



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LITERATURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

AIRTON UCHOA NETO

**MALANDRAGEM E ESPAÇO URBANO NO CONTO “PAULINHO PERNA
TORTA” DE JOÃO ANTÔNIO**

FORTALEZA

2011

AIRTON UCHOA NETO

MALANDRAGEM E ESPAÇO URBANO NO CONTO “PAULINHO PERNA TORTA” DE
JOÃO ANTÔNIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC, como requisito obrigatório para obtenção do título de Mestre em Letras, na Área de Literatura Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Irenísia Torres de Oliveira

FORTALEZA

2011

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

-
- U19m Uchoa Neto, Airton.
Malandragem e espaço urbano no conto “Paulinho perna torta” de João Antônio / Airton Uchoa Neto. – 2011.
158 f. , enc. ; 30 cm.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Literatura, Programa de Pós-Graduação em Letras, Fortaleza, 2011.
Área de Concentração: Literatura comparada.
Orientação: Profa. Dra. Irenisia Torres de Oliveira.
1. Antônio, João, 1937-1996 – Crítica e interpretação. 2. Antônio, João, 1937-1996 – Personagens – Malandros e vadios. 3. Contos brasileiros – São Paulo. 4. Espaços públicos – São Paulo. I. Título.

AIRTON UCHOA NETO

MALANDRAGEM E ESPAÇO URBANO NO CONTO “PAULINHO PERNA TORTA” DE
JOÃO ANTÔNIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Ceará – UFC, como requisito obrigatório para a obtenção do título de Mestra em Letras, na Área de Literatura Comparada.

Aprovada em: ____/____/____

BANCA EXAMINADORA:

Prof^a. Dr^a. Irenísia Torres de Oliveira
Universidade Federal do Ceará – UFC

Prof. Dr. Marcelo de Almeida Peloggio
Universidade Federal do Ceará - UFC

Prof^a. Dr^a. Tania Celestino de Macêdo

RESUMO

O presente trabalho analisa o conto “Paulinho Perna Torta”, de João Antônio Ferreira Filho sob duas perspectivas principais, a saber, a da construção do conceito de malandragem e da internalização ficcional do espaço urbano ao redor, bem como do fato histórico que ocorre como pano de fundo da narrativa, a destruição da antiga zona de prostituição de São Paulo e o aparecimento gradual da chamada Boca do Lixo. Percebe-se e compara-se estruturalmente o conto de João Antônio com o romance *São Bernardo*, de Graciliano Ramos. Além disso, procura-se localizar o conto de João Antônio dentro de sua própria obra, comparando esse conto selecionado com outros contos do mesmo autor, publicados antes e depois de “Paulinho Perna Torta”, e o lugar do próprio João Antônio na literatura brasileira a partir da fortuna crítica cotejada sobre o autor. O conceito de malandragem é evoluído a partir do conceito contido no clássico ensaio de Antonio Candido “Dialética da malandragem” e comparado com os de outros autores que também se debruçaram sobre o tema. Assim como também a questão do espaço urbano é discutida a partir de autores que tratam do tema da urbanização no Brasil. No caso específico da São Paulo dos anos de 1950, período no qual se passa a ação do conto. Também se buscou construir uma genealogia do discurso sobre a cidade a partir de cronistas importantes como João do Rio, Olavo Bilac, Mário de Andrade e Lima Barreto, até se chegar ao ponto em se encontra o próprio João Antônio.

Palavras-chave: Malandragem, Espaço Urbano, Conto.

RÉSUMÉ

Ce travail de thèse analyse le conte "Paulinho Perna Torta" par João Antônio Ferreira Filho sous deux angles principaux, à savoir la construction de la notion de "malandro" et de l'internalisation de fiction de l'espace urbain autour, ainsi que le fait historique qui se produit l'arrière-plan du récit, la destruction du vieux quartier rouge de São Paulo et à la décoloration appel "Boca do Lixo". Elle est perçue et comparé structurellement le conte de João Antônio à la nouvelle *São Bernardo*, par Graciliano Ramos. Outre dit, si vous voulez trouver l'histoire de João Antônio dans son propre travail, comparant avec d'autres histoires sélectionnées par le même auteur court récit, publié avant et après "Paulinho Perna Torta" et la place de João Antônio lui-même dans la littérature brésilienne de la fortune critique rassemblées sur l'auteur. Le concept de "malandro" se dégage du concept dans l'essai classique par Antonio Candido "Dialética da malandragem" et comparées à celles d'autres auteurs qui ont étudié le sujet. Ainsi que la question de l'espace urbain est discuté par des auteurs qui traitent le thème de l'urbanisation au Brésil. Dans le cas spécifique de São Paulo en 1950, au cours de laquelle l'action se passe dans l'histoire, visait également à construire une généalogie du discours sur la ville de chroniqueurs importants comme João do Rio, Olavo Bilas, Mário de Andrade Lima et Lima Barreto, jusqu'à ce que vous arrivez au point est le João Antônio lui-même.

Mots-clés: malandragem, l'espace urbain, conte.

“Malandragem é fome.”
(Adoniran Barbosa)

SUMÁRIO

Introdução	7
1. A cidade e a margem	11
1.1 A infância na rua: Paulinho e outros meninos de João Antônio	17
1.2 O avesso da cidade fáustica: os escombros da modernidade bandeirante	24
1.3 A cidade das veias abertas: o espaço no conto de João Antônio	44
1.4 De otários-malandros e malandros-otários: os donos da rua vazia	49
2. O malandro e o tempo	55
2.1 O malandro está morto: viva o malandro	58
2.2 Do estranho paraíso pré-moderno o malandro pisca o olho	61
2.3 O renascimento da malandragem urbana e os malandros mortais de João Antônio	79
2.4 Boca de Laércio Arrudão e seus preceitos: a ética da malandragem	89
2.5 Outras dialéticas da malandragem: “Visita” e “Joãozinho da Babilônia”	93
2.6 Malandros, otários, desiludidos	97
3. Paulinho Perna Torta e o Décimo Mandamento	99
3.1 De Graciliano Ramos a Lima Barreto	110
3.2 A máxima como negação da experiência e os lugares fechados	123
3.3 Paulinho Perna Torta: ascendência e descendência da malandragem	131
Conclusão	139
Referências bibliográficas	143

Introdução

A obra de João Antônio se encadeia a linhas de força da literatura brasileira tanto pela sua representatividade, ressaltada por Antonio Candido, Wilson Martins, João Luís Lafetá, dentre outros críticos, quanto pelo seu projeto de literatura, alicerçado na obra de autores importantes da tradição literária brasileira como Lima Barreto, Graciliano Ramos, Oswald e Mário de Andrade, Manuel Antônio de Almeida e, embora menos comentado pelo criador de *Leão-de-chácara*, até mesmo por Machado de Assis. E, como afirma Antonio Candido, o conto “Paulinho Perna Torta” é um ponto alto em sua carreira e na própria literatura de sua época:

(...) sua obra-prima (e obra-prima em nossa ficção) é o conto longo PAULINHO PERNA TORTA, de 1965. 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. (Candido 2006:255)

Mais do que isso, essa narrativa é de suma importância para a compreensão da obra de João Antônio como um todo. Há dois pontos importantes, relacionados à técnica narrativa, em que o conto “Paulinho Perna Torta” rompe com os contos anteriores do autor; dizem respeito, um, à problemática relação entre realidade e literatura, outro, aos limites dos próprios gêneros literários. Para se fazer esse tipo de análise, em termos formais, porém, é preciso desafiar um pouco as opiniões que o próprio autor deixou sobre o fazer literário, as quais podem conduzir a análise a aspectos conteudísticos puros, chegando no máximo a detalhes da linguagem utilizada pelo autor em sua prosa de ficção. A primeira questão que vem à mente do leitor e do estudioso de João Antônio é: como estudar a forma literária na obra de um autor confessadamente avesso ao formalismo em moda na sua época? É preciso, pois, compreender a expressão forma da mesma maneira que a entende Antonio Candido (2010a:14, 2010b:9-10), em conceitos já bastante conhecidos. Ainda assim, essa tomada de posição não deixa de bater de frente com a profissão de fé do autor em questão, expressa apaixonadamente em suas entrevistas e em seus manifestos. A posição aguerrida de João Antônio se explica pela situação política de sua época: o autor escrevia sob censura pesada e, ao mesmo tempo, era sustentado pela intelligentsia brasileira de esquerda e pela pequena imprensa alternativa de que, inclusive, fazia parte, o que diz muito sobre o autor mesmo na época em que ele escrevia a primeira versão de “Paulinho Perna Torta”

Eu o escrevi depois de março de 1964, debaixo do impacto do golpe militar que, após dezembro de 68, com o AI-5 (...) atirou este país a uma ditadura massacrante em todos os sentidos. Pagamos até hoje./E o escrevi sob encomenda de Enio Silveira, editor que planejara lançar uma antologia de contos e novelas de autores brasileiros, *Os Dez Mandamentos*. Produzido em 64, *Paulinho Perna Torta* viria a público em 65 ao lado de contos e novelas de Marques Rebello, Jorge Amado, Campos de Carvalho e outros./(...)/(...)/Curiosamente, uma noveleta escrita sob encomenda, num tempo difícil, foi considerada uma obra-prima e até uma obra-prima dentro da ficção brasileira por um dos maiores mestres da nossa crítica, Antonio Candido./Bem feito, para mim. É por tudo isso que continuo marginalizado no meu País. (JOÃO ANTÔNIO apud SEVERIANO 2005:214-215)

A realidade brasileira calada nos jornais convencionais da época necessitava de um outro modo de expressão, e a própria censura fazia com que, reativamente, pelo menos uma parte do público buscasse, criasse uma demanda pelas informações ocultadas. Logo, as declarações de João Antônio não podem ser descartadas apesar do exagero; são importantes para compreender o seu pensamento e a sua produção literária. O tempo, porém, mostrou as contradições em que mergulhou João Antônio: nem sempre o próprio autor conseguia ser fiel ao que estabeleceu nessas opiniões. Pois pode se perguntar até que ponto é possível ir nesse sentido sem abolir o próprio conceito de literatura, que, segundo Ieda Magri (2010:12), o autor chegava mesmo a desafiar nos seus manifestos.

Em “Paulinho Perna Torta”, o que ocorre não é uma ficcionalização da realidade, embora o pano de fundo da narrativa seja um fato histórico-jornalístico comprovadamente real, o fechamento da antiga zona de prostituição de São Paulo e o surgimento da Boca do Lixo. O que aproxima essa narrativa do texto jornalístico, ou jornalístico literário, é o tratamento que o autor dá a determinados fragmentos que assumem um aspecto próximo ao da crônica, sem deixarem de fazer parte do todo da narração, bem como o aproveitamento que João Antônio faria dessa técnica em narrativas posteriores de tamanho mais reduzido.

Esse aspecto torna a narrativa de João Antônio de difícil caracterização no que diz respeito a gênero, a ponto de, nessa análise, como em análises anteriores de outros autores que compõem sua fortuna crítica, o referencial teórico sobre o romance se tornar bem mais útil do que aquele que trata do conto especificamente. As técnicas narrativas mistas e a unidade que, dentro desse caleidoscópio, o autor consegue dar a essas mesmas narrativas através do ponto de vista centralizado do narrador, João Antônio ainda repetiria nos contos longos “Abraçado ao meu rancor” e “Tony Roy Show”. Tratam-se também de narrativas de ficção, mas que, como “Paulinho Perna Torta”, incorporam radicalmente aspectos da realidade histórica, dando-lhes, além de uma nova interpretação, uma nova dinâmica.

O próprio João Antônio recorre a uma reconstrução literária da realidade que torna cada personagem e cenário representativos de uma realidade maior que não aparece no espaço exíguo de seus contos literários; em contos posteriores, quando seu método se radicaliza, trabalhando mais com a construção de ambientes ou de perfis do que propriamente com narrativas, João Antônio faz com que os poucos aspectos de que pode falar nas poucas páginas de uma narrativa curta apontem para tudo o mais que não pôde ser dito. Sua mimese não se concentra tanto na descrição exaustiva quanto na escolha certa dos elementos, e no fato de os mesmos não serem tomados apenas na sua objetividade. Aliás, o maior realismo fica por conta do que é incerto, e não da informação, que, no conceito conhecido de Benjamin (2010:203), é um dos fatores que contribuíram para minar a possibilidade da experiência objetiva. E, posteriormente, Adorno (2008:55) explicará como não é mais possível uma representação da realidade que exclua as distorções promovidas pela subjetividade humana.

João Antônio, pelo contrário, procura, curiosamente, mais relativizar verdades feitas do que propor novas verdades seguras para pôr no seu lugar. Tanto que nessas narrativas longas citadas o subjetivismo de narradores interessados relativiza até mesmo o que se pensa do narrador e corrói todo o resto. “Paulinho Perna Torta” é o primeiro dessa série de heróis problemáticos de João Antônio, os que mais e melhor se assemelham a personagens do romance da desilusão descrito por Lukács (2006:117-138).

Na narrativa estudada centralmente, o personagem principal é um malandro, Paulinho Perna Torta, que nasceu e cresceu numa cidade grande, São Paulo. Aqui são postos pelo avesso dois personagens representativos do imaginário brasileiro da primeira metade do século XX, os quais nem sequer deveriam se cruzar, o malandro e a cidade do progresso incessante. A imagem dos dois, assim contrapostos, acaba subvertida: o malandro típico é, na verdade, um personagem lendário do passado, um folclore teimoso que, mergulhado num meio que nega toda possibilidade de ilusão, vai ter que ceder espaço ao franco criminoso; a cidade progressista, a São Paulo de Prestes Maia, prefeito e urbanista da metrópole, é mostrada na sua modernidade envelhecida, ocultando e expulsando de um lado para o outro os habitantes indesejáveis que ela mesma atrai e produz.

São esses aspectos que explicam a divisão dos capítulos deste trabalho. O primeiro capítulo dá conta da evolução do discurso urbanístico de São Paulo e como as narrativas de João Antônio se contrapõem a esse discurso, assimilando o seu avesso. Nesse ponto, cruzam-se narrativas de ficção, crônicas jornalísticas e estudos sobre o urbanismo. Mais do que a própria transformação das cidades, sobretudo a capital paulistana, interessa as construções discursivas que a cercam, do progressismo exclutor das crônicas de Olavo Bilac, do dandismo

de João do Rio e do ufanismo bandeirante de Mário de Andrade ao criticismo de Lima Barreto. Note-se, também, como o próprio narrador constrói quase ineditamente a ficcionalização da cidade de São Paulo, vista como uma metrópole envelhecida e decadente nos seus guetos malandros, e como as práticas desse mesmo narrador alteram os espaços que ele ocupa e transita. No segundo capítulo, discute-se a formação do imaginário sobre a malandragem e como o mesmo nasce e se desenvolve como consequência da crescente urbanização das metrópoles brasileiras. Também se procura averiguar as discrepâncias entre o folclore jocoso e divertido desse estereótipo e os personagens mais sofridos e cínicos de João Antônio. Pode-se dizer que não se trata tão plenamente do malandro quanto do excluído que se identifica com esse tipo de representação, e até, em tempos adversos, chega a sentir saudade de um passado idealizado dessa mesma malandragem. O passado, aliás, tanto em “Paulinho Perna Torta” como em outras narrativas de João Antônio sobre a malandragem, se torna uma força estagnadora que contamina o presente; mas não é apenas o passado, como a própria lógica do tempo vivido dos narradores, que limita sua movimentação; como se verá no terceiro capítulo, a malandragem é cercada por um fatalismo que contamina todas as relações, e tudo parece já vaticinado por máximas cínicas que predizem a repetição dos mesmos ciclos. Esse cerceamento dos espaços, na verdade, será uma constante em todos os capítulos deste trabalho, já que são uma constante em toda narrativa: cerceamento dos espaços urbanos de acordo com as práticas e lugares sociais do sujeito, cerceamento do próprio sujeito rotulado de forma inescapável, cerceamento do sujeito por um conhecimento fatalista do mundo que nada consegue negar.

O conto de João Antônio marca uma mudança no imaginário sobre a marginalidade e sobre os espaços urbanos que se refletiria em gerações de escritores bem posteriores à dele. Quando a rua, terra de ninguém na cidade motorizada, o lado de fora dos apartamentos, lhe é tomada, o malandro perde seu espaço. No caso de Paulinho Perna Torta, ele se torna, ao mesmo tempo, o criminoso procurado e perseguido nos espaços abertos e o burguês preso num pequeno universo de conforto fora da realidade comum. Paulinho Perna Torta, sem se tornar um psicopata frio nem o materialista ao qual nada importa além da posse, tipos que serão os mais representativos da literatura sobre a marginalidade que sucede à de João Antônio, é o ponto de união entre esses universos conflitantes, a rua e o lar burguês, e leva esse conflito para dentro de si. A ponto de se agarrar ferozmente à lenda de seu nome para acreditar que ainda se conhece e para se manter coerente. A breve análise que se segue busca encontrá-lo nesse instante, compreendê-lo não na sua violência, mas no abandono e na solidão que tanto dizem sobre o homem por trás da lenda cruel e devoradora de Paulinho Perna Torta.

1. A cidade e a margem

“Paulinho Perna Torta”, a longa narrativa que encerra o volume *Leão-de-chácara* (1975), segundo livro do escritor paulistano João Antônio Ferreira Filho (1937-1996), conta, paralelamente à história da ascensão solitária e trágico-heroica do personagem-título-narrador de menino de rua sem pai nem mãe a bandido perigoso, procurado, respeitado, bajulado e rico, a história do fechamento da antiga zona de prostituição do centro de São Paulo, em 1953, e a conseqüente ascensão da chamada Boca do Lixo, último estágio antes de os crimes e contravenções mais ou menos restritos a essas áreas se espalharem por toda a cidade. O autor se utiliza do topônimo popular, aliás, para categorizar a narrativa como “Um conto da Boca do Lixo”. Esses dois níveis narrativos, porém, não se separam: Paulinho Perna Torta não é apenas testemunha desse processo “histórico”¹; mais do que isso, Paulinho Perna Torta é agente e paciente desse processo, que pode ser definido, na narrativa, como de transformação da própria cidade, o que torna o personagem o último herói pleno de rancor de um mundo prestes a acabar, ou o primeiro herói de um mundo ainda mais terrível que estaria apenas começando. A integração entre esse personagem e o cenário em que se move é tão grande que Paulinho Perna Torta, antes de começar as suas memórias a partir da infância abandonada, comenta, a modo de introdução, a inserção dele no discurso diário da e sobre a cidade, o texto jornalístico, ou melhor, reclama dos comentários a seu respeito nas colunas policiais.

Que essa cambada das curriolas, que esses ratos da polícia e esses caras dos jornais, gente esperta demais com seus fricotes, máquinas e pé-ré-pé-pés, espalha que espalha mais brasa do que deve./Sei que deram para gostar ultimamente de encurtar o nome de Paulinho numa Perna Torta./Paulinho numa Perna Torta. Paulinho Perna Torta. Apenas./Nos jornais, nas revistas. Também na televisão já vi essas liberdades. Leio e ouço por aí. E assim, São Paulo inteiro acabará me chamando de Perna Torta./Não gosto. (ANTÔNIO 1975:61)

O início da narrativa funciona de um modo semelhante ao primeiro capítulo de *São Bernardo* (1934), de Graciliano Ramos, pois, também nesse caso, o leitor é, como diz João Luiz Lafeté (1996:194), bruscamente “empurrado para dentro de um mundo que desconhece”. Em compensação, ainda que o leitor não saiba de imediato quem é esse que fala, porque ele não propriamente se apresentou, essa breve introdução dispensa apresentação mais demorada

¹ Termos ditos, aqui, entre aspas, para que se perceba que a análise não irá se centrar na veracidade externa do fato de que o autor se utiliza como pano de fundo ativo, mas, seguindo o preceito de Antonio Candido (2010b:14), na introjeção desse fato pela ficção e em seu funcionamento dentro da narrativa. Ressalte-se, também, que o autor prefere trabalhar com um fato obscuro em vez de um “grande acontecimento histórico”.

e, mais uma vez como disse João Luiz Lafetá sobre o romance de Graciliano Ramos², Paulinho Perna Torta, sem “dizer nada explicitamente sobre si mesmo, fornece-nos no entanto a sua imagem”. Mais do que dizer quem é – o que poderia ser burocraticamente definível em informações pontuais como nome, idade, sexo, ocupação, endereço, onde se encontra e em que momento etc. – o narrador mostra muito de sua personalidade no tom de seu discurso: não é diretamente ele que precisa falar o seu nome e o que faz porque os jornais já se ocuparam disso, embora, para Paulinho, de um modo desrespeitoso, corrompendo seu nome de guerra e, diz o narrador em trechos posteriores, sua própria história. “Ainda escrevem aí que matei meu pai a tiros por causa de uma herança... Esses tontos dos jornais me botam cabreiro” (ANTÔNIO 1975:62). Não é um homem comum que está se apresentando, mas uma lenda viva das crônicas policiais, o bandido intocado e poderoso – ainda que, a essa altura, já um pouco temeroso com a velhice e o esquecimento, e indeciso quanto a se tomou o rumo mais certo na vida.

Mas, por enquanto, talvez não seja esse detalhe – o personagem e sua voz agônica e urgente – o mais importante. O pequeno fragmento do início, curto e rápido, ainda diz mais coisas sobre a narrativa do que se poderia pensar a princípio. Pense-se, em primeiro lugar, na função que o discurso jornalístico terá através de toda a história, discurso já desde o início mostrado pelo narrador, a partir do ponto de vista comprometido dele, apesar de o personagem ainda não dizer aí as razões exatas pelas quais os jornais falam sobre ele (mas começa estrategicamente se apresentando assim: comentado nos jornais, embora pareça não gostar disso, tudo leva a crer por problemas com a polícia). Em segundo lugar, percebe-se que o discurso jornalístico é, dentre outras coisas, parte do grande discurso de uma cidade, no qual o narrador precisa se inserir – sim, pois quando reclama da imprensa não é tanto pelo fato de ser mencionado e até caluniado, mas por não ser mencionado da maneira que deseja; o que o ofende é muito mais a sem-cerimônia do discurso jornalístico e a distorção dos fatos do que a difusão de sua fama, do que a notícia mais ou menos verdadeira dos seus crimes. Paulinho Perna Torta também não é um criminoso comum nem faz parte da crônica policial de uma cidade qualquer: ao comentar as notícias de jornal, o narrador apresenta, sem rodeios, o cenário de sua narrativa; ele se refere ao estado, mas logo se percebe que é da cidade de São

² As semelhanças entre o romance de Graciliano Ramos e a narrativa de João Antônio não são poucas, não são fortuitas, nem tampouco casuais. A aproximação entre as duas obras é analisada mais detidamente no terceiro capítulo deste trabalho.

Paulo³, capital e centro econômico do estado, mais adiante especificada como a cidade das décadas de 1930 a 1950, que fala o narrador.

