros! –, o protagonista crê estar no Eldorado.

Ao flertar com o insólito, João Antônio mostra, sob o prisma dos excluídos, sua visão irônica a respeito da situação de quase miséria do brasileiro comum após o fracasso do “milagre econômico” tão propagandeado pelo governo militar. Jacarandá acha mirabolante a

narrativa que Pícolo faz sobre sua fortuna obtida com café, soja, gado e trigo, mas realmente insólito parece alguém não querer mais ser rico. Jacarandá fica tonto de espanto ao receber uma nota de cinquenta cruzeiros e “não acreditaria, não fosse a evidência do papel pintado da nota de cinquenta cruzeiros pulando à sua frente” (ANTÔNIO, 2012, p. 317). Contudo, o protagonista não se surpreende ao ver surgir do horizonte uma linda fada tão logo invocada por ele. E mesmo o recado que ela transmite a seu afilhado, sendo bastante insólito (“quanto mais ele gastar, mais rico ele será”), não causa estranheza ao pobre mensageiro. Fabuloso, na verdade, é o fato de ele repentinamente ganhar cem cruzeiros de um indivíduo que lhe é completamente desconhecido. “Milagre Chué” alça à categoria de fantástico uma situação bem menos incomum que a invocação de uma fada e a subsequente aparição da mesma. A ironia da situação ficcional ratifica a postura crítica de João Antônio, que costumava dizer que

Fantástica era a realidade das periferias das grandes cidades e não aquilo que uma nomenclatura teórica estabelece, demonstrando um autor que pensou sobremaneira tanto sobre a necessidade de uma elaboração vinculada ao real quanto sobre as classificações da crítica literária de sua época. Essa postura pode justificar a sua ironia a um gênero clássico da literatura ocidental (ORNELLAS, 2008, p. 235).

Entusiasmado com os cem cruzeiros ganhos e acreditando ser possível ter a mesma boa estrela de Pícolo, Jacarandá indaga a si mesmo “por que ele, madeira de lei e pau para toda obra, não teria também a sua?” (ANTÔNIO, 2012, p. 318), resolve partir para o mesmo cafezal e invocar sua própria boa estrela. Ao bradar “estrela de Jacarandá! Apareça!” Presencia uma cena surpreendente:

Ouviu um estrondo medonho na linha do horizonte. O céu pretejou, um relâmpago cortou rápido e triscando, o gajo apavorou-se nas pernas. Veio, rangendo capenga, uma carroça estropiada, puxada por um burro magro, despelado. Segurava, com raiva, as rédeas imundas uma bruxa velha e magra, olhos fundos e cara de morte, que lhe berrou, aporrinhada:

– Quem foi o infeliz que me chamou? (ANTÔNIO, 2012, p. 318).

A surpresa desse encontro atesta que é o elemento feminino que vai determinar o destino tanto de Pícolo quanto do protagonista do conto. A fada, consoante Chevalier e Gheerbrant (2007), opera as mais extraordinárias transformações e, num instante, satisfaz ou decepciona os mais ambiciosos desejos.

É uma personagem feminina, a fada, quem cria em Jacarandá a expectativa de encontrar a prosperidade em terra recém-descoberta por ele – terra essa da qual ele sempre

ouviu as mais alvissareiras notícias. Personificando a esperança de um pobre homem sem paradeiro e sem perspectiva qualquer, a linda fada que garante a prosperidade de Picolo “representa a capacidade que o homem possui para construir, na imaginação, os projetos que não pôde realizar” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 415). É a partir da fala dessa etérea personagem, que sela o afortunado destino de Picolo, que Jacarandá – até então infeliz e frustrado em seus empreendimentos desastrosos – cria a ilusão de merecer ser premiado pela boa sorte. Essa breve ilusão acaba destruída pelo encontro com a estrela de Jacarandá, em tudo a antítese da fada-madrinha de Picolo.

É também uma personagem feminina – a bruxa feia, enfezada e com cara de morte – quem representa a ácida ironia de João Antônio, pois mesmo sendo ela a beleza transfigurada pela miséria da dura e feia realidade socioeconômica do país, ela permite que Jacarandá experimente o sabor de uma breve prosperidade. Chamada por seu afilhado, a bruxa faz questão de esbravejar: “Suma daqui, desgraçado! Fique sabendo que você só ganhou aqueles cem cruzeiros porque eu estava dormindo” (ANTÔNIO, 2012, p. 318) e assim prova que somente através de sua inércia um desabonado pode ser contemplado por um pequeno milagre, um milagre chué.

A figura feminina no conto “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)”

“Esse negócio de fazer vida pede sangue-frio, caráter”, diz Maria de Jesus de Souza, que em monólogo interior sofrido e quase delirante dá a conhecer sua situação presente. É prostituta, está em plena decadência, dorme em bancos de praça, é achincalhada por meninos de rua e chamada de Mimi Fumeta por todos os que conhecem sua detenção por ter sido flagrada vendendo maconha. Segundo ela própria, “aqui na Lapa até vendedor de amendoim e engraxate tiram sarro com a minha cara” (ANTÔNIO, 2001, p. 37).

O conto narra um dia na vida de Mimi Fumeta, que perambula sem sossego pela Lapa carioca desde o momento em que acorda em um banco de jardim público até o momento em que, ao chegar a madrugada, encontra seu primeiro cliente ao ver que “um frangote caça mulher junto da farmácia já fechada, mas de luminosos acesos” (ANTÔNIO, 2001, p. 49). Mimi apresenta-se, conforme Lucas (1999, p. 94) como “uma alma atormentada de

prostituta em busca de uma quimera, a perambular pelo bairro da Lapa” em seu expediente de marafona que trabalha na rua e, mesmo assim, espera dias melhores.

Em um único dia de trabalho, Mimi é sistematicamente humilhada pelas figuras masculinas com as quais interage. Os meninos de rua não a deixam em paz com caretas, insultos e apelidos provocativos; seu último cliente, “um durango kid do capeta”, não lhe pagou pelos serviços que dela recebeu; traficantes viciaram-na para obrigá-la a vender maconha; os policiais que a achacam acabam por surrá-la quando constatarem que ela nada tem para lhes oferecer. O desprestígio conferido às personagens masculinas – no conto delineadas como homens desrespeitosos, trapaceiros, aproveitadores e despóticos desde a infância – ressaltam a posição de silenciada em que Mimi Fumeta vive e a faz pensar que “macho, só por ser, já é fogo” (ANTÔNIO, 2001, p. 36). É o elemento masculino que institui o que Orlandi denomina como a política do silêncio ou a interdição do dizer, pois na situação de exclusão social e opressão, “o sujeito não pode ocupar o ‘lugar’ que lhe é destinado, para produzir os sentidos que não lhe são proibidos. A censura afeta, de imediato, a identidade do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 79). A prostituta ofendida por xingamento, trapaça, exploração ou agressão tem dessa forma sua identidade negada, vez que o apelido desabonador não lhe permite a dignidade de um nome próprio, ao passo que as mesmas atitudes opressoras perpetradas pelas personagens masculinas atacam a delimitação da identidade de Mimi, que faz questão de sempre declinar seu nome e seu sobrenome, pois “a censura é o lugar da negação e ao mesmo tempo da exacerbação do movimento que institui identidade” (ORLANDI, 2007, p. 81).

As poucas figuras femininas da narrativa – Nica, Rita Pavuna e Odete Cadilaque – são colegas de Mimi Fumeta, mulheres que a desprezam após o “flagra de fumo” e a conseqüente repercussão pelo bairro da Lapa, reforçando o grau de exclusão a que a protagonista é submetida.

Marginalizada dentro de um ambiente já marginalizado, Mimi preserva a capacidade de sonhar com sua saída da Lapa após algum golpe de sorte que lhe permita refazer sua vida em Copacabana, especificamente no Bar e Boate Primor. O estabelecimento, situado em um bairro mais sofisticado, oferece ambiente confortável e seleta clientela, é constantemente mencionado nos devaneios de Mimi e sempre colocado como uma impossibilidade

presente em comparação à sua vida quase mendicante. Mas jamais é descartado como uma possibilidade em futuro próximo. Com efeito, o discurso de Mimi Fumeta oscila entre o devaneio e a razão: ela sonha com o requinte do Bar e Boate Primor, mostra saber que precisa de um certo capital que lhe permita trabalhar nesse estabelecimento, em seguida, constata racionalmente a situação desfavorável em que se encontra e volta a se imaginar, bela e elegante, frequentando o Primor e encantando os frequentadores do local.

Excluída de seu círculo social e profissional em virtude de sua derrocada, a protagonista do conto é compelida a “criar um mundo próprio e aí ocorre o resgate da liberdade de criação, perdida com o processo de socialização. Tal resgate pode ser confundido, por aqueles que se encontram na ordem, com um processo de loucura” (SEVERINO, 2004, p. 110). É certo que, em várias passagens, o monólogo de Mimi Fumeta assemelha-se a uma espécie de devaneio que poderia ser causado por ingestão de álcool ou uso de entorpecente ou mesmo por um cérebro já avariado por maus tratos da vida. Porém, as referências que ela faz aos tipos de bebida, às marcas de charuto e às regalias oferecidas à clientela do Bar e Boate Primor demonstram que o local é seu conhecido de dias mais felizes e não mera ilusão vinda de seu desejo de melhoria profissional.

Mimi reconhece a exata dimensão de sua conjuntura e, por isso, busca alento na fantasia vendida em bancas de jornais. Ao focar seus olhos em um revista de fotonovelas e ver o “moço fofinho, rosto liso, filhote de industrial” que acabará por se casar com a “bela, comerciária, pobrinha, mas direitinha”, dispensa o enredo fantasioso com um incisivo “não dá para acreditar”, denotando o senso de realidade que a vida sofrida não lhe tirou. Por outro lado, ao pousar os olhos sobre uma previsão astrológica para o signo de Virgem, alegra-se diante do surgimento de um grande amor em meio a um ambiente festivo e se entusiasma com a recomendação de mais confiança em planos no campo profissional, acreditando em um enredo bem semelhante ao da fotonovela que acabou de renegar por ser inverossímil.

Os sonhos da prostituta tomam volume a partir do horóscopo otimista e passam a envolver “um majorengo abonado” que a tira para dançar na noite do Bar e Boate Primor e se encanta com a classe e a elegância dela, apaixonando-se perdidamente e, por fim, tirando-a da vida de prostituição. Esse enredo de conto de fadas é justificado com um caso

semelhante, acontecido com uma garota do Cabaré México – o que aproxima o sonho de prostituta de uma possibilidade real. E, de imediato, segue a constatação de sua dura realidade, “entristecendo debaixo dos Arcos, ressaca me amargando a boca, este buraco no estômago, a dorzinha fina na cabeça”, atestando que “apesar de a personagem Maria de Jesus de Souza ‘ir contra a maré’ e desejar ou invejar a vida das amigas que se dão bem, ao conhecer homens que as retiram da prostituição, a personagem participa de um ambiente das ruas que a expõe e não permite ascensão social” (MILAN, 2016, p. 147).

Mesmo sonhadora, Mimi Fumeta apresenta coragem e caráter, pagando o preço de sua independência – e pagando caro. Em um universo em que uma prostituta não sobrevive sem a proteção de um cáften, Mimi afirma que suas colegas “têm de molhar a mão dos vagabundos. Eu não dou tutu a vagal” (ANTÔNIO, 2001, p. 40), o que vai deixá-la à mercê de engodos de clientes e achaques da polícia. Ela está ciente de que “a miséria é sua sobrevivência, não há saídas para ela, porém não se deixa abater pela má sorte e ninguém pode prever suas ações, ela é livre para dar continuidade à vida, pois depende apenas dela própria” (MILAN, 2016, p. 151). Mimi também não reconhece domínio qualquer sobre si e, mesmo quando vive as piores situações, exorta-se com frases tais como “cabeça, cabeça, Maria de Jesus” ou “sua cabeça é seu mestre” ou “não pode pressa, não me valerá” ou “malandro demais se atrapalha”, demonstrando ser a única pessoa a ter controle sobre sua vida. Abordada por policiais, Mimi é surrada como se fosse um homem em um episódio narrado sem comoção nem autopiedade:

Desceram em turminha e um rato me prende aqui pelo cotovelo. Mete o joelho na minha barriga. Amoleço, tremo nas pernas [...]

A risadaria dos tiras estoura, galhofenta. Parece um coro:

– Ah , malandra, pensavas que a vida era mansa?

Outro rato vem, me manda um pontapé na bunda, um safanão nas ventas e me estapeia para dentro. Vai largando lá para o fundo do tintureiro, num nojo:

– Vamos lá, boneca. Refrescar a cabecinha (ANTÔNIO, 2001, p. 47).

É perceptível que o componente da humilhação, com a ironia e o nojo, acompanha a violência da agressão que Mimi Fumeta sofre unicamente para divertimento sádico dos policiais que a interpelam, comprovando que no ambiente da prostituição, “é sobre o corpo da mulher que recairá toda a violência e coerção da sociedade normatizada, violência que atingirá também todos aqueles que com ela se relacionarem” (SEVERINO, 2004, p. 110),

o que explica o afastamento de Nica, Rita Pavuna e Odete Cadilaque do convívio de Mimi. Ainda assim, a despeito da agressão e dos vexames sofridos, Mimi suporta tudo dizendo que “tonta, me aguento e não choro” (ANTÔNIO, 2001, p. 47).

As provas do caráter de Mimi – qualidade tão cara a ela – são dadas ao longo da narrativa que revela na protagonista uma mescla de dureza e doçura. Por um lado, a prostituta revida os insultos dos meninos de rua que a atormentam e não a deixam dormir; recusa-se a ser agenciada e protegida por um cafetão; resiste bravamente ao ser surrada por policiais; reconhece sua posição de inferioridade dentro do mundo excluído da prostituição exercida nas ruas e sua necessidade de lançar mão de estratégias variadas que possibilitem sua saída desse meio; sabe que há um custo a pagar pelo exercício de autonomia dentro de um ambiente opressor. Por outro lado, Mimi sonha com o encontro de um amor que a tire dessa vida; não deixa de observar as crianças que brincam nas calçadas da Lapa nem de admirar a cantoria dos pássaros nas gaiolas penduradas do lado de fora das casas do bairro; brinca com os gatos vadios do Passeio Público; comove-se com um casal de mendigos que escolhem tocos de cigarro sentados no meio-fio, em um tímido e terno namoro.

Mimi Fumeta possui tão somente um sonho modesto que lhe afirme a dignidade: “só pretendo ser do jeito que estou lá na certidão de nascimento. Senhorita Maria de Jesus de Souza”. Enquanto resiste aos percalços, ela segue afirmando combativamente que “essa cambada vai ficar sabendo que Mimi Fumeta é o cacete. Meu nome, desde que me entendo, é Maria de Jesus de Souza”.

