

A LEI DO MAIS FRACO

Afonso Henrique Fávero
UFRN

1

O conto “Frio”,¹ de João Antônio, tem como figura central um menino de apenas dez anos, preto, pobre e engraxate de sapatos. O leitor o vê, logo no início da narrativa, dentro de uma situação determinada: tarde da noite, caminha pelas ruas de São Paulo, transportando um pequeno embrulho, do qual nada sabe a não ser que é algo a ser conduzido com toda cautela, recomendação expressa de Paraná, seu amigo e protetor. A caminhada empreendida, o empenho no cumprimento dessa tarefa, as cogitações que o vão invadindo, o frio a castigá-lo, pensamentos acerca da Rua João Teodoro, onde habita um porão junto com Paraná, todos esses tópicos compõem o núcleo em torno do qual o conto se arma. E tudo é enunciado dentro de uma linguagem habilmente adequada ao sentido geral do texto: “um estilo baseado na intensidade e na tensão, um estilo no qual os elementos formais e expressivos se ajustem, sem a menor concessão, à índole do tema”, segundo as palavras de Julio Cortázar.² Veremos então que a voz narrativa, técnicas de composição como “cena” e “sumário narrativo”, a dimensão dos períodos e até a pontuação estarão entre os elementos mais visíveis de tal organização de linguagem.

2

O conto é composto de cinco partes, com um asterisco a separá-las. Pelo título e pelo reduzido primeiro parágrafo da parte inicial – “O menino tinha só dez anos” –, sentimos de imediato que o narrador impõe ao texto um tom bastante incisivo. É quase uma advertência. Com

¹ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1963.

² CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In *Valise de cronópio*. São Paulo, Perspectiva, 1974. p. 157.

tais palavras, o leitor fica já preparado para os acontecimentos a envolver um ser ainda tão pequeno, premido pela necessidade de cumprir à risca a sua tarefa, mas com o temor constante do malogro dentro daquela aventura noturna.

Sem ainda sabermos quem é esse menino, o que leva no embrulhinho, por que o leva, para quem, para onde, sem sabermos nada disso, a verdade é que a sua figurinha avulta aos nossos olhos nessa metade de página que contém a parte inicial do conto (a menor dentre as cinco). Porque impressionam a firmeza e a responsabilidade reveladas na execução do trabalho, a despeito da sua vulnerabilidade e das apreensões que o acompanham. No afã de cumprir as determinações de Paraná, afasta tudo que ameace desviar-lhe a atenção. Afasta mesmo a sua própria condição de criança: não se distrai com “as vitrines, os prédios, as coisas”, imagens sempre a seduzir, afinal, o olhar infantil. Toda concentração deve recair apenas no local a que ele se destina. Os demais pensamentos são, por isso, afugentados. Daí a sua preocupação com o tempo, algo que não costuma inquietar muito as crianças.

Nesse quadro inicial e ao longo do conto, percebe-se uma voz narrativa em terceira pessoa bastante próxima ao personagem. Uma simpatia marcada, entre outras coisas, pela presença do grau diminutivo em várias palavras referidas ao menino, que não só o descrevem mas principalmente denotam a forte afetividade advinda do narrador. Uma adesão que em certas passagens impossibilita a distinção entre o discurso de um ou outro. Na verdade, trata-se de um recurso da ficção brasileira contemporânea. Diz Antonio Candido: “A brutalidade da situação é transmitida pela brutalidade do seu agente (personagem), ao qual se identifica a voz narrativa, que assim descarta qualquer interrupção ou contraste crítico entre narrador e matéria narrada. (...) Ele (o escritor) deseja apagar as distâncias sociais, identificando-se com a matéria popular. Por isso usa a primeira pessoa para confundir autor e personagem, adotando uma espécie de discurso direto permanente e desconvencionalizado, que permite fusão maior que a do indireto livre. Esta

abdição estilística é um traço da maior importância na atual ficção brasileira (e com certeza também em outras)”.³

Em sentido amplo, esta reflexão pode ser aplicada ao conto de João Antônio, pois, embora a narrativa não seja em primeira pessoa (por certo se afiguraria um tanto inverossímil um narrador de apenas dez anos para um relato complexo), é notório o entrelaçamento das falas de narrador e personagem através de meios como o monólogo interior, acentuadíssimo principalmente na última parte (como veremos), e também pela presença dessa “espécie de discurso direto permanente e desconvenionalizado” a que alude Antonio Candido.