Pode-se dizer que se trata de uma cidade que o próprio João Antônio *estreada literariamente* do final da década de 1950 até o lançamento, em volume, do seu livro de estreia, *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de 1963, que reunia a produção de contos que se espalhara em jornais e revistas nos anos anteriores e o conto longo que intitulava a coletânea, reconstruído a partir de cópias, depois que os originais se perderam num incêndio. Não que São Paulo não tenha tido antes uma representação ficcional, mas muito pouco ou nada se assemelhava às narrativas de João Antônio, pelo menos é o que atesta a crítica que saudou o seu surgimento. Rodrigo Lacerda (2009:3) cita em breve estudo introdutório à obra de João Antônio algumas notas de críticos da época, nas quais se ressaltava a necessidade do “romancista urbano que explore a cidade, seus prédios, bairros proletários, costumes, contrastes, maneiras de falar”⁴. E um outro crítico, ainda segundo citação de Rodrigo Lacerda, afirma, entre irônico e ressentido, que, até a estreia de João Antônio, era preciso recorrer ao nome de Antônio Alcântara Machado para “citar um intérprete da vida paulistana”. Já algumas décadas antes, Mário de Andrade reclamava da situação:

No meio da riqueza que nos assalta de todas as grandes regiões da União, o Rio Grande do Sul, Minas, o Distrito Federal, o Nordeste, me parece incontestável que São Paulo está fazendo uma figura bastante medíocre e que não condiz com a grandeza material e cultural do seu lugar. (...) E não me parece possível discutir o

³ É provável que poucas capitais de estado brasileiras tenham tanta integração com a região interiorana, mesmo porque a riqueza que possibilitou a grandeza de São Paulo veio do café. “A flutuação do nome entre o Estado e sua capital é uma significativa indistinção entre todo e parte, entre continente e conteúdo, entre forma e fundo, talvez entre indivíduo e coletivo. Quando tudo tem o mesmo nome, nada faz diferença” (FISCHER 2004:30).

⁴ Segundo Luís Augusto Fischer (2008:113), de meados do século XIX a início do século XX há um considerável aumento da presença do urbano nos romances brasileiros. Pode-se dizer que, pelo menos no século XIX, trata-se de uma presença avassaladoramente carioca, já que não havia cidade maior nem mais central, no sentido de concentradora do poder e, mesmo, da burocracia. Os nomes de Manuel Antônio de Almeida, José de Alencar, Joaquim Manuel de Macedo, Aluísio Azevedo e Machado de Assis tornam o fenômeno bem claro e evidente. Nem mesmo os romances urbanos do naturalismo cearense oferecem um fenômeno similar: as grandes cidades do nordeste não só eram bastante pequenas na época como pareciam ter diminuído em importância desde a falência do ciclo da cana-de-açúcar, eixo central da economia brasileira pelo menos até o século XVII. Os movimentos representativos da região, como a escola de Recife e o próprio naturalismo cearense, têm muito de reação a essa centralidade absoluta do Rio de Janeiro do Segundo Império e da República Velha: são movimentos que mostram uma mentalidade cosmopolita avançada, mas cuja temática é inevitavelmente provinciana, porque era uma realidade provinciana, ou mesmo interiorana, que escritores como Adolfo Caminha e Manuel de Oliveira Paiva integravam à sua ficção. E, nesse caso específico, não se pode deixar de pensar nos determinantes de urbanização das cidades grandes do litoral do nordeste entre fim do século XIX e começo do século XX. A presença constante dos retirantes nos períodos de seca, sobretudo com a melhoria das estradas de ferro, reforçava a mentalidade provinciana nessas capitais mesmo quando seus intelectuais produzissem romances segundo os critérios europeus mais modernos – sendo que a temática de praticamente todos os romances dessa época têm alguma relação com a seca. Não se pode dizer que a economia do Rio de Janeiro fosse tão avançada quanto a das grandes capitais da Europa, mas o Rio ainda acumulava o poder simbólico e centralizador de capital federal.

acinzentado, a pouca importância do romance paulista de agora, em relação ao que estão nos apresentando outras regiões do país. (ANDRADE 1993:108)

Ao que tudo indicava, São Paulo “havia enfim encontrado seu grande escritor” (SEVERIANO 2005:36). João Antônio parecia capaz de suprir essa carência e boa parte da crítica mostrava esperar por isso; mas, entre *Malagueta, Perus e Bacanaço* e *Leão-de-chácara*, o volume que se encerra com a narrativa “Paulinho Perna Torta”, que já tivera uma versão publicada em 1965 na coletânea *Os dez mandamentos*⁵, passa-se mais de uma década. Antes disso, Assis Brasil (1975:11) reclama que, apesar da estreia auspiciosa, o longo silêncio teria impedido o escritor de se consolidar, para o que, aliás, segundo o crítico, ainda lhe faltaria um romance; e Fausto Cunha (1970:91), que ainda vê mais semelhanças do que diferenças entre João Antônio e Alcântara Machado, comentando o único livro de João Antônio antes do seu retorno, apesar de reconhecer o talento “potencial” do autor, teme que se trate de um fenômeno do “regionalismo urbano” específica e restritamente paulistano, “mas que deixa o leitor de fora um pouco indiferente”.

Não se pode deixar de reparar a precipitação de boa parte dos críticos que elogiaram a estreia de João Antônio: tinham encontrado, sim, um grande escritor, mas as várias comparações equivocadas com outros autores (a comparação já citada com Alcântara Machado é a mais gritante) mostra como não souberam, em geral, fazer uma apreciação mais profunda do que João Antônio trazia para a sua prosa. O que mais chamou a atenção dessa crítica feita no calor da hora foi a presença da cidade, mas, embora a ânsia de que surgisse um autor que conseguisse assimilar São Paulo em sua literatura justificasse o entusiasmo de parte da crítica com a estreia de João Antônio, colocar a presença do espaço urbano em si como uma qualidade, e nesses termos, em muito contribuía para limitar o escritor ou mesmo para tornar sua literatura, de algum modo, provinciana, mesmo em se tratando de uma cidade grande como a própria São Paulo.

O salto qualitativo, e que demorou um pouco a ser percebido, foi que essa assimilação dos elementos urbanos na ficção, num primeiro momento, superavam a crônica e o retrato de costumes típicos do próprio Alcântara Machado. Mesmo quando João Antônio passa a se dedicar ao jornalismo literário, seus melhores textos estão além do mero documento.

⁵ Trata-se de uma coletânea temática de dez textos, publicada pela Civilização Brasileira, quase todos escritos por escritores veteranos e renomados, como Moacir C. Lopes e Jorge Amado. Segundo Milton Severiano e Azevedo Filho, encontram-se, nas cartas de João Antônio aos remetentes mais íntimos, várias queixas do autor quanto ao livro. João Antônio causara um grande impacto com seu livro de estreia, mas, em comparação com os demais autores, podia ser considerado um iniciante. João Antônio confessa nas cartas sua mágoa: atribui falta de qualidades aos textos dos escritores veteranos, dos quais mais se devia esperar.

Mas João Antônio demora a publicar o seu segundo livro de contos. O período entre os dois volumes, João Antônio passa em trabalho frenético na redação de jornais e revistas, sendo a mais importante a hoje extinta revista *Realidade*, onde trabalhou de 1967 a 1968⁶. Ainda assim, curiosamente, nesse segundo livro publicado, apenas “Paulinho Perna Torta” tem a cidade de São Paulo como cenário (contradizendo o vaticínio apressado de Fausto Cunha); as demais narrativas se passam na cidade do Rio de Janeiro, desde o século XIX o espaço urbano mais retratado pela literatura brasileira, obsessão que não foi herdada por São Paulo mesmo depois da conquista da centralidade econômica. Até *Abraçado ao meu rancor*⁷, publicado em 1986, a presença da cidade do Rio de Janeiro seria bem maior e mais marcante nos textos de João Antônio, tanto nos ficcionais quanto nos de cunho jornalístico⁸, que a da cidade de São Paulo. E não deixa de ser sintomático que, na apresentação a *Dedo-duro*, de 1982, Jorge Amado (1982:9) diga de João Antônio, nascido em São Paulo, que é um escritor “do Rio e do Brasil”, quem sabe por ter se confundido, quem sabe por maior perspicácia.

Não se pode dizer que João Antônio tenha “desistido” de sua cidade natal. Nem é esse o tema central dessas reflexões – embora a mudança do escritor para o Rio e a maior presença dessa cidade nas suas narrativas sejam bastante sintomáticas. O fato é que, em *Abraçado ao meu rancor*, sobretudo na narrativa que dá título ao volume, João Antônio volta a colocar na ficção uma cidade que parece muito familiar ao leitor de “Paulinho Perna Torta”, ou mesmo de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Trata-se da mesma cidade porque as raízes da que veio depois estão na que veio antes, mas também não se trata da mesma cidade porque a que veio depois nega o quanto pode a que a antecedeu, quase do mesmo modo que a São Paulo folclórica da ficção de Alcântara Machado logo se tornou insatisfatória para os leitores mais exigentes: não era a mesma de João Antônio. Ainda se pode dizer, para completar o raciocínio, que João Antônio foi provavelmente o primeiro a *mostrar* a cidade com a intimidade e a naturalidade já há muito esperada, mas de que nem mesmo Mário de Andrade

⁶ Sua carreira jornalística começa na esteira do seu sucesso como escritor. As tiragens do primeiro volume de contos de João Antônio já havia lhe rendido o convite de várias revistas e jornais. (Cf. AZEVEDO FILHO 2004:15-16) Para Tânia Macêdo (2009:6), não se pode apontar uma razão definitiva para o longo silêncio do autor, já que em muitas entrevistas o próprio deu vários motivos diferentes para ter demorado tanto a publicar o seu segundo volume, incluindo a própria mudança para o Rio de Janeiro, a dificuldade que qualquer escritor, sobretudo um iniciante, encontraria para publicar, e até mesmo sua internação no Sanatório da Muda, em 1970.

⁷ Porém, como ressalta André Bueno (2007), “*Abraçado ao meu rancor*” é uma narrativa na qual o narrador sente que ele próprio e tudo que ele conhecia como mais legitimamente paulistano acabam rechaçados pelo fausto de uma modernidade artificial e exclusora, que consiste, sobretudo, em ocultar os elementos que seriam mais autênticos na cultura da cidade e simular um avanço que não correspondia à realidade.

⁸ Com o passar do tempo, os textos de João Antônio foram ficando mais difíceis de distinguir uns dos outros em termos de gênero, devido ao constante aproveitamento de material por parte do autor de um campo para outro.

fora capaz na sua poesia (também porque a cidade da sua poesia *ainda*⁹ não é a das narrativas de João Antônio).

Paulinho Perna Torta, habitante dessa cidade ao mesmo tempo tão familiar e ainda inédita, sem exatamente dizer quem é, começa a contar sua história reclamando que os jornais encurtam seu nome e, assim, desrespeitam sua imagem, para, logo depois, passar a remoer na solidão suas lembranças doloridas. Apesar de ter começado a vida como menino de rua, ele não se lamenta, porque mostrar qualquer tipo de fraqueza é contra o duro código de ética de seu meio: mostrar-se fraco é pedir para ser destruído. Ele nem se lamenta nem se justifica: ele não tem culpa da sua origem, mas só pode sobreviver caso adote uma postura predatória quanto à vida.

E Paulinho Perna Torta, passado o tempo, começa a desejar mais do que a sobrevivência: precisa de um tipo de desforra contra o mundo que espoliou a sua infância. Nem todos os críticos tinham percebido ou puderam explicar no calor da hora o que de novo exatamente trazia João Antônio para a literatura produzida em São Paulo e sobre São Paulo (para evitar o “literatura paulistana” de que Fausto Cunha tinha tanto receio) com o seu livro de estreia, o qual já trazia muitas inovações e rupturas em comparação com os tradicionais “cronistas” e entusiastas da cidade.

O conto – que pode ser considerado como uma ruptura mesmo em comparação com o conto-título de *Malagueta, Perus e Bacanaço* – deixava bem claro porque João Antônio era mesmo o escritor que os críticos ansiavam: na medida mesma em que ele supera e trai suas expectativas. João Antônio incorpora a orgulhosa cidade-símbolo do trabalho no Brasil (cuja orgulhosa modernidade ele mostra ou corroída em poucas décadas pelo tempo ou fechada em si mesma e isolada da realidade ao redor) como cenário de narrativas da malandragem; atribui ao próprio tipo malandro uma problemática, uma esfericidade que, a princípio, o estereótipo não comportaria. O malandro teria que se destruir para viver, ainda uma vez, no mundo em que se tornara inviável e cujas contradições ele incorpora: não é mais um tipo folclórico, porque o mesmo só tem verdade no anedotário e nas lendas do passado. João Antônio traz para as suas narrativas – e sobretudo para os seus personagens, se é que se pode dizer que as duas coisas estão separadas¹⁰ – o lado da cidade que os demais escritores ainda não tinham descoberto ou do qual tinham feito literatura exótica, no máximo. Tornou-se o mais

⁹ Como se verá adiante, o que separa a São Paulo poetizada por Mário de Andrade em *Pauliceia desvairada* e a cidade que João Antônio constrói como cenário de suas narrativas é muito mais do que o tempo.

¹⁰ Em João Antônio predominam as narrativas em primeira pessoa. E, mesmo nos poucos casos em que se utiliza a terceira pessoa, a técnica é aderente, semelhante à do narrador-personagem. Não há mediação intelectual entre o narrador e o narrado, sobretudo porque, no primeiro caso, a narrativa é o discurso do próprio personagem.

representativo escritor paulistano de sua geração e provavelmente o que mais utilizava a cidade como “matéria-prima” ao se concentrar no seu lado elidido, o lado que pouco ou mal entrava na ficção, e que, de certa forma, acabava, também, negado ou ignorado na realidade.

1.1 A infância na rua: Paulinho e outros meninos de João Antônio

Os meninos nos contos dos dois primeiros volumes de João Antônio, por um ou outro motivo, estão menos ligados aos brinquedos de criança, à exceção do esporte, que, no entanto, pertence tanto ao universo infantil quanto ao adulto, do que às obrigações que em geral se atribuem aos mais velhos, tradicionalmente aos pais, ou ao fascínio que o mundo dos homens, a princípio detentores de pleno poder sobre si mesmos, naturalmente desperta numa criança. Os depoimentos do autor sobre sua relação pessoal com esses textos (cf. ANTÔNIO 1987:323), os quais podem conduzir leitores e críticos a, limitadamente, ver boa parte da sua obra como autobiografia, memória ou biografia ficcionalizada, devem ser lidos de uma maneira mais geral: seus personagens remanejam experiências pelas quais ele (mas não apenas ele) passou, ou coisas que ele pôde ver de perto, que faziam parte do seu universo. Daí se compreende a dominância dos personagens masculinos nesses dois primeiros livros: estão em maior número e ocupam posições mais centrais nas narrativas por terem um ponto de vista que o autor poderia experimentar pessoalmente, o que conseqüentemente se estende mais ou menos aos meninos¹¹. Paulinho Perna Torta, na verdade um garoto qualquer ainda sem uma alcunha que o distinga, é o único personagem de João Antônio mostrado da infância à idade madura. Essa infância, porém, é a mesma infância abandonada e sem brinquedo de boa parte das crianças que aparecem em outros contos do autor, aquelas para as quais a vida adulta vivida precocemente não é uma opção: encontram-se jogadas no mundo ou fugidas de lares desfeitos, respectivamente como o menino sem nome de “Frio” e o jovem Perus de “Malagueta, Perus e Bacanaço”¹². Note-se a importância que o autor dá, insistentemente, à

¹¹ Não se nega, aqui, a possibilidade de escritores de um determinado gênero construírem narradores de um gênero oposto, mas os primeiros dois volumes de contos do autor, sobretudo o primeiro, têm neles investidos uma carga existencial que praticamente impossibilitaria esse procedimento, e o fato é que, neles, o autor deu preferência a narradores homens. Os retratos de mulher, incluindo meninas, ou não estabeleceriam uma relação tão próxima entre narrador e personagem ou focariam personagens mais limitados em comparação com os homens. Constituiriam universos ainda mais fechados e plenos de conformismo, como no caso de “Perfume de gardênia” (provavelmente a única narradora mulher de toda obra do autor), de *Abraçado ao meu rancor*, ou seriam feitos apenas de exterioridade, a exemplo de “Marizinha Tiro-a-esmo”, meio conto-reportagem, meio perfil de *Malhação do Judas carioca* (1975). Mas não se esqueça, também, para concluir, o extremo machismo dos ambientes que João Antônio incorpora às suas narrativas, como os do próprio malandro decadente.

¹² Diferencia-se desses personagens o narrador de “Meninão do caixote”, que acaba seduzido pelo jogo e a diversão dos malandros da sinuca, mas acaba, arrependido, voltando para a casa com a mãe, abandonando no

figura paterna, quase sempre ausente nas narrativas, mas sempre norteadora. Paulinho, no caso, se agrega ao rol dos abandonados, os que serão marcados pela ausência completa da figura do pai e por sua busca inconsciente. Essa ausência, porém, é aquilo em que o personagem menos pode pensar nas suas andanças de menino: ele precisa garantir sozinho sua sobrevivência, sua comida e sua dormida, quando possível. Os adultos que encontra são seus exploradores, seus clientes ou gente indiferente e sem rosto mergulhada na rotina de trabalho da cidade de São Paulo. Paulinho aprende desde cedo que está só na luta pela sobrevivência: todos ao redor são seus inimigos e nada lhe pertence nem de fato nem de direito.

Dei duro. Enfrentei./Comecei por baixo, baixo, como todo sofredor começa. Servindo para um, mais malandro, ganhar. Como todo infeliz começa./Já cedinho batucava./– Vai um brilho, moço?/Repicar na caixa, mandar os olhos nos pés que passavam. Chamar freguês. E depois me mandar no brilho dos sapatos. Fazer um barulhão com o pano, aticar os braços finos, esperto ali./Os dedos imundos não tinham sossego. Às vezes, cobiçava os pisantes dos fregueses; então, apurava mais o brilho. O tipo se levantava da cadeira, se arrumava todo; se empinava, me escorregava uma nota. Humilde, meio encolhido, eu recolhia a groja magra. Tudo pixulé, só caraminguás, uma nota de dois ou cinco cruzeiros. Mas eu levantava os olhos e agradecia./Agüentava frio nas pernas, andava de tênis furado, olhava muito doce que não comia e os safanões que levei no meio das vendas, quando me atrevia a vontades, me ensinaram que o meu negócio era ver e desejar. Parasse aí./Agüentei muito xingo, fui escoraçado, batido e dormi de pêlo no chão. Levei nome de vagabundo desde cedo. (ANTÔNIO 1975:61-62)

Esta primeira parte, esses fragmentos iniciais em que se narra a infância do personagem, espanta pela sua contemporaneidade: poderia se localizar temporalmente, sem alterações profundas, no tempo presente do autor, trinta anos após a meninice do personagem, em décadas imediatamente posteriores à escrita do conto ou mesmo nos dias atuais. Paulinho entra em confronto com os mecanismos ocultos da cidade de São Paulo – os quais se encontram paradoxalmente nos espaços externos –, com a cidade rotineira que se intensifica cada vez mais, mas não necessariamente se renova. Paulinho começa como um menino engraxate; sua lembrança mais antiga é mesmo a de estar trabalhando; sua infância se passa entre a década de 1930 e a seguinte, mas podia se dar nos anos de 1960 ou setenta. Também a cidade em que o menino se move parece incapaz de se transformar; apenas envelhece. E é nela que ele aprende a se mover para garantir a sobrevivência. Sua movimentação pela cidade, aliás, acompanha as fases da sua infância, que deve ser dividida não em estágios evolutivos, mas de acordo com o tipo de atividade que Paulinho precisa exercer: em primeiro lugar, vem a profissão de engraxate autônomo e sua contratação pelo jornaleiro, dois momentos narrados

meio um jogo importante. Para Flávio Aguiar (2000:146), esse desfecho torna essa narrativa em especial, na obra de João Antônio, um conto de redenção. O narrador de “Meninão do caixote” é o único da obra ficcional do autor que encontra o que os demais personagens procuram em vão.

mais ou menos no mesmo bloco, mas diferentes entre si; depois, quando não pode mais trabalhar para o jornalista nem permanecer naquele mesmo bairro fixo, surgem os diversos expedientes em diferentes lugares, circulando pelos bairros mais centrais de São Paulo.

O período que Paulinho passa como engraxate, antes da exploração do jornalista, dono das caixas, não é posto com precisão, mas por contraste. Paulinho tem a esperança de que trabalhar como contratado lhe dê mais segurança, mas logo se decepciona; ele já trabalhava em vários bairros, mas sempre correndo o risco de ser abordado por malandros mais velhos que o extorquiam.

Um vadio ou uma vadia (...) vinham se chegando à minha caixa, se encostando, me passando o açúcar. Charlavam que era emprestado. Sim. Que depois me devolveriam. Sim. Que eu era faixa deles e eles, meus do peito. Sim. E o jeito que a cambada tem para tomar... Eu, morto, entregava depressinha. Muita vez, na arrumação me furtavam o dinheirinho suado, arranjado no brilho dos sapatos. A devolução? Cobrasse e levaria safanão e deboche. (ANTÔNIO 1975:64-65)

Unir-se ao jornalista dono das caixas de engraxate lhe parece, a princípio, um bom meio de fugir desse constrangimento.

Bem. Na Estação da Luz me tomavam o dinheiro. Com o tempo me apavorei, achei que não estava no tom aquela malandragem correndo para cima de mim e me manquei. Entendi. Parei de estalo. Desguiei, me espiantei, me esquinizei e, deslizando dos malandros, bati perna, acabei me escorando na Estação Júlio Prestes. Sondei. Pedi, peguei um lugar ali nas caixas do saguão. O jornalista era dono. Um bicho gordo, vermelho, com o cigarro que não saía do bico./– Você dá no couro?/Dei no couro, sabia muito bem o que estava fazendo no brilho de um sapato. Mas me dei mal com aquilo de pagar taxa ao dono das caixas. O homem nos tomava a metade... Meu capitalzinho se esfacelava às oito da noite, à hora da divisão./(...)/ Era um trouxinha. Moleque escorraçado, debaixo de um quieto rebaixado, mas me roendo por dentro, recolhia calado, os pixulés que me sobravam da exploração do jornalista./Enfrentava a graxa, a escova e o pano; dia inteirinho alisando e polindo sapato de bacana, de pilantra, de bandido, do que desse e viesse. Ainda me tomavam a metade. Aquilo me deixava mordido, queimado, mordidinho./O dinheiro do cara era gordo, era um tufo. Com aquilo, eu faria gato e sapato, mil e uma presepadas, me arrumaria a vida. Ferveria./Eu era um trouxinha que não sabia mandar o dinheiro do alheio.¹³ (ANTÔNIO 1975:66)

O menino planeja a vingança: roubar o jornalista, mas – e a última frase do trecho anterior o indica – ainda não tem a malandragem necessária para ser bem sucedido num lance desse tipo e é logo flagrado. “Mandei a mão na maçaroca de grana. O sujeito me pilhou com os dedos na coisa e me plantou a mão na cara” (ANTÔNIO 1975:67). Paulinho consegue

¹³ Como se verá mais adiante, nos capítulos em que se esmiúça a futura relação de Paulinho com o mulato Laércio Arrudão e se compara mais detidamente a estrutura do conto ao do romance de Graciliano Ramos, a relação entre o que era o menino e o que se tornou o homem encontra vários índices no texto. A aderência do narrador ao tempo passado é quase completa, fomentada pela depressão em que se encontra no seu presente de decadência, mas o seu modo de pensar atual contamina suas lembranças. Paulinho, de certa forma, julga sua infância a partir do que sabe e acredita da vida no seu momento atual.

fugir do jornaleiro vingativo no jogo de cintura aprendido na rua, mas logo percebe que sua situação nunca fora pior do que a atual:

(...) logo-logo percebi que caíra de dois pés num buraco só. Estava espetado, espetadinho, engolobado. Como um martelo sem cabo./Meu nome, na boca dos caras, ia correr as estações. E o Juizado atrás. Estava complicado; eu me cobrisse. Andasse dali. (ANTÔNIO 1975:68)

Aqui começa a fase mais decisiva da sua infância, rapidamente contada. O moleque, para sobreviver, precisa desempenhar vários expedientes, e isso o leva a percorrer e conhecer boa parte da cidade. Paulinho mergulha numa rotina incessante de trabalho que o endurece ainda mais.

