

# O TECIDO SOCIAL E O TECER DA NARRATIVA: OS RECURSOS TEMÁTICO-FORMAIS EM TRÂNSITO NO CONTO “MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”, DE JOÃO ANTÔNIO

[THE SOCIAL FABRIC AND THE WEAVING OF THE NARRATIVE:  
THE THEMATIC-FORMAL RESOURCES IN TRANSIT IN THE SHORT-STORY  
“MALAGUETA, PERUS E BACANAÇO”, BY JOÃO ANTÔNIO]

**CLEIDI STRENSKE<sup>i</sup>**

<https://orcid.org/0000-0002-6216-8904>

Universidade Estadual de Londrina – Londrina, PR, Brasil

**ELLEN MARIANY DA SILVA DIAS<sup>ii</sup>**

<https://orcid.org/0000-0001-7041-0222>

Universidade Estadual de Londrina – Londrina, PR, Brasil

**Resumo:** Este artigo estuda os procedimentos temático-formais mobilizados pelo escritor João Antônio na produção de sentidos e de efeitos estéticos especificamente no conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, publicado em 1963. A fim de desvendar a poética deste texto, nossa hipótese é a de que a aparente superficialidade dos temas abordados, a saber, o jogo de sinuca e a malandragem, dissimula uma teia complexa que mescla o sujeito urbano, a sociedade, a ficção e a realidade, resultando numa narrativa de resistência.

**Palavras-chave:** João Antônio; motivação; conflito dramático; cena; resistência

**Abstract:** This article studies the formal-thematic procedures used by the writer João Antônio in the production of meanings and aesthetic effects, specifically in the short story “Malagueta, Perus e Bacanaço”, published in 1963. In order to unveil the poetics of this text, our hypothesis is that the apparent superficiality of the topics covered, namely, the pool game and trickery, dissimulates a complex web that mixes the urban subject, society, fiction and reality, resulting in a narrative of resistance.

**Keywords:** João Antônio; motivation; dramatic conflict; scene; resistance

## **Introdução**

O discurso literário é permeado por dizeres sociais. Esta definição, convencionalmente usada para justificar a cadeia de significados produzida nos textos literários, foi nosso ponto de partida nesta investigação. Em geral, definições tais como literatura de resistência, literatura marginal e conto jornalístico fazem parte do conjunto de categorias expressas para explicar os sentidos de determinadas narrativas. Entretanto, sem nos apegarmos estritamente a estas definições, buscamos uma leitura de crivo crítico para melhor compreender, por meio do estudo de sua estrutura composicional, o papel delegado a essas formas literárias.

Para tanto, selecionamos o conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, do escritor paulistano João Antônio. Publicado em 1963, o autor do livro homônimo atinge, imediatamente, o sucesso de público e de crítica na época. Trata-se de um conto longo, dividido em seis partes, cuja narrativa inicia-se no final de um dia de trabalho e transcorre em uma única noite. Nela, os personagens Malagueta, Perus e Bacanaço perambulam pelos bairros da Lapa, Água Branca, Barra Funda, Pinheiros e, por último, retornam à Lapa, na cidade de São Paulo, em busca de bares, de jogo de sinuca e de parceiros para faturarem valores financeiros.

O presente estudo procura, então, fazer uma análise de alguns dos recursos da escrita do contista paulistano que, entre as décadas de 1960 e 1980, produziu obras cujos personagens circulam nos grandes centros urbanos brasileiros e são caracterizados como marginalizados. Seus contos compõem, definitivamente, a cena literária da produção nacional que, mais tarde, seria chancelada pela crítica acadêmica. A escolha de “Malagueta, Perus e Bacanaço” foi feita, justamente, porque sua fortuna crítica de apelo acadêmico amplia as perspectivas do estudo da obra do referido escritor e se fundamenta em pesquisas realizadas a fim de elucidar os variados temas da poética joaoantoniana. Conforme Pereira (2006):

É importante dizer da dificuldade em selecionar os trechos para a análise estilística e ter sempre a impressão que se está mutilando uma matéria profundamente argamassada, em tal perspicácia expressiva, que o significante se apresenta como um prisma multicolor de significados. Estes são condensados por elaborações sintáticas, lexicais que velam a

essência das coisas e dos homens. De repente, por exemplo, uma só frase sintetiza tudo, estabelece o juízo inesperado, ilumina o que parecia sem saída, para, em seguida, mergulhar na opacidade, nessa obscuridade que é onde também vivemos, em geral mais conformados do que João Antônio. (PEREIRA, 2006, p. 17)

Vê-se, aqui, que o autor aponta para uma particularidade importante, a de que a escrita literária de João Antônio simula um jogo que oscila entre mostrar e esconder: é neste ponto que iniciamos nossa investigação. Isto porque emergem daí a plurissignificação e a ambiguidade, próprias da natureza literária (BAKHTIN, s. d.). Entender a arte como um produto do meio social é conceber que a leitura deve incluir fatores psicológicos, sociais e ideológicos. Ou seja, não é prudente percorrer o texto como um fenômeno autossuficiente, o que invariavelmente sugere que uma obra possui seu sentido findável, conclusivo e imutável. Diferente disso, a abordagem sob o eixo psíquico, sociopolítico e ideológico permite plasticidade, rompendo limites e impossibilitando assinalar as fronteiras do material literário. É sob esta perspectiva que orientamos nossa análise.