A segunda parte do conto implica um ligeiro recuo no tempo, coisa de poucos momentos. Tal recurso serve para conhecermos, nesse segmento, detalhes da tarefa confiada ao menino.

Há uma gravidade na situação, comprovada por vários indícios: o modo afobado como Paraná chega em casa, a urgência com que acorda o menino, a orientação minuciosa que lhe dá a fim de executar o trabalho com o máximo de cuidado.

Paraná havia chegado com afobação. Nem tirou o chapéu, nem nada. O menino dormia. Chegou-se:

– Nego... nego!

O menino não queria. Paraná puxou a manta.

– Paraná! Que foi? – acordou chateado.

O homem suado na testa. Barbado. Só explicou que precisava dele. Levar um embrulho às Perdizes. Muito importante. O menino se arrumou fora do colchão furado, meteu o tênis.

– Embrulho? Pra quem?

Paraná fez uma coisa que nunca fizera 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.

³ CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo, Ática, 1987. p. 212-213.

O quadro comporta boa dose de tensão; por isso, um certo tom solene (assim como o clima de um ritual) envolve a preparação do menino. Ele não alcança o sentido exato do que vai praticar; intui os perigos da empreitada, é tomado por uma certa apreensão, mas procura depositar confiança em Paraná, que o arruma com desvelo para a tarefa. São gestos de carinho em meio a um universo impregnado de violência. Paraná pouso-lhe “as mãos nos ombrinhos”, examina sua “roupinha imunda de graxa de sapato”, forra-lhe o tênis com jornal para protegê-lo do frio, entrega-lhe uma manta e dá-lhe um pouco de dinheiro. É a um tempo curiosa e chocante a posição do menino: ele é preparado como qualquer criança de sua idade que se destina, por exemplo, a um passeio ou então à escola. Vemos, de fato, na sua frágil figura, nas suas roupas, no seu andar, a imagem de um pequeno escolar humilde. Mais adiante, no último segmento, nós o encontramos levando “a manta embrulhada como se carregasse um livro.” No entanto, sua missão é chegar até um ferro-velho com o embrulho, de cujo conteúdo (embora suspeitemos) nada ficamos sabendo.

Para uma jornada assim perigosa, chama a atenção a falta de experiência do menino em relação a certos aspectos do meio em que vive. O interior da prisão, por exemplo, ele conhece apenas por informações de outras pessoas: “Ouvira contar que a cana é lugar ruim, escuro, onde se apanha muito.” Depois de pronto, parte da Rua João Teodoro em direção à Av. Água Branca, local do ferro-velho. O último parágrafo dessa segunda parte possui apenas uma palavra – “Andou”. Retoma-se aí, portanto, o início da primeira parte.

Para compreendermos a composição geral do texto, vale a pena utilizar aqui a distinção entre “cena” e “sumário narrativo”, as duas maneiras essenciais de se estruturar uma narrativa. Nas duas primeiras partes, o conto se desenvolve basicamente por meio de cenas, isto é, apresenta um pendor muito nítido para a narração de situações concretas, detalhadas, dentro de

um ambiente determinado junto a uma observação mais detida do tempo (“meia hora andando”, “faltava mais ou menos uma hora para chegar”, “Puxa, como é de noite”). Já nas duas partes seguintes, percebe-se com facilidade uma sensível alteração no modo de narrar. Os aspectos mais particulares da ação – fator característico da cena – ficam suspensos, e o narrador dedica-se a um plano mais compacto e mais geral, em que busca retratar o mundo onde vive o menino. O narrador o faz ao apresentar os poucos personagens próximos a ele, suas únicas relações pessoais fortes. É a técnica do sumário narrativo que passa então a ser utilizada, pois é um modo mais afeito ao propósito de colocar aquele mundo em perspectiva e, em várias pinceladas, expor a história do personagem.

Uma síntese da convivência entre o menino e Paraná é localizada na terceira parte. Paraná orienta-o para a vida, compensando com seus ensinamentos as desvantagens inerentes à sua diminuta figura: se ele é pequeno, feio, magrelo, Paraná ensina-lhe a engraxar sapatos, lavar carros, vender canudos e, supra-sumo do aprendizado, até ver horas, desde que em relógios grandes e fáceis como o do bar. Significativamente, relógios em monumentos do mundo oficial, como o das igrejas e estações, têm números que não consegue decifrar, um índice certamente de sua integração incompleta a esse mundo.