Pé pisando no chão. Magrelo na camisa furada. Pálido, encardido, dei para bater perna de novo, catando virações pelos cantos e pelos longes da cidade. Vasculhei, revirei, curti fome quietamente, peguei chuva e sol no lombo; lavei carro, esmolei nos subúrbios, entreguei flor, fui guia de cego, pedi sanduíches nas confeitarias e nos botecos, corri bairros inteiros. Mooca, Peña, Cambuci, Tucuruvi, Jaçanã... me enfiei nos buracos e muquinfos (*sic*) mais esquisitos, onde nem os ratos da polícia chegam, ajudei nos ferros-velhos, me juntei a pipoqueiros, nos portões do Pacaembu e lá no Hipódromo da Cidade Jardim sapequei muita charla, servi a mascates lá nas portas do mercado da Lapa, me dei com gente de feira, vendi rapadura, catei restolhos de batatas às beiras do Tamanduateí, morei na favela do Piqueri, me virei com jornais nos trens suburbanos da Sorocabana; malandrei e levei porrada, corri da polícia, mudei não sei quantas vezes, dei sorte, dei azar, fucei e remexi./Andando por aí como um bicho, decorei os nomes de todos esses becos, praças, largos, ruas./Minhas mãos ficaram quadradas como mãos de pedreiro. (ANTÔNIO 1975:68)

Sua formação é bastante semelhante a da infância e juventude de Paulo Honório, em *São Bernardo*, até mesmo no que diz respeito às técnicas narrativas utilizadas. As primeiras lembranças precisas de Paulo Honório, órfão de pai e mãe que nem pode ter certeza da data precisa do seu aniversário, se relacionam à luta pela sobrevivência e ao serviço a vários padrões irregulares. “Se tentasse contar-lhes a minha meninice, precisava mentir. Julgo que rolei por aí à toa. Lembro-me de um cego que me puxava as orelhas e da velha Margarida que vendia doces. (...) /Até os dezoito anos gastei muita enxada ganhando cinco tostões por doze horas de serviço” (RAMOS 1996:11). A diferença é que o número e a variedade desses trabalhos é bem menor, assim como são bem reduzidas as distâncias que o personagem precisa percorrer, tão reduzidas quanto suas expectativas na vida. O que Paulo Honório chama de “primeiro ato digno de referência”, esfaquear um homem e espancar uma mulher por ciúmes, ato que o levou à cadeia, marca uma mudança de perspectivas do personagem (Paulinho tenta roubar o jornaleiro, em comparação). Paulo Honório aprende a ler no tempo que passa preso, “com o Joaquim sapateiro, que tinha uma bíblia miúda, dos protestantes”

(RAMOS 1996:12). Quando o soltam, a mulher por quem cometeu assassinato, agora prostituída, não lhe interessa mais.

Nesse tempo eu não pensava mais nela, pensava em ganhar dinheiro. Tirei o título de eleitor, e seu Pereira, agiota e chefe político, emprestou-me cem mil-réis a juro de cinco por cento ao mês. Paguei os cem mil-réis e obtive duzentos com o juro reduzido para três e meio por cento. Daí não baixou mais, e estudei aritmética para não ser roubado além da conveniência./De bicho de capação (falando com pouco ensino), esperneei nas unhas do Pereira, que me levou músculo e nervo, aquele malvado. (...)/A princípio o capital se desviava de mim, e persegui-o sem descanso, viajando pelo sertão, negociando com redes, gado, imagens, rosários, miudezas, ganhando aqui, perdendo ali, marchando no fiado, assinando letras, realizando operações embrulhadíssimas. Sofri sede e fome, dormi na areia dos rios secos, briguei com gente que fala aos berros e efetuei transações comerciais de armas engatilhadas. (RAMOS 1996:12-13)

A descrição da penúria por que passa Paulo Honório muito se assemelha, até em detalhes, àquela outra de que fala Paulinho, lembrando o seu amadurecimento, de criança a adolescente, mostrando a passagem do tempo através do ciclo do trabalho irregular. A diferença é que Paulinho tem que passar por isso mais cedo e não por vontade própria, ao contrário do que acontece com Paulo Honório. Paulo Honório, em compensação, torna-se ambicioso mais cedo e por conta própria, chegando a se munir de rudimentos de educação – mas não mais do que julga necessário – para conseguir o que deseja. Depois de sair da cadeia, abraça trabalhos e negócios variados que efetivamente o levarão a se deslocar bem mais do que as poucas ocupações que procurava antes de ser preso, as quais desempenhara em troca apenas do necessário para a sobrevivência. Essa pluralidade de atividades também o aproximam do personagem de João Antônio, mas o jovem Paulo Honório, como acontecia com os antigos comerciantes do sertão, se deslocava de cidade em cidade atrás de negócios. Paulinho Perna Torta, pelo contrário, realiza amplos deslocamentos em nome da sobrevivência, mas sempre dentro dos limites de uma mesma cidade. E, como se isso não bastasse, Paulinho é empurrado brutalmente por um pragmatismo mais urgente, pela sobrevivência, e não pela vontade de acumular capital – pode se ter essa impressão pelo fato de a criança ser vista segundo os juízos de valor do adulto, mas a análise completa do personagem, em sua trajetória, mostra que esse modo de pensar predatório só se concretiza na fase madura.

A aproximar as duas passagens ainda resta a técnica narrativa utilizada. Para contar esse período da vida de Paulo Honório, Graciliano Ramos se utiliza do chamado “sumário narrativo”, que João Luiz Lafeté (1996:196) diz ocorrer numa narrativa “se o que revela não é o acontecimento, e sim a atitude do narrador, se o dominante não é o evento, mas o tom em

que é narrado”. A importância do recurso na construção do personagem de Graciliano Ramos é fundamental, porque a concisão traduz o extremo senso prático do personagem:

(...) neste terceiro capítulo o tempo é vasto e os eventos são muitos. O fato é que Paulo Honório não se detém neles, narra-os por cima e depressa. Sobre os violentos negócios no sertão diz apenas que brigara com gente que fala aos berros e efetuara transações comerciais de armas engatilhadas. A título de exemplo conta o caso do dr. Sampaio. Nem aí, entretanto, se pode falar de cena: apesar dos detalhes que surgem, o que importa é o tom do narrador, a atitude dominadora e dura que Paulo Honório assume diante das dificuldades, arrostando-as e vencendo-as. O que fica, portanto, dos episódios narrados, é menos a sua lembrança do que a lembrança do personagem narrador. Guardamos menos o acontecido do que as atitudes de Paulo Honório. De novo, como nos capítulos iniciais, a ação reflete-se para iluminar o agente. Sem nenhuma análise psicológica, mas graças à modulação do tom narrativo, ficamos conhecendo o caráter violento e maciço do herói. Ao mesmo tempo os fatos se desenvolvem, a narrativa progride e avança. (LAFETÁ 1996:196-197)

Identifica-se facilmente a técnica de sumário narrativo em ambas as narrativas; em ambos os casos ela dinamiza e reordena como possíveis as recordações das coisas passadas, as quais também são atravessadas por marcadores insistentes do tempo atual dos narradores, o que pode, na narrativa de João Antônio, denunciar tanto o distanciamento do narrador em relação às suas memórias quanto o desejo de que o passado invada o presente e o paralise; mas não é tão certo que a sua utilização nas narrativas citadas revele personagens tão semelhantes entre si. A concisão do narrador de Paulinho Perna Torta não se deve tanto a um caráter próximo ao de Paulo Honório, pois, por mais brutalizado que se encontre, se trata de um menino tentando se defender e sobreviver enquanto chega à maioridade, e que ainda nem sequer pode esperar que as coisas mudem. Para o jovem Paulinho, o futuro que se oferecia era a repetição constante dos sempre mesmos dias, a impossibilidade dos planos a longo prazo; uma rotina pesada que parece variar por causa dos cenários e afazeres diversos, mas que redundava na mesma luta de sempre pela sobrevivência, recomeçada do zero a cada dia. O trabalho mesmo ocupou todos os espaços; não há nada mais o que dizer.

Também muitos contos de *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* parecem ociosos, como se não houvesse um *leitmotiv* e os narradores estivessem falando de nada; na tentativa de preencher o vazio, os narradores acabam construindo caminhos circulares dos quais não conseguem se libertar. Nesses contos (sobretudo os dois primeiros da sessão Contos gerais) o tipo de trabalho que os personagens desempenham é de natureza diferente, mas exerce a mesma função de limitar os horizontes; são eles “Busca” e “Afinação da arte de chutar tampinhas”, bastante semelhantes entre si, aliás; os narradores são outros dois personagens marcados pela ausência paterna, dada por morte. Diferenciam-se dos meninos abandonados de João Antônio por não serem crianças e se encontrarem mais no final que no começo da juventude, além de

pertencerem a um baixo operariado que, embora lhes ofereça uma vida limitada e opressora, cinzenta, ainda lhes dá mais garantias de sobrevivência. A diferença não é apenas tópica: a angústia dos jovens proletários continua; nada preenche o vazio que sentem nem amaina sua tristeza; o que narram é uma sequência de fatos sem importância – como o hábito adquirido e trabalhado de chutar tampinhas do segundo conto – que não se encontram apenas no seu tempo presente, mas no seu horizonte. Em oposição, a força opressora do cotidiano do jovem Paulinho é de outra natureza, e pode ser melhor compreendida numa comparação com personagens posteriores de João Antônio, como os de vários contos de *Abraçado a meu rancor*: no conto “Guardador”, é narrada a vida de um guardador de carros cuja origem é bastante semelhante, se não a mesma, de Paulinho Perna Torta, a qual é compartilhada com outros meninos na mesma condição, com a diferença (diferença de intensidade) de serem mais brutalizados e, conseqüentemente, terem se tornado mais agressivos na luta pela sobrevivência.

Pivetes de bermudas imundas, peitos nus, se arrumavam nos bancos escangalhados e ficavam magros, descalços, ameaçadores. Dormiam ali mesmo, à noite, encolhidos como bichos, enquanto ratos enormes corriam ariscos ou faziam paradinhas inesperadas perscrutando os canteiros. (ANTÔNIO 1986:28)

O conto inicia com uma frase que parece diretamente tirada de “Paulinho Perna Torta”, a qual constitui todo o parágrafo de abertura: “A rua ruim de novo” (1986:21). No “conto da Boca do Lixo” a sentença parece pronunciada pela primeira vez e se repete como uma ladainha, isolada também num só parágrafo, como uma verdade evidente por si: “A rua está ruim” (ANTÔNIO 1975:103, 104)¹⁴. A impossibilidade, a necessidade de lutar contra uma situação adversa estabelecida, tanto é retomada de uma narrativa para outra, do tempo de Paulinho Perna Torta ao tempo do pobre guardador de carros, quanto, isoladamente, retomada no cotidiano do próprio personagem do conto mais recente, e, de certa forma, retomada em ciclo: “A rua ruim de novo” aparece como a mesma exclamação do início de cada dia. Os meninos que aparecem em cena são os meninos vistos num determinado dia, mas também são, de certa forma, os mesmos de quase todos os dias, ou ao menos o mesmo fato repetitivo de todos os dias. Todos os demais fatos narrados – os quais giram em torno da dificuldade de se conseguir sobreviver num trabalho informal que beira à mendicância e da indiferença dos outros quanto a isso – se encontram numa curiosa indefinição: tanto podem ser vistos como os acontecimentos de um dia específico como a construção em sumário narrativo do cotidiano de

¹⁴ A repetição de frases isoladas é um recurso importante em várias narrativas de João Antônio a partir de *Leão-de-chácara*. O funcionamento desse recurso será mais analisado no capítulo 3. No caso das narrativas circulares, é provável que o autor a deva a uma fusão do conto com a crônica e o artigo de jornal.

um guardador de carros. O procedimento técnico que, ao que tudo indica, João Antônio tomara emprestado de Graciliano Ramos para construir a rotina de trabalho da juventude de Paulinho, acaba radicalizado: não há diferença entre cena e sumário narrativo quando todos os dias são como o mesmo dia. O trabalho do guardador, assim como o dos engraxates de “Paulinho Perna Torta”, toma todos os espaços vazios que, nos contos citados de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* ficam por preencher; o trabalhador informal que precisa se virar na rua adversa e chamar a atenção dos indiferentes também pode ser afetado por esse tipo de dor, mas acaba empurrado a ignorá-la como se nem pudesse se dar conta da sua existência. Já na narrativa do jovem Paulinho se lê:

A gente caía para a rua. Catava que catava um jeito de se arrumar. Vender pente, vender jornal, lavar carro, ajudar camelôs, passar retrato de santo, gilete, calçadeira... Qualquer bagulho é esperança de grana, quando o sofredor tem a fome. Vontade, jeito? A fome ensina. A gente nas ruas parecia cachorro enfiando a fuça atrás de comida. (ANTÔNIO 1975:62)

Os dois tipos, porém, traduzem, em graus e modos diferentes, a mesma impossibilidade de agir herdada dos personagens de Lima Barreto (cf. LINS 1976:61), autor de confessa predileção de João Antônio, o que se traduz na circularidade das narrativas ou nos limites impostos aos marginalizados.

O jovem Paulinho conta sua experiência de trabalho, os muitos expedientes que garantiram sua sobrevivência, numa linguagem seca e rápida e numa concisão que encontra par na descrição que Paulo Honório faz de sua cruel ascensão socioeconômica. Paulinho não podia pensar nisso; estava impossibilitado de fazer qualquer plano e não podia temer o futuro por pior que o futuro pudesse lhe parecer. Era preciso dar duro, enfrentar, tão sozinho quanto o Paulo Honório que corre atrás de fortuna sem pensar em mais nada, mas sendo, talvez sem nem sequer perceber isso, apenas uma criança, anônima; de dia se movendo entre pobres trabalhadores apressados de estações de trem como a da Luz e a Júlio Prestes ou fazendo todo tipo de coisa até nos mais afastados bairros, e, à noite, escondendo-se em casarões decadentes de bairros envelhecidos.

1.2 O avesso da cidade fáustica: os escombros da modernidade bandeirante

Em quase toda obra de João Antônio, percebe-se certo tom de saudosismo, uma saudade curiosa por um passado que não se sabe dizer ao certo qual é, que a memória falseia um pouco – um tempo ao menos diferente do presente, no qual, em hipótese, algo ajudava seus personagens, sobretudo os seus narradores, a se encontrarem a si mesmos. Os

personagens de João Antônio, para Alfredo Bosi (1986:9), saem numa “procura sedenta de um passado que se tenta reconquistar no espaço de coordenadas ainda presentes mas vazias”. Nos dois primeiros contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, essa falta se mostra através da indefinição e da monotonia, apesar do índice da perda do pai; esses personagens se encontram perdidos no ambiente que os cerca e buscam os espaços vazios, as ruas à noite, para encontrarem algo que seja só deles. Nos contos de *Leão-de-chácara*, sendo os próprios leões-de-chácara muito bons exemplos disso, esse tom nostálgico vai além: a saudade é saudade de instituições sociais em transformação ou em franca decadência, como seria a própria malandragem. O presente não é mais do que uma imitação, uma reprodução envelhecida do passado que não pode se disfarçar, mas a qual também não oferece, de volta, um mundo em que os personagens saudosos pudessem reconhecer a si mesmos, no qual pudessem se sentir seguros. Como afirma Alfredo Bosi, o máximo que se pode encontrar são, envelhecidos, alguns dos lugares familiares do passado; e, em vez de isso oferecer algum reconforto, apenas serve para lembrar que o passado não volta.

Paralelo a isso, a leitura dessas narrativas também pode dar, paradoxalmente, a impressão de que o passado não se foi: concretiza-se em presente envelhecido e empurrado, cada vez mais velho, rumo a um futuro sem esperanças:

A reflexividade dessa continuação do passado no presente e no futuro, pelo ângulo da decadência, funde de uma só vez o próprio passado do personagem (...) o presente e o futuro a tempos e espaços em ruínas. As marcas do progresso são visualizadas pelo seu avesso, na completa falta de correspondência entre o grande número de fábricas e a qualidade de vida do lugar e dos seres que nele habitam. A presença delas (...) é um índice do paradoxo típico de uma modernização excludente. Elas não representam e/ou simbolizam fator de emancipação material e humana, mas o seu contrário. (RIBEIRO 2008:124)

É num cenário assim que Paulinho se move na infância e na juventude, enquanto aceita todo tipo de serviço para sobreviver; é nesse tipo de bairro decadente e suspeito que consegue onde dormir e comer, junto com outros indesejados na mesma situação em que o menino se encontrava e com os quais, em vários momentos, ele parece se identificar, não individualmente, mas com um grupo maior e algo indistinto, mesmamente anônimo. Lugares como a pensão em que ele dormia enquanto trabalhava como engraxate para o jornaleiro:

Lá na rua do Triunfo, na Pensão do Triunfo, seu Hilário e dona Catarina./Aquilo, àquele tempo, já era o casarão descorado dos dias de hoje, já pensão de mulheres. Mas abrigava também, à noite, magros, encardidos, viradores, cambistas, camelôs, gente de crime miúdo, mas corrida da polícia; safados da barra pesada, que mal e mal amanhecia, seu Hilário mandava andar. Cada um para a sua viração. (ANTÔNIO 1975:62)

Ou mesmo os lugares em que o pouco dinheiro de Paulinho ainda podia pagar uma refeição ruim para matar a fome, e mais nada. A descrição da comida e do lugar diz melhor desse ar de decrepitude e improvisado com que o narrador impregna os cenários de sua infância.

O dinheirinho dava mal e mal para um prato feito, um sortido, muito, muito sem-vergonha lá no Bar do Porco, na rua dos Gusmões. Que eu comia, cabeça baixa, enquanto as mulheres faziam gritaria, bebendo e folgando com seus otários./O Bar do Porco era velho e fedio; era muquino de um português lá onde, por uns mangos fuleiros, a gente matava a fome, engolindo uma gororoba ruim, preta. Mas eu ia. Uns trinta-quarenta cruzeiros resolviam. E a gente andava apavorada de fome. (ANTÔNIO 1975:66)

O menino, porém, não fica por aí. Sua vida muda quando, mais velho, encontra-se com Laércio Arrudão, velho malandro que simpatiza com o garoto e, de certa forma, o adota. Paulinho tem um lar, pela primeira vez. Torna-se ajudante de Laércio na antiga zona, amante de Ivete, prostituta francesa que paga para ele seus pequenos objetos de desejo, e ele se sente feliz com o que tem. Até que Laércio, preocupado, começa a lhe dar sermões: atíça a cobiça do garoto de um modo tão incisivo que chega a deixar Paulinho constrangido. Depois disso, Paulinho vai acumulando fortuna e poder, seguindo os conselhos do seu protetor, enquanto tempos difíceis se aproximam: há constantes sinais de que a polícia dará satisfações à imprensa, que cobrava repressão aos malandros e à malandragem da antiga zona. Quando todos os destacamentos policiais possíveis e imagináveis surgem de repente, Paulinho consegue fugir e se esconder, mas não consegue salvar Ivete, que morre junto com outras prostitutas brutalizadas pelos policiais. Os principais malandros da região são presos ou se exilam em cidades vizinhas e o próprio Paulinho passa um tempo na cadeia. Solto, seus negócios prosperam, ainda que não tanto quanto ele deseja. O leitor, então, encontra o narrador no seu espaço físico presente, meados da década de 1950, prestes a completar 31 anos, mas já profundamente envelhecido. Ele vive, agora, numa moradia tipo classe-média, mas não dá uma descrição do local nem o chama de “lar”, como chamava a zona do tempo de Laércio Arrudão. Nem haveria, na verdade, muito o que dizer dali: no apartamento, como seus vizinhos, Paulinho está de certa forma encarcerado.

As escolhas de João Antônio são significativas. Como se disse bem acima, o que fez com que o autor surpreendesse boa parte da crítica foi mais ele romper do que satisfazer uma expectativa da crítica literária paulistana. Pois quem esperaria que, para falar de São Paulo, um escritor da nova geração fosse utilizar fontes de inspiração a princípio tão alheias ao tema,

como o escritor carioca Lima Barreto¹⁵ e o alagoano Graciliano Ramos? Perceba-se: Lima Barreto era um crítico ferrenho e pessimista da República Velha, a ponto de confundir os críticos, que o julgavam retrógrado, passadista; os romances de Graciliano Ramos, por sua vez, trazem uma nota destoante no coro progressista da Era Vargas; sendo assim, não seriam essas as fontes mais adequadas para que um autor pudesse plasmar o otimismo que se inspirara na grandiosidade de São Paulo, inédita no Brasil, e que se traduzia em esperança de que da cidade saísse uma literatura que pudesse competir com o que surgia de melhor no Brasil à época¹⁶. Considerando o tom do protesto de Mário de Andrade, no texto já citado, compreende-se que tipo de expectativa, em geral, se criava em torno dos escritores locais: o desenvolvimento da literatura de São Paulo deveria ser consequência do rápido desenvolvimento econômico da cidade, mas, paradoxalmente, escritores como João Antônio (provavelmente o melhor exemplo disso) encontravam um limite no que o otimismo desenfreado do progresso ocultava.

Mas esse discurso otimista do progresso urbano vem de antes; essa tradição é mais antiga; encontra os primeiros ecos entre o fim do Império e o começo da República Velha, nos projetos de urbanização do Rio de Janeiro – que também ocorriam em outras cidades, como em Belo Horizonte e na própria São Paulo, que, sem o alarde de cronistas famosos¹⁷, ia crescendo sub-repticiamente. Mas essa modernização ocultava os mesmos problemas num e noutro lugar: ou se baseava na construção de fachadas chamativas para ocultar o atraso ou promoviam o progresso às custas do sacrifício e do deslocamento da faixa mais pobre da população. Ainda assim, é na antiga Capital Federal que o processo se inicia de forma sintomática e modelar.

¹⁵ Lima Barreto era um crítico consciente da urbanização carioca; criticava não a urbanização em si, mas o seu aspecto de fachada. Para ele, a urbanização deveria se voltar para os problemas e necessidades reais da população em geral, quando o que acontecia, na verdade, era uma urbanização ora ornamental que erigia monumentos arrogantes que mantinham os mais humildes do lado de fora ora a imposição de estratégias de urbanização que em tese visariam esse mesmo bem geral, como no caso das reformas sanitárias.