Dessa maneira, para as discussões sobre a caracterização das personagens e dos espaços em que elas transitam é importante o estudo de Pereira (2006). As críticas que definem João Antônio como um escritor da periferia, um escritor jornalista, ou mesmo de “ficções sujas” (SCHNEIDER, 2013) também foram consideradas, além da síntese entre o malandro e o boêmio feita a partir dos ensaios de Antonio Candido, a saber, “Dialética da malandragem” (1970) e “A educação pela noite” (1989). Sobre o jogo entre ficção e realidade, que também está presente na obra de João Antônio, Candido, em seu estudo sobre a obra de Álvarez de Azevedo, conceitua

o que se poderia chamar de “a invenção literária da cidade de São Paulo”, que Álvares de Azevedo instaurou como espaço ficcional. Com isto deu corpo a um processo em curso entre os moços estudantes, enclausurados num lugar sem interesse, onde a sua energia transbordava tanto na boêmia e na rebeldia estética quanto na imitação de Byron. O noturno aveludado e acre do *Macário* suscitou a noite paulistana como tema, caracterizado pelo mistério, o vício, a sedução do marginal, a inquietude e todos os abismos da personalidade. Tema que fascinou gerações numa dimensão quase mitológica, repontando em muitos poemas de Mário de Andrade e, nos nossos dias, em sambas de Adoniran Barbosa e Paulo Vanzolini, filmes de Walter Hugo Khoury, quadros de Gregório Correia, contos de João Antônio. (CANDIDO, 1989, p. 11-12)

Tais reflexões poderiam se configurar como resistência. Entretanto, há o conceito de Alfredo Bosi (1996) que julgamos explorar com mais vigor o tema. Para o presente

ensaio buscou-se as definições deste autor, segundo o qual o narrador figura como peça central que direciona as representações de bem ou mal e de ambivalência. Nossa hipótese é a de que no conto aqui em estudo o foco narrativo mostra-se um território vasto. Isto somado ao uso de figuras de linguagem engendra, de forma progressiva e acumulativa, os sentidos no texto. O artifício serve para caracterizar as personagens e dar um ritmo acelerado e, por vezes, lento à narrativa. O caminho explorado conjuga a resistência feita por temática, mais aquela que deriva dos processos de experimentação inerentes à escrita. Isso quer dizer que o autor pode eleger a motivação para explorar um tema e, dentro desta dinâmica, elencar muitos outros temas que orbitam a temática principal. Essa estrutura exige a mobilização de unidades temáticas mínimas sucessivamente sobrepostas a fim de provocar a aproximação ou o distanciamento do foco narrativo. O movimento pode explicar o tema principal ou manipular outros sentidos no enlace da trama. A partir disso, é importante mencionar que o tema principal pode ser apresentado de forma clara, direta, e que outro tema paralelo atravessa a narrativa, tornando os sentidos fluidos. Para Bosi:

Graças à exploração das técnicas do foco narrativo, o romancista poderá levar ao primeiro plano do texto ficcional toda uma fenomenologia de resistência do eu aos valores ou antivalores do seu meio. Dá-se assim uma subjetivação intensa do fenômeno ético da resistência, o que é a figura moderna do herói antigo. Esse tratamento livre e diferenciado permite que o leitor acompanhe os movimentos não raro contraditórios da consciência, quer das personagens, quer do narrador [...]. (BOSI, 1996, p. 15)

Desta forma, a plasticidade da narrativa rompe o limite entre o que é real e o que é artístico. Dito de outro modo, o que é visto pelo leitor como ético na vida real não se fixa como regra na arte literária. Isso quer dizer que o conjunto de procedimentos associados aos temas, os fatores pertencentes ao texto e os extratextuais direcionam um julgamento pertencente somente ao que se lê. De fato, isso poderia isolar as narrativas ficcionais da interpretação de nossos valores éticos, sociais e filosóficos da vida real. Mas, diferente disso, o que acontece é que a maleabilidade inventiva da escrita provoca a relação entre as vivências reais e a literariedade. Quer dizer que a literatura produz sentidos que assimilamos na vida social-real. Apesar de não pertencerem à contingência de experiências individuais, reconhecemos e até adequamos, adaptamos nosso julgamento de valores. Bakhtin (s. d.) também reflete sobre a relação entre arte e sociedade da seguinte maneira:

“O coração artístico” imanente da literatura possui estrutura e um direcionamento peculiar por si só; assim dotado, ele é capaz de desenvolvimento evolucionário autônomo “por natureza”. Mas no processo de desenvolvimento, a literatura se torna sujeito da influência “causal” do meio extra-artístico. (BAKHTIN, s. d., p. 1)

Estes contatos não buscam sentidos rígidos ou completos. Tal qual a sociedade, a arte literária é complexa e mutável, ou seja,

*A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela. Não se trata de um elemento estranho afetando outro, mas de uma formação social, o estético, tal como o jurídico ou o cognitivo, é apenas uma variedade do social. A teoria da arte, conseqüentemente, só pode ser uma sociologia da arte.* (BAKHTIN, s. d., p. 2, grifos do autor)

A trama do texto literário é propulsora dessa dinâmica. O movimento é explorado por meio do conflito dramático e, segundo Franco Junior (2003), estruturado por introdução, desenvolvimento e conclusão, não necessariamente nesta ordem. A experiência leitora é o gatilho deste movimento. Diante disso, a narrativa concentra um tema e a trama desenvolve os sentidos possíveis conforme os motivos elencados. Portanto, identificar a intriga e a motivação do conto de João Antônio é crucial no presente trabalho, já que os temas dispostos na trama a dissimulam e, no jogo entre estes elementos, há uma “desautomatização” da percepção leitora e, por consequência, a “singularização” (CHKLOVSKI, 1976) das imagens-tema de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Ou seja, o modo como a narração é organizada provoca um conflito paralelo ao principal, ou se sobrepõe a ele, conforme a experiência leitora. Neste sentido, faz-se necessário o deslocamento da leitura do foco narrativo a fim de buscar, nas unidades temáticas mínimas que tensionam e se expandem no texto, os desdobramentos de sentidos e de efeitos estéticos da narrativa.

Ao eleger um conto longo, optamos pelo recorte de dois trechos representativos a fim de proporcionar um exame detalhado dos aspectos que o estruturam. Nossa busca, então, concentra-se na identificação das unidades temáticas mínimas (TOMACHEVSKI, 1976) que, exploradas por João Antônio, traçam o fio condutor de sentidos possíveis tanto para o tema principal, quanto para os desdobramentos de crítica social contidos na tecitura mais profunda do conto. Esta estratégia que, no primeiro momento, parece mutilar o texto, permite, na verdade, aprofundar, significativamente, os sentidos pertencentes à narrativa e seus efeitos estéticos.