A partir da análise dos contos acima, vê-se que as atuações das personagens femininas são uma prova incontestável da tensão entre a norma e a conduta, como acentua Martin. Percebe-se que, quando à mulher cumpria obedecer ao ditado pelo pensamento masculino, as mulheres concebidas por João Antônio manifestam comportamentos transgressores. Lídia insinua-se para Vicente com insistência incomum para uma moça de sua época; Fúgie desobedece às normas estabelecidas pelo matrimônio; Tila debocha de conselhos vindos de um representante da ordem. A Mãe de Meninão ignora regra tácita de diferenças de idade entre marido e esposa; além disso, faz uma transgressão social quando decide entrar no salão de sinuca e enfrentar – à sua maneira peculiar – o filho, posto

que para ele “a presença da mãe naquele ambiente – representante da ordem invadindo o espaço da desordem – põe fim definitivo à sua experiência como jogador de sinuca” (MARTIN, 2008, p. 131). A pipoqueira Maria submete o companheiro ao estabelecido por ela; as Cunhadas aproveitam-se das figuras masculinas que surgem em suas vidas – a começar pelo Cunhado que vai visitá-las; Guiomar subverte o comando da relação entre prostituta e seu mantenedor. E se a vida na marginalidade tem costumes pautados pelo androcentrismo, as excluídas Mariazinha e Mimi Fumeta fazem questão absoluta de afrontá-los: esta não se submete a nenhum comando masculino enquanto aquela assume uma conduta tradicionalmente exercida por homens.

É interessante notar que mesmo as personagens sobrenaturais concebidas por João Antônio vão de encontro às normas ainda quando suas condutas estão de acordo com suas funções específicas: a Fada, com sua diligência em sempre beneficiar seu afilhado, contraria em tudo a vontade de Picolo, tornando-o infeliz; a Bruxa descumpra as práticas estabelecidas de sempre prejudicar o ser humano e é sua desídia na vigilância para com Jacarandá que permite a ele a vantagem de um inédito ganho financeiro. Ambos os seres fantásticos acabam por obter resultados opostos aos esforços que empregam no exercício das funções que lhes competem.

Lídia, a Menininha brincando na praça de um bairro humilde, Fujie, Tila, Lúcia, Nora, a Mãe de Meninão do Caixote, a Tia de Perus, a pipoqueira Maria, Marli, as Três Cunhadas, Guiomar, Dona Catarina, Ivete, Mariazinha Tiro a Esmo, Mafalda, a Bruxa e Maria de Jesus de Souza são as mulheres concebidas por João Antônio, escritor conhecido e sempre lembrado por suas personagens masculinas, mas que disse em depoimento que:

Eu entendia que, nos filmes, uma mulher rica e burguesa, com todas as comodidades aos pés, chorasse. Tédio, nojo ou escárnio. Entendia. Só não podia compreender que minha mãe, cozinhando, se fanando sem empregadas na lida da casa, ajudando no bar e lavando roupa no tanque – e depois daquela pilha viria outra pilha e, sempre, outra – encontrasse jeito de, às vezes, baixinho e desafinando, cantarolar (ANTÔNIO, 1975, p. 74).

Dona Irene Gomes Ferreira foi o primeiro exemplo da resistência feminina a qualquer desacerto da vida. E o grande estímulo para que João Antônio olhasse com atenção, simpatia e respeito para as mulheres trabalhadoras, humildes e fortes a quem seu pai chamava de “Catarinas, Pafúncias e Hermengardas”.

ELAS POR ELE

"Você, mulher, nem sabe a poesia que tem" (João Antônio)¹⁵

A juventude de João Antônio passou-se em uma época que se convencionou chamar de “Anos Dourados”, quando se catalogavam as mulheres de maneira androcentricamente simplista: “as boazinhas eram mulheres para casar; as boazudas, para rosetar. É o império do machão. [...]. Eis aí um mundo de preconceitos herdados das décadas anteriores a respeito de como devia se comportar uma mulher. Os tabus ainda eram muitos” (NOSSO SÉCULO, vol. 8, p. 18). Conhecedor desses preconceitos relativos às mulheres, o autor mostrou-se atento à injustiça dos mesmos e à ousadia delas, que não se importavam com o pensamento patriarcal ou mesmo o afrontavam claramente. As mulheres por ele representadas exprimem autonomia, diligência, malícia ou autoridade de maneira discreta mas também sem qualquer constrangimento perante a sociedade ou submissão à vontade masculina. Essas personagens femininas mostram um autor que sempre esteve sintonizado com questões de sua época e um homem atento às mudanças que as posturas femininas começavam a apresentar já no início dos anos 1960. E ainda revelam a percepção do escritor a respeito da imprescindibilidade das mulheres na vida dos homens.

Tomando-se por base a escrita masculina, no dizer de Brandão (2004), como uma mostra de que a mulher, mesmo quando fala, repete o discurso de um Outro e não o seu próprio, vê-se que João Antônio ficcionalizou mulheres não somente com base em classes socioeconômicas – muito embora seja esse o primeiro viés empregado por esse autor. O contista paulistano voltou seu olhar literário para o desempenho social de suas personagens, dentro das possibilidades que lhes eram permitidas e das atribuições que lhe eram imputadas e, assim, elaborou mulheres ficcionais que correspondem às mulheres reais de seu meio social.

Em personagens descritas fisicamente em poucas palavras e discretas praticantes de grande economia vocabular, temos nos contos joãoantonianos algumas mulheres bonitas, uma ou outra cínica, muitas mulheres doces, algumas silenciosas e algumas silenciadas, muitas enérgicas, arrojadas em sua maioria, e fortes todas. João Antônio contraria a ideia de que as personagens femininas “só têm possibilidade de ocupar um

¹⁵ *Palavras de João Antônio em “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”*

espaço dentro da sociedade em que vivem: aquele que lhes é reservado pela expectativa criada por uma ideologia autoritária e patriarcal” (BRANDÃO, 2004, p. 50). Temos, nas personagens femininas do contista, o retrato das mudanças – então incipientes – dos comportamentos femininos e os indícios, sutis ou nem tanto, de sua transgressão às normas instituídas, manifestando o que Martin denomina de tensão entre a norma e a conduta, vez que as mulheres presentes nos contos joãoantonianos possuem atitudes que “expressam profundamente essa tensão, já que ocupando um lugar social marginal, voluntariamente ou não, encontram-se apartadas da norma” (MARTIN, 2008, p. 50).

Inseridas em espaços sociais marginalizados – como casas de prostituição, morros e favelas, sanatórios, bairros de periferia –, as figuras femininas criadas por João Antônio ocupam uma estreita faixa de atuação que lhes garantiria tão somente uma posição de coadjuvante sem maiores implicações em narrativas protagonizadas por personagens masculinas. Porém, a conduta das mulheres joãoantonianas, excluídas dentro de espaços marginalizados, acaba por contrariar as normas de comportamento instituídas pelo pensamento androcêntrico dominante na sociedade brasileira ao longo do século XX.

Quem são elas?

Nascidas em um contexto que abrange a segunda metade do século XX – dos Anos Dourados às reivindicações femininas da década de 1990 –, as mulheres ficcionais de João Antônio encontram-se fora da esfera socioeconômica mais elevada. São todas elas premidas por sérias necessidades financeiras ou por disfunções sociais variadas. Fújie, a Esposa do Contínuo e Mafalda – que também não podem ser classificadas como ricas – são as únicas personagens femininas que não dão indício de exercerem atividade remunerada fora do lar. As demais trabalham, têm um ofício, sustentam-se por meios próprios e, muitas vezes, dão sustento aos homens com quem dividem suas vidas. As escassas relações amorosas ocorridas nos contos joãoantonianos consistem, basicamente, em suporte – inclusive financeiro – que a mulher proporciona a seu parceiro. Mesmo o amor filial não se manifesta por palavras, mas sim por atitudes de cuidado e proteção.

Quando narradas sob o ponto de vista onisciente, as personagens femininas são exibidas com respeito e com simpatia por sua condição de mulheres marginalizadas; quando

narradas pelo protagonista, as personagens femininas são mostradas com ternura, paixão ou admiração; quando se narram, as personagens femininas se mostram sem qualquer traço de revolta ou autocompaixão. Sem qualquer tom panfletário, o contista paulistano exibiu, sem condescendência nem desrespeito, suas mulheres ficcionais, ressaltando-lhes a força e a influência de suas atuações sobre os destinos masculinos.

Elas são arquetípicas

Vistas sob o aspecto de imagens primordiais arquivadas no inconsciente coletivo, as personagens femininas dos contos de João Antônio ora resvalam nos ora atendem aos tão arraigados arquétipos culturais em narrativas que se articulam “com a ideologia da sociedade e com a voz masculina, reforçando atitudes e comportamentos da mulher, cristalizando estereótipos e revelando a hipocrisia social, com dupla moral sexual: uma para o homem, outra para a mulher” (FHILADELFIO, 2002, p. 143). Contudo, não são elas – nos contos joãoantonianos – constituídas de modo a ratificar o pensamento androcêntrico de dominação da mulher e sim de modo a ressaltar o confronto entre suas atitudes e o papel que delas espera a sociedade patriarcal de seu tempo, mostrando o custo que essas atitudes representam para a figura feminina.

Sem dúvida, os já mencionados arquétipos femininos de Lilith, Eva e Maria são referências na conduta das mulheres ficcionais joãoantonianas. Mulheres atrevidas, desbocadas e independentes, algumas das personagens femininas criadas por João Antônio são rebeldes e não reconhecem a dominação masculina vigente nas relações sociais que protagonizam, ainda que paguem alto preço por isso, mostrando que Lilith é percebida “nos castigos que recaem sobre as mulheres que desafiam as normas sociais. [...] Sempre renovada e infatigável, Lilith se aloja em cada mulher que imagina ser possível a verdadeira equidade, em cada mulher que perturba os sonhos e devaneios dos homens” (ROBLES, 2013, p. 38). Algumas personagens femininas criadas pelo contista paulistano atendem a esse perfil arquetípico.

Mariazinha Tiro a Esmo foi condenada aos abandonos familiar e material, mas não reconhece seu protetor e amante como uma autoridade em sua vida. Ainda que fuja dele, desça o morro e rume ao asfalto para fazer programas sexuais a bordo de carros

que passam pela Avenida Nossa Senhora de Copacabana, Mariazinha prefere esse risco e prefere dormir sob marquises a ser submetida aos comandos masculinos. É uma menina que tem economia própria, vez que administra um grupo de seis meninas que esmolam nos semáforos de Copacabana. Apesar de sua pouca idade, Mariazinha defende-se dos perigos do mundo empunhando uma navalha, tornando assim desnecessária uma figura masculina que a proteja em qualquer eventualidade. Mimi Fumeta, por sua vez, arrisca seu equilíbrio mental e sua integridade física ao prescindir de um homem que lhe administre a carreira e lhe evite os perigos da bebida alcoólica, dos tóxicos, da violência policial. Preferindo sua independência, ela suporta todos os percalços sem muito lamentar e sempre enfocando seu projeto de reerguer sua vida profissional, de reerguer sua situação financeira e de resgatar sua dignidade. Também Guiomar transgride as normas de conduta segundo as quais uma mulher retirada da vida de prostituição e sustentada por um homem rico deve a ele dedicação exclusiva e total obediência. A transgressão praticada por Guiomar prejudica apenas a ela mesma, pois a moça paga com a vida o preço do exercício de sua liberdade; todavia, a jovem prostituta nunca se importou com riscos que pudesse lhe trazer a condução de sua vida de acordo com seu arbítrio. Mariazinha Tiro a Esmo, Mimi Fumeta e Guiomar são personagens joãoantonianas que se equiparam à autonomia masculina e assumem os perigos e as consequências de suas atitudes, evocando o mito de Lilith e seu intrigante questionamento perante o homem: “por que ser dominada por ti? Contudo eu também fui feita de pó e por isso sou tua igual” (SICUTERI, 1998, p. 35).

Mulheres dominadoras, imponentes e seguras de seus desejos, algumas figuras femininas concebidas por João Antônio personificam as tentações de infração aos ditames estabelecidos por um código machista de conduta social, fazendo referência à “personalidade culpada de uma Eva que, em sua irreflexão, é levada pelo diabo a pecar. [...] Uma imagem controvertida, é verdade, pois apesar de tudo, na presumida debilidade de Eva caminha a liberdade de tomar suas próprias decisões” (ROBLES, 2013, p. 39). Certas personagens femininas criadas pelo contista paulistano evocam o mito de Eva.

Nora, do conto “Frio”, além de amante, pode ter apresentado a Paraná a oportunidade e os meios de burlar os conchaves secretos que ele tem com os novos amigos importantes, de sapatos lustrosos e bolsos fartos, de quem ele foge deixando ao

menino Nego a responsabilidade da entrega de um precioso embrulho. Já a Esposa do Contínuo de “Três Cunhadas – Natal de 1960”, ao obrigá-lo a realizar uma tarefa social que tradicionalmente caberia à esposa do chefe do lar, coloca-o em contato com a tentação de abandonar tudo e partir para uma vida de aventuras mundo afora, sem esposa, sem família, sem responsabilidades. Fujie, do conto homônimo, exerce sistemático assédio sobre o jovem amigo de seu marido, o qual é levado a cair em falta grave e acaba por aceitar a campanha empreendida pela linda nissei, traindo assim seu melhor amigo e se reconhecendo como um canalha. Essas três personagens joãoantonianas reproduzem a figura de Eva, cuja liberdade de tomar as próprias decisões sem levar em consideração os tabus e as delimitações sociais impostas “é a preocupação essencial da tradição ocidental, da qual se desprende o preconceito em relação à feminilidade perversa que estigmatizou as fraquezas masculinas provocadas pelas mulheres” (ROBLES, 2013, p. 41).

Mulheres protetoras ou condutoras zelosas dos destinos dos homens – ainda que não sejam eles seus filhos –, algumas personagens femininas criadas por João Antônio configuram-se como mães e como tal são lembradas. São elas merecedoras do respeito das personagens masculinas, tal qual Maria de Nazaré, “cuja poderosa personalidade determinou transformações reveladoras da influência que então exercia sobre o ambiente tribal” (ROBLES, 2013, p. 304).

Dona Catarina, em “Paulinho Perna Torta”, lembrada como uma piranha velhusca e professora de achaques, de manha e lero-lero, é a única fonte de proteção e cuidado para o pequeno engraxate Paulinho e a única pessoa a se preocupar com o bem-estar do pequeno órfão de olhos verdes, ensinando a este um poderoso artifício de sedução que muito valeria ao longo da carreira dele. Já Mafalda, com seu trágico fim de vida, sempre reconduz Toni Roy às paradas de sucesso e aos shows com plateia lotada pelo interior do país, lembrando com sua poderosa ausência a dor da perda de um grande amor – dor tão curtida pelas fãs dos sucessos açucarados do cantor. Por sua vez, a Bruxa do conto “Milagre Chué” atua como o reverso de mãe ao negar a Jacarandá a prosperidade que ele buscou em terras londrinenses; contudo, mesmo contrariando o pedido do protagonista, ele obtém a quantia de cem cruzeiros (uma pequena fortuna para os padrões dele) a partir da permissão dela, a provedora do início de boa sorte de Jacarandá – mesmo que seja

uma boa sorte breve e ilusória. Nenhuma dessas figuras femininas é, biologicamente, mãe dos protagonistas dos respectivos contos, mas atuam emulando essa condição e assim modificam os percursos deles.