¹⁶ João Antônio se alinhava, na verdade, a uma tendência, sobretudo do regionalismo nordestino, segundo a qual a estética do modernismo paulistano tinha sérias limitações e não serviria para abarcar toda a realidade nacional em todos os seus aspectos importantes. José Lins do Rego, no breve artigo “Espécie de história literária” de 1942, critica a opinião que atribui a Sérgio Milliet, segundo o qual todo desenvolvimento do romance brasileiro posterior aos anos de 1920 estaria diretamente ligado ao movimento paulista. José Lins afirma que o desenvolvimento do romance no Nordeste segue uma linha de força própria, de cunho neorealista que não compactuava com o entusiasmo ufânico dos paulistas (e é natural que a dívida de João Antônio seja mesmo maior com esse veio da literatura brasileira), que praticamente ignorava e não dependia do desenvolvimento artístico do Sudeste, a qual, para o romancista pernambucano, teria tornado o folclore brasileiro num artigo de colecionador sem, em verdade, se aproximar da realidade nacional. (Cf. REGO 2004:42-45).

¹⁷ Olavo Bilac e João do Rio, de formas distintas, são alguns dos maiores entusiastas da urbanização do Rio de Janeiro do início da Primeira República. Olavo Bilac, como Lima Barreto, era contra a urbanização de fachada, mas a favor do autoritarismo dos sanitários. João do Rio, por sua vez, inspirado por uma leitura superficial de Baudelaire, alardeava uma cidade selvagem e aventureira.

Primeira cidade brasileira a sofrer um amplo projeto de reforma após o advento republicano, referenciado no exemplo “civilizador” da Paris haussmanniana, o Rio de Janeiro, capital da nação até 1960, seria alvo das mais variadas tentativas de controle das moradias, no sentido de harmonizar as vizinhanças e estender à dimensão coletiva, pública, os padrões de privacidade controlada e estável. (MARTINS 2004:137)

Essa urbanização, pautada, sobretudo, em projetos de saneamento básico, porém, não acarretava benefícios para a população geral, mas, antes, legitimava sua exclusão e submissão aos planos do Estado.

A ambição de arrancar do seio da capital as habitações e moradores indesejados pelas elites dirigentes começou a se materializar com as medidas visando a demolição dos numerosos cortiços e estalagens, espalhados por todas as freguesias centrais do Rio de Janeiro, o que se processou sob a legitimidade conferida pelo sanitarismo. A inauguração das medidas de exclusão habitacional e social na capital da República permite entrever, no entanto, as muitas dificuldades na implantação de referências urbanizadoras estrangeiras que se repetiriam nas décadas seguintes, e que fariam naufragar os anseios de homogeneizar vizinhanças e politizar os âmbitos privados à revelia das mazelas sociais. (MARTINS 2004:141)

São Paulo começa a ganhar representatividade econômica no país a partir da década de 1870, mas ainda se encontrava marcada por um forte provincianismo¹⁸. Em compensação, seriam justamente esses aspectos provincianos que facilitariam a transformação da cidade¹⁹. Os planos urbanísticos do Rio de Janeiro e de Belo Horizonte²⁰, que se davam na mesma época, foram superados em drasticidade pelo exemplo de São Paulo. As reformas urbanísticas do Rio de Janeiro tinham que enfrentar um espaço urbano já bastante solidificado, o que não acontecia com a capital paulista.

A cidade de São Paulo chegava à república recuperando-se do marasmo que estendera o aspecto setecentista até meados da década de 1870. Sofreria experiências de segregação social, promovidas ou protegidas pelo aparelho estatal, bem mais consistentes e eficientes do que as ocorridas nas outras grandes capitais brasileiras republicanas. (...) A pequena área urbanizada e a própria escala populacional da capital paulista, de porte bastante reduzido até 1890, ano em que tinha cerca da metade da população do Recife, foram fatores muito favoráveis às intervenções e à abertura de novas áreas urbanizadas afeitas a princípios de zoneamento social e disciplinamento do construir e do habitar. Permitiu-se, assim, o surgimento de uma fisionomia e uma fisiologia ao gosto do excludente sanitarismo social em voga nas

¹⁸ Brito Broca cita um livro de viagens, para o crítico um exemplo potente da estética realista e de captação de realidades do Brasil rural que pouco se via em outros livros, no qual esses aspectos provincianos se encontram bem descritos. Trata-se de *Peregrinação pela província de São Paulo*, na qual o escritor português Emílio Zaluar dá conta da sua passagem pelo local em 1862. Pelos comentários do crítico e pelo que se conhece da cidade hoje, fica no leitor a estranha impressão de que se tratam de lugares totalmente diferentes. (Cf. BROCA 1992:167-172)

¹⁹ Segundo Luís Augusto Fischer (2004:30), “Nenhum brasileiro, vivo ou morto, incluiria qualquer prédio ou praça de São Paulo entre as coisas mais velhas do Brasil”, já que “São Paulo (...) pode posar para a foto com a plaquinha dos quatro séculos e meio, mas não pode esconder que é uma cidade de cem anos, nada mais”.

²⁰ Para Olavo Bilac, que escreveu uma série de crônicas sobre o assunto, a urbanização de Belo Horizonte era o melhor exemplo do fenômeno em cidades brasileiras.

mentes das elites republicanas, que buscava livrar as cidades de suas “patologias” coloniais e imperiais. (MARTINS 2004:171)

Já no século XX, a moda dos apartamentos que tomava conta do Rio de Janeiro, para Lima Barreto completamente desnecessária e alheia às necessidades locais (cf. BARRETO 2004a:278), surgiria bem mais forte em São Paulo, que começou a estruturar suas avenidas largas para viabilizar a funcionalidade dos seus prédios altos. Não se pode esquecer, porém, o aspecto simbólico dessas construções. A imponência dos prédios comerciais e residenciais paulistanos era o símbolo físico e visível do poder econômico conquistado pela cidade. A elite endinheirada da capital paulista começou a dar preferência a esse tipo de moradia, e as residências térreas (que continuaram a existir e a ser construídas, no improviso, pelos mais pobres, e as canções de Adoniram Barbosa são o registro poético mais pungente desse fato) passaram a ser sinônimo do atraso provinciano de uma cidade que queria, em poucas décadas, romper todos os laços e apagar todas as lembranças da estrutura sociourbana setecentista que se estendera e demorara durante tanto tempo naquelas paragens.

Os integrantes antigos das elites locais, ou migradas, que ainda residiam nas ruas centrais foram progressivamente abandonando os sobradões e a vizinhança social heterogênea de ruas quase todas povoadas de casas térreas, intimamente associadas à população negra da cidade, que sobrevivia de agências improvisadas, num cotidiano urbano alheio aos proventos do café, cultivado em distantes áreas no interior da província. Uma cidade cujas taipas dissolviam-se por causa das chuvas, em que a dificuldade de acompanhar a imponência das cidades imperiais do litoral pode ser sentida na singular coleção de fotografias realizadas por Militão Augusto de Azevedo ao longo das três últimas décadas do Império, cheias de casas semi-arruinadas em todas as ruas centrais./Todo esse aspecto, em que se entreviam os tempos rudes da antiga capitania de sertanistas e tropeiros, era o horror dos triunfantes cafeicultores e empresários paulistas republicanos. Após a morte de Floriano Peixoto, a proeminência econômica das elites paulistas as levaria a ascender incontestavelmente como grupo político dominante na República, fazendo três presidentes consecutivos e regendo com os mineiros o concerto dos partidos republicanos da República Velha. Eram inadmissíveis aos interesses dos cafeicultores, e do florescente parque industrial, as condições de insalubridade das habitações paulistanas, que não diferiam muito das que havia nas demais capitais brasileiras – por pouco a febre amarela não produzia na cidade de São Paulo os mesmos estragos que fazia nos demais estados da República, e no próprio litoral e interior paulistas. (MARTINS 2004:172)

Mas foi na gestão de Prestes Maia (1886-1965), urbanista e prefeito de São Paulo, de 1938 a 1945, que o processo se adensou. Prestes Maia – sombra invisível da cidade percorrida por Paulinho Perna Torta – é o responsável pela construção de algumas das principais avenidas de São Paulo. E, com ele, as antigas medidas de varredura da cidade, iniciadas na República Velha, em paralelo a outras grandes cidades, ganha uma nova racionalização.

As pressões por moradia, que permaneciam nas bordas da mancha dos bairros de elite, deveriam ser afastadas o quanto possível das áreas centrais, a fim de evitar o encortiçamento dos antigos sobrados e palacetes – e a desvalorização definitiva dos

bairros já “decadentes”. O Plano de Avenidas sugerido para São Paulo pelo engenheiro e depois prefeito Prestes Maia, e que implementado ao longo das décadas seguintes, coincidiu com a necessidade de preservar as vizinhanças dos bairros privilegiados, mediante o redirecionamento do crescimento daqueles populares./Prestes Maia preconizou a abertura de grandes artérias radiais que partiam para os bairros, enfileiradas em torno de uma avenida perimetral à área central. A execução de seu projeto, iniciada a partir de 1938, quando ele já era prefeito de São Paulo, garantiu acesso rápido aos arrabaldes, viabilizando o crescimento atabalhado e especulativo gerado pela venda de lotes populares, destinados a aluguel ou autoconstrução. A verticalização foi também facilitada, seja por meio da ampliação da altura total dos edifícios, seja por meio das novas vias públicas implantadas pelo projeto de Prestes Maia, que deveriam receber o incremento do fluxo gerado nos bairros adensados horizontal ou verticalmente. (MARTINS 2004:189)

O processo de exclusão se deu, sobretudo, nas áreas centrais, destinadas à construção de prédios e alargamento de avenidas. Prestes Maia levava a cabo a cidade com que a elite paulistana sonhara desde a República Velha. Já Mário de Andrade – como se verá adiante – falara nos anos de 1920, tanto na sua poética quanto nas suas crônicas, de uma cidade moderna e dinâmica (embora não totalmente livre dos desagradáveis traços provincianos que era preciso negar a qualquer custo), uma cidade literária que talvez espelhasse melhor as construções de Prestes Maia do que a que podia ser vista na época da publicação de *Pauliceia desvairada*. A cidade se tornara racional e geométrica, funcional e ágil, como nas idealizações urbanas típicas do futurismo²¹.

A construção dos novos bairros residenciais elegantes, adequados aos preceitos sanitários, plásticos e comportamentais geradas no cotidiano burguês das cidades européias, conseguiu forjar em São Paulo uma mancha contínua de vizinhanças homogêneas. Excluiu-se a proximidade dos menos favorecidos, desestimulando-se seu trânsito público nas ruas dos bairros de elite. Uma ampla faixa que cercou o centro paulistano de oeste a sudoeste livrou-se da interseção de bairros ou habitações populares. (MARTINS 2004:178)

Mas já durante a República Velha o poder econômico de São Paulo se tornara em poder político (cf. SEVCENKO 2004:14-15), e esse progresso da região, essa centralidade de São Paulo em relação ao Brasil, pedia também uma centralidade cultural, que também não demorou a ocorrer. O Rio de Janeiro, em decorrência de sua centralidade política e econômica, fora, até então, a mais avassaladora potência da literatura brasileira, não só por ser a cidade mais representada dos romances urbanos do século XIX, mas por ser o lugar em que melhor se viabilizaria a publicação e o escoamento de livros, provavelmente onde se encontrava a maior parte do parco público leitor do Brasil – e, em certo sentido, os dois

²¹ Os futuristas pensavam a cidade praticamente como um organismo autônomo, cujo desenvolvimento deveria ser pensado por si, ignorando quase completamente as necessidades humanas, como se os próprios seres humanos não fossem mais que meras máquinas. Sobre esse ideal urbanístico do futurismo cf. Massimo Canevacci (1997:68-74) e Marshall Berman (2008:35-38).

fatores citados são um pouco os dois lados de uma mesma moeda. A própria urbanização da literatura no Brasil fatalmente acompanhava o crescimento das cidades, mas o Brasil do século XIX e começo do século XX ainda não era suficientemente urbano – talvez nem mesmo nas cidades – para justificar esse tão rápido crescimento. Dois dentre muitos fatores concorrem para explicar o fenômeno: como se disse, o mercado editorial nascente e incipiente se concentrava nas cidades; era naturalmente lá que deviam se encontrar, em sua maioria, os escritores e os leitores. Em segundo lugar, o desejo de modernizar-se e urbanizar-se podia encontrar na literatura uma compensação que a realidade não oferecia de forma satisfatória.

A Semana de Arte de 22 é historicamente lembrada como o marco principal do movimento modernista brasileiro, o qual rompia em muitos sentidos com a ossificação formal e ideológica de tendências estéticas fortes como o parnasianismo tardio – rompimento que seria aproveitado pelas gerações artísticas posteriores. Os modernistas pretendiam, no seu programa, abandonar a estetização forçada do “Brasil oficial” e ir em busca do “Brasil real” como inspiração para os temas e subsídio para as formas mais adequadas de uma arte mais tipicamente brasileira. Um dos fatos mais sintomáticos para se entender o movimento é compreender seu enraizamento na terra de que emanou, a cidade de São Paulo. Pois esse movimento cultural traduz muito do já citado otimismo baseado no crescimento econômico da cidade e do estado, otimismo de certo modo também intelectual.

Para Mário de Andrade, São Paulo, ao entrar em “contato mais espiritual e mais técnico com a atualidade do mundo” (ANDRADE 2002:258), passava a superar o Rio de Janeiro em termos de representatividade da própria nação, embora o Rio de Janeiro continuasse, talvez turisticamente, “muito mais internacional como norma de vida exterior” (ANDRADE 2002:258), mas passava a ser, em comparação com São Paulo, uma “cidade folclórica” (ANDRADE 2002:259). E, por essas razões, um movimento como o modernismo brasileiro teria se tornado “impossível no Rio, onde não existe aristocracia tradicional, mas apenas alta burguesia riquíssima. E esta não podia encampar um movimento que lhe destituía o espírito conservador e conformista. A burguesia nunca soube perder, e isso é que a perde” (ANDRADE 2002:259). Mas, ainda segundo Mário de Andrade, o modernismo também não poderia ter partido do Rio de Janeiro por causa, paradoxalmente, da malícia urbana da cidade em comparação a São Paulo, que, nesse sentido, ainda abrangeia características provincianas que o modernismo utilizaria a seu favor: o movimento, para Mário, precisa do escândalo, sem o qual a sua própria propaganda seria falha, e esse escândalo não seria possível numa cidade “maliciosa” como o Rio de Janeiro. Qualquer tipo de ousadia por parte de um artista seria considerada, no Rio da época, incômoda para uma pequena burguesia tacanha que não

tolerava questionamentos, mas nenhuma obra chegava a escandalizar: era exatamente o silêncio, como no caso de Lima Barreto (cf. OLIVEIRA 2007:121), que o punia²². Segundo Mário de Andrade, São Paulo também era, ao mesmo tempo, urbana e provinciana, mas com a chave trocada em comparação com o Rio de Janeiro, e fadada a um destino mais grandioso que arrastaria atrás de si o resto da nação – pelo menos esteticamente.

Segundo Peter Gay (2009:34-35), efetivamente um movimento de ruptura e vanguarda não pode ou dificilmente poderia se desenvolver num ambiente que não fosse minimamente liberal e economicamente mais avançado. Ele fala, naturalmente, das vanguardas históricas e dos movimentos artísticos anteriores que ao longo do século XIX fomentaram as grandes mudanças culturais e artísticas que ocorreriam a seguir; quando se pensa na realidade nacional brasileira essas questões se complicam e esses pressupostos se relativizam. A São Paulo de Mário e Oswald de Andrade era realmente o que mais se aproximava, no Brasil, a essas condições para o desenvolvimento da arte moderna apontadas por Peter Gay – que apontavam, principalmente, para a desvinculação gradual dos artistas do poder central do Estado e da igreja para se unir ao poder mais difuso e material da classe-média em formação. O que também não é fácil de debater no que tange à sociedade brasileira da época. Nesse caso, é provável que a própria análise das obras literárias – sobretudo das suas contradições internas bastante significativas – dê o que outros dados que não cabem nessa análise poderiam dar.

O argumento de Peter Gay – muito semelhante aos de Mário de Andrade, ao tentar explicar porque *apenas* São Paulo poderia ser o centro irradiador de um movimento como a Semana de Arte Moderna de 1922 e o próprio modernismo brasileiro – parece razoável, mas uma análise mais detida dos fatos mostra uma brecha profunda no seu raciocínio. Segundo Perry Anderson (1986:7), grandes metrópoles como a Londres do século XIX não produziram um movimento cultural artístico ou mesmo expressamente literário da magnitude do que ocorreu tanto em capitais europeias igualmente adiantadas, como Paris, quanto em países à mesma época mais atrasados, como a Alemanha, a Itália e, sobretudo, a Rússia czarista e feudal. Essa observação não inviabiliza os argumentos de Mário de Andrade, entusiasta do progresso econômico paulista, mas os vira pelo avesso. São Paulo pretendia se tornar, ou já ser, uma cidade moderna num país subdesenvolvido, mas, como vários países desenvolvidos

²² Mário de Andrade não chega a citar diretamente o exemplo de Lima Barreto, mas a lembrança é inevitável. O que Mário de Andrade não percebe – talvez justamente por não ter citado o exemplo – é que, apesar de não aceito por boa parte da crítica conservadora, a mesma que o modernismo paulista combateria, o autor carioca, mergulhado naquele tipo de provincianismo, chegou a penetrar os problemas da sociedade brasileira e a deixar uma obra contundente, que Mário de Andrade, preocupado demais em supervalorizar a centralidade de São Paulo no cenário artístico nacional republicano, não conseguia enxergar tão claramente.

européus, ainda se tratava de uma economia, como diria mais uma vez Perry Anderson (1986:8), “dominada por classes dirigentes agrárias ou aristocráticas”. O papel do intelectual paulista da década de 1920 não deixa de ser central: é ele ainda o mais capacitado a ver que a modernização concreta do Brasil era um desafio fáustico²³ e potencialmente trágico. O que faltou a Mário e Oswald foi a capacidade de enxergar além do entusiasmo extremo com o progresso da cidade: seu limite acabava se encontrando justamente na força que os impulsionava.

Sabe-se que Mário e Oswald de Andrade, ao que tudo indica, sofriam muito mais a influência do poeta belga Émile Verhaeren que a de Charles Baudelaire – muito forte embora algo subterrânea na literatura brasileira da segundo metade do século XIX²⁴. Baudelaire foi provavelmente o primeiro poeta a problematizar, na sua obra, as relações do homem moderno com os espaços urbanos inéditos que se construíam; vale lembrar que ele foi testemunha das reformas ocorridas na Paris de Haussmann, e esse testemunho influenciou muito os rumos tomados pela sua poesia (cf. BERMAN 2008:178-185). Os poetas do modernismo brasileiro, ainda assim, preferiam o poeta belga como fonte de inspiração. Isso se explica não apenas pela proximidade temporal como pela temática do poeta, pelo tipo de “urbanismo”, que Verhaeren aproveita como matéria-prima poética: em alguns de seus mais importantes poemas das décadas de 1880 e 90 se encontra uma paisagem cinza-industrial que sufoca e toma o lugar da natureza e do velho provincianismo das pequenas cidades. É provável que Oswald e Mário, também muito fortemente inspirados pelo futurismo italiano, procurassem uma cidade que aparecesse mais explicitamente na poesia, como nos poemas de Verhaeren.

Tel qu'un lourd souvenir lourd de rêves, debout/Dans la fumée énorme et jaune,
dans les brumes,/Grande de soir! la ville inextricable bout/Et roule ainsi que des
reptiles noirs ses rues/Noires, autour des ponts, des docks et des hangars,/Où des
feux de pétrole et des torches bourruées,/Comme des gestes fous et des masques
hagards/– Batailles d'ombre et d'or – s'empoignent em ténèbres. (VERHAEREN
1981:52)

As imagens pesadas dão conta de que essa mudança se opera de maneira opressora sobre os seres humanos. Trata-se de uma desprovincianização quase repentina – como no caso de São Paulo, daí o interesse dos modernistas brasileiros –, mas bastante diferente ou mesmo oposta à que se desdobrava na “Pauliceia” movida pelo combustível do café: trata-se de uma

²³ O desafio da modernização num país subdesenvolvido acarreta fatalmente a quebra traumática de uma cultura fechada, como acontece ao *Fausto* de Goethe (cf. BERMAN 2008:65-77). O *Macunaíma*, de Mário de Andrade, se pauta num problema semelhante, mas não o enfrenta.

²⁴ Ao que tudo indica, os poetas brasileiros enxergaram em Baudelaire sua grandeza poética, mas não sua profundidade. Como acontece com João do Rio. A ausência da cidade moderna podia fazer com que os poetas daqui se tornassem estranhamente saudosos até mesmo dos aspectos mórbidos da urbanidade ausente.

desprovincianização que não aponta necessariamente para o crescimento (ao menos não o crescimento positivo), embora já se insinue a ideia do rompimento das fronteiras e da totalização das cidades num grande e único organismo vivo – bem sintetizado na imagem “*la ville tentaculaire*” (VERHAEREN 1981:72), e que, tendo que lidar com os aspectos mais duros dessa urbanização (consequência mais direta da industrialização), acaba impossibilitando uma visão mais otimista do progresso. Num ambiente menos opressor (ou mais ingênuo), os poetas de São Paulo não podiam resistir a compartilhar com os capitalistas locais e ideólogos do progresso do otimismo em relação ao destino da cidade – que se desprovincianizava devido ao crescimento da economia. E a máquina, que para um poeta belga de fim do século XIX já é sinal de desencanto, para os poetas paulistas assimila um valor necessariamente positivo.

A palavra máquina é aí muito significativa, porquanto a preocupação do Modernismo com o mundo mecânico, longe de ser simples exterioridade, ou puro reflexo da vida industrial sobre a sua temática e vocabulário, é alguma coisa que penetra profundamente em sua concepção de arte. (LAFETÁ 2000:165)

Assimilar poeticamente a máquina significava adentrar na modernidade e renovar o repertório poético nacional, nesse caso. No “Prefácio interessantíssimo” à *Pauliceia desvairada*, Mário de Andrade problematiza criticamente a questão do repertório poético moderno.