### **Unidades temáticas mínimas em trânsito: deslocamento e dissimulação**

Com o objetivo de demonstrar um dos modos composicionais da literatura joaoantoniana, elegemos dois fragmentos que exemplificam o que chamamos de camadas de literariedade. Como dito anteriormente, a escolha destes trechos representativos permite-nos aprofundar as discussões acerca do conflito dramático e da motivação, partindo das unidades temáticas mínimas, ou seja, os motivos, conforme Tomachevski (1976), elencados pela voz enunciativa do conto. Este procedimento foi escolhido pois o narrador explicita os temas do jogo de sinuca e da malandragem. Além disso, os motivos em torno destes temas também aparecem nas falas das personagens que nomeiam o conto, versadas na arte da sobrevivência e da vadiagem.

Daqui em diante, nossa análise é voltada à decomposição do texto. Isto porque o confronto das ferramentas fornecidas pela teoria literária com o objeto em estudo nos permite interpretar e compreender as relações de sentidos entre os elementos de constituição textual e seus níveis mais profundos. Esta metodologia determinou a escolha de fragmentos que privilegiam partes do conto com a finalidade de explorar a dinâmica entre os princípios composicionais e os da ação leitora, responsáveis por representar as várias camadas de sentido no texto literário. Esses procedimentos, relacionados com o recurso estético de sobreposição de figuras de linguagem, formam nossa análise descritiva e interpretativa com o propósito de demonstrar de que modo o autor estrutura seu argumento de representação da população marginalizada. Ainda, surge deste estudo a ideia da temática refratada: isto quer dizer que o jogo de sinuca, o malandro, o marginalizado e o espaço urbano servem como ponto de partida para entender o caos do que se vislumbra na superfície da história. É, portanto, fundamental aprofundar a interpretação das unidades temáticas mínimas, já que

a análise interpretativa também diz respeito às relações entre o texto e o seu leitor, o texto e o seu autor, o texto e a escola literária à qual se vincula e com a qual dialoga, o texto e a sociedade. (FRANCO JUNIOR, 2003, p. 34)

Em outras palavras, estes elementos, organizados sob a forma de texto e história narrada, implicam o fazer literário, o leitor e, conseqüentemente, a sociedade a qual se vinculam. Para tanto, reproduzimos abaixo o primeiro fragmento a ser estudado:

Bacanaço foi para a porta do bar.

Os meninos vendedores de jornal gritavam mais, aproveitando a hora.

Gente. Gente mais gente. Gente se apertava.

A rua suja e pequena. Para os lados do mercado e à beira dos trilhos do trem – porteira fechada, profusão de barulhos, confusão, gente. Bondes rangiam nos trilhos, catando ou depositando gente empurrada e empurrando-se no ponto inicial. Fechado o sinal da porteira, continua fechado. É pressa, as buzinas comem o ar com precipitação, exigem passagem. Pressa, que gente deixou os trabalhos, homens de gravata ou homens das fábricas. Bicicleta, motoneta, caminhão, apertando-se na rua. Para a cidade ou para as vilas, gente que vem ou que vai.

Lusco-fusco. A rua parece inchar.

Bacanaço sorri. O pedido gritado da cega que pede esmolas. Gritado, exigindo. A menina chora, quer sorvete de palito, não quer saber se a mãe ofega entre pacotes. Bacanaço sorri. O sinal se abriu e nova carga de gente, dos lados da Lapa de baixo, entope a rua.

Gente regateia preços, escolhe, descompra e torna a escolher nas carrocinhas dos mascates, numerosas. Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de quinquilharias se amontoam. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri.

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

Não era inteligência se apertar naquela afobação da rua. Mais um pouco, acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes. A Lapa ferveria. Trouxas. Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de... do diabo. Autos berrariam mais, misturaçã cresceria, gente feia, otários. Corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas. (ANTÔNIO, 2012, p. 100)

A cena descreve o final de um dia de trabalho vista da perspectiva de um dos personagens. É pela voz do narrador que vemos a rua no bairro da Lapa da cidade de São Paulo. Mas é o olhar de Bacanaço que nos guia na ação, provocando o primeiro efeito de sentido de marca temporal, já que o personagem está encostado na porta de um bar observando a movimentação da rua no final do expediente: “Bacanaço foi para a porta do bar. Os meninos vendedores de jornal gritavam mais, aproveitando a hora.” (ANTÔNIO, 2012, p. 100). Ainda neste trecho, a figura de linguagem gradação tensiona a situação dramática composta pelo movimento ascendente da rua. No enunciado “vendedores de jornal gritavam mais”, o narrador dá o tempo cronológico em que a cena ocorre, “aproveitando a hora”, o final da tarde, e é necessário, então, elevar o tom da voz para ser ouvido no meio de outros ruídos típicos de grandes centros. Tal sentido é reafirmado no início do parágrafo seguinte por “Gente. Gente mais gente. Gente se apertava. A rua suja e pequena”. Esta relação dita o ritmo da cena, já que pessoas passam depressa para retornarem para suas casas. Além de tornar a própria leitura veloz, estes recursos

apresentam a unidade temática mínima que institui a situação dramática, a saber, o vai e vem de pessoas e o contingente de passantes.

Apresentada isoladamente, parece uma observação simples que nada implica na construção de sentido do conto. Porém, ocorrem a sobreposição destas partículas mínimas de conflito dramático e sua gradação as projeta na interpretação da narrativa: percebida ao longo de todo o conto, esta figura de linguagem fica evidenciada mais à frente, na retomada da descrição do ruído das pessoas e da cidade, por meio da fala da idosa que pede esmola, ou, nas palavras do narrador, “Gritando, exigindo”. O uso do verbo exigir, no gerúndio, somado à escolha da frase curta denota a progressão da situação dramática. Além disso, a tensão é reafirmada ao máximo na sobreposição de uma outra cena, a da menina que grita pedindo sorvete de palito enquanto a mãe “ofega entre sacolas”. O efeito, aqui, é o de acúmulo dos motivos ligados à velocidade, à indiferenciação e à pressa dos indivíduos, à superpopulação das grandes cidades.