Outra desvantagem é a negritude, um elemento suplementar na sua fragilidade. Além de pequeno, feio e magrelo, é também negro. Na concepção do menino, o fato de Paraná ser branco é um dos aspectos de sua desenvoltura para viver. “Dono da briga” onde moravam, Paraná ensinava a “tipos bestas o que era a vida”. A seu lado, o menino sente-se em segurança, e a relação entre os dois impregna-se de evidentes traços paternais. Por isso há o medo de perdê-lo para a prisão, para a sinuca ou ainda para Nora, espécie de madrastra distante. Em suma, o menino é um aprendiz, não de qualquer vida, mas daquela vivida dentro do universo da marginalidade pobre; uma vida defendida na forma de pequenos expedientes.

O sumário narrativo é o modo que configura todo esse quadro. Os discursos diretos (recurso próprio da cena) da terceira parte apenas exemplificam conversas que não se prendem a um momento determinado; devem ser tomados dentro daquele painel mais amplo, sem a precisão temporal e sem a determinação específica que as cenas contêm.

De forma ainda mais compacta, o sumário narrativo prolonga-se pela quarta parte. Nela é completado o círculo das pessoas próximas ao menino.

Havia Lúcia, a menina branca e havia Seu Aluísio padeiro. Gostavam dele. O resto eram pessoas que passavam na Rua João Teodoro com muita pressa. Também um meganha que vinha engraxar os coturnos. Dava sempre gorjeta. Esse, entretanto, não falava muito.

Lúcia, Seu Aluísio e o meganha apontam para uma existência dentro da ordem social, existência bem diferente da que compartilha com Paraná. O menino gostava de ouvir as pessoas. Daí as relações afetivas com Lúcia e Seu Aluísio. O padeiro bonachão, amigo de todas as crianças, cativava o menino por contar-lhe anedotas. Embora fossem “sem graça” e “chochas”, importava mesmo era ter alguém mais a lhe dirigir a palavra. Se Paraná assoma como pai, Seu Aluísio tem um forte quê de avô. Lúcia, ainda que muito diferente dele, era a única criança com quem se entendia: menina branca, bonita, “sempre limpinha”. Enquanto ela brincava com um velocípede, ele montava era sua caixa de engraxate. Havia, de qualquer modo, afinidades entre eles. A conversa dela o atraía, despertava-lhe a imaginação:

(...) 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. Na sua cabeça, o menino atribuía à moça um montão de

qualidades magníficas.

São essas, enfim, as pessoas que compõem o seu mundo; as demais “eram tristes, atarefadas na pressa da Rua João Teodoro. Afobadas e sem graça.”

Fica visível neste ponto uma dualidade que envolve o menino. Ele participa de duas dimensões que se repelem: a marginalidade e a ordem social. Tem um pé em cada uma delas, mas não se ajusta plenamente a nenhuma. Com Paraná, insere-se no mundo da marginalidade, participando de práticas suspeitas. É notória, todavia, sua ligação com pessoas inteiramente voltadas para a ordem social, pois engraxa sapatos, é um pequeno trabalhador e, como tal, até presta seus serviços a uma autoridade. O drama de viver nesses limites apresenta-se como uma espécie de enigma; no meio de dois mundos, ele não consegue saber exatamente a qual deles pertence. Desconhece por isso aspectos importantes dos dois lados. O que sabe é muitas vezes resultado do que lhe contaram. Por exemplo: ouviu dizer que “a cana é lugar ruim, escuro,” etc., e ouviu de Lúcia a respeito da casa dos bichos, da moça que fazia ginástica., do navio, do mar. A inconsciência do mundo é, na verdade, um prolongamento da inconsciência de si mesmo, de sua identidade. Certos aspectos do conto reforçam esse caráter. Não é por acaso que a caminhada se dá à noite, sempre um símbolo do obscuro, do indistinto, do irreconhecível. Também é significativo o fato de o conteúdo do embrulho ser ignorado o tempo todo. São imagens que retratam a condição do personagem. Ainda dentro desse aspecto, nota-se a falta de referências à sua origem. Nenhuma menção a pai, mãe, família. Nem mesmo seu nome ficamos sabendo. Paraná dirige-se a ele por meio de um vocativo comum: “Nego”. Os demais personagens e os lugares por onde o menino anda estão devidamente nomeados: Paraná, Lúcia, Seu Aluísio, Rua João Teodoro, Largo Padre Péricles etc. Todos têm nome, menos ele.