Escrever arte moderna não significa jamais para mim representar a vida atual no que tem de exterior: automóveis, cinema, asfalto. Si estas palavras freqüentam-me o livro não é porque pense com elas escrever moderno, mas porque sendo meu livro moderno, elas têm nele sua razão de ser. (ANDRADE 2005:74)

Problema tão importante quanto o da mimese da própria realidade, que deixa de se centrar na natureza diretamente e passa a se concentrar em artefatos humanos, ou seja, passa a incorporar uma cultura já artificial. Esse é o primeiro passo de sua relativização, que culminará na possibilidade do artefato autônomo ou pelo menos de um remanejamento da realidade que depende mais da criatividade artística ou do que o próprio artista deseje expressar, do que da obrigação de ser fiel a um modelo pré-existente. Reconhece-se que “a arte é diferente da natureza; o movimento lírico, nascente dos impulsos profundos do Inconsciente, tende a criar algo muito afastado do ‘natural’; destrói-se o conceito de mimese direta (fotográfica) e chega-se à conclusão de que a beleza da arte é uma construção artificial” (LAFETÁ 2000:162-163), ou, nas palavras do próprio Mário de Andrade:

Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (...) ora inconscientemente (a grande maioria) foram

deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural. (ANDRADE 2005:65)

Mas esses problemas do repertório poético nacional – assimilação do cotidiano tecnológico e revalorização dos aspectos naturais e sociais tipicamente brasileiros – e da mimese de uma realidade em transformação ainda vão aparecer, nas suas especificidades, de maneiras diferentes em Oswald e em Mário de Andrade, os ícones máximos desse momento.

Já no título de *Pauliceia desvairada*, de 1921, segundo livro de Mário de Andrade, o autor deixa clara a intenção do seu projeto: transformar a própria cidade na aventura do seu processo de urbanização, ou seja, “pauliceia” é não apenas a narrativa heroica que se desenvolve “no” espaço da cidade ou a narrativa heroica “da” cidade como também a própria cidade em si. A expressão “pauliceia” já era antiga e familiar – chega a aparecer em crônica de Olavo Bilac que elogiava certos projetos urbanísticos de base da cidade de São Paulo. Segundo Felipe Ferreira (2004:131), em 1856 um bloco carnavalesco da cidade formado por estudantes de direito, o primeiro bloco a escandalosamente aceitar mulheres no cortejo, se chamava Sociedade Carnavalesca Pauliceia Vagabunda. Mário de Andrade se apropria também dessa dimensão familiar da expressão, mas lhe acrescenta, ao longo dos poemas, a dimensão heroica de que se falou no início. A cidade de São Paulo, nos poemas, não só é uma presença constante como se anuncia a cada passo, como Pauliceia, nos poemas. Essa insistência reiterada naturalmente chama atenção. Inserir São Paulo no espaço literário, reconstruí-la poética e, de certo modo, também ficcionalmente parecia uma obsessão do poeta não só nessa como em outras obras, a ponto de essa inserção poder parecer forçada. A São Paulo da poesia de Mário de Andrade era uma província que crescia rapidamente movida pela riqueza do café – do que o poeta tem plena consciência, até incorporando na sua poética posterior os conflitos do modo de produção agrícola, como no poema dramático *Café* –, mas ainda não se consolidara, transformada em literatura, como o Rio de Janeiro, à época ainda a capital federal. A cidade do Rio, pelo contrário, foi lentamente inserida, reconstruída pela literatura brasileira ao longo do século XIX, sendo o cenário “pacífico” e “bucólico” de romances de Manuel Antônio de Almeida, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar, Aluísio Azevedo e Machado de Assis, para citar apenas os mais conhecidos. O imaginário da cidade, que, como se conhece hoje, turisticamente, ainda se concretizaria melhor na crônica, como em Rubem Braga e no Antônio Maria tardio, evocava a paz provavelmente pela presença constante da natureza; não que os antigos narradores fossem ingênuos a ponto de reconstruir relações humanas tão harmoniosas quanto a natureza (talvez os de Macedo ainda fossem); os elementos da natureza aparecem mais discretamente na prosa dos outros autores

do século XIX citados, muitas vezes de forma secundária em relação à psicologia dos personagens, ou sujeita a ser filtrada por seu estado de espírito – como, por exemplo, no primeiro capítulo de *Quincas Borba*²⁵.

Em compensação, São Paulo ainda não tivera a mesma sorte: seus bairros e ruas, sua especificidade cidadina ainda não fora incorporada naturalmente por um romance representativo, mas a sua posição nova em relação ao resto do Brasil exigia que se providenciasse sua narratividade e sua poética. E foi o que Mário de Andrade, radicalmente, começou a fazer, em poemas mais ou menos encadeados que fazem da cidade a sua própria aventura, o seu próprio ponto de partida e o seu próprio destino. A aventura épica, tradicionalmente, remete a um deslocamento e ao retorno que redime o herói com seu mundo. O deslocamento, aqui, pode ser visto como temporal (e ainda assim mítico): a cidade heroica vai de encontro à sua concretização num futuro não necessariamente dentro do tempo, num momento que possa ser marcado nos calendários ou mesmo na história, ou antes, sua concretização é o próprio futuro e, ao mesmo tempo, um eterno adiamento do futuro. O ideal concreto da cidade é a sua perpétua transformação, seu arremessar-se adiante.

Apesar disso, a Pauliceia de Mário de Andrade (o que, vale dizer, significa sua construção poética da cidade) é cheia de contradições bastante significativas. E nem poderia deixar de ser assim – ressalte-se que não se trata de fazer aqui uma leitura negativa dos poemas de Mário – pois a “literatura contemporânea se alimenta da crise e se torna essencial e decisiva no instante mesmo em que evidencia a contradição, instalando-a no interior de seu ser e rompendo-se – linguagem que denuncia e aponta os impasses sociais” (LAFETÁ 2000:183). A cidade ainda parece, apesar da sua fúria, ora marcada por um bucolismo estranho, uma marca persistente do passado – como a natureza – ora ressentida por essa ausência sufocante.

Horríveis as cidades!/Vaidades e mais vaidades.../Nada de asas! Nada de poesia!
Nada de alegria!/Oh! Os tumultuários das ausências!/Paulicéia – a grande boca de
mil dentes;/e os jorros dentre a língua trissulca/de pus e de mais pus de
distinção.../Giram homens francos, baixos, magros.../Serpentinas de entes
frementes a se desenrolar. (ANDRADE 2005:84)

Em momentos assim, o poeta parece saudoso dos elementos pré-modernos que a imaginação doentia localiza melhores e tão encontradiços em todos os lugares do passado ideal ou num futuro que é como uma promessa que é melhor que não se cumpra para não

²⁵ A cidade tem uma clara dimensão de personagem ou mesmo de organismo disforme e pantefístico que avessa o épico clássico: é a cidade que continua nos seus habitantes. Se na *Pauliceia desvairada*, a cidade ainda mantém algum papel de paisagem bucólica, isso denuncia o imperfeito de sua modernização.

acabar com a expectativa. “Deus recortou a alma de Paulicéia/numa cor de cinza sem odor.../Oh! para além vivem as primaveras eternas!...” (ANDRADE 2005:97) Também conta que se trata de um espaço urbano “desvairado”, e nessa loucura entra uma certa crueldade: a desigualdade social. Cidade centralizadora aos moldes da cidade antiga, São Paulo começava a ser, no elogio de Mário de Andrade, no começo do século XX, o que as grandes metrópoles da Europa estavam deixando de ser ao longo do século XIX (cf. LEFEBVRE 2000). A aventura épica da cidade encontra a mesma polarização negativa da poesia de Verhaeren; surgem, na poesia de Mário de Andrade, as “sujidades implexas do urbanismo” (ANDRADE 2005:92), embora a paisagem ainda não seja tão densamente industrial e nem Mário consiga ser tão pessimista em relação à industrialização – Mário de Andrade tinha plena consciência de que o desafio do Brasil era passar pelas transformações mais drásticas, e o próprio dilema do Macunaíma, como se verá no próximo capítulo, é uma prova disso.

O que se pode dizer que há de mais rico nas poesias é que o poeta parece, o tempo todo, ironizar, sem negar, o próprio otimismo “desvairado”, sobretudo ao localizar na “Pauliceia” “califórnia duma vida milionária/numa cidade arlequinal” (ANDRADE 2005:85) ou comparar a cidade a uma “Londres das neblinas finas” (ANDRADE 2005:87). Roberto Schwarz (2001:73) chama a atenção para o uso da expressão “arlequinal”, bastante recorrente na obra de Mário. Na verdade, Schwarz não fala diretamente da poesia, mas dá um sentido mais rico e preciso da expressão ao confessadamente tomá-la de empréstimo, “para falar com Mário de Andrade”. Uma “composição ‘arlequinal’” seria uma imitação inevitavelmente malfeita e inadequada dos modelos estrangeiros, metropolitanos, um “desacordo entre a representação e o que, pensando bem, sabemos ser o seu contexto”, para falar com Roberto Schwarz.

Mário de Andrade, porém, parece mais confiante na sua série de crônicas do mesmo ano. Para o cronista, São Paulo se mostrava:

(...) agressiva e misteriosa como os seus heróis; suas belezas recônditas; raro o estrangeiro que alcança levantar um pouco o pesado manto de segredo em que se embuça. Num orgulho tradicional ela sempre se guardou rudemente, medievalmente, como certas igrejas da Itália, (...) E no entanto ela é curiosa, viva, singular; e para o paulistano inveterado, que a ama e contempla, tem sugestões tão inéditas como os versos de Mallarmé. (ANDRADE 2004:71-72)

Mário de Andrade parece mesmo incorporar ao seu discurso enquanto cronista fragmentos dos progressistas mais ufânicos, por exemplo, ao atribuir à cidade um “passado breve e heroico em que vive toda uma epopeia de arremessos galhardos e ousadia” (ANDRADE 2004:76) e ao confessar as dificuldades de “explicar a enigmática cidade que a

todos os que não a observem amorosamente ou lhe queiram bem guarda-se num mutismo de desdém ou se entreabre num gesto de agressão” (ANDRADE 2004:81). Mas, sobretudo no elogio “arlequinal” que faz a São Paulo ao afirmar que “sua vida repete, embora com menos fulgor e às vezes como um reflexo, o que vai pelas cidades adultas do velho mundo”, que São Paulo “palpita num esto incessante de progresso e civilização”. Mais adiante o cronista explica e justifica os seus excessos como inerentes àquilo que se propôs desde o início da construção desses textos: “Quero crer que São Paulo será o berço duma fórmula de arte brasileira porque é bom acreditar em alguma coisa. Não sou crítico nem filósofo: sou cronista. Ah! Deixem-me sonhar” (ANDRADE 2004:98). A outra explicação para isso seria que “Paulicéia como que vive fora da humanidade!/Cada paulista é, pela razão de hereditariedade, de clima e de futuro, um orgulhoso e um insulado” (ANDRADE 2004:109).

Curiosamente, o que em Mário de Andrade vai parecer um paradoxo acidental (repita-se: inevitável e bastante significativo) em Oswald de Andrade servirá de tema central, utilizado com o signo invertido, “uma fórmula fácil e poeticamente eficaz para ver o Brasil” (SCHWARZ 2006:11). Aquilo que para a maioria dos progressistas parecia um atraso atávico e para os conservadores desconfiados com o próprio progresso eram as melhores qualidades do povo brasileiro, que estavam enraizados na sua identidade e ameaçavam não sobreviver expostas a qualquer tipo de modernização (que seria inadequada nessas terras, fazendo parte do grupo das ideias fora do lugar), Oswald de Andrade lê de forma inversa e ousada: a identidade nacional brasileira é a própria contribuição do Brasil ao processo de modernização: as transformações urbanas, a princípio tão frias e distanciadas, acabariam, em contraste com as qualidades pré-modernas do brasileiro, sendo reassimiladas pela humanidade, teriam devolvida a evidência da ação humana. Para Roberto Schwarz, o poema “pobre alimária”, do livro *Pau Brasil* (1925) serve de exemplo para o procedimento técnico de Oswald.

“O cavalo e a carroça/Estavam atravancados no trilho/E como o motoneiro se impacientasse/Porque levava os advogados para os escritórios/Desatravancaram o veículo/E o animal disparou/Mas o lesto carroceiro/Trepou na boléia/E castigou o fugitivo atrelado/Com um grandioso chicote” (ANDRADE 2006:159)

O poeta não se furta à crítica. A velha oposição machadiana entre Brasil real e Brasil oficial se encontra aqui com força, inclusive no ato do carroceiro, parte da massa oprimida dos que “suspiram em unísono por uma forma de vida superior” (SCHWARZ 2006:16), identificando-se à força com os advogados, que representam o Brasil moderno, e disposto a fustigar o cavalo, uma metáfora muito clara do Brasil antigo. O carroceiro faz o que pode em nome do modernismo que os advogados representam, incluindo se subjugar como uma “pobre

alimária”. Em análise da obra de João Antônio, Flávio Aguiar (2000) diz que boa parte da aceitação da obra do contista paulistano por parte do público e da crítica, sobretudo a partir de 1975, se devia a uma identificação metafórica com os marginalizados das suas narrativas. A marginalidade, no caso, não seria apenas, internamente, das classes excluídas dos centros urbanos brasileiros cuja presença desmentia o discurso oficial do progresso, mas uma imagem da marginalidade do próprio Brasil diante dos países desenvolvidos. Pode-se perguntar, problematizando a questão, se não se trata do contrário, se o Brasil não reproduz internamente essa situação marginal, e se o leitor de classe-média não teria que recorrer a esse tipo de “metáfora” para se identificar com os marginais dos contos de João Antônio porque a marginalidade que ele realmente sente na pele é a de não pertencer ao capitalismo internacional desenvolvido. Da mesma forma, no poema de Oswald, as relações podem ser analisadas de diversos ângulos: os advogados são símbolos do progresso, mas estão mergulhados numa nação que mantém práticas, instituições e relações ainda pré-modernas, assim como o carroceiro, que forçadamente se identifica com eles, para não dizer do pobre cavalo, que não tem escolha, e ainda serve de meio de transporte apesar da sua pouca eficiência em comparação aos veículos motorizados. Para Roberto Schwarz, a união desses elementos simbólicos corroboram para que o poema de Oswald se eleve a alegoria do país.

A sua matéria-prima se obtém mediante duas operações: a justaposição de elementos próprios ao Brasil-Colônia e ao Brasil burguês, e a elevação de produto – desconjuntado por definição – à dignidade de alegoria do país. (...) Note-se que a contigüidade era um dado de observação comum no dia-a-dia nacional, mais e antes que um resultado artístico, o que conferia certo fundamento realista à alegoria (...) A nossa realidade sociológica não parava de colocar lado a lado os traços burguês e pré-burguês, em configurações incontáveis, e até hoje não há como sair de casa sem dar com elas. (...) com Oswald o tema, comumente associado a atraso e desgraça nacionais, adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica: o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, prefigurando a humanidade pós-burguesa, desrecaçada e fraterna: além do que oferece uma plataforma positiva de onde objetar à sociedade contemporânea. Um ufanismo crítico, se é possível dizer assim. (SCHWARZ 2006:12-13)

Pode-se dizer, também, que se trata da “miragem de um progresso inocente” (SCHWARZ 2006:24). O que fica mais claro se contraposto a certos textos em prosa do próprio Oswald de Andrade. Na crônica “Meu poeta futurista”, de 27/05/1921, ao que tudo indica dedicada a Mário de Andrade, diz Oswald:

E com a mudança diária e formidável da própria graça fisionômica, a metrópole incontida, absorvente, diluviana de gente nova, de gente ávida, de gente viva pensa outras idéias, escuta outros carrilhões, procura novos ritmos, perscruta e requer horizontes e futuros. Não para o chamado aflito dos velhos sineiros celebrantes de cultos vencidos. A juventude extravasante nas escolas, nas calçadas, nos jardins

citadinos aí está reclamando pelas com poros ativos da sua sensibilidade apurada nas viagens atávicas uma arte à altura da sua efusiva aspiração vital e do compasso com o senso profundo da sua responsabilidade americana. (ANDRADE 1992:23)

Anateresa Fabris confirma essa visão otimista e violenta de Oswald de Andrade. Para ela, o objetivo de Oswald era que a modernização se aclimatasse em solo nacional – a partir de São Paulo – e não fosse apenas uma falsa fachada inovadora.

A propaganda da modernidade feita por este (Oswald de Andrade) é marcada por um sentimento de urgência que, não raro, se reveste de violência e de impaciência quando o alvo é o status quo. Colocar São Paulo sob o signo da produtividade não significa apenas aderir a uma realidade inquestionável, que leva seu habitante a valorizar no passado uma única figura de caráter ideológico: o bandeirante, símbolo de energia, de bravura, de destemor, de ampliação das fronteiras do possível. (...) / A urgência moderna de Oswald de Andrade visa criar um estado de correspondência entre uma cidade impulsionada pela “gigantesca engrenagem do seu trabalho” e um sistema cultural, adequados às conquistas técnicas contemporâneas, capaz de expressar os anseios e os desafios do século XX. (FABRIS 2000:73)

Apesar do seu extremo otimismo, em contraste constante com a necessidade de ser crítico e com o próprio testemunho da realidade que servia de matéria-prima à poesia de ambos, não se pode acusar os dois autores de terem sido ideologicamente irresponsáveis ou de terem errado nas suas profecias, embora o tempo tivesse mostrado o avesso desse discurso do progresso – ou mais propriamente o tenha traído. Mário e Oswald sofriam um fenômeno já analisado por Marshall Berman.

No século XX, os intelectuais do Terceiro Mundo, portadores de cultura de vanguarda em sociedades atrasadas, experimentaram a cisão fáustica com invulgar intensidade. Sua angústia interior freqüentemente inspirou visões, ações e criações revolucionárias – como acontecerá a Fausto no final da segunda parte da tragédia goethiana. Com a mesma freqüência, porém, ela tem conduzido apenas às sombrias alamedas da futilidade e do desespero – tal como acontece ao Fausto pioneiro, nas solitárias profundezas de sua noite. (BERMAN 2008:58)

Eles enxergavam a impossibilidade de o atraso permanecer, mas também viam que o seu discurso do progresso não podia fazer coro ao da modernização conservadora, ou seja, a modernização tinha que se aclimatar às necessidades específicas do Brasil e não podiam ser uma negação das qualidades autóctones do brasileiro, não podia se tratar de uma modernização “arlequina”. (No balanço final, pode ficar a impressão de que Mário enxergou o problema em maior profundidade, não fugindo das contradições de bandeirante orgulhoso de sua terra; Oswald, por sua vez, acabou gerando mais contradições, por praticamente forçar uma solução na sua poética.) Perceba-se, também que, assim como uma “linguagem nova é sempre difícil, carece das redundâncias tão eficazes à comunicação” (LAFETÁ 2000:228), incorporar uma paisagem nova à poesia ou mesmo à ficção incorre em diversos riscos que não podem ser ignorados na análise de poetas como Mário e Oswald de Andrade. Não houve, isto

é certo, uma continuidade, uma transição gradual que os conduzisse: era necessário começar do zero para falar de uma cidade desconhecida. Oswald e Mário de Andrade, assim, foram não só os primeiros a falar da São Paulo moderna, assimilando-a em sua poética, como também, e ao mesmo tempo, os últimos a falar da São Paulo provinciana ligada aos hábitos do século XIX. Em Oswald de Andrade esse paradoxo é trazido para o primeiro plano; em Mário, é possível que não seja assim tão óbvio, ou mesmo que o poeta não detectasse as características (outras) como típicas da província.

João Antônio, por sua vez, provoca mais uma ruptura do que uma continuidade nesse processo. Como já se disse antes, sua ligação maior era com o regionalismo nordestino (cf. ANTÔNIO 1982) e com a obra do escritor carioca Lima Barreto, cujas revoluções estéticas demoraram a ser percebidas e praticamente não foram percebidas pelos modernistas paulistanos, segundo a opinião de José Linz do Rego. No caso específico de João Antônio, no conto “Paulinho Perna Torta”, percebe-se que a análise deve levar em consideração dois tempos: um, do próprio autor; outro, o do seu narrador dentro da narrativa. João Antônio publica a primeira versão da narrativa em 1965, em coletânea de vários autores, como já comentado, e em livro próprio em 1975, sem alterações substanciais, ou seja, já se encontrava historicamente afastado do contexto que gerara o grande otimismo da intelectualidade paulistana com o progresso e o crescimento da cidade, e o próprio entusiasmo das vanguardas históricas com o mundo tecnológico, nascido na verdade num período ainda bastante arcaico da economia, ainda muito ligado à produção agrícola mesmo em cidades avançadas (cf. ANDERSON 1986:9), o que dava aos modernistas ainda inimigos contra os quais lutar e, assim, conseguir a unidade interna dos seus movimentos. Paradoxalmente, o ambiente industrial e urbano que se vislumbra na poética modernista – em muitos casos, como o da própria *Pauliceia desvairada*, ainda muito marcado por resquícios provincianos, vem a se concretizar com mais força depois da Segunda Guerra, quando os produtos que aquelas poéticas tentavam assimilar perdem definitivamente a marca humana e as forças contra as quais as vanguardas históricas tinham que se voltar já faziam parte do passado definitivamente. A própria convivência com a máquina, através da industrialização – como já aparece mesmo em Verhaeren – tornara o elogio da máquina absurdo e inviável: a crueldade das cidades tecnocráticas, cantadas nessa poética, já se tornara por demais familiar para que o horror pudesse ser despertado pela poesia.

A modernidade em si parecia ser o bastante para resolver todos os problemas. A questão para os modernistas talvez fosse como essa modernidade poderia se irradiar de São Paulo para o resto do Brasil. O tempo mostrou que não se tratava apenas disso, pois:

(...) sob as pressões econômicas do mundo moderno o processo de desenvolvimento precisa ele próprio caminhar no sentido de um eterno desenvolvimento. Onde quer que o processo ocorra, todas as pessoas, coisas, instituições e ambientes que foram inovadores e de vanguarda em um dado momento histórico se tornarão a retaguarda e a obsolescência no momento seguinte. Mesmo nas partes mais altamente desenvolvidas do mundo, todos os indivíduos, grupos e comunidades enfrentam uma terrível e constante pressão no sentido de se reconstruírem, interminavelmente; se pararem para descansar, para ser o que são, serão descartados. (BERMAN 2008:98)

Baudelaire foi o primeiro a assimilar a transitoriedade do moderno em teoria estética. Para Baudelaire, cada época teria sua própria modernidade, cuja essência específica o poeta de cada época teria que descobrir. Baudelaire postula que apenas através do transitório se consegue plasmar, em arte, o belo eterno. Porém, a transitoriedade marcaria mais o período moderno do que qualquer outro anterior.

Ter passado deveria ser, na lógica de Baudelaire, a marca mais óbvia de que uma determinada coisa, em algum momento, foi moderna, mas é justamente nesse ponto, quando se entra diretamente na discussão dos textos críticos do poeta, que surgem as mais flagrantes contradições. Para Walter Benjamin (2000:73), o modernismo, em Baudelaire, é uma atitude em parte romântica e em parte de superação ao romantismo: adota o “heroísmo” da “paixão e poder decisório” contra “a renúncia e a entrega” que o romantismo glorificava (BENJAMIN 2000:73), embora se trate de um tipo de heroísmo que lembra uma atitude romântica diante do mundo, ainda que virada pelo avesso.

Pode-se pensar, porém, que Baudelaire não superou completamente a renúncia romântica ou outro qualquer tipo de tradicionalismo (BENJAMIN 2000:81) quando o poeta se contradiz justamente com seu desejo de antiguidade legitimadora. Essa contradição se encontra naquele que é provavelmente o mais importante texto sobre a modernidade de Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1860). É nele que se encontra a ideia do “prazer da representação do presente” pelo simples fato de se tratar do presente, ou melhor, “à sa qualité essentielle de présent” (BAUDELAIRE 1951:874). Onde se diz que cada época tem sua própria modernidade – mas não segue adiante e não admite que ela não tenha mais que isso.