A enumeração, outro recurso de produção de sentido, soma-se à gradação e à sobreposição de unidades temáticas mínimas que remetem à vida urbana. A “Gente. Gente mais gente. Gente se apertava”, é associado o campo semântico elencado adiante, marcado pela sequência de bairros pertencentes à cidade de São Paulo. Isto funciona como um recurso retórico e exhibe a progressão de quantidade, mostrando o fluxo de passantes, além de situar o espaço urbano da narrativa. Mais do que isso, classifica a “gente” oriunda de regiões diferentes, como se fossem tipos humanos. Tal recurso é evidenciado no final do fragmento com a frase “Trouxas”. A continuidade deste efeito acumulativo e mecanicista característico dos grandes centros nos é dada em: “Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de... do diabo”. Há, aqui, a reificação dos passantes já que estes perdem a individualidade, misturando-se ao espaço físico em que transitam numa massa disforme e veloz. Esta relação recupera, por meio da metonímia presente nos nomes dos bairros, a origem desta “gente”, o que revela, também, a sua classe social dada por meio do julgamento refletido no olhar de Bacanaço que afirma: “Trouxas”. Vale destacar que esta expressão pertencente ao último parágrafo do trecho em destaque expõe a elevação do grau de tensão no conflito dramático, visto que é usada mais de uma vez em sequência, justamente, para causar tal efeito.

Além disso, neste trecho, desencadeia-se a velocidade da narrativa. O recurso formal aqui utilizado é a figura de linguagem elipse, marcada pelo assíndeto. Isto acontece



porque o discurso narrativo elimina o uso de conectivos, que são substituídos por vírgulas, reforçando o ritmo acelerado da cena e do fluxo narrativo. A narrativa apresenta esta circularidade devido às expressões repetidas, cujo ritmo é construído na sobreposição de imagens carregadas de velocidade progressiva, determinadas pelos demais recursos de linguagem que cooperam entre si. Verifica-se, pois, na composição de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, que a narrativa toda funciona como um diafragma porque a tensão dramática, que ora diminui ora aumenta, construída via enumeração e gradação aumentativa/quantitativa em “Gente. Gente mais gente. Gente se apertava. A rua suja e pequena”, explora a quantidade de pessoas na estação, o que influencia o efeito de sobreposição de cenas quadro a quadro. Dito de outro modo, é a circularidade na apresentação, repetição e reiteração das unidades temáticas mínimas ligadas ao urbano que definem a situação dramática que, alternadamente, se expande e se retrai.

Isto significa dizer que os motivos dispostos pelo autor são fundamentais para entender a teia de sentidos do conto. Estes subtemas atravessam o tema principal. Tal aspecto não seria relevante se estivesse isolado. Diferente disso, a motivação mostra-se fragmentária e, por essa razão, os subtemas centralizam o desenvolvimento dos meandros da temática principal e exploram uma cadeia de significados paralela. Assim como observa Pereira (2006):

O que afinal João Antônio nos revela, nessa sua poética do tom menor, é que a vida não leva a nada. O que já é grande coisa. Sem sentimentalismo, seu engenho artístico deixa entrever a dor pela exacerbação da vida, quando delinea a cada linha a densidade concomitante dos sentidos, das imagens e dos sentimentos. Essa construção impede uma postura passiva perante o texto, pois somos fisgados pela fragmentação e condensação textual, tendo que preencher as lacunas. (PEREIRA, 2006, p. 18)

Este efeito de diafragma ainda é desenvolvido pela supressão de conectivos, e acúmulo de situações-problema: “Fechado o sinal da porteira, continua fechado. É pressa, as buzinas comem o ar com precipitação, exigem passagem”, o que culmina na metonímia ao transformar pessoas em fábricas e gravatas, reduzindo o humano às funções exercidas na sociedade: “homens de gravata ou homens das fábricas. Bicicleta, motoneta, caminhão, apertando-se na rua. Para a cidade ou para as vilas, gente que vem ou que vai.”

O efeito progressivo concomitante ao espaço urbano é realçado pelo tempo cronológico da cena. Isso somado ao parágrafo curto “Lusco-fusco. A rua parece inchar” retoma o início da cena em que Bacanaço posta-se em frente ao bar e observa os meninos

vendendo jornais. Além disso, “Gente. Gente mais gente. Gente se apertava”, do parágrafo anterior, metaforiza a comparação explorada por meio de “A rua parece inchar”, enquanto a mesma progressão é observada na profusão de ruídos, por exemplo, o grito da cega que pede esmolas.

Mais uma vez, o efeito de velocidade deriva da soma dos recursos formais aqui já apontados com a ação leitora, já que as pausas e retomadas sequenciadas são as responsáveis pelo fluxo narrativo. Note-se: são as frases curtas, “Lusco-fusco. A rua parece inchar”, “Bacanaço sorri” e “Gritando, exigindo”, as que detêm, formalmente e semanticamente, a sobreposição da situação dramática em curso, com destaque para o movimento acelerado das personagens na cena. Um outro dado importante, no parágrafo “O sinal se abriu e nova carga de gente, dos lados da Lapa de baixo, entope a rua” (ANTÔNIO, 2012, p. 100), contribui, ainda mais, para o caráter mecanicista próprio da experiência urbana; aqui, o narrador intruso em terceira pessoa não participa da cena, mas cola sua perspectiva com a de Bacanaço e oscila entre a descrição do que o personagem vê e a reação sobre o que observa: “Bacanaço sorri”. No limite, isto põe em jogo, simultaneamente, o narrador, a personagem e o leitor, este capaz de experimentar a alternância de papéis na narrativa.