A Tia de Perus, em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, é o primeiro e último recurso do rapaz em suas maiores necessidades e sempre cogitada como tal caso fracasse a busca por sucesso e fama de grande taco nos afamados jogos de Vila Alpina. Já a mocinha Tila, no conto “Retalhos de fome numa tarde de G.C.”, é vista pelo soldado Ivo, a princípio, como explorada e desfavorecida e, posteriormente, como insinuante e atrevida. Mas somente após a gestação e o nascimento de seu bebê, Tila é vista por Ivo como humilde e responsável e, por fim, como solidária e amorosa ao amparar o soldado em uma situação urgente e difícil. A Mãe de Meninão do Caixote é a única pessoa a ter autoridade e poder para tirar o filho do mundo incerto e pouco honesto da sinuca e o faz sob olhares espantados, porém respeitosos dos jogadores que a veem adentrar o salão de sinuca em uma ensolarada tarde de domingo. Em seus papéis de mãe, essas personagens femininas evocam Maria de Nazaré que, “com a docilidade que durante séculos serviu como exemplo de submissão religiosa, respondeu o que, em nossa cultura cristã, representa o acatamento por excelência a um destino consagrado ao bem” (ROBLES, 2013, p. 301).

Lançando mão de personagens arquetípicas, os contos de João Antônio demonstram a importância das mulheres que, com suas ações – mais do que com suas palavras – impelem os homens a cumprir suas sinas ou transformam os destinos masculinos. Afinal, Lilith, ao cobrar paridade com o gênero oposto, exerce sua autonomia com o atrevimento de quem declara “sou tua igual” e assim desperta a consciência da equidade entre homem e mulher; Eva, ao decidir por si mesma e desobedecer a ordens masculinas, lança o homem no caminho da independência obtida com o ganho do pão pelo suor de seu rosto; e Maria de Nazaré, ao dizer aos serventes das bodas de Caná da Galileia “Fazei tudo o que Ele vos disser”, fez com que seu filho operasse o primeiro de muitos milagres.

Elas são arrojadas

A independência financeira, imprescindível à custosa sobrevivência, é um dos motivos da autonomia exibida por muitas das personagens femininas criadas por João

Antônio, posto que muitas delas até mantêm seus maridos, companheiros, amantes ou cafetões. Porém, deve-se salientar que a maior independência demonstrada pelas mulheres ficcionais joãoantonianas é a independência de atitudes, de modo a afrontar as normas sociais estipuladas pela dominação masculina em vigor à época em que se passam as narrativas aqui examinadas. Nenhuma das personagens femininas até aqui analisadas se importa com preconceitos de qualquer tipo: há mulher casada que assedia o amigo do marido, mulher solteira que agride fisicamente o amante, mulher casada com homem mais novo, mulher que ignora e trai o protetor que a mantém, mulher casada que dá ordens ao marido. São, enfim, mulheres que não se enquadram nos moldes comportamentais de sua época, pois acabam por inverter situações em que ao homem cabe a iniciativa da conquista ou a proteção da parceira ou a demonstração de agressividade ou a prerrogativa da infidelidade ou o comando dos rumos da vida social do casal.

Um exemplo de afronta à dominação masculina é Maria, a pipoqueira que vive maritalmente com Malagueta. Descrita em apenas um parágrafo, Maria abriga seu homem, enfrenta-o quando necessário, defende-se dele, alimenta-o, perdoa-lhe as faltas e domina os pensamentos dele ao longo de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Discorrendo sobre o discernimento da mulher a respeito das funções para as quais está qualificada, Saffioti (2013, p. 393-394) declara que “disto [a dificuldade de discernimento] resulta que a mulher assuma, diante da vida, uma postura carente de agressividade exigida pela sociedade competitiva, permitindo a esta caracterizá-la como um ser passivo”. Contudo, passividade e carência de agressividade não são traços encontrados nas posturas da parceira de Malagueta, uma vez que ela não necessita da presença dele para manter a vida dela – e discerne com bastante clareza que o contrário é a norma que vigora no relacionamento de ambos.

Na construção do conto “Três Cunhadas – Natal de 1960”, as figuras femininas que cercam o protagonista não estão exatamente enquadradas nos parâmetros imputados tradicionalmente às mulheres da década de 1960. A mãe displicente e interesseira é lembrada breve e desinteressadamente pelas três filhas que celebram o Natal. A cunhada mais velha explora o amante, a cunhada do meio agride fisicamente um de seus amantes enquanto a cunhada mais nova sustenta seu amante. Nenhuma das três vive

um relacionamento legalmente constituído nem socialmente recomendado pelos padrões da época. As duas irmãs ausentes da confraternização natalina, Dirce e a esposa do protagonista, são as casadas e praticam o poder sobre seus respectivos maridos: a primeira, através da manutenção do esposo e a última, através de sua autoridade inata. Contrariam, então, Bourdieu (2014, p. 22), que sustenta que “a ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça”, já que nenhuma das personagens femininas da narrativa em questão confirma a prevalência masculina em suas vidas, ignorando a ordem social estabelecida sob moldes patriarcais.

Outro exemplo de mulher que não reconhece a primazia masculina sobre si é Mimi Fumeta, que sonha com sua elevação aos círculos mais requintados de prostituição, em sair das ruas da Lapa e em fazer a vida em Copacabana enquanto, corajosa, encara as necessidades e os vexames que seu ofício lhe proporciona. De fato, a prostituição exercida nas ruas é “ofício penoso em que a mulher oprimida sexual e economicamente, submetida às arbitrariedades da polícia, a uma humilhante fiscalização médica, aos caprichos dos fregueses, presa dos micróbios, da doença e da miséria, é realmente degradada ao nível de uma coisa” (BEAUVOIR, 2016, p. 375). Mas Mimi Fumeta se recusa a ser reificada: em sua delirante fantasia, vê-se superior às colegas de ofício e merecedora das atenções de um homem galante que a tire da prostituição; em sua vida prática, mostra-se rebelde, recusando a tutela masculina e resistindo às consequências advindas dessa recusa, afirmando-se, antes de qualquer discussão sobre gênero, como um ser humano que defende seu direito à dignidade de ser Senhorita Maria de Jesus de Souza.

As mulheres joãoantonianas também não vivenciam histórias de amor, mesmo quando envolvidas em relacionamentos que teriam por base, tradicionalmente, esse sentimento: Marli pensa ser amor a exploração e a violência física que recebe de Bacanaço; Valquíria é seduzida e ludibriada por Paulinho Perna Torta, seu primeiro namorado; Mafalda, *in memoriam*, é uma peça utilitária na carreira de Toni Roy; Nora tem com Paraná um relacionamento que pode ser tão somente comercial; Mariazinha Tiro a Esmo leva com seu amante uma relação de mera conveniência.

Interessante notar que raríssimas são as mulheres joãoantonianas impulsionadas por sentimentos. Elas são, antes de tudo, práticas e decididas na conquista de seus

escopos que, em geral, não envolvem afeto. Mesmo quando são alvo da paixão masculina, elas não se portam como mulheres que dedicam sentimento ou abnegação aos seus apaixonados nem se encantam em ser o alvo das atenções deles. Elas praticam a conquista desses homens que de admiradores passarão a apaixonados e, depois, a absolutamente rendidos por mulheres que se fazem notar e metodicamente empreendem táticas para seduzir suas presas sexuais – como fazem Guiomar e Fujie – empregando recursos que convencionalmente fazem parte do arsenal masculino de estratégias de conquista.

Aparentemente frágil, supostamente carente e realmente terna para com Joãozinho da Babilônia, Guiomar mostra-se indiferente, debochada e agressiva para com Batistão, seu mantenedor. Atiçando a competição entre Joãozinho e Batistão, Guiomar conduz aquele a valorizar-se a ponto de querer tomá-la do rival importante, rico e poderoso – o que não acontece por falta de iniciativa da parte dele, o amado que se mostra inexperiente em assuntos amorosos mesmo sendo um tanto mais velho que a mocinha que, segundo ele, tinha experiência sexual a ponto de surpreendê-lo. Ela também não se intimida em cercar e provocar Joãozinho, mostrando-se disponível, fazendo convites e rogando a ele que preencha as expectativas que Batistão é incapaz de realizar. Guiomar tem por Joãozinho da Babilônia um interesse predominantemente sexual, visto que não se constrange em falar claramente sobre sua insatisfação na companhia de Batistão, fazendo disso uma isca para captar as atenções do leão-de-chácara quarentão, que é o real objeto de seu desejo.

A misteriosa Fujie é outro exemplo de mulher que não age por impulsos afetivos. Se ela foi levada por uma atração fugaz ou por curiosidade ou por insatisfação conjugal ou por mero exercício de vaidade, não se pode saber. O próprio narrador, enamorado, desconhece os motivos que levaram a nissei a seduzi-lo, tampouco se preocupa com a questão, pois ele não é capaz de perceber a seriedade do paciente e metódico proceder de sua amada. Aos poucos, Fujie atordoa, envolve e consegue o que quer do narrador, que capitula aos desejos dela mesmo se sabendo errado por trair o melhor amigo. A estratégia de conquista passo a passo empreendida por Fujie demonstra que, para ela, o processo da conquista é tão ou até mais interessante do que a posse consumada dos afetos do rapaz apaixonado, que se sente culpado quando foi, na realidade, uma vítima dos desejos da ardilosa nissei. Ao ceder às abordagens da esposa do amigo, o jovem narrador lança a culpa da situação

na avenida, na noite e na chuva que envolvem o quarto de Fujie, mas não culpa a mulher que sistematicamente o assediou, envolveu, encantou e devorou, comandando o esquema de conquista que inverte as posições tradicionalmente imputadas aos gêneros dentro dos jogos de sedução.

As mulheres ficcionalizadas por João Antônio são decisivas e importantes para as personagens masculinas com quem interagem, mostrando-se arrojadas em sua maioria, bonitas algumas, cínica uma ou outra, doces muitas, enérgicas cada uma a seu modo e fortes todas elas.

Elas são importantes

João Antônio prestigia o elemento feminino ao optar por ele no momento de definir o percurso do protagonista de seus contos quando poderia, certamente, lançar mão de uma figura masculina para tanto.

Em “Busca”, o torneiro mecânico Vicente angustia-se em sua procura por algo indefinido que lhe dê novo sentido à vida. Embora não pense, inicialmente, em se casar e constituir família, ele passa a considerar essa possibilidade, vendo nela uma resposta a sua busca, a partir de seu encontro com uma criança. É fato que Vicente gosta de crianças e vê-las brincando na rua traz a ele a nostalgia de tempos bem mais felizes. O menino jogando bola na rua poderia comover Vicente, fazendo-o considerar uma mudança de vida, um possível casamento. Mas é o encontro com a menina que o transforma: antes dela, Vicente dispensa o assédio discreto da vizinha Lídia, pensando muitas vezes “por que diabo essa menina cismou comigo?” e “eu não quero é nada”. Depois de seu encontro com a menina do jardim público, um pensamento inédito surge na mente do protagonista: “Lídia maneira, pequenina, talvez desse boa mulher”. Vê-se claramente que não é o menino que faz com que Vicente mude de ideia a respeito de sua vida; é o elemento feminino, personificado pela garotinha, que lhe acena a possibilidade de redirecionar sua vida e tentar um caminho que eventualmente aplaque sua angústia e preencha o vazio de sua existência.

Em “Frio”, o protagonista Nego tem em Paraná não somente um protetor, mas também uma espécie de ídolo, que lhe ensinou a enfrentar a vida e que lhe transmite

experiências a partir de histórias cheias de aventuras e malandragens. Mas o grande apoio que o menino Nego tem em seu percurso pela madrugada paulistana são as figuras femininas que permeiam todo o conto, gravitando em torno do pequeno engraxate, fazendo-lhe companhia dentro da escuridão da madrugada fria, pois enquanto “o adulto impele a criança à malandragem, abreviando-lhe a infância, a menina Lúcia, também moradora da rua, estabelece o contraponto da aridez que caracteriza o universo marginal. O lado lúdico e inocente do universo infantil potencializa-se na relação que o menino mantém com a garota” (MARTIN, 2008, p. 116). A admiração que o pequeno engraxate devota à amiga é demonstrada através da lembrança das conversas havidas com Lúcia e das novidades que a menina lhe traz – em especial, o encantamento pela imagem de uma “moça que fazia ginástica em cima duma balança” – e nessas conversas “a curiosidade, o encantamento e a beleza são ingredientes que devolvem a ele a possibilidade de sonhar” (MARTIN, 2008, p. 117). Porém, é justo notar que o fascínio de Nego poderia advir de um habilidoso mágico ou um de um valente motociclista dentro de um enorme globo ou de um corajoso domador de animais ferozes; mas a imagem feminina da encantadora trapezista é a companhia mais constante que o pequeno engraxate possui em seu percurso no cumprimento da importante tarefa recebida de Paraná.

Embora o conto “Retalhos de fome numa tarde de G. C.” gire em torno da angústia do soldado Ivo (empobrecido, endividado e faminto), João Antônio dirige sutilmente o foco de atenção para a personagem Tila, que se faz presente o tempo todo no pensamento do rapaz. A princípio, vista por Ivo como explorada e desfavorecida – posteriormente como atrevida e insinuante, mais adiante como humilde e responsável –, Tila é, por fim, mostrada como solidária e amorosa por acudi-lo em uma situação difícil e urgente. Pelos olhos de Ivo, João Antônio elabora uma figura de mulher cujas posturas sociais desviantes revestem sua coragem e sua doçura, demonstrando a compaixão que ampara um homem faminto. A despeito do espaço predominantemente masculino, rude e preconceituoso do quartel – que, em tese, produziria um soldado rude, orgulhoso e inflexível mesmo diante da fome – João Antônio prestigia a mulher com os atributos de força e poder na figura da “mulatinha, jeitosa” que alimenta três homens: seu tio, seu filho e o soldado Ivo.

Na construção do conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, João Antônio distribuiu as

proporções de importância das personagens femininas de acordo com o grau de contato que cada protagonista mantém com o binômio realidade/ilusão. Perus, ainda jovem e cheio de fantasias de sucesso em sua carreira de jogador, sonha com jogos caros no bairro de Vila Alpina e tem como último recurso acomodar-se de vez em casa de sua tia, aturando-lhe o amásio alcoólatra e um eventual emprego medíocre. Bacanaço, maduro e experiente, sonha em conquistar Doroteia (experiente, autônoma e que prescindir de um cafetão), mas tem de seu tão somente a laboriosidade da jovem Marli. Malagueta, idoso e guarnecido do cinismo gerado pela difícil vida que leva, tem em Maria a fonte de sustento e o exercício do companheirismo entre um homem e uma mulher. Essas três personagens femininas dão o apoio necessário para que cada um dos protagonistas continue tentando seus sonhos minguados enquanto têm pouso certo nas mulheres com quem dividem sua trajetória. As respectivas mulheres são preponderantes para a existência dos malandros, vez que elas dão o respaldo para que eles sejam quem são: os malandros da noite, os grandes jogadores de sinuca imortalizados por sua malograda aventura, criada por João Antônio.