Para Marshall Berman (2008), a ideia é contraditória porque rompe a especificidade histórica da própria modernidade, mas Baudelaire não foge disso: define o que seria a modernidade própria ao seu tempo histórico como “*le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et immuable*”, do qual, contraditoriamente, ele diz ser necessário buscar uma essência do eterno, “*l’éternel du transitoire*” (BAUDELAIRE 1951:884), o qual, por outro lado, não teria como se revelar se não fosse o próprio transitório. A princípio, o mais importante da teoria estética de Baudelaire, um pensamento possibilitado

a partir da própria modernidade, é o estabelecimento da “*opposition avec la théorie du beau unique et absolu*” (BAUDELAIRE 1951:875). Sem o elemento transitório específico de cada época, o belo universal e absoluto, que é e só pode ser uma abstração, “*la partie éternellement subsistante comme l’âme de l’art*”, não se manifesta por impossibilidade física, caso não disponha de um “*élément variable comme son corps*”. Mas um dos trechos mais ambíguos do texto, aquele que mais avança e ao mesmo tempo mais recua diante do conceito de modernidade é aquele em que o fenômeno é definido como aquilo que é digno de tornar-se antigo, e, em uma palavra, “*pour que toute modernité soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite*” (BAUDELAIRE 1951:885).

Aqui a ideia da modernidade como a própria presentificação do tempo que tanto constrange Marshall Berman retorna reafirmada, mas ao mesmo tempo encontra um contraponto na contradição de Baudelaire, ou no que poderia ser considerado o seu recuo diante de um fenômeno que, em verdade e, não se pode negar, com razão, o assustava: libertar-se “do culto aos ancestrais com uma agressividade cheia de humor”, “contribuindo para criar um modernismo que não prestava reverência ao passado” (GAY 2009:54). Baudelaire, por um lado, aponta, sem concretizá-la, para uma ruptura ainda mais radical, na qual o conceito de belo de cada época potencialmente rompe com a tradição que a precede, e é isso que faz com que o poeta dê um recuo na sua teoria. Por outro lado, pode se dizer, e isso bastante de acordo com o conceito de Marx que serve de mote a Berman – “tudo que é sólido desmancha no ar” – que a mais específica qualidade da modernidade é, justamente, o seu destino de tornar-se antiguidade. O moderno – e é bem provável que esse aspecto da ideia de Baudelaire seja o que ele mais evitava – não é o que está fadado a permanecer, mas a sumir, a se cristalizar como testemunha e prova do passado, mas não necessariamente como coisa viva e atuante, e muito pouco provavelmente como apoio aos pósteros. O fim das coisas, sua morte, na modernidade, assume um outro significado em potencial. Walter Benjamin desenvolve esse tema de Baudelaire, e pode se pensar, mesmo, que a condição de tudo que é moderno é começar a fenecer, começar a morrer a partir do momento mesmo em que se concretiza.

As resistências que a modernidade opõe ao impulso produtivo natural ao homem são desproporcionais às forças humanas. Compreende-se que ele se vá enfraquecendo e busque refúgio na morte. A modernidade deve manter-se sob o signo do suicídio, selo de uma vontade heróica, que nada concede a um modo de pensar hostil. Esse suicídio não é renúncia, mas sim paixão heróica. É a conquista da modernidade no âmbito das paixões. (BENJAMIN 2000:75)

Em outras palavras, do que não passa, do que não se torna antiguidade, do que não se entrega ao heroísmo de acabar, não se pode dizer que tenha sido realmente moderno. Ou que se tornou moderno de uma forma outra, em geral omitida. É essa paradoxal modernidade de ontem, modernidade de escombros, de que trata João Antônio. São os seus cenários.

A modernidade de São Paulo tinha envelhecido. Talvez nenhum outro viajante estrangeiro moderno tenha percebido tanto da cidade quanto Claude Lévi-Strauss. Lévi-Strauss já percebia claros sinais da decrepitude da modernização paulista, que nem ao menos pudera chegar a uma idade avançada, amadurecer. São Paulo não seria capaz da “vida sem idade que caracteriza as mais belas cidades, transformadas em objeto de contemplação e de reflexão” (LÉVI-STRAUSS 1996:91), pois a tragédia da modernidade é não comportar o envelhecimento; as realizações do moderno não ganham em dignidade ao se tornar antigas; não se tornam um documento artístico positivo do passado; pelo contrário: o envelhecimento que o recobre por fora e o corrói por dentro atesta o fracasso inevitável da mais entranhada esperança do modernismo, entranhar-se no coração do presente através da mutação incessante.

Paulinho Perna Torta, o narrador-personagem do conto de João Antônio, cresce nesse cenário em transformação; mas, nascido ao que tudo indica no final da década de 1920, sua infância acompanha o arrefecimento do otimismo urbano e cultural da cidade sem que o personagem se dê conta disso. A cidade de Mário de Andrade se concentra em transportes rápidos que conduzem de lugares fechados a lugares fechados. O mundo de Paulinho Perna Torta e de seus pares era inevitavelmente invisível para essa categoria de artistas. Não que os mesmos estejam isolados da própria história, mas eles a vivem de forma mais cotidiana, como os que veem os grandes problemas estruturais não podiam observar, por se encontrarem num posto muito elevado e fechado. E é dos espaços fechados que, para falar *realmente* de São Paulo, os narradores de João Antônio buscam o quanto podem fugir.

1.3 A cidade das veias abertas: o espaço no conto de João Antônio

São Paulo curiosamente não é uma cidade de fácil apreensão, segundo notam os viajantes em geral. Note-se que a cidade da poesia de Oswald e Mário é muito mais simbólica, de modos diferentes, do que mimética, embora ambos reelaborem elementos retirados mais ou menos diretamente da realidade, mas que precisam ser redimensionados em situações estereotipadas, gerais. Sobre essa dificuldade de apreensão do espaço, Massimo Canevacci (1995:15) diz que São Paulo é de uma extrema “irrepresentabilidade simbólica da

cidade para o turista comum”, dentre outras coisas porque as ruas são extensas demais para que se possa atravessá-las a pé. Até mesmo a *flanerie* que desde o início marca a cidade moderna seria impossível em São Paulo, pelo menos pelos mesmos tipos que a praticaram em outros centros urbanos.

O eu-lírico de *Pauliceia desvairada*, por exemplo, tanto pode estar se movendo celeremente por aqueles espaços mostrados de modo expressionista quanto pode estar, parado, no meio do turbilhão de espaços móveis em que, nos poemas, se torna a cidade. Pode-se dizer que se trata de uma visão motorizada do espaço urbano, ou seja, que se captam impressões através das janelas de um automóvel em disparada, quando o que está em jogo não é uma visão total, do alto como do topo de um edifício. De qualquer forma, é uma visão que reveza espaços fechados entre si, daí o seu limite.

Nos contos de João Antônio, os espaços externos desempenham funções diversas, as quais se relacionam diretamente aos sentimentos e/ou às necessidades dos personagens. A rua é, de certa forma, uma prisão para o malandro, que não pode ser aceito nos lugares fechados que fazem a vida social segundo as crônicas otimistas de Mário de Andrade. Também os cenários descritos por João Antônio conduzem ao pessimismo, constroem-se:

(...) desvelando o outro lado do bordado cintilante do progresso, das ruas ajardinadas, das famílias felizes e das casas e salários fixos, onde aparece a parte enviesada, com pedaços de linha expostos, fiapos cortados, descontinuidade de cor, fragmentos súbitos, sem arremates, nem beleza estereotipada. João Antônio nos impele a ver o avesso, o negativo da sociedade, liberando-o por meio do poético que, se extinto, deixaria apenas a prosa pura, a técnica, o significado que busca outro significado. Essa é sua lei formal, lógica interna particular, cujo sentido aqui é o mais amplo. E João Antônio o faz pela poesia, porque graças a esta a linguagem recupera o seu estado original, devolvendo à palavra a sua pluralidade de significados. (PEREIRA 2008:101-102)

E mesmo assim são ou uma alternativa procurada ou uma prisão para a maioria dos seus personagens. Paulinho Perna Torta é o único malandro dos contos de João Antônio que consegue sair da rua para penetrar nos espaços fechados da sociabilidade bandeirante, mas, aí instalado, não consegue se sentir em casa. Para os “otários” de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, a rua é procurada com ansiedade, é uma promessa constante mas ilusória da liberdade que lhes foi tomada, desde que precisaram conseguir empregos respeitáveis, cedendo às pressões dos seus familiares e da sociedade.

A representação poética e ficcional da cidade de São Paulo, até então, tinha sido predominantemente feita de um ponto de vista exclusivo, pela classe-média intelectual local ou por observadores estrangeiros que, via de regra, compartilhavam desse mesmo ponto de vista recluso e fechado. Tanto Máximo Canevacci, num período bastante posterior, quanto

Mário de Andrade descrevem a cidade como feita de espaços fechados. Toda sociabilidade, para eles, só poderia ser feita entre quatro paredes, quando se estivesse em São Paulo. E os trajetos feitos entre um lugar e outros seriam feitos em veículos cada vez mais rápidos, para os quais teriam sido feitas as largas avenidas margeadas de prédios também cada vez mais altos. Isso não significa que o ponto de vista desses teóricos, críticos e analistas fosse desprovido de senso de observação agudo. Esse aspecto claustrofóbico da sociabilidade paulistana é bastante sintomático para se compreender a formação da classe-média e seu isolamento das camadas sociais inferiores. Reinaldo Azevedo, em artigo provocador, acredita que a grande diferença entre a cidade do Rio de Janeiro e a de São Paulo é que, no Rio, as diferenças sociais seriam amortizadas e disfarçadas por uma cordialidade ausente na capital paulista.

A arrogância paulistana, jamais amolecida pela paisagem, pela brisa marítima, pela proximidade física e arquitetônica tanto do paraíso como do horror não deixa que a maior cidade do Brasil finja uma amizade fraterna, sincera e cordial com seus miseráveis. Um traço produtivista qualquer faz com que o confronto ainda se dê como choque de classe mesmo – embora não revolucionário, é claro. (AZEVEDO 2004:28)

Mesmo autores que buscavam uma maior proximidade com o povo e criticar os mecanismos da desigualdade social, como o próprio Mário de Andrade, acabavam prejudicados, nos seus pontos de vista, por esse indisfarçável distanciamento. Suas mediações acabavam excessivamente afastadas da realidade ou poderiam parecer mecânicas, estereotipadas. No poema dramático *Café* (1933, 1939-1942), de Mário de Andrade, escrito sob visível influência marxista – e até mesmo num tom didático – o poeta canta as forças anônimas que ergueram a cidade; dá-lhes uma voz heroica que lembra os momentos mais panfletários de Jorge Amado dos quais Graciliano Ramos (2005:127-133) tanto reclamava. A iniciativa a princípio partiria de um projeto mais sólido e mimético do que *Pauliceia desvairada*, mas os conceitos se fecham sobre si mesmos. Sua maior construção poética continua sendo o livro de 1921, no qual o poeta enfrenta, mas não supera, o deslumbre com a própria cidade; permanece o entusiasta futurista do gigantismo e do progresso; apesar da terribilidade titânica, é a imagem de São Paulo que construiria um paulistano orgulhoso.

Ao trazer para a literatura não apenas os personagens marginalizados – mas não na forma de caricatura – mas também os espaços abertos da cidade, João Antônio rompe significativamente com essa tendência. Nesse sentido, porém, Paulinho Perna Torta é, ao mesmo tempo, um dos mais representativos de seus personagens e um caso à parte na sua obra. Em primeiro lugar, o conto faz parte do que se poderia chamar de “ciclo malandro” ou

“ciclo da decadência da malandragem” dentro da obra do autor: a problemática do malandro na obra de João Antônio tem norteado e até mesmo confundido os críticos – mas a obra do autor como um todo, na verdade, trata muito mais de outro tipo de marginalizado. Em segundo lugar, Paulinho Perna Torta é o único, dentre os malandros, que ultrapassa a esfera tacanha, por exemplo, de Perus, Bacanaço e Malagueta, de Pirraça e Joãozinho da Babilônia. Esse tipo de malandro, como um personagem de canção descrito pelo crítico musical Greil Marcus (2006:35) “vive num mundo tão restritivo que só consegue expressar sua raiva contra seus iguais”. Paulinho Perna Torta leva para mais longe o seu ódio; ascende economicamente e se afasta dos cenários originais que frequentava. Na obra de João Antônio, essa ascensão, essa saída da classe social de origem só se repete em personagens bastante distintos do marginal-criminoso: em “Tony Roy Show”, de *Dedo-duro*, e no conto-título de *Abraçado ao meu rancor*²⁶, narrado por uma espécie de alter-ego de João Antônio. Há, inclusive, muitas semelhanças estruturais entre os três contos, sendo os mais importantes a dualidade entre o distante passado que se procura lembrar e o presente dos narradores, do qual eles parecem querer fugir, de algum modo, e o curioso tratamento dado ao passado, que se torna não um tempo cronológico, mas uma mistura de cenas e acontecimentos que se revezam indiferentes à sua ordem temporal lógica.

João Antônio, nas suas narrativas, sempre pareceu preocupado com os processos de transformação das grandes cidades e das relações sociais que se dão nesse espaço, mas apenas esses três contos, na sua ficção, se distinguem por tentarem abarcar as transformações em processo, tanto nos personagens quanto nos personagens que neles se movem. As três narrativas são extensos sumários-narrativos que cobrem períodos de tempo relativamente longos, mas, ainda assim, “Paulinho Perna Torta” se diferencia dos seus pares, cobre um período de tempo demarcado, datado explicitamente, enquanto nos outros dois essas marcas são implícitas.

À medida que Paulinho Perna Torta aumenta o seu poder econômico, vai se isolando em espaços burgueses que não lhe dizem respeito. Como Paulo Honório, nesse ponto da narrativa – o presente – Paulinho pode dizer que tudo que o cerca lhe pertence, mas também lhe é estranho. Mas o que Paulinho tem agora ao seu redor é um dos espaços fechados da burguesia endinheirada paulistana, um apartamento bem mobiliado e hermético. Paulinho enriquece e passa a possuir uma dessas moradias, mas nem se identifica com a burguesia, pois

²⁶ Respectivamente a história de um cantor de sucesso saído da miséria que oculta o drama pessoal da mulher enlouquecida e a eminência de cair no esquecimento e a história do jornalista que acaba isolado dos temas que considera legítimos, os mais ligados ao povo pobre, por ter entrado na classe-média.

está pessoalmente contra ela (embora jogue predatoriamente o seu jogo, como aprendeu com Laércio Arrudão) nem é completamente aceito como burguês: nesse novo ambiente está sujeito a uma nova forma de opressão – o estranhamento – que o leva a pensar num passado não menos opressor, mas no qual ele ainda pode acreditar que sabia quem era. Paradoxalmente, é essa não identificação que, na lógica das narrativas de João Antônio, o redime em parte, já que, quando se tratava de João Antônio, como afirma Clara Ávila Ornellas (2008:41), “nada o deixava mais irritado do que observar a hipocrisia dos indivíduos da classe média ao sustentarem uma vida de aparências e fazer qualquer coisa, mesmo ilícita, para manter a posição de sua classe social”.

No final, o que lhe faz falta realmente não são tanto as ruínas ocultas da cidade, mas as relações humanas que perdeu.

“A rua está ruim”, ele pensa. Sim, a rua não é mais praticável: é vigiada o tempo todo para que o mundo de Paulinho Perna Torta não retorne. Mas Paulinho sabe que se trata de uma questão de tempo e paciência até que as muitas formas de vadiagens que frequentam a rua retornem, mesmo que para isso precisem se transformar violentamente.

Quase toda personagem de João Antônio é um claustrofóbico. Mesmo quando não se tratam dos apartamentos fortificados da classe-média, os espaços fechados – as casas de subúrbio, o trabalho em escritórios, o transporte público – são descritos de forma opressora no que se poderia chamar de “ciclo dos otários”, predominante em *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*. Essa inadequação muito os aproxima dos personagens de Lima Barreto analisados por Osman Lins, os quais também têm preferência por espaços abertos ou mesmo decrépitos, com a diferença de a presença da natureza ser bem mais forte no Rio de Janeiro de Lima Barreto que na São Paulo de João Antônio:

(...) acaso aproxima-os do mar, da vegetação, das luzes do entardecer, dos astros, dos logradouros meio arruinados, a noção de não terem ligações fecundas e em profundidade com os demais? (...) Em sua vigilância perante o mundo exterior, na espécie de inquietude com que, em todos os sentidos, investigam o mundo que os circunda, parece comandá-los, sob formas novas e variáveis, o sentido de serem, na Terra, sobreviventes de um naufrágio onde bens essenciais e dos quais talvez nem possam recordar-se, desapareceram. Sufocam, esses pobres seres – conquanto não lhes faltem relações de convivência e nenhum deles aborreça os contatos humanos, antes anseiam em vivê-los em plenitude –, na crosta ainda sem nome que os envolve (...) (LINS, 1976:60-61)

Também no caso de João Antônio a subjetividade dos personagens altera a percepção dos espaços físicos, daí:

(...) a cartografia expressa nos textos transcende o mapa real, já que uma dose de sugestão se interpõe e, dessa forma, cada espaço é focalizado sob um olhar

inquiridor que constrói a sua singularidade obtida, sobretudo, graças às ações e sensações dos personagens que percorrem ruas e becos, praças e ladeiras. (MACÊDO 2007:7)

Ainda não se tratam dos espaços burgueses propriamente ditos, aqueles de que os pequenos funcionários de João Antônio fogem, mas a ideologia burguesa os permeia de algum modo. Perceba-se, aliás, o quanto a compreensão dos personagens malandros de João Antônio depende da análise dos seus personagens otários e vice-versa, o quanto os malandros percebem a decadência do seu próprio mundo e chegam a flertar com o dos pequenos empregados, e o quanto os pequenos empregados procuram a rua para desafogar a opressão que sofrem. A rua se torna o espaço de todos os excluídos, de tipos que, por uma razão ou outra, não se enquadram no socialmente estabelecido e aceito: no caso dos otários por falta de identificação com o ideal burguês de seus lares, no caso dos malandros e de outros marginais, pela ausência de um lugar propriamente seu, pela impossibilidade de serem acolhidos no espaço burguês ou mesmo suburbano-burguês. São essas duas situações que fazem com que os dois tipos humanos se encontrem. Como também o “espaço, enquanto categoria serve ao escritor João Antônio para fazer o encontro entre os malandros e os otários. É no fim da tarde e começo da noite que os operários saem do trabalho e se dirigem às suas residências. É nesse horário também que os malandros iniciam as suas aventuras nas ruas” (AZEVEDO FILHO 2008:17). Mas, por outro lado, as narrativas de João Antônio são muito centradas ou no narrador-personagem ou ao menos nos personagens principais, como em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, talvez o único conto construído por várias vozes mais ou menos separadas, isoladas quase, mas todas com pontos em comum muito próximos. E, sempre, o universo ao redor responde às impressões diretas desses personagens. O conflito otário/malandro ou malandro/otário não se dá tão externamente quanto no interior dos próprios personagens, sobretudo nos momentos em que parecem ao mesmo tempo tão cindidos entre dois mundos diferentes e paralisados entre um e outro²⁷.

1.4 De otários-malandros e malandros-otários: os donos da rua vazia

No livro de estreia do autor, praticamente apenas “Malagueta, Perus e Bacanaço” é efetivamente uma narrativa sobre malandros e malandragem no sentido preciso e corrente das expressões (“Frio” talvez tematize já o banditismo franco). Os contos anteriores são sobre “otários” insatisfeitos que anseiam pela malandragem como solução ou alívio para os seus

²⁷ Essa dualidade pode ser definida como na assertiva do fragmentado romance de William Burroughs (2005:19), “saibam que existe um Otário que vocês não podem enganar: o Otário Interior...”

problemas – num sentido mais amplo, porém, a inadequação, o desconforto e o mal-estar desses indivíduos (lembre-se o conceito freudiano (FREUD 2006:16) segundo o qual o indivíduo é inimigo da civilização) torna a todos eles, malandros e otários, marginais num sentido mais amplo. *Leão-de-chácara* se mostra quase todo uma continuação temática radicalizada do livro anterior de João Antônio, a partir do conto título, ainda que três das quatro narrativas se passem não em São Paulo, mas no Rio de Janeiro. Mas a insatisfação do “otário” ou do “merduncho”, como diria o próprio autor, ainda aparece no conto “Três cunhadas”.

Leão-de-chácara, à exceção do conto “Três cunhadas – Natal 1960”, da sessão sintomaticamente chamada Três contos do Rio, o qual não só se ambienta num tempo mais próximo do primeiro livro como retorna à temática do dilema do otário, opera um retorno radical no tempo, que chega ao ápice justamente com “Paulinho Perna Torta”. Nos outros dois contos, “Leão-de-chácara” e “Joãozinho da Babilônia”, encontram-se narradores perdidos no tempo, saudosos do passado, evitando as outras pessoas – como os otários de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* procurando a paz na anti-flanerie da caminhada pelas ruas desertas.