Ainda sobre este mesmo trecho, a expressão “Carga de gente” é responsável pela metáfora que objetifica os seres humanos, já que estes são transportados de forma rudimentar e comparados a mercadorias. Este ritmo de vida produz a reificação dos trabalhadores que chegam à estação, no bairro da Lapa, depois do duro dia de trabalho. O emprego da metáfora revela o sofrimento do trabalhador, pois “carga de gente” remete a algo ou a alguma coisa sendo descarregada a fim de ocupar um lugar ao qual não se pertence e, com isso, desobstruir a passagem para outros que virão. Vemos, aqui, que a linguagem produz representações ideológicas marcadas por discursos atravessados por outros discursos. Assim, o que se lê é composto por uma rede de ideologias alheias ao que está escrito, o que não isola o que se diz. Na verdade, a poética de João Antônio recebe interferência do que já foi dito em outro momento para formular um novo dizer externo ao texto, ligado ao cotidiano da rua, ao que está, por exemplo, na notícia do dia. É um sistema de signos que Volóchinov (2018) explica do seguinte modo:

No interior do próprio campo dos signos, isto é, no interior da esfera ideológica, há profundas diferenças, pois fazem parte dela a imagem artística, o símbolo religioso, a

fórmula científica, a norma jurídica e assim por diante. Cada campo da criação ideológica possui seu próprio modo de se orientar na realidade, e a refrata a seu modo. Cada campo possui sua função específica na unidade da vida social. Entretanto, *o caráter sógnico é um traço comum a todos os fenômenos ideológicos*. Qualquer signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sombra da realidade, mas também uma parte material dessa mesma realidade. Qualquer fenômeno ideológico sógnico é dado em algum material: no som, na massa física, na cor, no movimento do corpo e assim por diante. Nesse sentido, a realidade do signo é bastante objetiva e submete-se unicamente ao método monista de estudo objetivo. O signo é um fenômeno do mundo externo. Tanto ele mesmo, quanto todos os efeitos por ele produzidos, ou seja, aquelas reações, aqueles movimentos e aqueles novos signos que ele gera no meio social circundante, ocorrem na experiência externa. (VOLÓCHINOV, 2018, p. 94)

Diante isso, a narrativa recorre à objetificação do humano para compor um de seus quadros de sentido, o que é feito de forma simultânea, pois, na medida que produz a empatia do leitor pelas classes trabalhadoras das periferias de nossas grandes cidades, também apela para a observação dos três personagens malandros que a elas se associam pela via da marginalidade social e geográfica, longe dos olhos das elites.

Note-se o seguinte trecho:

Gente regateia preços, escolhe, descompra e torna a escolher nas carrocinhas dos mascates, numerosas. Alguns estenderam seus panos ordinários no chão, onde um mundão de quinquilharias se amontoam. E preços, ofertas, pedidos sobem numa voz só. Bacanaço sorri. (ANTÔNIO, 2012, p. 100)

Esta reificação é acentuada pela hipérbole na palavra “mundão”, explorando a enumeração de objetos, pessoas e suas ações. Ao iniciar o parágrafo, temos “gente que regateia preços”, seguido de “carrocinhas dos mascates” e a constatação de que são “numerosas”. A construção do argumento continua na explicação da ação, pois “alguns estendem seus panos ordinários no chão”. Esta sequência coloca os passantes, os mascates em suas carrocinhas, mais as mercadorias oferecidas no mesmo nível de importância. Metaforicamente, comparam-se os objetos, os mascates e as pessoas num amontoado de criaturas de caráter inanimado, automatizadas, desprovidas de subjetividade humana.

Do lado de lá da rua, junto ao anúncio de venda de terrenos, um casal desajeitado. A moça é novinha e uma distância de três-quatro corpos entre eles... A moça novinha aperta um guarda-chuva, esfrega qualquer coisa com os pés, os olhos nos sapatos, encabulados. Bacanaço sorri. (ANTÔNIO, 2012, p. 100)

No trecho acima, mais uma vez, a cadência da narrativa é determinada pelo motivo do suposto flerte do casal observado por Bacanaço e que aproxima a cena revelando outros motivos, tais como o olhar, o gesto de esfregar os sapatos um no outro, somados à distância muito bem calculada entre os corpos. Desse modo, a circularidade da situação dramática dá o tom do conto. Isso porque, utilizando-se da metonímia, o narrador apresenta a moça com os “olhos nos sapatos, encabulados”, seguida da personificação dos olhos em detrimento da personagem moça, ou ainda, ao dar duplo sentido para a expressão encabulados, ou seja, os sapatos e os olhos são encabulados.

Além da interrupção do discurso narrativo em que se faz uma reflexão sobre a cena vista, que dá lugar ao pensamento contínuo do início do parágrafo, marcado por pontuação em reticências, no primeiro momento em que Bacanaço observa o casal na rua, este fato marca a aproximação progressiva do olhar deles para “A moça novinha”. Na retomada do fluxo narrativo, o narrador provoca o isolamento da cena em que a “moça novinha” é protagonista. Ao prestar atenção nela, tem-se o ambiente, ou seja, o aspecto emocional da cena, pois o jeito encabulado da personagem é exposto e sobreposto ao vislumbre do flerte inicial. Ao fazer esta aproximação entre o Bacanaço observador e a moça flagrada por ele numa situação de aparente fragilidade emocional, o leitor pode sobrepor as duas imagens e experimentar uma ambientação paralela à da narrativa. Isso significa que é uma vivência dentro de outra construída paradoxalmente pela ingenuidade da moça refletida no olhar de Bacanaço, do qual ela não compartilha.

Trouxas. Não era inteligência se apertar naquela afobação da rua. Mais um pouco, acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes. A Lapa ferteria. Trouxas. Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de... do diabo. Autos berrariam mais, misturação cresceria, gente feia, otários. Corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas. (ANTÔNIO, 2012, p. 100)

Acima, retomando a discussão feita anteriormente sobre a figura de linguagem gradação, a partir da qual ocorre o aumento progressivo da tensão da situação dramática sobre o tema social urbano, é exposta a conclusão de Bacanaço: “Trouxas”. Ele se refere à circulação de pessoas das periferias que trabalham nos centros econômicos das grandes cidades; agora, o conjunto de pessoas trabalhadoras se une ao de passantes que buscam algum modo de diversão: “acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes”. A gradação de “Gente. Gente mais gente. Gente se apertava” e a

enumeração dos lugares de origem dos passantes – “Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de... do diabo” – se somam, concomitantemente, às origens espaciais que caracterizam as pessoas e aos juízos de valor emitidos pelo narrador, tais como “misturação”, “gente feia”, “otários”, “coiós” e “trouxas”. Isso colocado na sequência por meio da enumeração e do assíndeto resulta, novamente, no aceleração da narrativa, o que metaforiza o cotidiano das metrópoles. A comparação como recurso de linguagem no trecho “Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas” exemplifica isto.