Em “Meninão do Caixote”, a figura materna é o elemento que opera definitivamente a mudança de vida do protagonista do conto. Mesmo sendo mulher de poucas palavras, as frequentes brigas que tem com o filho demonstram sua interferência constante na tentativa de impedir os possíveis destinos nocivos que Meninão possa tomar. É a figura feminina, circunscrita na Mãe, que toma os pensamentos de Meninão ao longo de toda a narrativa. E ao entrar humilde e calmamente no salão em que o filho disputa sua mais importante partida de sinuca, a Mãe de Meninão transforma radicalmente o destino do rapaz, que abandona a sinuca para sempre.

Em “Paulinho Perna Torta”, é indisfarçável a admiração que o protagonista dedica a seu padrinho no mundo adulto, Laércio Arrudão, e tal admiração ramifica-se em respeito aos irmãos de Laércio, Jonas e Ivinho Americano, e ao mentor espiritual Zião da Gameleira; porém, nenhum deles fez de Paulinho o Rei da Boca do Lixo. Laércio Arrudão foi preponderante na vida do protagonista do conto por ter abrigado o menino Paulinho na Zona do Bom Retiro como empregado do Bar Boca do Arrudão; porém, o ex-engraxate não passaria muito disso se dependesse de seu padrinho para subir na vida dentro do ambiente da malandragem. Arrudão protege e aconselha Paulinho, mas não o faz seu

herdeiro dos negócios escusos (exploração de mulheres, corridas de cavalo e contrabando) que tem, mantendo seu protegido na condição de mero funcionário. Arrudão sequer pensa em Paulinho como seu sócio – o que só vai acontecer anos após a consolidação da fama do ex-engraxate como perigoso cafetão, o fechamento da Zona do Bom Retiro, a morte de Ivete, a sociedade de Paulinho com os malandros Bola Preta e Diabo Loiro e a estada de Paulinho na Casa de Detenção. Ivete, sim, é o grande propulsor da carreira de Paulinho Perna Torta.

A prostituta francesa é essencial na vida de Paulinho Perna Torta, não só por ter sido o primeiro amor do sofrido ex-engraxate – dentro, repita-se, do que lhe foi possível entender como amor. Muito além disso, a prostituta francesa fez de Paulinho um homem não apenas por iniciá-lo na vida sexual e afirmar sua masculinidade. Paulinho Perna Torta assume seu papel de homem a partir de seu encontro com Ivete: aprenderá a seduzir as mulheres e assim começar a explorar suas minas; aprenderá a impor sua figura como malandro de mulheres; aprenderá a construir sua fama de violento criminoso; aprenderá a se apossar do que lhe interessa e a exhibir suas posses. Em que pese a importância de Laércio Arrudão e seus conselhos ao “afilhado” de olhos verdes, foi Ivete quem demonstrou as práticas que, bem aprendidas e bem aplicadas, levaram o ex-engraxate a erigir sua carreira e sua fama como Rei da Boca do Lixo.

Em “Tony Roy Show”, o protagonista sempre encontra um modo de se reerguer e voltar à carreira artística e, conseqüentemente, às paradas de sucesso. Sua visibilidade poderia ser obtida lançando mão da imagem de pai dedicado ou das comoventes figuras de seus dois filhos pequenos, criados sem mãe e marcados pelo suicídio da mesma. Todavia, é a primeira esposa de Toni Roy o elemento que o reconduz à visibilidade artística, à fama de cantor romântico e de homem viúvo e pai da família cujos sofrimentos de amor merecem o respeito e a simpatia do público.

Ao falar sobre a relação que existe entre loucura feminina e ideologia patriarcal, Brandão afirma que as noções como normalidade ou sanidade estão estreitamente vinculadas ao modelo ideal masculino, sendo que de um lado estaria a razão masculina e de outro, a “des-razão” feminina. Segundo a autora, “a razão está do lado masculino, como aí está o poder da palavra instauradora de toda a ordem hierarquizada. A mulher

sozinha é a mulher ‘singular’, carente de proteção masculina, sem a qual ela se anula, restando-lhe aceitar a proteção/dominação dos homens, único antídoto para sua loucura” (BRANDÃO, 2004, p. 55). Mafalda é a mulher carente de razão e de proteção masculina, mulher debilitada por uma enfermidade que a torna completamente alienada do mundo real, mas é ela quem respalda a imagem pública tão essencial à carreira de Toni Roy.

Em “Milagre Chué”, a escolha de João Antônio em personificar as entidades que patrocinam a boa e a má sorte recai sobre figuras femininas, quando os seres fantásticos encontrados por Jacarandá em sua aventura na cidade de Londrina bem poderiam ser Gênios, Anjos ou Duendes. Mas João Antônio preferiu seres femininos modificando as sinas dos homens que polarizam o enredo.

Nos contos examinados neste trabalho, as mulheres são o necessário apoio para que as figuras masculinas desenvolvam suas trajetórias e se tornem quem são dentro de seu ambiente social. As personagens femininas, mesmo não protagonizando as narrativas e mesmo atuando com discrição, interagem com os homens na condição de eminências pardas: são importantes para a afirmação da masculinidade deles, como são Fujie e Guiomar; são o abrigo, o sustento, a segurança e a solução imediata de uma premência masculina, como a Tia de Perus, a pipoqueira Maria, Marli, Nora e Tila; são essenciais para a manutenção da imagem pública – seja de bandido, seja de artista – do homem, como Ivete e Mafalda; são elemento crucial para a mudança de rumos que a figura masculina acaba por tomar na vida, como a Mãe de Meninão do Caixote e a Menininha do jardim público; são a última palavra decretando a sorte do homem que a ela se conforma, como a Esposa do Contínuo e a Bruxa madrinha de Jacarandá; ou amenizando o duro percurso de um homem rumo ao amadurecimento, como Lúcia e a Trapezista que encantam o menino Nego. Sem essas figuras femininas, eles não seriam exatamente quem são ou não viveriam as experiências que os tornaram – para o bem ou para o mal – quem realmente são.

Elas e os silêncios: o máximo de sentido com o mínimo de palavras

O silêncio, como elemento produtor de sentidos que é, envolve e acompanha as personagens femininas de João Antônio e sendo a origem de todo o tipo de comunicação, estabelece possibilidades e erige discursos. Nos contos joãoantonianos, raríssimas são

as mulheres que falam – com os outros ou de si próprias – mas lançam mão do silêncio como recurso valioso e polivalente. Empregado como estratégia para ser notada, usado como arma de sedução, como tática de conquista ou como demonstração de autoridade, o silêncio feminino constrói uma linguagem em que, muitas vezes, o não dito configura variados sentidos e discursos, uma vez que “se a linguagem implica silêncio, este, por sua vez, é o não-dito visto do interior da linguagem. Não é o vazio sem história. É o silêncio significativo. [...] Sempre se diz a partir do silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 23).

Lídia quase não emite palavra direta a Vicente, antes vive de olhadelas e sorrisinhos, insinua-se discretamente a ele e prefere voltar sua eloquência para a mãe do rapaz. Lídia usa o silêncio para elaborar seu discurso de moça prendada, honesta e discreta, valorizando sua figura casadoira primeiramente aos olhos da provável futura sogra para, a partir daí, conquistar as atenções de Vicente. A estratégia mostra-se de certa eficácia, pois a moça quase ignorada pelo torneiro mecânico no início da narrativa passa a ser vista por ele como “pequenina e jeitosa” e, ao final do conto, “talvez desse boa mulher” no pensar do rapaz. A moça usa o silêncio da respeitabilidade como artifício de valorização de sua presença diante dos olhos de Vicente.

O silêncio empregado como tática para encantar é a conduta praticada por Fujie na sedução do jovem amigo de Toshitaro. O não-dito por ela assume uma dimensão maior do que qualquer palavra porque abre ao jovem apaixonado inúmeras possibilidades de satisfação das expectativas românticas dele para com a nissei, que “exerce seu controle e sua disciplina fazendo o silêncio falar ou, ao contrário, supondo poder calar o sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 34). Além disso, o fato de haver entre ambos uma comunicação estabelecida com base no silêncio cria um arsenal de hipóteses e escusas que o jovem apaixonado não poderia aventar diante de palavras que porventura lastreassem seus contatos com Fujie. Se as palavras definem os sentidos do discurso – em especial, o discurso amoroso –, o silêncio abre uma vasta gama de significados de um discurso. Aos olhos do rapaz enamorado, o silêncio de Fujie poderia acenar como uma aventura inconsequente ou mesmo como mera afirmação de incipiente masculinidade ou a sensação de superioridade sobre o amigo-ídolo ou até a correspondência do sentimento que a moça desperta – probabilidades e dúvidas que seriam desfeitas mediante o emprego de palavras.

Tila, por sua vez, troca poucas frases com Ivo e suas falas mais alentadas afirmam seu papel de mãe, que atrai o respeito e a ternura do soldado pela moça. Mas ela também tem no silêncio um instrumento de atração do interesse de seu objeto de desejo. Os olhares e gestos de Tila tornam-se mais eloquentes quanto mais ela joga suas atenções sobre Ivo, distinguindo-o dos demais soldados do Grupo de Combate, pois que para a garota os aquartelados são fonte de sobrevivência enquanto Ivo é o foco de especial interesse dela. As insinuações de Tila, configuradas em expressões faciais e gestos desdenhosos e até abusados, são revestidas de um silêncio “que pertence à própria ordem de produção do sentido e preside qualquer produção de linguagem” (ORLANDI, 2007, p. 73). Esse é o componente que alimenta a curiosidade de Ivo sobre ela durante todo o conto que ambos protagonizam.

O silêncio como estratégia de conquista também é praticado por Guiomar para atrair Joãozinho da Babilônia. A jovem prostituta usa seu gestual e seu silêncio para encantá-lo e guarda suas falas para se queixar de seu mantenedor rico, generoso, machista e senil. Comparado a Batistão, Joãozinho ouve de Guiomar elogios escassos que se fazem suficientes para envaidecê-lo a ponto de fazê-lo imaginar embates com o velho político. Mas é o não-dito por Guiomar, com seus meneios de cabelos e com seu tamborilar de dedos sobre as coxas, que enseja desejos e coragens ao porteiro apaixonado, uma vez que no calar da moça “já estão os sentidos outros, naquilo que não foi dito está o trabalho do sentido que virá a ser” (ORLANDI, 2007, p. 131). Relembrada por Joãozinho da Babilônia, Guiomar atesta que “no valor assumido pela amada para o amante, o silêncio primordial pratica ato de presença” (KOVADLOFF, 2003, p. 165) quando, ao longo de todo o monólogo, ele recorda sua amada mais pelos gestos e silêncios dela do que pelas palavras que dela tenha ouvido.

O silêncio como exercício de autoridade é a marca das ações da Mãe de Meninão do Caixote. O amor materno é manifestado por atitudes de cuidado e proteção que ela dedica ao filho único – seja enquanto trabalha incansavelmente na máquina de costura, seja quando finge ignorar as fugas noturnas de Meninão rumo aos salões de sinuca, seja quando arruma as cobertas do garoto que finge dormir após uma noite fora de casa. Seu poder de mudar o destino de Meninão condensa-se em uma curta frase dita com modéstia

e, principalmente, na afirmação de sua autoridade materna delineada pelo imponente silêncio de sua figura adentrando o bar onde Meninão acaba de vencer a última partida de sinuca de sua vida. E de onde sua Mãe sai envolta no mais respeitoso silêncio dos demais jogadores, atestando que “com o silêncio, ultrapassa-se o sentido do não-dito com aquilo que se pode dizer, mas não é preciso” (ORLANDI, 2007, p. 170).

O silêncio como instrumento de poder também é o recurso empregado pelas personagens femininas de “Milagre Chué”. A linda Fada que surge diante do aventureiro Jacarandá pronuncia apenas uma fala que, suficiente para delimitar a sina de seu afilhado Pícolo, silencia qualquer tentativa que este porventura arrisque para não mais enriquecer. Nesse sentido também se coloca o discurso da Bruxa madrinha de Jacarandá, a qual decreta com uma breve fala o silenciamento de qualquer esperança de enriquecimento que o andarilho possa vir a ter. Ambas as entidades são silenciadoras e impõem a seus afilhados a vontade delas, independentemente de qualquer atitude ou merecimento deles.

A Esposa do Contínuo, por sua vez, é a única figura feminina completamente silenciosa dentro dos contos aqui analisados. Contudo, é a que exerce seu poder de mando de forma mais enérgica, regendo as atitudes do marido conformado e obediente, comprovando que “o poder se exerce acompanhado de um certo silêncio. É o silêncio da opressão” (ORLANDI, 2007, p. 101). Ela inverte os papéis tradicionalmente conferidos ao marido e à esposa dentro da relação conjugal, uma vez que o Contínuo lhe presta obediência respeitosa, inclusive ao desempenhar uma tarefa social que convencionalmente cabe à mulher. O Contínuo pensa somente uma breve queixa pelo comportamento da esposa (“a mulher não devia aporrinhar com aquelas ocupações domésticas. Diacho. A mulher bem poderia ter comprado os presentes para as irmãs”) mas jamais verbaliza sua contrariedade, tamanha é “a interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proíbem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições” (ORLANDI, 2007, p. 104). O Contínuo é impedido de ocupar posição de comando dentro da sociedade conjugal, acovardado que se faz dentro dela, e até mesmo impedido de protestar a respeito da tirania exercida pela cônjuge. Nota-se que ele nem mesmo tenta servir-se do expediente de se queixar da autoridade da esposa às três cunhadas, pois ele sequer ousa expressar qualquer nota desabonadora a respeito dela, que exerce sobre ele o silêncio da opressão.

É o silêncio da opressão que recai sobre as duas figuras femininas mais discretas dentro das narrativas que compõem o corpus deste trabalho: Marli e Mafalda. Tanto a primeira, jovem prostituta, como a segunda, mãe de família, são mulheres silenciadas por diferentes imposições demonstrativas de que “o silêncio não é ausência de palavras. Impor o silêncio não é calar o interlocutor mas impedi-lo de sustentar outro discurso” (ORLANDI, 2007, p. 102).

Marli é oprimida e explorada financeiramente por Bacanaço, que lhe regula o padrão estético de modo a agradá-lo e lhe proíbe as atitudes mais banais, como passear sem rumo ou ir ao cinema de vez em quando. A jovem tem seu poder de palavra totalmente suprimido, sofrendo “uma interdição manifesta da circulação do sujeito, pela decisão de um poder de palavra fortemente regulado” (ORLANDI, 2007, p. 79), interdição essa que se faz mais forte quando Marli é impedida de gritar nas ocasiões em que é brutalmente surrada por Bacanaço. A única frase dita por Marli ao longo do conto de que participa justifica o comportamento opressivo de seu cafetão, mostra o reconhecimento que a prostituta confere ao poder de seu opressor. Marli classifica o silenciamento que sofre por uma curta elocução a satisfazer a curiosidade de sua clientela a respeito das marcas de violência em seu corpo: “é amor – e olhava para o teto – vamos logo”. A relação exploratória que ela vive com Bacanaço mostra que “o silêncio é um instrumento de resistência, mas também de poder, de terror, uma forma de controlar uma situação com mão de ferro. A censura é uma obrigação de calar ou de ver aquilo que se diz desfigurado” (LE BRETON, 1997, p. 88), pois a violência exercida pelo cafetão como forma de poder sobre a prostituta não só a mantém no polo passivo da relação entre ambos como também transfigura – aos olhos dela, ressalte-se – a violência dele em amor. A única fala de Marli ratifica seu impedimento de sustentar um discurso de embate com seu gigolô ou um discurso de vitimização, já que só lhe resta o discurso do reconhecimento de seu lugar na parceria que mantém com Bacanaço.