A última parte do conto, a maior das cinco, retoma a primeira, dando assim seqüência à

caminhada do personagem. É por esse motivo que o sumário narrativo é posto de lado para novamente despontar a cena como o processo de conformação do texto. Houvesse uma sequência linear, as suas partes estariam assim distribuídas: terceira, quarta, segunda, primeira e quinta. Da forma como está, o narrador busca enfatizar a ação do personagem, isto é, com o conto abrindo e fechando num enfoque privilegiado e direto do seu percurso. Nesta última parte (assim como na primeira), a cena está evidenciada por meio de uma estrutura bem determinada de tempo e lugar: “duas horas no relógio do bar”, “mais meia hora de chão”, “já seriam duas e pouco”, “bar da Marechal Deodoro”, Igreja das Perdizes”, “Av. Água Branca” etc. Uma disposição desse tipo faz parte, como vimos, dos aspectos inerentes à cena. Mas especialmente eficaz na sua composição é o monólogo interior. Por meio dessa técnica, o discurso do narrador e o do personagem aproximam-se de forma acentuada, convergência que, também vimos, caracteriza a ficção brasileira contemporânea. Os seus pensamentos, as inquietações, a oscilação entre a confiança de encontrar-se com Paraná no ferro-velho e a angústia de imaginá-lo preso, enfim, toda a agitação íntima do menino tem no monólogo interior o processo apropriado para a sua configuração. O hábito de falar quando sozinho, traduzido por pequenos e regulares discursos diretos, surge assim como desdobramentos do monólogo interior; ademais, tal regularidade imprime ao último segmento uma tonalidade rítmica, cujo efeito sugere uma marcação quase simétrica dos pensamentos e do trajeto do personagem.

Tal pendor para a interioridade confirma-se ainda no aproveitamento de uma pontuação mais expressiva. É nítida, mais do que em qualquer outra parte, a presença principalmente de reticências e pontos de exclamação, sinais compatíveis para apontar o estado de alma imerso em expectativas, apreensões e receios a dominarem o menino.

Dentro de tais cogitações, é curioso notar que ele segue pensando em imagens elevadas, como os cavalos da revista de turfe, a moça da ginástica, os navios enormes, o mar. No seu

caminho, entretanto, vai encontrando, ironicamente, imagens degradadas. Próximo ao ferro-velho, por exemplo, depara-se com um cachorro morto, inteiramente deformado por causa de um atropelamento. Já dentro do ferro-velho, o menino vê um amontoado de material enferrujado. Imagens que, em última análise, são visões de sua própria história (e de seu próprio destino). A degradação rodeia o seu universo. As imagens elevadas estão no plano apenas da aspiração – “Que bom se sonhasse com cavalos patoludos, ou com a moça que fazia ginástica!”, pensa ao deitar-se.

O monólogo interior ganha intensidade nos momentos finais desta última parte. Na cama do ferro-velho, meio em estado de vigília, o menino é tomado por uma multiplicidade de pensamentos, atropelando-se aos embolús e resultando no texto numa justaposição um tanto anárquica de frases, que recuperam imagens a passar por sua cabeça. Esse verdadeiro fluxo de consciência encontra distensão no gesto de urinar, um gesto catártico que finaliza o conto.

Um dos traços formais mais marcantes do texto está no emprego de períodos reduzidos, muitas vezes de apenas um termo. São períodos que, em sua maioria, possuem menos de uma linha. É verdade que uma disposição assim das frases faz parte do estilo de João Antônio. Neste conto, porém, ocorre uma intensificação de tal procedimento, acentuando-se ainda mais a segmentação do discurso, como se vê nos seguintes trechos:

(...) Horas, horas. O menino ouvia, depois tirava a roupa de Paraná. Cada um na sua cama. Luz acesa. Um falava, outro ouvia.

(...)

Largo Padre Péricles. Igreja das Perdizes. Suspirou. Estava perto. Por ali ninguém. Tudo dormindo. Só motoristas de praça que ouviam rádio baixinho, cabeça deitada no volante. Deveria ser bom ficar como eles... Ou tocando pra baixo e pra cima num carrão daqueles. Vida boa. Nenhum vagabundo dormindo nas portas da igreja.

(...)