Como se pode notar, a análise deste primeiro fragmento expõe as entranhas do texto joaoantoniano e, na medida em que o estudo avança, destaca-se o grau de circularidade das unidades temáticas mínimas ligadas ao amálgama entre a massa humana disforme e a cidade tematizadas na narrativa. Este fato requer a seleção de outro fragmento para compor o que chamaremos, por hora, de *poética* do conto de João Antônio. Isto porque as estruturas composicionais neste texto em específico dialogam entre si, e os seus sentidos são retomados no decorrer de todo o fluxo narrativo.

Para explicar melhor esta “poética” recuperamos o julgamento de Bacanaço na voz do narrador feita com uso da palavra “Trouxas”, ao se referir aos trabalhadores indo e vindo. A sentença explora o acúmulo de tensão provocado pela sobreposição de figuras de sentido referentes ao motivo dos trabalhadores e passantes, evidenciando o julgamento de cunho social sobre estes. Entretanto, a posição de vítimas sociais muda conforme o espaço ocupado pelos três personagens que nomeiam o conto. Ou seja, o termo “trouxas” é a referência que o leitor usa para posicionar socialmente Malagueta, Perus e Bacanaço, o que produz a empatia por eles no fragmento subsequente. Tal inversão seria de difícil aceção em textos não literários, seja pela emergência do texto jornalístico, seja pela retórica utilizada. Segue abaixo o segundo fragmento selecionado:

Vai e vem gostoso dos *chinelos* bons de pessoas sentadas balançavam-se nas calçadas, descansando.

Com suas ruas limpas e iluminadas e carros de preço e namorados namorando-se, roupas todo-dia domingueiras — aquela gente bem-dormida, bem-vestida e tranquila dos lados bons das residências da Água Branca e dos começos das Perdizes. Moços passavam sorrindo, fortes e limpos, nos bate-papos da noite quente. Quando em quando, saltitava o bulício dos meninos com patins, bicicletas, brinquedos caros e coloridos.

Aqueles viviam. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali descontraídos. O movimento e o rumor os machucavam, os tocavam dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam. Eram três vagabundos, viradores, sem eira, nem beira. Sofredores. Se

gramassem atrás do dinheiro, indo e vindo e rebolando, se enfrentassem o fogo do joguinho, se evoluíssem malandrangens, se encarassem a polícia e a abastecessem, se se atilassem, teriam o de comer e o de vestir no dia seguinte; se dessem azar, se tropicassem nas virações, ninguém lhes daria a mínima colher de chá – curtissem sono e fome e cadeia.

Aqueles tinham a vida ganha. E seus meninos não precisariam engraxar sapatos nas praças e nas esquinas, lavar carro, vender flores, vender amendoim, vender jornal, pente, o diabo... Depender da graça do povo na rua passando. E quando homens, não surrupiariam carteiras nas conduções cheias, nem fugiriam dos quartéis, não suariam o joguinho nas bocas do inferno, nem precisariam caftinar se unindo a prostitutas que os cuidassem e lhes dessem algum dinheiro.

Um sentimento comum unia os três, os empurrava. Não eram dali. Deviam andar. Tocassem. (ANTÔNIO, 2012, p. 114, grifos nossos)

A cena situa a região geográfica de cidade de São Paulo, a saber, o bairro Barra Funda, em direção ao que é nominado no conto como Cidade. Nela, os três personagens andam na calçada e observam as pessoas sentadas nos alpendres, bem como o movimento dos carros e dos passantes. O desenrolar do conflito dramático evidencia que, desta vez, Malagueta, Perus e Bacanaço são observadores, mas, também, observados. É sob este núcleo temático que se localiza a gradação da tensão dramática.

Aqui, a elipse de conectivos sinalizada por assíndeto, já indicada no primeiro fragmento analisado, é substituída pelo uso regular do operador argumentativo de adição “e”: “suas ruas limpas e iluminadas e carros de preço e namorados namorando-se”, “fortes e limpos” e “brinquedos caros e coloridos”. Junto à repetição de conectivos ligando os termos da oração ou períodos por polissíndeto, acrescenta-se o valor de singularidade dos itens elencados, pois o propósito é o de valorizar o que está sendo citado. Para entendermos melhor: é necessário observar o processo de organização do argumento, feito por meio das figuras de linguagem, que são direcionadas de maneira que o narrador construa os sentimentos de não pertencimento e de marginalidade partilhados por Malagueta, Perus e Bacanaço.

A metonímia presente no trecho “Vai e vem gostoso dos chinelos bons de pessoas sentadas balançavam-se” alia-se à metáfora de possuir uma vida de conforto, de pertencimento ao lugar em que se está. A personificação de “chinelos bons de pessoas sentadas balançavam-se” é responsável pelas imagens de bem-estar e o movimento do corpo regido pelos chinelos batendo nos pés das “pessoas sentadas balançavam-se” nos dá o ritmo da cena e daquela vivência. Não temos, aqui, as figuras do passante, do vendedor de jornais, da velha que pede esmolas; a oposição é referenciada e muito bem organizada, ditando o ritmo calmo da cena. A situação dramática é orientada por meio de

uma adjetivação feita com o uso de palavras combinadas, expressando de forma positiva o bem-estar. Em: “— aquela gente bem-dormida, bem-vestida”, a palavra “bem” representa que a ação de vestir e dormir é realizada como bem-estar, a relação é explicada no parágrafo seguinte por “Aqueles viviam”. Além disso, o ritmo é dado pela aliteração em “s”, o sussurrar das palavras elencadas conforme sinalizamos no trecho acima. Este efeito também sinaliza a distância dos ruídos de carros, gritos de vendedores, pessoas que pedem esmolas etc. sobrepostos do trecho anterior. Também as formas no plural de verbos, adjetivos e substantivos cooperam para expor o distanciamento do narrador que, desta vez, não se cola a um único personagem, mas realça o sentimento dos três: “Malagueta, Perus e Bacanaço, ali desencontrados”.

A construção paradoxal das vivências humanas compõe um quadro que reproduz a realidade de centros urbanos. Esse ritmo urbano é explicado pelo narrador: “O movimento e o rumor os machucavam, os tocavam dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embaraçavam”. Assim, os gestos calmos no balanço dos habitantes do bairro de classe média-alta são complementados pelo “rumor” que os atormentava, seja por suas observações e julgamentos, seja por serem vigiados.