Já Mafalda, oprimida por uma doença psiquiátrica, vive no silêncio bastante angustiante para Toni Roy, seu marido, e a única frase dela (“leva lixa para os pés”) confirma o estado irreversível de alienação em que se encontrava pouco antes de cometer suicídio. A perturbação mental que acomete Mafalda demonstra que “o acesso ao silêncio extremo é, da parte do paciente, contato com sua própria precariedade, com o vazio inevitável com

o qual tropeça seu desejo de alcançar inteira elucidação” (KOVADLOFF, 2003, p. 45), impedindo-a de sustentar outro discurso que não o de sua debilidade. Mas é exatamente essa debilidade que configura o poder de sua imagem sobre a carreira do marido, um cantor romântico. No caso de Mafalda, o silêncio a seu respeito é manipulado de acordo com as necessidades e conveniências solicitadas pela carreira de Toni Roy, visto que não há silêncio a respeito do suicídio da esposa do cantor e sim a exploração do silêncio da desordem mental de Mafalda. Explorada como personificação de tormentos de amor, a imagem de Mafalda extrai do silêncio compulsório uma forte dimensão como lembrança que sustenta os empreendimentos artísticos bem-sucedidos de Toni Roy, cantor que permite que sua falecida esposa ocupe somente o posto de eterna saudade.

As mais eloquentes personagens femininas criadas por João Antônio também fazem uso comedido das palavras. A francesa Ivete, a malandra Mariazinha Tiro a Esmo e a resistente Mimi Fumeta poucas falas têm dentro das narrativas em que atuam, sempre envoltas no silêncio que delinea suas respectivas áreas de atuação.

Ivete orienta e comanda – dentro de sua exígua esfera de poder – o início da carreira de Paulinho Perna Torta. Embora silenciada pela violência dele, que a faz de suporte para sua ascensão dentro da Zona do Bom Retiro, fica evidente que a agressão de Paulinho é a linguagem que atende ao padrão regulador da ligação entre cafetão e prostituta, modelo esse largamente aceito e reconhecido nos meios da prática de lenocínio. Ainda assim, Ivete é atrevida em ações e em palavras quando se trata de demarcar o que lhe pertence e defender sua posição de “dona” de seu objeto de desejo. As oito vezes em que a francesa se expressa verbalmente ao longo do conto “Paulinho Perna Torta” destacam sua ousadia em comandar e exigir de Paulinho o exercício de virilidade, em cobrar satisfações de seu jovem amante sobre as andanças dele, em repelir com agressões e xingamentos as mulheres que o assediam ou em prevenir as outras mulheres sobre as malandragens de Paulinho, desestimulando assim uma eventual concorrência feminina.

Mariazinha Tiro a Esmo, marginalizada que é em virtude dos vários percalços de sua vida, habitante de espaços excluídos (morros, favelas, soleiras de portas, vielas e cantos escuros), nas ocasiões em que fala serve-se de ironia e agressividade para mostrar sua postura autossuficiente e destemida. A adolescente faz observações jocosas sobre o

pai ferroviário – alcoólatra que a violentou – sem nenhum sinal de mágoa, também não se vexa em contar de modo admirado o primeiro crime que presenciou, relembra sucintamente as passagens mais difíceis de sua vida sem qualquer traço de vitimização e, ao falar de si, emprega um discurso intimidatório que lhe distingue o aguerrido espírito de sobrevivência. Se, por um lado, Mariazinha é silenciada por um processo social excludente, por outro o seu silêncio implica uma grande resistência às adversidades pelas quais passa. O fato de não verbalizar seus sofrimentos acaba por ressaltá-los, produzindo significados que apontam para a sua condição desfavorecida de criança marginalizada, uma vez que “a relação do sujeito discursivo com sua história própria é silenciosa porque sempre se dá nos limites da significação ‘outra’ [...] na região que marca os limites entre as diferentes formações discursivas. Há espaços de silêncio que são o índice da história particular do sujeito em sua relação com a linguagem” (ORLANDI, 2007, p. 87). O não-dito por Mariazinha é bastante significativo: ao não falar de sua mãe, a garota revela o abandono sofrido ainda na primeira infância; ao não falar sobre seu pai, acaba por expor a violência doméstica que viveu até seus doze anos; ao não se referir ao seu protetor, mostra a opressão de cunho sexual que passa em seu relacionamento com ele. Ao não dizer nada a respeito de si, Mariazinha demonstra sua capacidade de se impor diante de qualquer circunstância e de sobreviver por meio de sua diligência e de sua vontade.

Mimi Fumeta é a personagem mais eloquente de todas as examinadas nesta pesquisa, ainda que seu discurso se perfaça em um monólogo interior, intercalado com breves solilóquios. Mais uma personagem feminina silenciada por sua condição de excluída, Mimi não demonstra autocomiseração nenhuma e suas poucas falas referentes a seu desfavorecimento reforçam suas muitas falas que injetam em seu presente desvalido a esperança de superação. As provocações ofensivas recebidas dos moleques das ruas, o desprezo vindo das colegas de ofício, a indiferença dos cafetões da Lapa, a violência da polícia, o silêncio dos frequentadores do bar Capela cercam Mimi Fumeta o tempo todo e constroem o sentido da marginalização dela – inclusive dentro de estratos já marginalizados da sociedade – enquanto o silêncio da prostituta erige a resistência diante de qualquer tipo de opressão.

As mulheres ficcionais de João Antônio – sejam elas donas-de-casa, prostitutas, mães de família, malandras, inocentes ou etéreas – mostram que o silêncio delinea as

fortes presenças femininas, cujas atitudes são mais veementes e significativas do que os discursos que poderiam ser pronunciados.

Elas por elas

As personagens femininas construídas por João Antônio revelam muito a respeito do autor, sempre engajado com os excluídos sociais, sempre comprometido com suas origens humildes e não apenas focado nos malandros, otários e merdunchos que lhe angariaram, a princípio:

Uma apreciação mais ingênua e superficial que, principalmente nas décadas de 60 e 70, no calor da publicação de seus primeiros livros, limitou-se a rotular o escritor com expressões como “clássico velhaco”, “escritor do submundo”, “*globe-trotter* literário”, “Guimarães Rosa urbano”, “Hemingway brasileiro”, “Rabelais da boca do lixo” e até “Dickens que não terminou o mobral” (MARTIN, 2008, p. 48).

Os malandros, os trabalhadores desqualificados, os pedintes, os andarilhos, os cafetões, os engraxates, os jogadores de sinuca que habitam os contos de João Antônio são reflexos dos processos de industrialização do país – da cidade de São Paulo, em especial – e da conseqüente urbanização acelerada que jogou para as margens das grandes cidades a população mais pobre e de horizontes mais estreitos. Sob essa perspectiva, as mulheres ficcionais joãoantonianas confirmam o engajamento de contista paulistano com o viés da marginalização, uma vez que, ao prestigiar o universo das periferias urbanas e dos espaços socialmente desvalorizados, contemplou personagens secundárias que atuam à margem dos protagonistas – quase sempre homens –, à margem do universo masculino.

Através de suas personagens femininas nascidas entre 1963 e 1986, o escritor paulistano revela-se atento às mudanças pelas quais os papéis femininos começavam a passar. Foram, sem dúvida, mudanças a passos lentos, ocorridas em meio ao desagrado de boa parcela da sociedade, habituada e conformada aos moldes patriarcais de conduta, tanto masculina como feminina. O homem brasileiro dessa época certamente se assustou ao perceber que deveria se adaptar à nova realidade feminina que, entre os anos 1960 e 1980, mostrava que

Elas começavam a poder escolher entre desobedecer às normas sociais, parentais e familiares. Ficava longe o tempo em que os maridos davam ordens às esposas, como se fossem seus donos. Um marido violento não era mais o dono de ninguém, mas apenas um homem bruto. Uma vez acabado o amor, muitos casais buscavam a separação. Outras faziam o mais fácil: tinham um “caso” (DEL PRIORE, 2014, p. 177).

Percebe-se que, na época mencionada, um novo modelo de feminilidade começava a ser discutido por grupos de mulheres, cujas lutas pela conquista de seus objetivos sociais passaram pela organização dos chamados “grupos de consciência” ou “grupos de reflexão”, formados por mulheres autointituladas “liberadas” e que, conforme Pedro (2013), adotaram explicitamente a postura de enfrentar os homens nas relações sociais e nos relacionamentos particulares. O primeiro desses grupos chamou-se Grupo de Conscientização Feminista, surgido em 1972, na cidade de São Paulo, e atuou até 1975, contando com a participação de “nomes como Maria Odila Leite da Silva Dias, Célia Sampaio, Beth Mendes, Walnice Nogueira Galvão, Albertina Costa, Marta Suplicy, entre outras” (PEDRO, 2013, p. 242). Em 1975 – ano declarado pela ONU (Organização das Nações Unidas) como o Ano Internacional da Mulher – deu-se a criação do Centro da Mulher Brasileira, com sede na cidade do Rio de Janeiro. Também foi o ano do surgimento do Centro de Desenvolvimento da Mulher Brasileira, que duraria até 1979.

Ao mesmo tempo em que se ampliavam as atuações desses grupos de reflexão, os meios de comunicação disseminavam os novos parâmetros de comportamento dos gêneros, com:

Iniciativas da mídia que colaboravam para divulgar reivindicações feministas: este era o caso dos episódios do seriado *Malu Mulher*, que foram ao ar na Rede Globo entre maio de 1979 e dezembro de 1980 e retratavam a vida de uma mulher divorciada e emancipada; da presença dos artigos da psicóloga Carmen da Silva na revista *Cláudia*, desde os anos 1960; de diversas reportagens e entrevistas em revistas como *Realidade* e *Veja* e em jornais como a *Folha de S.Paulo* (PEDRO, 2013, p. 255).

A partir da década de 1980, foram criadas instituições como as Delegacias de Defesa da Mulher, os Conselhos da Condição Feminina e o S.O.S. Mulher, por exemplo, que visavam ao amparo de mulheres vítimas de violência.

As organizações de mulheres debateram assuntos não só pertinentes a questões específicas femininas como também levaram suas discussões à esfera pública, demonstrando atuação decisiva na elaboração da Constituição de 1988:

O movimento de mulheres e feministas foi um dos grupos mais ativos e influenciou os constituintes com seu “lobby de batom”, conseguindo incluir na nova Carta Magna a grande maioria de suas reivindicações de então.

Dentre as principais conquistas está a isonomia – igualdade de todos perante a lei, sem distinção de qualquer natureza. Homens e mulheres foram incluídos na Constituição com igualdade de direitos e obrigações, na vida civil, no trabalho e na família.

Os direitos e deveres referentes à sociedade conjugal passaram a ser exercidos igualmente pelo homem e pela mulher, abolindo a posição superior e de chefia antes atribuída legalmente ao homem (CORTÊS, 2013, p. 263).

É bem verdade que ainda faltam às mulheres maiores garantias de cumprimento do disposto na “Constituição Cidadã” – como políticas públicas de apoio à maternidade através de creches, escolas e serviços de saúde ou com maior acesso feminino à vida pública ou com maior repúdio à violência contra a mulher. Mas é difícil ignorar o volume das conquistas obtidas, em meio a grandes dificuldades, pelas mulheres brasileiras ao longo da segunda metade do século passado.

As personagens femininas criadas por João Antônio denotam a plena sintonia do autor com as questões pertinentes não só à segunda metade do século XX como especialmente às modificações que as posturas femininas então sofriam. Os contos em que as mencionadas personagens atuam abordam de maneira sutil a liberação sexual feminina, a exploração física da mulher, a situação da mulher prostituída, a sobrevivência de meninas abandonadas, a vulnerabilidade social da mulher sob os ditames machistas e o exercício da liberdade feminina em escolher seu próprio destino, entre outras questões que seriam alvo de sérias discussões e reivindicações femininas.

Embora parte da coletânea *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de 1963, o conto “Fujie” já havia sido premiado em um concurso promovido pela revista *A Cigarra* em 1958; porém, o conto não pôde ser publicado na revista em nome da “moral e dos bons costumes” por se tratar de uma história de adultério, sendo então substituído pelo conto “Frio”. Essa adversidade demonstra que a conduta da personagem Fujie escapa ao convencional, a começar pela iniciativa de conquista, que parte da nissei com insinuações bem lembradas pelo narrador.

Deve-se considerar que os ares da liberação sexual feminina começaram a soprar impulsionados principalmente pelo advento da pílula anticoncepcional, que passou a ser comercializada no Brasil em 1962. A partir daí,

A pílula anticoncepcional e a revolução dos costumes do final dos anos 1960 mudariam a imagem da mulher. Com a possibilidade do sexo com menor risco de gravidez, houve espaço para se questionar publicamente antigos valores como a castidade feminina, a exigência da “integridade física” da futura esposa e da dupla moral sexual. [...] Aos poucos, o acesso à informação e a busca do prazer passariam a ser considerados “direitos” da mulher (PINSKY, 2013, p. 516-517).

Poucos anos antes de essa discussão ir a público, João Antônio mostrava uma personagem feminina que não se importava com nenhum preconceito sexista. Fujie conduz de modo incisivo e metódico o assédio ao rapaz que afirma: “Fujie, Fujie que insiste há meses. Que tenta, que procura, que espera. Eu, tímido, abobalhado” (ANTÔNIO, 1987, p. 34). Ela aciona os mecanismos de sedução, avançando sobre o jovem amigo do marido. Ela forma um triângulo amoroso com dois homens – atípico para a época em que as relações triangulares eram geralmente compostas por um homem e duas mulheres. Ela aborda um homem mais novo.

Cumprir lembrar que a sedutora nissei não age impulsionada por sentimentos e sim pelo prazer de exercer a conquista sobre um mocinho completamente encantado por ela. Além disso, não há indícios de que ela queira abandonar seu marido em favor do rapazinho narrador do conto. Se as normas sociais do final da década de 1950 dispunham a fidelidade da esposa ao marido e o recato feminino dentro das relações de sedução, vê-se que a conduta de Fujie afronta, sem pudor ou remorso, tais normas.

A Mãe de Meninão do Caixote também é uma personagem que mostra um comportamento transgressor das normas socialmente instituídas em sua época. Sob a ótica de Meninão do Caixote, o pai viaja em seu caminhão GMC pelo Brasil afora para viver aventuras e não exatamente para trabalhar. Por sua dedicação ao trabalho, a Mãe de Meninão se faz recordar mesmo após as brigas sucedidas em razão dos jogos de sinuca, visto que após promessas dele de abandonar as partidas patroadas por Vitorino “os pés pequenos voltavam a pedalar descansados” (ANTÔNIO, 1987, p. 93).