No início de “Joãozinho da Babilônia”, lê-se:

Por último dei para zanzar, pegando o rumo da praia./Ando, cato a direita, para a Praça Serzedelo Correia. Jornal que compro não abro, vai debaixo do sovaco. Lerdo, pesado até a pedra do Lema, quietamente. À frente não há luzes, mas o mar escuro; passo o calçadão, as areias e me sento nas beiradas. Mando ao diabo uma lembrança. Mas sinto um medo. Um vento frio batendo na cara e me vem um samba, dos antigos, besteirada, engrupimento, gemido lá no inferninho: “Vem, amor, que é fria a madrugada/E eu já não sou mais nada/Sem seu calor”./Num minuto, a cabeça nas mãos, devo ter chorado. E se Guiomar me visse assim, agachado, encolhido nas areias, me acharia desengonçado e menor do que sou. Não iria acreditar, são quatro horas e não bebi uma gota./Se chorei, se não chorei, ninguém via. As costas das mãos, enormes, vão limpar a cara. E a madrugada geral vai continuar./Bastava uma casa no subúrbio, quarto e cozinha./Não jogo, tenho bebido pouco e quando a noite acaba e me raspo do Danúbio, no rabo da manhã, não vou pra casa. Enfio pelo comprimento de uma rua e fico, tocando, de bobeira. Muita vez, ali pelas cinco, topo os pescadores que saem pro mar, no Forte de Copacabana, topo mendigos e moleques, corpos suados, arriados aos barcos, estirados em folhas de jornal./(...)Coisas de que gostava, me irritam; jogo e bebida me cansam, acho que ando só. E bem. Curto isto por dentro, me tranco. E me pesa numa pancada só, numa porrada só. (ANTÔNIO 1975:37-38)

No conto “Leão-de-chácara”, Jaime, conhecido como Pirraça devido ao folclórico mal humor, sujeito muito esperto e discreto do qual muito poucos sabem o verdadeiro nome (a última pessoa a quem deu confiança foi ao leitor) fala dos tempos antigos em que as coisas pareciam mais claras e a dialética entre o mundo da ordem e da desordem parecia bem organizada nos eixos do mundo. Jaime, aquele cujo nome não conhecem, trabalha como leão-de-chácara. E pensa na impossibilidade de sua estranha profissão. Ele lamenta:

Até o finalzinho da guerra, em 45, e depois até as beiradas do ano de 55, devia haver interesse dos homens para que as casas da noite fossem abertas. Xingava-se aquilo de pensões alegres e coisa e tal. Rasgando o verbo, eram cabarés e bordéis de polacas e francesas, umas gringas curemas, malandrecas muito escoladas no trato com otários endinheirados, figurões que não podiam ser vistos na farrá. Umás professoras, umas gatas meladas e cheias de manha, tanto que arrumaram o tufo do dinheiro, caftinaram alto, fizeram e dirigiram marafonas./Os majorengos das leis destacavam gente deles, de confiança e fé, para proteção daquelas bocas do inferno. Uma turma da pesada, todos ferrabrás, quebra-largados na luta, selecionados na Polícia Especial, traquejados nos exercícios para levar e dar porrada. Isso vai longe, bastando ver que eram escolados no Morro de Santo Antônio, nas lutas livres e ginástica com cordas. De capoeira não precisavam, que essa se ganhava na rua mesmo, no tenderepá feio da vida. Longe esse tempo, bem antes da geração do judô, do karatê e da capoeira que agora se aprende – e se esconde – nas academias da Zona Sul da cidade. (ANTÔNIO 2009:33-34)

É o tempo que se nega; é o tempo deixando de ser familiar. E o personagem tem uma dolorosa consciência do tempo, na sua dimensão histórica e, a que mais importa, pessoal que o afasta de um passado referencial e reconhecível. Embora, na superfície, só pareçam lhe preocupar as questões mais práticas das mudanças que ele observa, ao falar de como essa nova geração de malandros que ele viu surgir e da qual acabou se tornando parte acaba com tanto poder nas mãos e parece tão pouco apta a mantê-lo, por explodir com facilidade.

Não se trata bem de uma saudade do passado, mas do remorso e do rancor por as coisas não terem sido diferentes, e medo de que a nostalgia enfraqueça. A grande carência, na verdade, é de um passado. A lembrança mais remota desses personagens, Jaime, o leão-de-chácara conhecido como Pirraça, o cafetão Joãozinho Babilônia e Paulinho Perna Torta é uma infância discriminada e excluída e o trabalho pesado. Impossibilitados desde cedo de decidir, tendo que agarrar qualquer chance que aparecesse, os personagens se mostram cansados do jogo da vida, no qual são predominantemente peças se movendo rapidamente de uma a outra jogada, sem chance de erro, sem possibilidade de recomeço. Tipo de humanidade abandonada à própria sorte de que tão reiteradamente fala Darcy Ribeiro como resíduo de uma modernização/urbanização apressada e mal feita.

O normal da marginália é uma agressividade em que cada um procura arrancar o seu, seja de quem for. Não há uma família, mas meros casamentos eventuais. A vida se assenta numa unidade matricêntrica de mulheres que parem filhos de vários homens. (...)/A anomia freqüente se instala, prostrando multidões no desânimo e no alcoolismo. Muitas vezes se deteriora, também, na anarquia, em gestos fugazes de revolta incontrolável. Um corpo elementar de valores co-participados a todos afeta, oriundos principalmente dos cultos afro-brasileiros, do futebol e do Carnaval, suas paixões. (RIBEIRO 2000:205-206)

O momento mais ou menos breve de redenção — o amor — extrema solidariedade para além da possibilidade de comunicação com outro ser finito — acaba sempre se perdendo de maneira mais ou menos trágica: reiteradamente porque, num mundo brutal, ter sentimentos

é um ponto fraco. Diz o mulato Laércio Arrudão ao jovem Paulino Perna Torta, paradoxalmente como um pai que desse conselho ao filho:

(...) duas ondas bestas podem perder um homem. Gostar e mulher bonita. Malandro que é malandro se espanta e evita tudo isso./Posando as duas mãos nos meus ombros, falando baixo e sério um português bem clarinho, Laércio começava a me escolar que quem gosta da gente é a gente. Só. E apenas o dinheiro interessa. Só ele é positivo. O resto são frescuras do coração. (ANTÔNIO 2009:121)

Esse aparente lugar-comum do amor, aqui redimensionado, pode parecer uma saída fácil e piegas, que tornaria a história a mesma história de sempre das narrativas da indústria cultural, mas se torna bastante significativo nesses contos; nunca se perca de vista a ligação que os personagens têm com os sambas antigos que constroem o cenário sonoro em que se movem; nas suas letras se veem refletidos; repetem seus enredos chorosos sem perceber e se tornam capazes então, investidos de experiência, de compreender seu significado profundo. O amor era o que lhes devolvia a dimensão humana e lhes compensava as perdas anteriores – por isso o seu grandioso patético – até que a lógica tacanha da sobrevivência se mostra mais forte.

O passado, posto para fora de todos os lugares, reconstruído heroicamente e mesquinamente, negado no seu inconveniente imediato, posto de lado para dar lugar a um presente total e progressista que é, também, ficção, não pode ser redimido; e é por isso que as personagens lutam; contra o esquecimento inevitável; contra se tornarem parte de um passado que será apagado. E se agarram ao passado como se, numa perversão do conceito de Walter Benjamin (2010:222-223), o fossem acumulando não para cobrar a justiça para cair, retroativamente, sobre a memória de todos os mortos humilhados, mas a vingança pessoal e intransferível de um homem só enquanto puder acreditar que é ele, sozinho, representante de toda sua raça de humilhados. Enquanto puder acreditar, sim, porque sua vitória e sua derrota são, na verdade, uma única e mesma coisa. A existência de cada uma dessas criaturas parece constantemente ameaçada, mas não se mexe na estrutura que os gerou e continua gerando os que logo vão substituí-los. Essas existências são tidas tacitamente como males necessários que ninguém confessa. E, assim, agarrar-se ao passado, ao presente ou ao futuro, é se agarrar também a ficções – visões parciais e pessoais da realidade – ficções negadas, escamoteadas em estereótipos fáceis, ficções em que ninguém mais acredita. João Antônio fala de cenários e figuras para todos familiares, mas desconstruindo, de dentro para fora, essa mesma familiaridade: fala de práticas ilícitas de que se tem notícia de forma sempre bastante parcial e de um ponto de vista seguro, normatizado; mas a época de que fala está, em geral, na afastada origem da violência urbana que, esvaziada, toma conta dos jornais tanto no horário nobre

quanto na hora do almoço, e de acordo com o horário a tão apetitosa violência será oferecida ao consumo com maior ou menor pudor quanto a sua qualidade de produto; essa época que João Antônio ficcionaliza é a que não pode mais se dar ao luxo de romantizar a malandragem e ver com bom humor as relações ambíguas entre lícito e ilícito, e as personagens, cansadas da brutalização que cai sobre elas, ainda buscam um referencial humano e, embora isso se negue por todos os lados, uma raiz em algum tipo de passado. Enquanto que a marginalidade que sucede a essa mais se revolta por não ter acesso aos bens de consumo tão alardeados pela mídia de massa que forja ficcionalmente um mundo do progresso ao qual poucos poderiam mesmo chegar.

Os personagens ficcionais de João Antônio – em oposição aos dos textos dedicados ao jornalismo literário; aqui seria interessante estabelecer um recorte; pense-se, então, nos dois primeiros livros de contos do autor, *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) e *Leão-de-chácara* (1975) – predominantemente – andam. Buscam. Ou fogem. Semelhantemente aos personagens do romance moderno, descritos por Lukács em sua evolução, afloram de estruturas narrativas cuja “intenção fundamental determinante (...) objetiva-se como psicologia dos heróis (...): eles buscam algo” (LUKÁCS 2006:60). É o horror do tempo presente na concretização de suas potencialidades; não há mais nada a esperar; ou seja: o futuro chegou. Os demais personagens de João Antônio se encontram jogados na aceleração; são aqueles que sentem as mudanças da modernidade na carne, mas não cantam o hino do progresso: não anseiam ser tocados sensivelmente pelo metal das máquinas; ficam do lado de fora dos muros escuros e das portas fechadas; carnais e urgentes tanto que nem lhes resta o consolo do sonho. Sua redenção só pode se dar às avessas: são cobradores vingativos (o tipo de personagem que Rubem Fonseca enxerga pela ótica inversa).

Segundo Michel de Certeau (2007:176-177), há uma relação estrutural entre os pedestres e a rua semelhante à que Saussure estabelece entre língua e fala. Os passos do pedestre teriam o poder de reconstruir os caminhos ao prazer do caminhante, traçando um mapa imaterial e irrepetível, um mapa pessoal dentro de caminhos já solidamente traçados que Ieda Magri (2006:36) reconhece como os mesmos que os personagens de João Antônio traçam pelas ruas das grandes cidades, não importa se no Rio, em São Paulo ou em Amsterdã, como diria Tânia Macêdo (2009:7). Os otários fazem esse caminho um pouco pelo prazer puro de fazer o próprio traçado, enquanto os malandros o fazem por obrigação e necessidade. “Em João Antônio, a malandragem é parte do ambiente urbano e ao mesmo tempo vítima dele. A deambulação é fundamental para a sobrevivência dos malandros, numa odisseia às

avessas, numa *via-crucis* circular que vai nos mostrando a humanidade das personagens.” (AZEVEDO FILHO 2008:20).

Então, não tão de repente, a grande obsessão é escrever sobre o que não mais é possível, sobre os mundos que se foram? Não era esse, afinal, o tema de todas as literaturas? O passado pode ser uma ficção em que não se pode mais acreditar por interdição ou uma doença do espírito. Em João Antônio é uma outra coisa, amarga; é ao mesmo tempo um ponto fraco e um ponto forte, como no Paulo Honório de São Bernardo. Uma necessidade de persistir no erro que o desumanizou para que o erro acabe por destruí-lo e para que ele se torne, de algum modo, o mártir de sua vingança cega, quando, não importa o que aconteça, está derrotado desde o começo. Mas ele ainda quer ser lembrado ou deixar uma lenda, uma ficção fácil e heroica do passado – nesse sentido, ao contrário de Paulo Honório, que deseja ser esquecido. Porque não foram amados plenamente precisam ser lembrados e não enxergam o esquecimento como paz.

Quando Baudelaire fala da *flanerie* – na verdade um pouco de passagem, e quando se relaciona Baudelaire ao *flâneur* é bem provável que se tenha em mente, catando impressões diretamente da rua, um personagem real chamado Charles Baudelaire – fala de um fenômeno passado ou em vias de desaparecer, e mesmo assim fala de um fenômeno típico da modernidade urbana (a redundância é necessária). Assim, a imagem se plasmou, mas Baudelaire fala, em primeiro lugar, de um tipo que mais parece do que é efetivamente perigoso, e que teria se deixado extinguir tão-logo se concretizou a modernidade. O mesmo parece não ter acontecido ao malandro, que, na obra de João Antônio, paradoxalmente começa a se destruir para evitar a própria morte. E o malandro moderno, talvez mais que o antigo, continuaria esse flâneur ousado e oportunista.

2. O malandro e o tempo

Embora nem todos os personagens de João Antônio sejam malandros, a chamada malandragem é um angustiante horizonte de sentido de boa parte de suas narrativas. Os malandros propriamente ditos, se é que se pode dizer que há mesmo “malandros perfeitos” na obra ficcional de João Antônio, problema que esse capítulo pretende discutir, se concentram na sessão Sinuca, do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*, em quase todos os contos de *Leão-de-chácara*, à exceção do conto “Três cunhadas – natal de 1960”, e, daí em diante, se encontram problematicamente espalhados nos livros seguintes, que já incorporam muito do jornalismo literário – consequentemente, muitos dos personagens malandros dessa fase são diretamente tirados da realidade e mais se aproximam da bandidagem franca, sem os traços de romantismo que comumente se aplicam ao estereótipo do malandro (os quais João Antônio já problematiza nos dois primeiros livros de contos). Na verdade, somadas, as narrativas do autor escritas diretamente sobre malandros e malandragem não chegam à metade de seus textos; mas o termo acabou aderindo ao autor²⁸ e ao conjunto da obra tanto quanto aos seus mais representativos malandros – Malagueta, Perus e Bacanaço, trapaceiros da sinuca; Joãozinho Babilônia e Pirraça, leões-de-chácara saudosos do passado; o misterioso Paraná; os jogadores de sinuca e os malandros históricos tirados da vida real e incorporados nos contos como lenda urbana, e, para finalizar, Laércio Arrudão, seus irmãos e seu protegido aprendiz Paulinho Perna Torta²⁹ –, os quais, de tão marcados, pareciam incapazes de tirar de sobre o rosto essa máscara social.

O malandro de João Antônio não desperta a simpatia tanto pela esperteza, pela picardia, quanto pelo seu patético: trata-se ou de um figura humana que oculta o próprio sofrimento num mundo cruel em que revelar fraquezas pode ser fatal, sendo Paulinho Perna Torta o mais acabado exemplo nesse aspecto, ou de um personagem deslocado no tempo, como Bacanaço, que, apesar da brutalidade, desperta a misericórdia pelo seu orgulho desesperado e sua luta quase quixotesca contra o tempo e a história. Muitos desses malandros, cansados de uma vida que não promete mais nada, pensam no cotidiano honesto e de poucas perspectivas do trabalhador comum como saída, mas estão socialmente marcados demais para

²⁸ Para Milton Severiano (2005:150), “tendo criado, como tantos outros, o personagem de si mesmo a partir de sua literatura”, João Antônio teria aderido mesmo a uma coerência suicida. Fazia parte da publicidade pessoal do autor posar ora como o tipo malandro dos seus próprios contos ora como os brasileiros excluídos de que ele falava em outra parte de sua obra.

²⁹ Todos personagens ou de *Malagueta, Perus e Bacanaço* ou de *Leão-de-chácara*.

poderem fazer mais do que cogitar. Seu oposto e ao mesmo tempo seu complemento, seu opositor em termos bastante dialéticos, seria o chamado otário: nos dois primeiros volumes de contos de João Antônio, quando são esses os personagens a quem se dá a voz, o que o leitor tem diante dos olhos são pequenos funcionários insatisfeitos, que não se identificam com os valores da burguesia, e querem acreditar que uma boêmia e uma malandragem mais mitológicas do que reais sejam não a solução, mas pelo menos um paliativo para suas vidas pesadamente oprimidas, ou precisam acreditar nisso em algum momento, viver a ilusão para conseguir esquecer todo o resto.

Não há como transformar os termos “malandragem” e “malandro” em conceitos fechados, definitivos, que deem conta de uma ampla gama de narrativas e de personagens; mas é possível compreender como esses termos funcionam dentro de textos determinados, desde que não se pretenda encontrar um tipo universal. Em compensação, dificilmente as discussões sobre malandragem – seja como fenômeno literário, seja como fenômeno social – poderiam fugir de uma mesma fonte, a “Dialética da malandragem” (1970), clássico texto de Antonio Candido sobre o romance de Manuel Antônio de Almeida que não só valorizou a obra como nunca antes e atentou para problemáticas quase inexploradas, caso da própria malandragem, mas também acarretou, seminalmente, novos problemas que parecem ter sido mais adiados, empurrados para adiante, do que enfrentados com a atenção necessária.

Voltar à análise do romance de Manuel Antônio de Almeida, *Memórias de um sargento de milícias* (1853), do qual Antonio Candido partiu para construir o seu ensaio, seria redundante. A análise de Antonio Candido é bastante pertinente – e acabou servindo de base ou mesmo de inspiração metodológica para muitos trabalhos posteriores, não só sobre literatura; o ensaio acabou ganhando certa autonomia, talvez excessiva, servindo de apoio para a análise de situações narrativas e personagens (nem sempre ficcionais) que se assemelhavam de alguma forma não tanto com os personagens e a narrativa de Manuel Antônio de Almeida quanto com o que Antonio Candido dizia deles. É muito pouco provável, por exemplo, que o texto de Antonio Candido não chame a atenção de qualquer estudioso da obra de João Antônio, mesmo quando o foco sejam as obras mais jornalísticas do autor. Também muito natural que se tenha a mesma impressão que teve boa parte da crítica: a obra de João Antônio, sobretudo seus dois primeiros livros de contos, ficcionaliza não a malandragem propriamente dita, mas a sua decadência e gradual substituição pela bandidagem franca e até pelo crime organizado³⁰. Nesse sentido é sintomático tanto que os

³⁰ Antônio Holfeldt (1999), Berthold Zilly (2000), Alfredo Bosi (1976), Antonio Candido (2006) e Azevêdo Filho confirmam essa tendência.

três malandros Perus, Bacanaço e Malagueta fracassem nas suas investidas através da noite quanto que, como bem lembra Ieda Magri (2006:39), Paulinho Perna Torta, depois do presídio, passe menos tempo nas ruas e mais tempo confinado; também seria sinal de tempos menos inocentes a impossibilidade da alegoria generalizadora semelhante à do romance de Manuel Antônio de Almeida e a necessidade de narrativas mais cruas como as do próprio João Antônio e, na verdade num polo oposto, as de Rubem Fonseca, as quais inauguram o que Antonio Candido (2006), noutra lugar, chamaria “realismo feroz” e a que Alfredo Bosi (1976) daria o nome de “brutalismo yanque”³¹. Que especificamente na obra de João Antônio se dá essa transformação já é um ponto pacífico, o qual, porém, pode levar a explicações fáceis ou limitadas, ou melhor, pode se ter a assertiva como conclusão categórica, evidente por si mesma. Isso não tornaria, por um lado, João Antônio um autor extremamente documental³², datado mesmo, e a própria transição por ele ficcionalizada muito mecânica? Ora, nem essa transição é tão rápida nem o que importa centralmente, na obra ficcional de João Antônio, é um tempo presente de notícia de jornal, embora o autor já fosse muito influenciado pelo jornalismo: o que mais importa no caso sobretudo dos dois primeiros volumes da obra do autor são os conflitos de uma classe crepuscular mais ou menos consciente de que está próxima do fim, mesmo que o que cada personagem defenda não seja diretamente o seu modo de vida, mas a própria pele.

Pode se dizer que o passo mais decisivo de João Antônio³³ foi ter rompido, *quase* bruscamente, com o “mundo sem culpa” que Antonio Candido encontra nas *Memórias de um sargento de milícias*; rompe para que seus personagens comecem a perseguir um passado da memória não se pode dizer até que ponto seguro, correspondente a uma realidade vivida mesmo por eles – pois os leitores só têm, de certo, o que os narradores dizem, daí a necessidade de desconfiar sempre – ou meio misturada com um passado imemorial. Em compensação, redimensionada de um modo que poderia até mesmo jogar luzes sobre o procedimento dos seus antecessores, João Antônio faz um reaproveitamento próprio da movimentação entre o mundo da ordem e da desordem. Logo, para compreender o

³¹ A comparação entre os dois autores, João Antônio e Rubem Fonseca, se dá tanto na análise de Antonio Candido quanto na de Alfredo Bosi. No terceiro capítulo deste trabalho, a obra dos dois autores é comparada mais detalhadamente.

³² O que, no caso de João Antônio, se complica quando se pensa que o documentalismo é a maior crítica negativa que lhe fazem, a partir sobretudo de Flora Süssekind, segundo a qual a última prosa de João Antônio não passa de notícias de jornal publicadas em livro.

³³ É provável, inclusive, que a influência direta que João Antônio tenha sofrido de Manuel Antônio de Almeida se encontre pouco na própria construção do personagem malandro, mas muito mais na aderência da narrativa à linguagem e ao pensamento popular. Segundo Clara Ávila Ornellas (2008:37), no exemplar das *Memórias* pertencente a João Antônio encontram-se marcados “pequenos trechos que se circunscrevem, principalmente, a frases e expressões que revelam, em parte, a expressividade do carioca do século XIX”.

procedimento de João Antônio, é preciso compreender que ordem do mundo sua literatura desvenda como desordem.

2.1 O malandro está morto: viva o malandro

Os cenários, as práticas sociais e mesmo os personagens criados no romance de Manuel Antônio de Almeida são bastante diferentes dos que se encontram nos contos de João Antônio, o que acarreta diferenças profundas de técnica narrativa entre a obra dos dois autores, embora a obra de ambos tenha sido alvo das mesmas análises equivocadas³⁴. A primeira dessemelhança, a mais chocante, diz respeito ao que Antonio Candido chama de “mundo sem culpa”, inerente não só à narrativa analisada quanto, por contaminação, ao que outros ensaios, sobretudo o de Roberto Da Matta, *Carnavais, malandros e heróis*, diz sobre a malandragem.

O “mundo sem culpa”, aliás, é não só o que distingue as obras citadas entre si como também duas visões de um mesmo tipo humano; esse modo de ver o mundo seria o que mais e melhor uniria as *Memórias de um sargento de milícias* ao *Macunaíma, um herói sem nenhum caráter* (1926), de Mário de Andrade, para Candido um continuador de Manuel Antônio em linha direta – no que o crítico foi secundado por Roberto Schwarz (2006), Berthold Zilly (2000) e outros³⁵ –, e, assim, se estabeleceria uma verdadeira genealogia do malandro brasileiro (a qual, porém, como se verá mais adiante, não corresponderia perfeitamente à realidade social da Primeira República e do Estado Novo).

Porém, identificar Macunaíma com o malandro não seria perder a única qualidade segura que o autor dá sobre o herói, a ausência de um caráter definidor? Além disso, Macunaíma se encontra num universo mítico, sem barreiras geográficas e históricas fixas, como bem notou Gilda de Mello e Souza (2003:32); trata-se em certo grau de uma colagem concisa e criptografada de vários mitos formadores da nação brasileira, mas uma colagem

³⁴ Antonio Candido explica, no texto já citado, que há mais diferenças do que semelhanças entre as *Memórias de um sargento de milícias* e as obras da tradição da picaresca espanhola, de humor mais grosseiro e profundo pessimismo. Segundo Antônio Holfeldt, também aos malandros de João Antônio se tentou uma comparação com a tradição picaresca, sobretudo nos contos em que aparecem personagens em evolução, como é o caso, insinuado, de Perus, e esmiuçado de Paulinho Perna Torta; mas, na obra de João Antônio como na de Manuel Antônio de Almeida, a não aderência aos padrões citados corta rente qualquer tentativa de aproximação. Embora os personagens malandros de João Antônio sejam pragmáticos como o pícaro da tradição espanhola, eles não se dobram nem bajulam superiores mesquinhos para apunhalá-los pelas costas, como acontece, por exemplo, com Lazarillo de Tormes, mas não com Leonardo Filho.