Aqui a enumeração junto com o assíndeto, mais a gradação feita por “três vagabundos, viradores, sem eira, nem beira” retoma a velocidade da narrativa, o que acentua o ambiente da cena e situa os personagens “Sofredores”. A partir daí, a velocidade é retomada por meio da elipse e a supressão de conectivos recebe uma configuração e um significado diferentes do fragmento anterior. Isso porque o uso excessivo de vírgulas ganha outro sentido, isto é, aqui, o assíndeto é acompanhado de paralelismo na palavra “se”, partícula que destaca o caráter condicional em que se cogita uma possível assunção por parte da elite de um modo de vida por ela rechaçado. Este processo pode ser observado em: “Se gramassem atrás do dinheiro”, “se enfrentassem o fogo do joguinho”, “se evoluíssem malandrags”, “se encarassem a polícia e a abastecessem”, “se se atilassem, teriam o de comer e o de vestir no dia seguinte”, “se dessem azar, se tropicassem nas virações”. Tal recurso coloca em evidência a sobreposição de angústias derivadas da sensação de deslocamento social das personagens. Além disso, o trecho coloca, inversamente, Malagueta, Perus e Bacanaço na posição de “trouxas”, nomenclatura usada por Bacanaço no trecho anterior para caracterizar os passantes por ele observados. A representação que lá causa o efeito de empatia pelos passantes em detrimento da

personagem Bacanaço aqui se inverte, já que há um apelo ao leitor de modo a observar os contrastes sociais, econômicos e culturais metaforizados pela presença dos três personagens da periferia naquele local. O azar é para os “trouxas” e “tropicalar” metaforiza o ingênuo que, em situação de perigo, envolve-se ainda mais com o problema, algo distante da malandragem tematizada no primeiro fragmento analisado.

O procedimento poético da inversão de papéis utilizado por João Antônio explora esta dinâmica, o que rompe a barreira de bondade ingênua e de maldade integral dos indivíduos. Neste caso, isto é exemplificado por Bacanaço, no fragmento eleito, mas ocorre com os outros dois personagens em outros momentos da narrativa. Surge daí a relação psicossociológica que permeia o conto, o que, definitivamente, o difere e/ou distancia de leituras superficiais sob o tema do jogo de sinuca e da malandragem. Em outras palavras, pensamos que estes temas são apenas a ponta de um *iceberg*. Daí nossa opção por uma leitura descritivo-interpretativa que contemplates a estrutura composicional do conto de modo a compreender como os assuntos aparentemente banais e cotidianos revelam, em profundidade, a experiência do sujeito urbano no seu complexo tecido social.

Além disso, neste segundo fragmento estudado, há o destaque para o narrador com onisciência múltipla, o que remete à posição de coletividade apontada anteriormente por Bacanaço sobre a característica de trouxas de todos os passantes da cena observada: “Aqueles tinham a vida ganha. E seus meninos não precisariam engraxar sapatos nas praças e nas esquinas, lavar carro, vender flores, vender amendoim, vender jornal, pente, o diabo...” (ANTÔNIO, 2012, p. 114). Novamente iniciado com frase curta, “Aqueles tinham a vida ganha”, procedimento presente ao longo do conto para enlaçar o fluxo narrativo, este recurso possui, ainda, outras funções. Entre elas, serve para concluir o que foi dito no parágrafo anterior, ao mesmo tempo em que apresenta a gradação da tensão da situação dramática. Além de extenuá-la, tal recurso explora o conflito presente no julgamento realizado em frase de uma única palavra, “trouxas”, pois é recorrente. Bacanaço considera trouxas aqueles que por ele são observados, mas, aos olhos de “gente bem-dormida”, “bem-vestida” e “tranquila” é considerado trouxa também.

Mais um exemplo dos procedimentos de produção de sentido: o ritmo oriundo da enumeração por elipse influencia na tensão das unidades temáticas mínimas, a saber, o trabalho infantil. Esta dinâmica é apresentada da seguinte maneira: “E seus meninos não



precisariam engraxar sapatos nas praças e nas esquinas, lavar carro, vender flores, vender amendoim, vender jornal, pente, o diabo...”. Como dito anteriormente, o ritmo e a tensão do conflito dramático são definidos por uma partícula temática cruzada, alternada, com o tema principal. O fluxo narrativo é feito internamente a partir destas unidades mínimas, provocado pela elevação gradual ascendente da situação dramática. Somada à reiteração nas palavras “lavar” e “vender”, chega-se ao acúmulo de motivos intermináveis determinado pelo uso de reticências, o que, conseqüentemente, define o ritmo. Além disso, a velocidade da narrativa reproduz duas formas de viver nas grandes cidades.

Desta perspectiva são apresentadas as pessoas que vivem à margem dos centros urbanos e as outras que usufruem de partes do lado próspero das grandes cidades. Dentro dessa lógica, podemos retomar a metáfora do diafragma: a narrativa elege partículas temático-formais organizadas a fim de expandir e retrain a tensão dramática presente no fluxo narrativo, movimento provocado pela recepção leitora. Portanto, é fundamental mencionar que os dois fragmentos de “Malagueta, Perus e Bacanaço” usados aqui como *corpus* possuem inúmeros temas de cunho social e psicológico. E que seu efeito de expansão e contração deriva de motivos articulados dentro de cada unidade dramática. Nelas, são apresentados um conflito por meio de uma situação inicial, um desenvolvimento e uma conclusão. No caso deste segundo fragmento, o conflito se inicia no momento em que as personagens observam o descanso no “Vai e vem gostoso dos chinelos bons de pessoas sentadas balançavam-se nas calçadas”. Já o desenvolvimento é composto pelo conjunto de figuras de linguagem que, elencadas separadamente, expõem o ritmo lento da trama exercendo a função de aceleração ao serem sobrepostas. Isto é percebido a partir do segundo parágrafo do fragmento até o penúltimo, conforme a presente análise. A conclusão da situação dramática é apresentada no último parágrafo. Nele, o narrador reafirma o desconforto de Malagueta, Perus e Bacanaço, isto é, o de não pertencerem àquela realidade, pois “Um sentimento comum unia os três, os empurrava. Não eram dali”. Aqui também está determinado o enlace para a próxima cena ao mencionar que, “Deviam andar”, e há a ênfase na ação, “Tocassem.” Concretiza-se o sentimento comum aos três malandros.