Repulou o muro. Ainda olhou para a Avenida. Frio. Queria ver um vulto. Ninguém. Não havia nada. Só um ônibus lá em cima, que dobrava o largo, como quem vai para os lados da Vila Pompéia. Então, desistiu.

Sentimos, no conjunto, uma prosa com ritmo muito particular, notório sobretudo numa leitura em voz alta.

Ao comentar tema e técnica narrativa no conto “Paulinho Perna-Torta”, também de João Antônio, Antonio Candido demonstra a plena adequação desses dois níveis na formulação do texto: “Nele parece realizar-se de maneira privilegiada a aspiração a uma prosa aderente a todos os níveis da realidade, graças ao fluxo do monólogo, à gíria, à abolição das diferenças entre falado e escrito, ao ritmo galopante da escrita, que acerta o passo com o pensamento para mostrar de maneira brutal a vida do crime e da prostituição” (*A educação pela noite...*, p. 210-211). Aqui, em “Frio”, há igualmente uma adequação dessa natureza, pois a prosa assim concebida pode ser relacionada a várias dimensões do personagem. O ritmo, marcado pela sucessão de frases curtas e curtíssimas, sugere, por exemplo, o seu andar de passinhos rápidos (“o pezinho direito subia e descia na calçada”); pode sugerir ainda o próprio hábito de falar sozinho (com pequenas frases soltas, entrecortadas), a agitação dos seus pensamentos e até o ritmo de toda a sua caminhada (com pausas e avanços). Em sua síntese, Alfredo Bosi assim formula essa conformação de estilo: “Desse fundo torvo tirou João Antônio a linguagem lírico-popular das histórias de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*. Tudo nelas é breve, intenso e sintético como o narrador imagina ser o andamento vital daquelas criaturas apertadas entre a urgência pícara de vencer a fome e o medo agudo da polícia ou do malandro mais forte. Leio o conto ‘Frio’: cada frase traz uma sensação premente, uma experiência doída, uma angústia a mais. A palavra diz a espera, a pena do corpo; raramente o sonho, doce intervalo entre momentos de desconforto. É um signo pesado de vida e,

no entanto, caminha depressa e sem estorvos, tocado pela simpatia do narrador”.⁴

3

Escreve Julio Cortázar: “(...) um conto, em última análise, se move nesse plano do homem onde a vida e a expressão escrita dessa vida travam uma batalha fraternal, se me for permitido o termo; e o resultado dessa batalha é o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que um vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência” (*Valise de cronópio*, p. 150).

Neste texto, o autor refere-se à necessária conjunção entre tema e expressão. E para o mesmo rumo aponta o ensaio de Alfredo Bosi:

“Em face da História, rio sem fim que vai arrastando tudo e todos no seu curso, o contista é um pescador de momentos singulares cheios de significação. *Inventar*, de novo: descobrir o que os outros não souberam ver com tanta clareza, não souberam sentir com tanta força. Literariamente: o contista explora no discurso ficcional uma hora intensa e aguda da percepção. Esta, acicatada pelo demônio da visão, não cessa de perscrutar situações narráveis na massa aparentemente amorfa do real” (*O conto brasileiro contemporâneo*, p. 9).

“Frio” pode ser tomado como um desses momentos de “intensa e aguda percepção”. Na sua leitura, buscou-se sempre verificar como “os momentos singulares cheios de significação” compatibilizam-se com o discurso ficcional.

* * *

Antes de encerrar este texto, mais duas rápidas observações:

1. Essa figurinha, que corta São Paulo, já noite alta, caminha do Brás em direção a

⁴ BOSI, Alfredo. Situação e formas do conto brasileiro contemporâneo. In *O conto brasileiro contemporâneo* (org. pelo autor). 3^a. ed. São Paulo, Cultrix, 1978. p. 19.

Perdizes. É curioso acompanhar seu traçado através de um mapa: Rua João Teodoro, estação da Sorocabana, Alameda Cleveland, Av. Duque de Caxias, Av. São João, Praça Marechal Deodoro, Largo Padre Péricles, Av. Água Branca. Um roteiro praticamente em linha reta: uma verdadeira cicatriz no coração da cidade.

2. Essa figurinha tem seus pares em outras obras brasileiras. Publicado em 1963, vislumbram-se seus vínculos antes e depois dessa data: para trás, “Meninos carvoeiros”, poema de Manuel Bandeira; para frente, “Pixote”, filme de Hector Babenco.