Se o pai de Meninão jamais é classificado pelo filho como um desocupado, também não há menção ao pai contribuindo financeiramente para o custeio da casa ou da manutenção do filho em uma época em que “na família, os homens tinham autoridade e poder sobre as mulheres e eram responsáveis pelo sustento da esposa e dos filhos” (DEL PRIORE, 2014, p. 160). Quem trabalha incansavelmente “na máquina de costura até a noite chegar” é a Mãe de Meninão do Caixote, conduzindo ainda a vida doméstica e a educação do filho com diligência e rigor, comportando-se de um modo que se tornaria comum muitos anos depois, posto que:

Em 1995, uma em cada cinco famílias brasileiras era chefiada por mulheres, que acumulavam a educação dos filhos com a profissão. Produto das mudanças aceleradas nos costumes, e especialmente do divórcio, as FCM – sigla patenteada nos meios acadêmicos para designar as famílias chefiadas por mulheres – estavam em toda parte. À sua frente, da executiva à empregada doméstica (DEL PRIORE, 2014, p. 229).

Não sendo divorciada, a Mãe de Meninão assume por vontade própria – não existe qualquer referência a eventuais necessidades financeiras da família, ainda que seja ela humilde – as rédeas da condução do lar, prescindindo da contribuição econômica do marido. E não somente nesse aspecto ela é uma mulher diferenciada: é mais velha que o marido. Casada com um homem um tanto mais novo, a ponto de suscitar comentários da vizinhança, ela transgride as normas sociais que estipulavam que a mulher deveria ser mais nova que o marido e não o contrário. É uma postura incomum até mesmo se ocorrida muitos anos depois, como demonstra Del Priore (2014, p. 231): “Em 1990, por exemplo, mais homens de 50 anos se casaram com moças de menos de 25. No mesmo ano, poucas mulheres da mesma faixa etária reproduziram a equação com rapazes de menos de 25”. Também a Mãe de Meninão vive na área de tensão entre a norma e a conduta, escapando ao usualmente disposto por ditames de comportamento baseadas no patriarcado.

Guiomar, com seu trágico destino, levanta uma questão que, na época da publicação do conto “Joãozinho da Babilônia”, não gerava maiores polêmicas: a violência contra a mulher. O tema, com certeza, não era desconhecido pela sociedade brasileira; porém, os costumes de meados dos anos 1970 consolidavam a ideia de que “em briga de marido e mulher, ninguém mete a colher” e reduziam a mulher a uma propriedade de que o homem poderia dispor como melhor aprouvesse a ele. Ademais, a moral de então atrelava a honradez feminina à conduta sexual e reconhecia a violência masculina como forma de assegurar a honra do homem, já que “legitimada pela ideologia patriarcal, institucionalizada e garantida por leis, a dominação masculina fez do espaço do lar um *locus* privilegiado para a violência contra a mulher, tida como necessária para a manutenção da família e do bom funcionamento da sociedade” (LAGE; NADER, 2013, p. 287).

O relacionamento entre Guiomar e Batistão certamente não se configura como um arranjo matrimonial, mas replica uma relação de posse – entre mantenedor e mantida – que, sob o ponto de vista androcêntrico, justificaria o uso da violência extrema por parte

do homem contrariado em seu poder, demonstrando que “o sentimento de posse sobre a mulher, mesmo numa relação não legalizada pelo matrimônio, transformava (e ainda transforma) em assassinos homens inconformados” (LAGE; NADER, 2013, p. 293). O famoso “crime da Praia dos Ossos”, ocorrido em 30 de dezembro de 1976, é um dos mais emblemáticos casos de violência contra a mulher, praticada por um homem inconformado frente à autonomia feminina.

Nessa data, a mineira Ângela Diniz foi assassinada com quatro tiros por seu amante, Raul Fernando do Amaral Street, conhecido pelo apelido de Doca. Na ocasião, “a condição de amante de Doca e mulher separada, cujo comportamento afrontava os padrões femininos da época, serviu de base para a construção da defesa do assassino” (LAGE; NADER, 2013, p. 297). Ângela, separada do marido, mãe de três filhos e mulher de comportamento liberal para a época, foi vítima do ciúme de seu amante:

Acusando-a de “amores homossexuais” e devassidão, a defesa conseguiu provar que Ângela tinha má conduta e fora agredida para que Doca preservasse a “legítima defesa de sua honra”. Mesmo sendo condenado em um segundo júri, foi com esses argumentos que, em seu primeiro julgamento em 1979, Doca saiu do fórum não só em liberdade como aplaudido por uma multidão. A claque não estava ali por acaso. Alguns setores da sociedade reagem às mudanças em curso (DEL PRIORE, 2014, p. 208).

A reação de parte do público, que aplaudia o assassino de uma mulher que transgredia os modelos de conduta estabelecidos por uma sociedade ainda eivada pelo machismo, atestava que as conquistas femininas ainda causavam desgosto e que a “legítima defesa da honra” deveria prevalecer e justificar o assassinato de mulheres que não se enquadrassem no papel que lhes era designado. O desenlace do “crime da Praia dos Ossos” estimulou bastante a ocorrência de crimes passionais que vitimizaram fatalmente as mulheres: somente no ano de 1980 “choveram ‘balas conjugais’”. Dos 45 casos noticiados pelos principais jornais do país, desde 1979, vítimas masculinas foram menos de dez” (DEL PRIORE, 2014, p. 211), confirmando a leniência de alguns setores da sociedade para com esse tipo de crime, que chegou a ser praticado, em 1980, com selvageria injustificada a seguir descrita:

O comerciante fluminense Ademar Augusto Barbosa da Silva, de 26 anos, surrou, fuzilou, queimou e jogou em uma represa do rio Pará o corpo de sua mulher, Norma Helen Luciano Pereira, que estava grávida [...]. Na delegacia, não se mostrou arrependido: “Se o Doca Street, o Georges Khour e o Michel Frank e tantos outros que matam e têm dinheiro não são presos, eu também sou rico e não tenho medo da justiça” (DEL PRIORE, 2014, p. 211).

Ao mencionar o assassino de Ângela Diniz e os assassinos de Cláudia Lessin Rodrigues (morta em 1977), Ademar expressa o mesmo pensamento constante das ameaças feitas por Batistão a Guiomar no conto “Joãozinho da Babilônia”, de 1975. Político rico e importante, Batistão tira Guiomar das ruas da Lapa e a mantém instalada em um apartamento em um bairro residencial, oferecendo confortos que disfarçam o controle que tenta exercer sobre ela e exigindo da moça a fidelidade total mediante ciladas e ameaças:

O velhão era zangado, se roía de ciúme, querendo a mulher só para ele. Também por isso, montou apartamento, que a mulata devia virar bacana numa rua do Flamengo. Sim. Telefone e outros leros. Sim. Mas para vigiar, ligar de onde estivesse, azucrinar as noites, saber se estava dormindo. Batistão vivia no estado do Rio ou viajando, seus negócios. Avisava que ia chegar e não chegava. Só susto. Sim. Dava-lhe decisão: catasse com macho, cortava Guiomar aos pedaços (ANTÔNIO, 2002, p. 78).

O velho político age como dono e senhor da amante que ele sustenta, já que “o velho a largava em casa sozinha. E metia bronca pelo telefone, ameaçando arrepiar a vida dela se a achasse fora. Sim. Que ele sustentava. No apartamento do Flamengo – ela e Deus” (ANTÔNIO, 2002, p. 79). Batistão assassina Guiomar ao se saber traído por ela e se crendo detentor do direito de tirar a vida da moça por não admitir nenhum traço de infidelidade dela.

O assassinato ocorrido na ficção de João Antônio abordou uma prática que começou a ser questionada publicamente alguns anos depois, quando:

Através dos meios de comunicação e de protestos realizados em espaços públicos, as feministas questionavam a aplicação do argumento da “legítima defesa da honra” como justificativa para os crimes passionais. Criticavam também a costumeira desqualificação das vítimas e repudiavam a atitude tolerante da sociedade para com os assassinos (LAGE; NADER, 2013, p. 300).

O exercício do machismo que classificava como amor o sentimento de onipotência sobre o corpo feminino “gerou o slogan ‘Quem ama não mata’, amplamente divulgado pelas feministas por meio de uma campanha que teve grande adesão popular, já num período de distensão política, no início dos anos de 1980” (LAGE; NADER, 2013, p. 298); portanto, somente cinco anos após a publicação do conto em que Guiomar é assassinada pelo homem que a sustenta a sociedade começa a discutir esse comportamento masculino. Observa-se que trinta e um anos antes que a Lei nº. 11.340, de 07 de agosto de 2006 (que cria mecanismos para coibir violência doméstica e familiar contra a mulher), conhecida

como *Lei Maria da Penha*, fosse promulgada, João Antônio critica a violência de cunho machista sofrida pela mulher. E quarenta e um anos antes que a Lei nº. 13.140, de 09 de março de 2016, tipificasse como *feminicídio* o assassinato cometido por um homem contra uma mulher por razões da condição de sexo feminino.

Em “*Mariazinha Tiro a Esmo*”, conto publicado em 1975 na coletânea *Malhação do Judas Carioca*, João Antônio aborda a marginalização da infância abandonada através da narração dos reveses sofridos desde muito cedo por Mariazinha em um texto onde se entrelaçam literatura e jornalismo, extraídos deste último elementos como “o dado estatístico, a descrição pormenorizada (perfil), o depoimento em discurso direto respeitando a enunciação linguística do depoente e o próprio tema – notícia recorrente nos periódicos do Brasil” (ORNELLAS, 2008, p. 127).

Ao criar uma personagem que sintetiza a mais profunda carência social – visto que lhe faltam até família e casa, que come alimentos estragados e dorme em soleiras de portas – o contista paulistano exhibe sutilmente um recorte da realidade da infância desvalida: a violência sexual no âmbito doméstico e a subsequente exploração sexual de adolescentes. Não custa lembrar que Mariazinha “foi seduzida pelo pai alcoólatra e saiu de casa para sempre, caiu no bairro de Fátima e na Lapa, onde viveu entre marafonas, camelôs, gente sem eira nem beira, merdunchos, pingentes urbanos” (ANTÔNIO, 1987, p. 166). A partir de então, passou a viver na companhia de um homem maduro, “mistura de padrasto e amante prepotente” e também “um dia, tem de fugir com medo dos ciúmes do protetor. Acaba na Praia do Pinto, um dos pontos mais quentes de pivetes do Rio” (ANTÔNIO, 1987, p. 167). A vida miserável da garota – entre morros, favelas, becos – teve seu gatilho na violência sexual sofrida na esfera familiar e sua trajetória mostra que a percepção de João Antônio a respeito dessa questão antecipou-se à preocupação da sociedade com o tema, que a partir do final dos anos 1980 começou a surgir em debates sociais, filmes e telenovelas.

O Serviço de Advocacia da Criança, entidade ligada à OAB (Ordem dos Advogados do Brasil), de acordo com Del Priore (2014, p. 224), “fez uma pesquisa a partir dos processos registrados de 1988 a 1992 e chegou ao número de 2700 denúncias de abuso sexual ao ano. A realidade, contudo, devia ser muito maior”. *Mariazinha Tiro a Esmo*, surgida em 1975, reporta o leitor a uma realidade tipificada em estatísticas que seriam vastamente conhecidas a partir do início dos anos 1990, época em que:

Segundo uma pesquisa nacional, 62% dos abusos sexuais contra menores ocorriam, então, dentro do seio familiar. As meninas seriam as maiores vítimas, representando 83% dos casos. Pais e padrastos eram os principais abusadores, respondendo por 50% dos casos – na proporção de três casos cometidos por pais para cada um cometido por padrastos (DEL PRIORE, 2014, p. 224).

Mariazinha, aos catorze anos, aparenta ter dezenove não somente graças à maturidade nascida de suas vivências tão peculiares, mas também pelos atributos físicos precocemente erotizados. A garota “fica justinha na calça comprida”, é esguia e exibe “barriga lisa, cujo umbigo a miniblusa mostra”, seus cabelos longos “andam na moda” e, aos treze anos, “Maria já se mexia bem como sambista num bloco de Catumbi. Pouca roupa, sempre uma das atraentes. Os passistas observavam. Gostavam: – Isto aqui de recheio de mulher dentro dessa roupa. E atiçavam a menina branca a rebolar” (ANTÔNIO, 1987, p. 164). A garota ficcional vive situações que passaram a incomodar mais acentuadamente a sociedade no início dos anos 1990, revelando que “muitas crianças brasileiras, por ignorância ou negligência parental, são precocemente sexualizadas: meninas exibem unhas pintadas, saltos altos, roupa justa inspirada naquela das animadoras de programas infantis, maquiagem de brinquedo” (DEL PRIORE, 2014, p. 226). A sexualização da infância, mostrada por João Antônio, denota o comprometimento do autor com assuntos que a sociedade não se importava em discutir à época em que Mariazinha Tiro a Esmo veio a público.

Mimi Fumeta, por sua vez, surge na coletânea *Abraçado ao meu rancor*, de 1986, exibindo as agruras pelas quais passa uma mulher prostituída: calote, achincalhes, agressão, indiferença e humilhações de todo tipo. Tais agruras poderiam ser minimizadas se ela não fosse independente dentro de um sistema, mesmo marginalizado, que expõe uma mulher desprotegida da tutela masculina. Comparando-se a prostitutas que têm um cafetão, Mimi assume a dificuldade de ser autônoma em seu ofício quando reconhece que é “Verdade que as aves não comem o cacau sozinhas, têm de molhar a mão dos vagabundos. Eu não dou tutu a vagal. E daí? Até aí é só uma parte; elas dão pra mão dos pilantras e vão tocando” (ANTÔNIO, 2001, p. 40). Por não contar com um “gerente”, Mimi Fumeta tem que estar atenta à concorrência pela ocupação de pontos de trabalho nas calçadas da Lapa, mesmo que as concorrentes sejam ex-colegas com quem já tenha dividido o exercício da prostituição dentro de estabelecimentos a tanto destinados, afinal

“Tem duas aí no pedaço que estão a fim de me secar, as asas negras Odete Cadilaque e Rita Pavuna. Deixa estar, suas. Maria de Jesus não vai dar bobeira. Na esquina das muquiranas eu não baixo hoje, que estão querendo me jantar” (ANTÔNIO, 2001, p. 39). E mesmo as mulheres desconhecidas que exercem a mesma concorrência também são fonte de vigilância e preocupação para Mimi, que encontra:

Na passagem para a Rua das Marrecas, calçada cheia, uma mulata sacudida, mãos nas cadeiras, me encara e mede da ponta dos sapatos à raiz dos cabelos. Desafia:

– Que é? Fazendo a vida aqui na área?

Desconverso, no jeito. Estou descoberta, só a passeio, mariolando. Sou de paz. Pego a minha rota, fico medindo passo do comecinho da Evaristo da Veiga para a descidinha da Rua das Marrecas (ANTÔNIO, 2001, p. 46).