Este é também o ponto de contato por oposição que se refere ao primeiro fragmento. Na relação entre ambos, concebemos que os personagens não possuem um lugar. Isto é expresso quando Bacanaço nega sua origem social, diferenciando-se dos passantes e

trabalhadores no primeiro fragmento. O argumento é indicado pelo narrador onisciente múltiplo no segundo fragmento, ao demonstrar o desconforto dos três. Deste modo, podemos dizer que a rua é o lugar de Malaguetas, Perus e Bacanaços, pois o espaço urbano que produz o diverso é a rua que os reconhece como cidadãos, esta considerada como espaço de resistência.

Dito isso, é importante ressaltar que este espaço de resistência não se fixa apenas no plano temático, mas, sim, como pudemos verificar ao longo de nossa análise, no modo como são articulados, via elaboração artística da linguagem, as unidades temáticas mínimas, as situações dramáticas e o foco narrativo de onisciência múltipla. De acordo com Bosi (1996),

Em princípio, a margem de escolha do artista é maior do que a do homem-em-situação, ser amarrado ao cotidiano. Ao contrário da literatura de propaganda - que tem uma única escolha, a de apresentar a mercadoria ou a política oficial sob as espécies da alegoria do bem -, a arte pode escolher tudo quanto a ideologia dominante esquece, evita ou repele. Embora possa partilhar os mesmos valores de outros homens, também engajados na resistência a antivalores, o narrador trabalha a sua matéria de modo peculiar; o que lhe é garantido pelo exercício da fantasia, da memória, das potências expressivas e estilizadores. Não são os valores em si que distinguem um narrador resistente e um militante da mesma ideologia. São os modos próprios de realizar esses valores. (BOSI, 1996, p. 16)

### **Conclusão:**

O conto “Malagueta, Perus e Bacanaço”, do escritor paulistano João Antônio, guiou o presente artigo nas análises da plurissignificação do discurso literário. Para isso, foram usados dois fragmentos que expuseram os personagens em situações opostas. A estratégia mostrou-se pertinente pois a mobilização das figuras de linguagem foi determinante para o ritmo da narrativa, ou seja, se a enumeração é elencada nos dois fragmentos, no primeiro, é a elipse por assíndeto que dá velocidade à narrativa. O processo é percebido na ação leitora e denota o ritmo rápido dos passantes observados por Bacanaço. No segundo fragmento, a enumeração recebe o conectivo “e”, o que indica o ritmo mais lento no ambiente da cena narrada. O confronto dos fragmentos expõe uma composição de tema principal fragmentado, esta só é percebida e completada quando observamos as unidades temáticas mínimas. Isso se afina ao conceito de literatura de resistência, pois leva o leitor a conceber uma ideia sobre a malandragem diferente da expressa por outros gêneros textuais de ampla circulação, por exemplo, os textos jornalísticos ou opinativos.

Acreditamos que a sobreposição de figuras de linguagem, a aproximação e o distanciamento do foco narrativo em relação ao que é narrado bem como os demais recursos de produção de sentido e de efeitos estéticos aqui brevemente estudados exercem a força argumentativa que transforma, ao menos durante a leitura, os julgamentos de valores éticos e sociais da vida real. Nesse sentido, o marginalizado é algoz e, também, vítima da estrutura social que o encerra. O reflexo da leitura dos fragmentos escolhidos pode atuar nas relações estabelecidas na esfera do real, já que o fazer poético permite experimentar uma vivência que não pertence necessariamente ao público leitor, nem pode ser mencionada separada do conto, é algo que faz parte da tessitura da narrativa e deriva da organização eleita pelo autor do texto para compor os sentidos. Pode-se dizer que este conto não apresenta atalhos e facilidades na compreensão leitora típicas de textos de propaganda de cunho sociológico ou de militância. É, na verdade, um emaranhado de subtemas cuja realidade extratextual direciona e amplia seus significados, subscrevendo, numa via de mão dupla, a experiência do sujeito urbano e suas complexas particularidades.

### Referências bibliográficas

BAKHTIN, M. M. (V.N. Voloshinov). *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. 2. ed. Trad. S. Grillo e E. V. Américo. São Paulo: Editora 34, 2018.

BAKHTIN, M. M. (V.N. Voloshinov). *Discurso na vida e discurso na arte: sobre poética sociológica*. Trad. C. A. Faraco; C. Tezza. Circulação restrita. s. d. Disponível em: <[https://www.academia.edu/19347967/Discurso\\_Na\\_Vida\\_Discurso\\_Na\\_Arte](https://www.academia.edu/19347967/Discurso_Na_Vida_Discurso_Na_Arte)>. Acesso em: 18 fev. 2021.

BOSI, A. *Narrativa e resistência*. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 1996.

CANDIDO, A. Dialética da Malandragem. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, n. 8, p. 67-89, 1970. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/rieb/article/view/69638>>. Acesso em: 18 fev. 2021.

CANDIDO, A. *A educação pela noite*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski et. al. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 39-56.

FRANCO JUNIOR, A. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, T.; ZOLIN, L.O. (Org.). *Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas*. Maringá: Eduem, 2003, p. 33-56.

PEREIRA, J. C. *A poesia de Malagueta, Perus e Bacanaço*. Assis, 2006. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista.

SCHNEIDER, S. *Ficções sujas: por uma poética do romance-reportagem*. Porto Alegre, 2013. Tese (Doutorado) – Faculdade de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

TOMACHEVSKI, B. Temática. In: EIKHEMBAUM, B. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. A. M. R. Filipouski et. al. 2. ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 169-203.

Recebido em 09/09/2021  
Aceito em 10/03/2022

---

<sup>i</sup> **Cleidi Strenske** é mestra em Letras – Estudos Literários, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL- UEL). **E-mail:** cledistr8@gmail.com

<sup>ii</sup> **Ellen Mariany da Silva Dias** é doutora em Teoria da Literatura e Literatura Brasileira. Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina (PPGL- UEL). **E-mail:** ellenmariany@uel.br