A agressividade da concorrência não é o único problema que Mimi Fumeta enfrenta, já que a violência da clientela também é uma preocupação para uma mulher que exerce a prostituição de modo independente, pois muitos clientes “se beberem, viram mandões, depravam, dão cinema, fazem e acontecem, uma trabalhadeira. Ficham machinhos. Encapetados, querem. Porque querem. Fazem questão. Insistem e batem o pé. Exigem mulher que batalhe nas três armas” (ANTÔNIO, 2001, p. 45). Como “batalhar nas três armas” é uma referência às três modalidades de sexo oferecidas na atividade prostitucional, a fala de Mimi demonstra que as demandas do público masculino nem sempre vêm ao encontro do que uma profissional do sexo ofertaria sem maiores constrangimentos. Enfim, através de um dia na vida da prostituta ficcional, João Antônio exhibe o esquema de lenocínio que oprime a prostituta na vida real, impossibilitada em termos práticos de exercer seu ofício livre das ameaças de concorrentes, da violência da clientela, de doenças e de achaques e agressões da polícia caso não conte com a “supervisão” de um proxeneta.

Discussões sobre o direito da mulher a sua integridade física e o controle da mulher sobre seu próprio corpo já eram uma realidade em meados dos anos 1980 e ensejaram debates sobre a violência contra prostitutas e mobilizações para que acontecesse, de 20 a 23 de julho de 1987, o I Encontro Nacional de Prostitutas, na cidade do Rio de Janeiro, após o qual:

A estratégia para garantir o reconhecimento público da profissão e a cidadania das “profissionais do sexo” foi a criação e a legalização de associações em diferentes estados. Dois anos depois, durante o II Encontro Nacional de Prostitutas nasceria a Rede Nacional de Profissionais do Sexo. Nos anos seguintes, um conjunto de entidades foi criado nos diversos estados brasileiros (DEL PRIORE, 2014, p. 222).

Vê-se que um ano após a publicação do conto protagonizado por Mimi Fumeta começa a organização mais efetiva de uma classe social que se desenha como categoria trabalhista e, sob esse ângulo, precisa de normatizações referentes a salários, jornada de trabalho e direitos previdenciários que amparem a prática do ofício, a doença e a velhice de seus profissionais. Trata-se de questionamento que caminha lentamente em termos reais, pois que somente em 2003 – portanto, dezesseis anos após a realização do I Encontro Nacional de Prostitutas – “o deputado federal Fernando Gabeira apresentou um projeto de lei tendo em vista o reconhecimento da prostituição como um ‘serviço de natureza sexual’, e a legislação trabalhista tratou de inserir a atividade de profissionais do sexo como parte da Classificação Brasileira de Ocupações” (DEL PRIORE, 2014, p. 223).

João Antônio, ao conceber a personagem Mimi Fumeta, voltou seu olhar literário à mulher prostituída pouco antes de a sociedade começar a debater, ainda que timidamente, a situação de profissionais do sexo. A discussão ainda é pouco usual mesmo atualmente, quando “as prostitutas já têm hoje ferrenhos defensores, que apoiam as ‘profissionais do sexo’ em suas reivindicações de reconhecimento legal da profissão, carteira de trabalho e direitos previdenciários” (PINSKY, 2013, p. 534) e a CBO (Classificação Brasileira de Ocupações) tem sob o código 5198-05 o reconhecimento da ocupação de “Garota de Programa, Garoto de Programa, Meretriz, Messalina, Michê, Mulher da Vida, Prostituta, Trabalhadora do Sexo”.

Lídia, Fújie, Tila, Nora, a Mãe de Meninão do Caixote, a Tia de Perus, Maria, Marli, a Esposa do Contínuo, Guiomar, Ivete, Mariazinha, Mafalda, a Bruxa Madrinha e Mimi Fumeta ratificam o compromisso de João Antônio consistente em encarar a literatura como uma luta corpo-a-corpo com a vida, comprovam a postura literária do escritor paulistano de voltar sua atenção aos excluídos e, ainda, revelam sua sensibilidade ao abordar, em suas narrativas, a mulher humilde e muitas vezes esquecida. Elas revelam, sobretudo, a atenção do contista para com as questões femininas de sua época.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ler João Antônio é, certamente, entrar em contato direto com experiências de exclusão vividas por personagens que sobrevivem como podem dentro de espaços marginalizados. Ler os treze contos de João Antônio aqui selecionados é, sobretudo, uma interessante experiência: impressões e aspectos vistos à primeira leitura mostram-se habilmente subvertidos se observados com atenção em leituras subsequentes. Assim, o que parece, inicialmente, uma escrita calcada em figuras masculinas emblemáticas – que narram, que mais atuam, que mais aparecem nos enredos – mostra-se também uma cuidadosa elaboração de personagens femininas imprescindíveis aos homens representados nos contos do autor paulistano.

As mulheres ficcionais de João Antônio têm ocupações variadas: operária, dona-de-casa, comerciante, prostituta, funcionária pública, costureira, lavadeira, malandra. Exercem as funções destinadas às mulheres de classe social mais modesta ou mesmo marginalizada, em épocas abrangidas pela segunda metade do século passado – o que em muito reduz suas possibilidades de atuação em virtude da mentalidade patriarcal então dominante. Ao criá-las, o autor mostrou que a elas não era dado o papel de protagonistas da História – como sempre preconizou o pensamento machista. Assim, a maioria das personagens femininas aqui analisadas parece ocupar posição de somenos importância, gravitando ao redor de um homem que conduz a narrativa, seja por sua atuação seja por sua narração do enredo. Porém, constata-se que nos contos protagonizados e/ou narrados por personagens masculinas as mulheres afrontam os padrões de comportamento estipulados em bases machistas. As personagens femininas dessas narrativas mostram-se, de maneiras variadas, transgressoras de regulamentos sociais de sua época: Lídia exhibe seus dotes; Fúgie seduz pelo mero prazer de conquistar; Tila é o único socorro; Lúcia é mais nova e mais “experiente”; a Mãe é mais velha que o pai; Maria sustenta o companheiro; a Tia é o refúgio seguro; Marli é a efetiva fonte de renda; a Esposa comanda a vida do marido; Guiomar tem, simultaneamente, dois homens a seu dispor; Ivete é a mentora de um homem ambicioso; Mafalda é o sustentáculo de uma carreira artística; a Bruxa madrinha é o determinante de boa sorte.

Nos contos “Mariazinha Tiro a Esmo” e “Maria de Jesus de Souza (Perfume de Gardênia)”, tem-se o enredo protagonizado por mulheres que exibem autonomia e força, não dependendo de uma personagem masculina para gerir suas vidas. Não reconhecem tampouco respeitam a ascendência de um homem sobre elas, recusando-se a aceitar qualquer dominação masculina, como definida por Bourdieu (2014). Protagonizando as narrativas, essas personagens femininas desnudam a situação de penúria em que vivem, consequência da marginalização a que são submetidas por sua pobreza e por sua condição de mulher que se rebela dentro de um universo de regras ditadas por homens. Nesses casos, a rebeldia se traduz por resistência. Mimi Fumeta arca com o preço de não depender de nem pactuar com um homem em sua vida; Mariazinha, exercendo um ofício tradicionalmente considerado masculino, sobrepuja as figuras masculinas sendo ela mesma “o homem de sua vida”.

Em atuações discretas em relação aos protagonistas masculinos, as mulheres joãoantonianas têm traços de seu caráter – e até mesmo traços físicos – diluídos ao longo das narrativas de que participam: um olhar, um tapinha no joelho, um meneio de cabeça, os pés trabalhadores, os dentes estragados, um sorriso cínico, um convite desinteressado ou uma observação ligeira são o suficiente para a configuração de uma personagem tão reservada quanto decidida. Essas mulheres dispensam o uso de palavras, vez que o silêncio é o mais forte componente de seu agir.

O discurso feminino erige-se a partir do silêncio que, de acordo com Orlandi (2007), preside qualquer produção de linguagem. Dessa forma, os silêncios analisados assumem inúmeros sentidos de acordo com a necessidade ou a conveniência das mulheres representadas nos contos de João Antônio escolhidos para integrar esta tese. Percebe-se que o silêncio regula as ações femininas, sendo empregado como instrumento de exercício de autoridade, de estratégia, de desprezo, de encantamento, de resistência ou de poder.

Lídia emprega o silêncio como recurso de valorização de seus dotes de moça apta ao casamento enquanto Fúgie lança mão do silêncio como seu discurso sedutor. Tila, com seu não-dizer, atrai permanentemente sobre si a curiosidade do homem por quem está interessada e essa mesma tática é empregada por Guiomar na conquista do porteiro de boate.

Tanto a Mãe de Meninão como a Esposa do Contínuo têm no silêncio o mais forte componente de seu poder: enquanto aquela determina a mudança do destino de seu filho com muita atitude e apenas três palavras, esta não precisa de palavra nenhuma para comandar as atitudes do marido. Também a Bruxa madrinha, que impõe a seu afilhado o silêncio a respeito de qualquer desejo que ele tenha de prosperidade, se serve do não-dizer para selar o destino da personagem masculina. Mesmo quando oprimidas por um silêncio que lhes é imposto – como Marli e Ivete, vítimas de relações exploratórias, e Mafalda, vítima de um distúrbio mental –, as mulheres joãoantonianas demonstram ser convenientes e sumamente necessárias aos homens a quem fornecem algum tipo de suporte.

O silêncio é ainda o instrumento de resistência das personagens femininas que desprezam a figura masculina, como Mariazinha e Mimi Fumeta, pois que a primeira exerce sem nenhum empecilho um ofício convencionalmente masculino e a segunda recusa sobre o exercício de sua ocupação ingerências convencionalmente masculinas. Através de seus silêncios, ambas dispensam a presença masculina em suas vidas e se mostram completamente seguras e resistentes ante qualquer adversidade.

As personagens femininas dos contos de João Antônio impõem sua presença pelo agir e não por articular palavra. Elas têm o discurso da ação – ação que as revela atrevidas, emancipadas e fortes – sem autopiedade nem bravatas, sem precipitações nem alardes e, principalmente, sem obediência aos ditames androcêntricos. São mulheres responsáveis por suas vidas e seus destinos; mulheres que confortam e socorrem o homem que faz uma dura jornada ou que vive momentos de maior necessidade; mulheres que abrigam, protegem e sustentam os homens. Em todas as narrativas aqui analisados, subjaz a forte presença feminina, que muito contribui para a atuação masculina. Agindo aparentemente à sombra do homem protagonista, as mulheres joãoantonianas mudam as trajetórias masculinas, demonstrando de forma veemente a sua real dimensão na vida dos homens representados nos enredos.

A análise dos treze contos que fazem parte do *corpus* deste trabalho propiciou a comprovação da hipótese de que as personagens femininas são essenciais à existência dos homens representados, uma vez que sem elas estes não mudariam seus destinos, não alcançariam seus objetivos e não seriam quem são. Se a Menininha do jardim público não

existisse, se Lúcia não noticiasse as maravilhas além da vida no porão de uma casa da Rua João Teodoro, se Tila não trouxesse um prato de arroz e feijão, se Fujie não assediasse o amigo do marido, se a Mãe não surgisse no salão de sinuca, se Marli não sustentasse seu homem, se Maria não abrigasse seu companheiro ou se a Tia não protegesse o sobrinho, se a Esposa não exercesse seu comando sobre o Contínuo, se Guiomar não conquistasse o leão-de-chácara, se Ivete não ensinasse ao ex-engraxate, se a Bruxa não surpreendesse com atitude desidiosa ou mesmo se Mafalda não cometesse suicídio, os homens ficcionais que com elas compartilham os enredos não teriam o mesmo grau de atuação que sempre tiveram nem teriam vivido as experiências e emoções que lastreiam os treze contos aqui tratados.

As constatações feitas nesta pesquisa apontam a atenção de João Antônio para com as transformações dos papéis femininos que começavam a se revelar a partir da segunda metade do século passado. Além disso, suas mulheres ficcionais antecipam discussões sérias a respeito da condição feminina – por si já marginalizada – ao longo do século XX, apesar das lutas das mulheres nas frentes profissional, familiar e social. O contista discutiu temas femininos de suma importância para a sociedade, todos mostrados sob o prisma da exclusão: liberação sexual feminina, a exploração da mulher prostituída, a infância sexualmente abusada, a imagem feminina vista pela mídia, a violência contra a mulher. Assim, o escritor antecipou debates sociais a respeito de vários aspectos pertinentes à condição feminina, em especial pertinentes às mulheres humildes.

Se é verdade que nos textos do grande contista João Antônio há sempre grandes personagens masculinas – como Malagueta, Perus, Bacanaço, Meninão do Caixote, Toni Roy, Joãozinho da Babilônia e Paulinho Perna Torta, por exemplo –, fica evidenciado que nesses textos há também essenciais personagens femininas que, reservada e silenciosamente, conduzem e amparam as figuras masculinas.

As Catarinas, Pafúncias e Hermengardas dão provas da resistência feminina, percebida e aproveitada por João Antônio na construção de mulheres ficcionais tão intrigantes quanto fortes, confirmando o impacto causado no autor por um interessante ensinamento que, um dia, recebeu de seu pai. João Antônio, pai, transmitiu ao filho uma

curiosa definição a respeito da mulher: “as mulheres são criaturas do sexo feminino”¹⁶. Tal definição certamente instigou o contista a observar, a conviver, a compreender e a respeitar a importância feminina dentro de um mundo eminentemente masculino.

16 Palavras extraídas da Revista Status no. 16, novembro/1975, p. 70.

REFERÊNCIAS

ANTÔNIO, João. Abaixo a literatura engomada (um depoimento de João Antônio, novo astro da literatura amassada). In: **Revista Status**, nº. 16, São Paulo, p. 68-75, 16.nov.1975.

_____. **Malagueta, Perus e Bacanaço; & Malhação do Judas Carioca**. São Paulo: Editora Círculo do Livro, 1987.

_____. **Zicartola**. São Paulo: Editora Scipione, 1991.

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

_____. **Patuleia: gentes da rua**. São Paulo: Ática, 1996.

_____. **Abraçado ao meu rancor**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2001.

_____. **Leão-de-chácara**. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2002.

_____. **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

ARENDT, Sílvia Fávero. Trabalho, escola e lazer. In: **Nova História das mulheres no Brasil** / organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. 1ª. edição, 1ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BARROS, Edgard Luiz de. **Os governos militares**. 2ª. edição. São Paulo: Contexto, 1992.

BASSANEZI, Maria Sílvia. Mulheres que vêm, mulheres que vão. In: **História das mulheres no Brasil** / Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10ª. edição, 2ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: fatos e mitos, volume 1**/ Simone de Beauvoir; tradução Sérgio Milliet. 3ª. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

_____. **O segundo sexo: a experiência vivida, volume 2**/ Simone de Beauvoir; tradução Sérgio Milliet. 3ª. edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BOOTH, Wayne. **A retórica da ficção**. Lisboa: Arcádia, 1980.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução Maria Helena Kühner. 2ª. edição. Rio de Janeiro: BestBolso, 2014.

BRAIT, Beth. **A personagem**. São Paulo: Ática, 1985.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: _____ **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____. Na noite enxovalhada. In: **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012

- CARNEIRO, Caio Porfírio. Meu perfil de João Antônio. In: **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n. 19. Campinas, 1999.
- CASTELLO, José. A arte de ser João. In: **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos**. 21ª. edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.
- CORRÊA, Luciana Cristina. **Do real à ficção: a busca de um retrato brasileiro na construção de personagens de João Antônio**. Assis, 2006. 172 fls. Tese de doutorado. Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.
- CORTÊS, Iáris Ramalho. A trilha legislativa da mulher. In: **Nova História das mulheres no Brasil** / organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. 1ª. edição, 1ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.
- DALCASTAGNÈ, Regina. **A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, Brasília, no. 26, p. 13-71, jul./dez.2005.
- DEL PRIORE, Mary. **Histórias Íntimas**. 2ª. edição. São Paulo: Planeta, 2014.
- D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: **História das mulheres no Brasil** / Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10ª. edição, 2ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.
- DIAFÉRIA, Lourenço. De Joãozinho a João Antônio. In: **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n. 19. Campinas, 1999.
- FHILADELFIO, Joana Alves. Lilith, Eva e Maria: mulher e mito na literatura. In: **Literatura e mulher: das linhas às entrelinhas**. Luísa Cristina dos Santos (Org.). Ponta Grossa: Editora UEPG, 2002.
- FONSECA, Guido. **História da prostituição em São Paulo**. São Paulo: Editora Resenha Universitária, 1982.
- FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Tradução Maria Teresa H. Guerreiro. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GASPAR, Maria Dulce. **Garotas de programa: prostituição em Copacabana e identidade social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- JOANIDES, Hirofóto de Moraes. **Boca do Lixo**. São Paulo: Edições Populares, 1977.
- JORGE, Clóvis Athayde. Santa Ifigênia. In: **Coleção História dos Bairros de São Paulo**, vol. 23. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1999.
- KOVADLOFF, Santiago. **O silêncio primordial**. Tradução Eric Nepomuceno e Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- LACERDA, Rodrigo. Ele está de volta. In: **João Antônio. Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

LAGE, Lana; NADER, Maria Beatriz. Da legitimação à condenação social. In: **Nova História das mulheres no Brasil** / organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. 1ª. edição, 1ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

LAURITO, Ilka Brunhilde. João Antônio: o inédito. In: **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n. 19. Campinas, 1999.

LE BRETON, David. **Do silêncio**. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

LUCA, Tania Regina de. Mulher em revista. In: **Nova História das mulheres no Brasil** / organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. 1ª. edição, 1ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

LUCAS, Fábio. Reflexões sobre a prosa de João Antônio. In: **Remate de Males**. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n. 19. Campinas, 1999.

MAGRI, Ieda Maria. **Nasci no país errado: ficção e confissão na obra de João Antônio**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010. 197 fl.

MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. Representações diabolizadas da mulher em textos medievais. In: **As mulheres são o diabo**. Sérgio Nazar Davi (org.). Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

MARTIN, Vima Lia. **Literatura e Marginalidade**. São Paulo: Alameda, 2008.

MATOS, Maria Izilda; BORELLI, Andrea. Espaço feminino no mercado produtivo. In: **Nova História das mulheres no Brasil** / organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. 1ª. edição, 1ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

MAUPASSANT, Guy. O colar de diamantes. In: **Bola de Sebo e outros contos**. Tradução de Mário Quintana; Casimiro Fernandes; Justino Martins. Porto Alegre: Globo, 1986.

MILAN, Cléia Garcia da Cruz. **O limite espacial urbano: marginalidade e exclusão em contos de Dalton Trevisan e de João Antônio**. Londrina, 2016. 214 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2016.

MOISÉS, Massaud. **Dicionário de Termos Literários**. São Paulo: Cultrix, 2004.

MOURA, Cristina Marcos. **Uma avaliação da vivência do luto conforme o modo de morte**. Brasília-DF, 2006. 188 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de Brasília-DF, Instituto de Psicologia, 2006.

NOMURA, Tania. **Universo em segredo: a mulher nikkei no Brasil**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril, v. 1, 1980.

NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril, v. 3, 1980.

NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril, v. 5, 1980.

NOSSO SÉCULO. São Paulo: Abril, v. 8, 1980.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio: no movimento dos sentidos**. 6ª. edição - Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

ORNELLAS, Clara Ávila. João Antônio, leitor. In: **Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio** / Ana Maria Domingues de Oliveira, Clara Ávila Ornellas, Telma Maciel da Silva (organizadoras). Assis: FCL – Assis-UNESP-Publicações, 2008.

ORNELLAS, Clara Ávila. **O conto na obra de João Antônio: uma poética de exclusão**. São Paulo: Linear B, 2008.

PÂNDU, Pandiá. **Que nome darei a meu filho?** Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do Sul. In: **História das mulheres no Brasil** / Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10ª. edição, 2ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. Corpo, prazer e trabalho. In: **Nova História das mulheres no Brasil** / organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. 1ª. edição, 1ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

PEREIRA, Jane Christina. **A poesia em Malagueta, Perus e Bacanaço**. Assis, 2006. 223 fls. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

PINSKY, Carla Bassanezi. Mulheres dos anos dourados. In: **História das mulheres no Brasil** / Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10ª. edição, 2ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

_____. A era dos modelos flexíveis. In: **Nova História das mulheres no Brasil** / organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. 1ª. edição, 1ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

POLINESIO, Julia Marchetti. **O conto e as classes subalternas**. São Paulo: Annablume, 1994.

PRADO, Maria Lígia; FRANCO, Stella Scatena. Participação feminina no debate público brasileiro. In: **Nova História das mulheres no Brasil** / organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. 1ª. edição, 1ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

RAGO, Margareth. **Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo, 1890-1930**. 2ª. edição. São Paulo: Paz e Terra, 2008.

_____. Trabalho feminino e sexualidade. In: **História das mulheres no Brasil** / Mary Del Priore (org.); Carla Bassanezi Pinsky (coord. de textos). 10ª. edição, 2ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

REIS, Carlos. **Ad usum fabulae: a Feição da Personagem**. Boletim Galego de Literatura, nº. 34 / 2º. Semestre (2005), pp. 131-146.

_____. **Pessoas de livro. Estudos sobre a personagem**. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2015.

REVISTA FEMININA, abril de 1915.

ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. Tradução William Lagos, Débora Dutra Vieira. 2ª. edição. São Paulo: Aleph, 2013.

ROLNIK, Raquel; KOWARIK, Lúcio; SOMEKH, Nadia. **São Paulo: crise e mudança**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

ROSENFELD, Anatol. Literatura e personagem. In: CANDIDO, Antonio *et al.* **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

SAFFIOTI, Heleieth Iara Bongiovani. **A mulher na sociedade de classes**. 3ª. edição. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

SANDER, Lúcia V. **O caráter confessional da literatura de mulheres (um estudo de caso ou um caso em estudo)**. *Organon*, Porto Alegre, v. 16, n. 16, p. 38-51, 1989.

SEVERINO, Francisca Eleodora Santos. **Memória da morte, memória da exclusão**. 2ª. edição. São Paulo: Editora Universitária Leopoldianum, 2004.

SICUTERI, Roberto. **Lilith: a lua negra**. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1998.

SILVA, Mylton Severiano da. **Paixão de João Antônio**. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

SILVA, Telma Maciel da. Falso mirante: um olhar sobre a correspondência trocada entre o escritor João Antônio e o jornalista Jácomo Mandato. In: **Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio**. OLIVEIRA, A. M. D.; ORNELLAS, C. A.; SILVA, T. M. (Org.). Assis: FCL-Assis-UNESP Publicações, 2008. p. 195-215.

SILVA, Telma Maciel da. **Posta-restante: um estudo sobre a correspondência do escritor João Antônio**. Assis: [s.n.], 2009. 293 f. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, 2009.

SOIHET, Rachel. A conquista do espaço público. In: **Nova História das mulheres no Brasil** / organizadoras Carla Bassanezi Pinsky e Joana Maria Pedro. 1ª. edição, 1ª. reimpressão. São Paulo: Contexto, 2013.

SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. Tradução João Roberto Martins Filho. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

TCHEKHOV, Anton. **Histórias Imortais**. Tradução Tatiana Belinky. São Paulo: Cultrix, 1959.

_____. **O assassinato e outras histórias**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Abril, 2010.

ZENI, Bruno Gonçalves. **Sinuca de malandro: narradores, protagonistas e figuras paternas em João Antônio**. São Paulo, 2012. 414 fls. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo.

Sobre a Autora

Ana Cláudia Paschoal

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Maringá (2019) - UEM. Possui Mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Maringá -UEM (2014), especialização em Literatura Brasileira pela Faculdade Estadual de Educação, Ciências e Letras de Paranavaí-PR (2003), graduação em Letras pela Faculdade Estadual de Educação Ciências e Letras de Paranavaí (1998) e graduação em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1985). Atualmente é professora do Ensino Médio no Colégio Paroquial Nossa Senhora do Carmo (PR) e professora colaboradora de Literatura Brasileira na UNESPAR - Universidade Estadual do Paraná, Campus de Paranavaí. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Língua Portuguesa.

Índice Remissivo

A

abordam 196
adversidade 74, 196, 207
ambição 35
âmbito doméstico 27, 37, 127, 201
anistia política 40

B

burgueses 18

C

chefia da sociedade 34
cidadania 31, 203
classe social 19, 35, 60, 93, 94, 204, 205
classes sociais 17, 30, 36, 51
comunicação oral 71
conjugal 23, 30, 34, 37, 99, 102, 107, 123, 127, 128, 182, 190, 196
construção linguística 70
construção social 39
criação literária 18, 53, 68, 90
crime 66, 73, 149, 157, 158, 193, 199
crimes passionais 199, 200

D

debates sociais 201, 208
desigualdade 30, 34, 39
destinos 20, 34, 59, 159, 176, 178, 179, 185, 207
direitos 13, 31, 32, 33, 34, 40, 42, 93, 195, 196, 204
direitos constitucionais 31
discriminações 17, 34, 109
discussões 13, 15, 41, 123, 125, 195, 196, 208
ditadura militar 40

E

educação 30, 32, 39, 43, 93, 104, 105, 123, 197, 198
eleição 34, 53
elementos fundamentais 18
encargos familiares 34
ensino 34, 43
escritor 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 31, 35, 44, 49, 51, 52, 55, 56, 62, 68, 69, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 94, 95, 166, 173, 174, 194, 204, 208, 213, 214
esfera pública 30, 43, 195

estratégia 73, 100, 106, 182, 188, 189, 203, 206
estrutura social 40, 43, 97
excluídos 11, 18, 20, 53, 54, 55, 89, 166, 192, 194, 204
experiência 45, 76, 80, 86, 102, 118, 130, 146, 162,
173, 182, 205, 210
experiências de adolescente 81

F

famílias 34
feminilidade 24, 35, 178, 195
financeiramente 34, 60, 140, 191, 197

H

humanidade 22, 23
humildes 18, 50, 51, 79, 87, 89, 95, 173, 194, 208

I

identidade social 28, 211
ideológica 38, 61
inquietações femininas 39
insatisfação feminina 38, 40
instrumento 34, 47, 63, 108, 157, 189, 190, 191, 206,
207
instrumento público 34
invisíveis sociais 19, 20, 55

J

jardim público 101, 102, 103, 115, 168, 183, 187, 207
jornalística 17, 18
justiça 34, 95, 199

L

legislação 34, 204
liberdade 22, 25, 39, 40, 109, 118, 119, 127, 144, 158,
159, 170, 177, 178, 196, 199
linguagem 14, 17, 44, 45, 46, 47, 52, 53, 55, 68, 69, 70,
71, 72, 73, 74, 86, 89, 90, 96, 107, 158, 188, 189, 192,
193, 206
linguística 70, 201
literatura 11, 12, 14, 16, 18, 21, 24, 28, 30, 42, 43, 51,
52, 53, 55, 81, 83, 84, 87, 91, 103, 167, 201, 204, 210,
211, 214
luta feminina 21

M

malandragem 61, 66, 70, 72, 88, 120, 156, 157, 184,
185

manifestações 37, 40, 44, 56
marginais 51, 53, 79, 89, 92
marginalizados 9, 11, 18, 43, 51, 52, 69, 71, 84, 89, 92, 175, 193, 205
maternidade 19, 23, 28, 29, 105, 112, 137, 138, 139, 140, 196
meios de comunicação 38, 195, 200
mulher 9, 10, 11, 12, 14, 15, 19, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 47, 60, 63, 64, 66, 67, 76, 77, 83, 85, 86, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 109, 113, 114, 115, 117, 118, 122, 123, 128, 129, 130, 131, 132, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160, 162, 164, 168, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 190, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 208, 209, 210, 211, 212, 214
mundo imaginário 68, 69

N

narrador 24, 25, 26, 48, 52, 53, 54, 55, 57, 58, 65, 68, 69, 70, 76, 83, 90, 98, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 114, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 133, 141, 145, 150, 151, 152, 156, 166, 182, 196, 197

O

ordem alfabética 70

P

patriarcado 23, 198
patriarcal 15, 21, 28, 174, 175, 176, 186, 198, 205
periferia 9, 11, 14, 20, 21, 58, 90, 92, 99, 165, 175
personagem 9, 10, 11, 12, 13, 15, 20, 28, 42, 44, 46, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 61, 62, 63, 66, 69, 73, 74, 75, 76, 81, 82, 83, 85, 86, 87, 89, 90, 97, 98, 106, 113, 124, 127, 128, 137, 141, 148, 156, 167, 168, 171, 184, 193, 196, 197, 201, 204, 206, 207, 210, 211, 213, 214
personagens 2, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 21, 24, 27, 28, 36, 42, 43, 44, 46, 48, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 68, 69, 74, 75, 77, 78, 79, 80, 81, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 97, 98, 126, 133, 140, 143, 148, 149, 156, 169, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 183, 185, 187, 190, 192, 194, 196, 205, 206, 207, 208, 211
preconceitos 9, 31, 34, 37, 109, 110, 174, 180
processo 12, 26, 50, 61, 71, 81, 83, 84, 89, 92, 110, 111, 130, 170, 182, 193

R

recursos da língua 69
relações sociais 27, 176, 195

S

serviços domésticos 35, 38
sistema 5
sociedade 10, 12, 13, 14, 15, 21, 24, 30, 32, 34, 35, 60, 79, 89, 91, 93, 99, 104, 111, 137, 139, 140, 142, 149, 158, 171, 174, 175, 176, 180, 186, 190, 193, 194, 196, 198, 199, 200, 201, 202, 204, 208, 214
socioeconômica 35, 52, 63, 64, 79, 110, 142, 168, 175
solidariedade 18, 48, 56, 59, 96
subúrbios 35, 50, 56, 87
sustento financeiro 39

T

tarefas domésticas 39
trabalho 10, 11, 12, 13, 14, 15, 19, 20, 22, 30, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 43, 51, 52, 68, 70, 71, 80, 82, 89, 92, 94, 95, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 104, 109, 118, 127, 128, 130, 134, 143, 148, 157, 162, 164, 169, 187, 189, 191, 195, 197, 202, 204, 207, 213

V

valores patriarcais 23, 91
violência 27, 35, 73, 92, 111, 130, 155, 157, 171, 177, 181, 191, 192, 193, 195, 196, 198, 199, 200, 201, 203, 208
vítima 25, 57, 123, 158, 182, 199, 207
vítimas 27, 148, 195, 199, 200, 202, 207

Z

zona de exclusão 18



AYA EDITORA
2024