³⁵ Isso se explica porque os autores citados retomavam o argumento de Antonio Candido, mas não para discutir diretamente a obra de Mário de Andrade. A aproximação entre as obras, porém, é um pouco mais afastada no tempo. Em nota de rodapé, Candido a atribui a um ensaio de Walnice Nogueira Galvão, segundo a qual o herói das *Memórias* “apresenta os traços fundamentais do estereótipo brasileiro” (apud CANDIDO 2010:23, n.).

complexa demais (ou mesmo confusa) para que dela se extraia uma alegoria através da generalização, como, segundo Antonio Candido, acontece nas *Memórias...* A malandragem faz parte, tanto quanto o mundo sem culpa, do personagem de Mário de Andrade e do seu universo ficcional, os quais se encontram ainda mais próximos do *trickster* do que o herói de Manuel Antônio, mas a identificação perfeita do personagem com o tipo malandro se revela problemática – assim como a própria identificação do malandro com o *trickster*, como apontado por Antonio Candido: serve para Leonardo Filho e, mais ainda, para Macunaíma, mas se revela distante dos demais malandros da literatura brasileira³⁶.

E, por sua vez, antes de se afastarem dos personagens de João Antônio (quando o certo seria dizer que são os personagens de João Antônio que se afastam deles), ambos os personagens parecem estranhos se comparados ao estereótipo mais comum do malandro, o qual se cristaliza nas primeiras décadas do século XX e parece, segundo Márcia Regina Ciscati, querer voltar, como fenômeno social, no início da década de 1950. É o malandro conhecido dos sambas censurados da Era Vargas e cristalizado no samba, ritmo que constrói o malandro como personagem de uma inteireza, um total acordo consigo que não se encontra nos personagens anteriormente citados – e nem mesmo nos de João Antônio.

Mas não se trata mais de uma diferença de superfície? À exceção de Macunaíma, tanto o malandro do romance de Manuel Antônio quanto o dos sambas, são representações ficcionais, assimilações e reconstruções artísticas de realidades exteriores à obra; em ambos os casos, ocorre uma generalização dos personagens, elevados a tipos representativos através da simplificação de seus caracteres. Dessa forma, mesmo que se tratassem de personagens diretamente inspirados na realidade, mantendo até mesmo seus nomes, como acontece ao Major Vidigal, a redução ficcional do personagem a apenas uma dimensão, extremamente funcional na economia da narrativa, torna esse pedaço da realidade algo mais propriamente da literatura do que dessa mesma realidade, porque mesmo o leitor já não precisa averiguar a existência do personagem real ou a justeza do autor ao descrevê-lo: a obra funcionará mesmo que não se saiba o que mais diretamente ela deve ao fato real.

³⁶ Para Gilda de Mello e Souza (2003:52-53), o verdadeiro conflito de Macunaíma, a verdadeira polarização que o move de um lado a outro e funciona, na narrativa de Mário de Andrade, como alegoria do Brasil, um pouco difícil de encontrar por causa dos muitos enigmas disseminados pelo autor ao longo do texto, encontra-se, de um lado, na identificação da cultura brasileira com valores provincianos, com “tudo aquilo, enfim, que nos define como *diferença* em relação à Europa”, e, do outro, na necessidade de aderir aos “valores ocidentais do trabalho” para resolver seus problemas mais graves e se desligar do passado. Ainda segundo a ensaísta, o problema de encontrar, em *Macunaíma*, uma alegoria do Brasil pode limitar a obra de um modo que desagradaria ao próprio autor. Segundo ela (SOUZA 2003:35-39), Mário de Andrade não via sua criação tão somente como um protótipo ou um retrato do brasileiro; para o autor, poderia se tratar de qualquer outro sul-americano ou mesmo do homem moderno universal.

No caso, o cenário, embora ainda se trate do Rio de Janeiro, se modifica e as relações humanas, também. O malandro dos sambas mais claramente se defende de inimigos e luta pela sobrevivência³⁷; não pode simplesmente jogar o jogo pelo jogo. Sua posição estratégica entre a esfera da ordem e a da desordem se mantém a mesma através dessas narrativas, pois só se quebraria com a própria destruição do seu mundo. Mas, nisso, torna-se bastante semelhante ao personagem de Manuel Antônio: o que conserva sua inteireza é não se encontrar num tempo histórico preciso, mas, antes, num passado já concretizado, que, ficcionalmente falando, não precisa ter um começo e um fim³⁸. Segundo Berthold Zilly e Roberto Da Matta, as narrativas tradicionais sobre malandragem sempre se encontram no passado; e Antonio Candido chama a atenção para o modo como o narrador das *Memórias...* localiza a narrativa no tempo, “Era no tempo do rei...”, o que tanto se refere ao período de regência de Dom João VI quanto a um tempo folclórico de conto popular. Pode-se dizer que é no tempo que se encontra a diferença entre os dois tipos: enquanto foi um fenômeno social presente, o malandro dos anos 1920 ou trinta não podia ser identificado com Leonardo Filho. Quando, poucas décadas depois, os malandros-marginais que se tornaram folclore na República Velha e na Era Vargas já pareciam um passado tão distante *quanto* as festas populares do período joanino, quando ambas as épocas não eram mais que bruma, as semelhanças reapareceram. Era outro o figurino e outro o cenário, embora ainda fossem os excluídos e o Rio de Janeiro capital federal, mas bem semelhante a estrutura das relações sociais. O humor era mais cínico e o jogo era pela sobrevivência, mas tudo se resolvia simpaticamente num mundo sem culpa.

Os malandros de João Antônio se encontram em tempos históricos definidos e finitos, pontuados por datas e acontecimentos históricos incorporados às narrativas. Eles envelhecem e se lembram, rancorosos, do passado; mas não são mostrados jovens, e sim velhos, muitas vezes precocemente velhos. Em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, como afirma Berthold Zilly, o tempo das narrativas é o mesmo do autor: entre meados da década de 1950 e a década seguinte. *Leão-de-chácara* só seria publicado em 1975, mas os três primeiros contos, com a diferença de não terem mais a cidade de São Paulo, e sim a do Rio de Janeiro, como cenário,

³⁷ Wanderley Guilherme dos Santos (2004:26-28) mostra, através da experiência pessoal, um curioso paradoxo sobre a imagem do malandro que o samba construiu: sua primeira lembrança é de uma figura superior e detentora de uma série incontável de vantagens, que se confirmava nos versos de Wilson Batista como “Eu tenho orgulho em ser tão vadio”; posteriormente, mais maduro e mais atento, Santos descobre que o malandro do samba é predominantemente um sobrevivente, um sujeito que precisa driblar uma série de desvantagens e, ainda assim, corre riscos o tempo todo. Note-se que o dado enriquece o personagem de realismo, ainda que o mesmo continue bastante caricato. Trata-se, porém, de um realismo problemático, na medida mesma em que se apoia nos dados cotidianos mais facilmente identificáveis, o que constituiria um realismo de superfície.

³⁸ Também Macunaíma se defende de se tornar um tipo inviável mergulhando numa espécie de “não-tempo mítico”.

retomam a mesma época da juventude do autor. As três primeiras narrativas, em relação à escrita, se dão no passado apenas cronologicamente; de um modo mais geral, ainda era o presente do autor e o dos seus primeiros leitores. O mesmo não acontece com a última narrativa da segunda obra publicada do autor. “Paulinho Perna Torta” se passa em São Paulo, como os contos da obra de estreia, mas apesar da pequena distância temporal, poucas décadas, trata-se de uma cidade remota até mesmo para o seu narrador, o próprio herói, que narra o seu tempo passado de glória muito provavelmente a partir de um presente arruinado³⁹. É mesmo um malandro que fala? O leitor percebe que o narrador está só, comunica-se pouco com poucas pessoas de confiança e vai cada vez menos à rua com medo de ser pego, como já aconteceu com outros malandros, até mais velhos e mais experientes; pressionada pela imprensa, a polícia tornara impraticáveis as ruas tradicionais de concentração da malandragem, da prostituição e do rufianismo. É esse o tipo humano que João Antônio criou e mostra como retrato do malandro – e os mais desavisados, confundidos pela visão de literatura do próprio autor, podem pensar que se trata de um documento, e que a maior “verdade” se deve à coleta de material na fonte (Rodrigo Lacerda, fazendo o jogo do autor, chega a afirmar categoricamente que os personagens de João Antônio realmente existiram); mas o que o autor faz, malandramente, dir-se-ia, tem um alcance maior: coloca na literatura a camada indigente de que é íntimo, torna os representantes dessa mesma camada tipos representativos de sua própria obra, eleva-os mais como indivíduos do que como tipos gerais, e, na mesma tacada, iconoclasta, derruba aquele que é um dos maiores heróis (e tabus) nacionais: o malandro vitorioso que desrecalca as derrotas do povo pobre, como se encontra, sobretudo, na análise do fenômeno que faz Roberto Da Matta.

2.2 Do estranho paraíso pré-moderno o malandro pisca o olho

A idealização do passado é um sintoma de decadência que estagna o próprio tempo presente, cria a ilusão de que os seres humanos eram melhores antes, melhores porque eram mais ingênuos e sabiam menos – e muito do culto ao passado se concentra no culto à inocência –, e esse poder atávico do passado se deve muito ao fato de o próprio passado poder

³⁹ E, cronologicamente falando, não se tratava de um passado tão distante em relação à escrita do autor nem mesmo no caso desse conto: “Paulinho Perna Torta” foi publicado pela primeira vez em 1965, na coletânea *Os dez mandamentos*, pela Civilização Brasileira, que dez anos mais tarde relançaria o conto do autor no próprio livro *Leão-de-chácara*. A análise das duas edições mostra que houve poucas alterações no texto, e todas bem pequenas, referentes a pequenos detalhes de ordem sintática e lexical.

ser falsificado com mais facilidade: aliás, nem se trataria bem do passado, mas antes das imagens que dele permanecem e se cristalizam.

Não é o passado literal que nos governa, a não ser, possivelmente, em um sentido biológico. São as imagens do passado. Estas são, com frequência, tão altamente estruturadas e seletivas quanto os mitos. As imagens e sínteses mentais do passado são impressas, quase à maneira da informação genética, em nossa sensibilidade. Cada nova era histórica se espelha na imagem e na mitologia atida de seu passado ou de um passado emprestado de outras culturas. Ela põe à prova, em contraste com esse passado, seu sentido de identidade, de regresso ou de novas realizações. Os ecos pelos quais uma sociedade procura determinar o alcance, a lógica e a autoridade de sua própria voz vêm da retaguarda. Evidentemente, os mecanismos em ação são complexos e enraizados em necessidades difusas, mas vitais, de continuidade. Uma sociedade requer antecedentes. Quando estes não estão naturalmente à mão, quando uma comunidade é nova ou foi reagrupada após longo intervalo de dispersão ou de sujeição, cria-se, por decreto intelectual ou emocional, um tempo passado, necessário à gramática do ser. (STEINER 1991:13-14)

Mas o que dizer quando essa idealização, de certa forma, é sempre empurrada para adiante, quando se nega, de alguma forma, que o tempo presente tenha chegado e que o futuro ainda possa chegar, quando mesmo o que há de atrasado no tempo que passou chega a ser elogiado como qualidade positiva e definidora de uma nação, como parece acontecer no caso do Brasil? A genealogia de ensaios que parece se estender a partir do texto de Antonio Candido – e cuja crítica ilumina obras anteriores, e leva a se fazer delas o que Walter Benjamin chamava de “leitura a contrapelo” – ajuda a compreender esse curioso fenômeno.

Não são casuais as semelhanças entre o tipo malandro que Antonio Candido encontra no romance de Manuel Antônio de Almeida e que Roberto Da Matta define e descreve como uma das matrizes do caráter nacional, com a diferença de que o estereótipo que Da Matta constrói está bem menos vinculado ao espaço urbano e mais enraizado na cultura popular. As consequências ideológicas do ensaio *Carnavais, malandros e heróis* – o que nem cabe discutir tão a fundo aqui – é que são mais drásticas, ilustram, aliás, uma tendência problemática da intelectualidade brasileira de desde o modernismo: a posituação de aspectos problemáticos da identidade nacional, como no caso da malandragem, que Roberto Da Matta torna uma espécie de “ilusão compensatória”⁴⁰, como na expressão que Antonio Candido lançou em outro lugar, ilusão que o próprio antropólogo não percebe como negativa, e que chega a valorizar.

Roberto Da Matta propõe uma compreensão sociológica do “dilema brasileiro” através de “três formas básicas de apresentação (e representação) ritual da sociedade brasileira: o Carnaval, a Semana da Pátria e as procissões religiosas da Igreja Católica Romana” (DA

⁴⁰ A expressão se encontra no trecho da *Formação da literatura brasileira* em que Antonio Candido explica a influência dos intelectuais, oficialmente promovidos e aceitos, no imaginário popular, como no caso de Rui Barbosa. Esse tipo de intelectual, no anedotário brasileiro, tem seus feitos aumentados e supervalorizados, ou mesmo acrescidos de outros ainda menos prováveis. Serviriam para desrecalque do complexo vira-lata.

MATTA 1983:139), sendo que a esses rituais corresponderiam atores principais, “aquelas figuras sem as quais sentimos que o momento está desfalcado ou mesmo descaracterizado” (DA MATTA 1983:194), respectivamente, o malandro, o “caxias” e o herói da renúncia. O caxias corresponde mais ou menos, mas não perfeitamente, ao que se convencionou chamar “otário” em oposição ao malandro. Seria o representante da ordem que o malandro teria que burlar para conseguir vantagem, mas o esquema de personagens de Roberto Da Matta é rígido demais quando comparado ao de Antonio Candido: não têm mobilidade o bastante, a princípio, para transitar entre ordem e desordem sem se quebrarem. O papel do caxias, como Da Matta o descreve, é predominantemente o de antagonista. São os renunciadores, inspirados no sentimento religioso, e o malandro, personagem principal dos festejos carnavalescos, os seus heróis. O malandro, sobretudo, que continua ligado a valores terrenos, é, para Roberto Da Matta, uma paliativo para desrecalcar o povo oprimido que criou e consome essas narrativas.

A promessa geralmente contida nos nossos dramas raramente é feita da conquista da felicidade com os recursos e posição possuídos ou ocupados pelo herói na abertura da narrativa, mas, ao inverso, sempre narramos e ficamos deveras fascinados com contos de enriquecimento e ascensão social violenta e irremediável do herói. Ou seja, a base do drama é fazer o personagem central terminar com muito mais do que possuía quando da abertura da estória. E, na medida em que a trama se desenvolve, verificamos como que uma gradual identificação do ator com o seu papel, como se estivéssemos realmente interessados na transformação da pessoa comum (do indivíduo, submetido às leis gerais da exploração do trabalho e da mais-valia, como é o caso de Pedro Malasartes (...), num personagem – ou melhor, numa personalidade ou superpessoa. Desse modo, a trajetória do herói segue a mesma curvatura da sociedade que engendra a dramatização, já que, em ambos os casos, deve-se ser o que ainda não se é, o aceno do futuro aberto, rico e grandioso se constituindo no ponto crucial de todas as reviravoltas e tragédias que reproduzimos em nossas narrativas. (DA MATTA 1983:199)

Esse tipo de herói, malandro astucioso, nasce na pré-modernidade e permanece como seu resquício apesar da sua inviabilidade (e, ao mesmo tempo, talvez se torne mais tentador por não ser viável). É bem mais geral e não está tão diretamente e necessariamente ligado ao espaço urbano. É uma visão curiosa do malandro, se se perceber o quanto nega ao personagem de malícia e de desencanto. O malandro de Roberto Da Matta se encontra “nos limites do tempo histórico” (DA MATTA 1983:203), e apenas aí poderia sobreviver. Mas seria desse ponto que ele continuaria saudando aos contemporâneos de agora com uma visão branda do passado. Ainda assim, trata-se de um tipo mais diretamente calcado na realidade social que cerca a origem e a construção do mito, pois o malandro seria “um ser deslocado das regras formais da estrutura social, fatalmente excluído do mercado de trabalho, aliás definido por nós como totalmente avesso ao trabalho e altamente individualizado, seja pelo modo de

andar, falar ou vestir-se” (DA MATTA 1983:204), o que encontra contra-ponto nas análises pessimistas feitas sobre a evolução das cidades brasileiras do final da escravidão ao começo da industrialização. Corresponde mais ou menos à descrição de:

(...) elemento desajustado, que não se podia entrosar normalmente no organismo econômico e social do país (...) contingentes relativamente grandes de indivíduos mais ou menos desocupados, de vida incerta e aleatória, e que davam nos casos extremos nestes estados patológicos da vida social: a vadiagem criminosa e a prostituição. (PRADO JR. 1981:198)

Em contrapartida, o malandro acabaria “percebido pelo esqueleto hierarquizante da sociedade como muito mais criativo e livre” (DA MATTA 1983:204), na mesma medida em que é capaz de “atos gratuitos” que não podem ser mercadejados (GOTO 1988:107) e por ser radicalmente avesso a qualquer forma de “degradação de sua liberdade” (KOWARICK 1994:105). A união desses elementos forma a imagem de um personagem heroico e superior, bastante explicativo do imaginário popular se visto como alavanca de desrecale, mas ideologicamente problemático visto como chave explicativa da identidade nacional. Roberto Da Matta pretende explicar uma gama excessivamente ampla de fenômenos da sociedade brasileira através da análise dos seus três estereótipos, mas a maior importância do malandro, desde o título, ressalta no seu texto:

(...) o malandro recobre um espaço social igualmente complexo, onde encontramos desde o simples gesto de sagacidade que, afinal, pode ser realizado por qualquer pessoa, até o profissional dos pequenos golpes. O campo do malandro, assim, vai numa gradação da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. É quando o malandro corre o risco de deixar de viver do jeito e do expediente para viver dos golpes, virando então um autêntico marginal. (...) o malandro corre o risco de virar o marginal pleno, deixando assim de fazer dos interstícios do sistema, onde vive comprometido no ponto certo do equilíbrio entre a ordem e a desordem. (DA MATTA 1983:208-209)

Perceba-se que o banditismo, a criminalidade, é o limite para o malandro de Roberto Da Matta. Da Matta, desta forma, conserva a malandragem como qualidade positiva e preserva o personagem da antipatia ao praticamente retirá-lo da sua realidade social restrita, a qual quase que impossibilita o que o ensaísta vê como o mais importante confronto do malandro, o qual se dá contra os mais ricos e poderosos, daí, para Roberto Da Matta, o grande protótipo do malandro ser Pedro Malasartes, cuja malandragem consiste em ser:

(...) um subversivo, perseguidor dos poderosos, para quem sempre leva a dose de vingança e destruição que denuncia a falta de um relacionamento social mais justo entre o rico e o pobre, além de revelar o código moral que deve pautar o relacionamento entre fortes e fracos, código a ser fundado sobretudo no envolvimento a respeito moral entre ricos e pobres”. (DA MATTA 1983:213)

O malandro, assim personificado, seria “um homem dos interstícios que está sempre voltando à ordem para exercer sua vingança e, assim, pela zombaria e sagacidade (arma típica dos fracos), recoloca a esperança de corrigir o mundo, compensando as diferenças sociais” (DA MATTA 1983:213), o qual, na análise posterior de Roberto Goto (1988:11), “supre ou agrava a falta de exercício de uma cidadania efetiva”. Segundo Roberto Goto (1988:91-93), a teoria de Roberto Da Matta diz da necessidade de burlar as regras numa sociedade hierarquicamente rígida (a qual precisaria dessas brechas para não se tornar insustentável).

Ao defender essa representação do malandro, Roberto Da Matta parece ter encontrado uma forma de cultura representativa do povo que emane do povo, mas que não seja exemplo da dominação, como no passado, feito reprodução rústica da ideologia das classes superiores ou apropriação depauperada da indústria cultural. O que Roberto Da Matta não percebe é o caráter extremamente conciliatório desse tipo de narrativa, no qual se busca um tipo de justiça nos termos da classe superior desafiada, o que, por outro lado, não podia deixar de ser assim, se se pensar na raiz tão recuada das narrativas populares em que se inspirou o ensaísta.

Esse estudo não pretende debater teses sociológicas; apenas as utiliza quando se mostram pertinentes para a apreciação da obra literária de João Antônio, ou seja, quando se mencionam estudos sociológicos ou antropológicos sobre a malandragem o que se busca não é a compreensão do malandro real (se é que ele existe ou já existiu), mas de sua representação ficcional, seja na literatura seja no imaginário popular, representação que podia ser absorvida por Manuel Antônio de Almeida no seu romance, mas que já entra em crise no *Macunaíma* – cuja solução adotada não deixa de ser uma forma de irresolução – e não condizia com a modernidade em processo de decomposição de que fala João Antônio nas suas narrativas, utilizando-o como cenário vivo e significativo. Mas não se pode deixar de notar que o que ficou claro para o contista João Antônio pode não ter ficado tão claro para o sociólogo Roberto Da Matta: embora as figuras representativas de que ele fala resistam na sociedade brasileira atual, sua permanência (inevitável) não deixa de entrar em choque com uma nova realidade, aliás, o fato de eles persistirem nesse cotidiano deixa ainda mais claro o quanto são inviáveis: destacam-se mais claramente num mundo que não lhes pertence, como acontece mesmo com os próprios malandros de João Antônio. Mesmo o “renunciador” vingativo se tornou inviável, e essa inviabilidade já até foi denunciada no escritor que Roberto Da Matta toma como exemplo para explicar esse outro fenômeno, João Guimarães Rosa.

O malandro real, empírico, que inspirou suas representações, já teria desaparecido completamente (GOTO 1988:100), mas seria arriscado dizer que inverteu o processo natural, e saiu da história para entrar no mito; mesmo o mito é um mito do passado, prototípico, e por

isso ainda válido, explicador possível, mas não único, das origens da brasilidade, mas dificilmente dos tempos mais atuais.

A princípio o malandro de Roberto Da Matta, tão pouco específico, deveria ajudar pouco na obra do contista João Antônio, mas, mais uma vez posto à prova o poder revelador do contraste, a construção do heroísmo do malandro e do que ele oculta ajudam a ver o malandro esférico do escritor paulistano. Benjamin Abdala Jr., comparando o conto “Paulinho Perna Torta” com o romance *São Bernardo*, detém-se na figura do malandro, na sua ginga. Para Abdala Jr. (2007:87), a ginga do malandro seria um modo de ser e agir para além da regra, criado quando a própria regra não ajuda. Roberto Da Matta (1984:232) e Roberto Goto (1988:95), concordam com esse ponto para chegar, ambos, ao impasse do malandro: não está em condições de destruir o mundo que ele burla, e no final é esse mesmo mundo que tornou possível o seu mito, que provocou sua necessidade.

O problema da folclorização que Roberto Da Matta faz do malandro nacional é que essa visão acaba contaminando tudo o mais, ao ser usada como índice para a compreensão do dilema brasileiro. Visto assim, pode se dizer que “cabe a nós o papel de alguma coisa exótica, meio que fora do ambiente moderno, com um acesso mágico ao mundo, mas não à capacidade racional de organizá-lo e mudá-lo, nos termos mais exigentes e avançados da época” (BUENO 2002:67). Crítica semelhante faz Márcia Regina Ciscati, que ainda problematiza a questão do malandro ao encontrar uma dicotomia nos estereótipos das principais cidades brasileiras, “duas representações simbólicas, contrastantes do espírito nacional, convertido fisicamente em fenômenos urbanos: São Paulo, *terra do trabalho*; Rio de Janeiro, *terra da malandragem*” (FERREIRA 2001:11-12). Essa dicotomia, de certo modo, tornaria o Rio de Janeiro o núcleo centralizador, esvaziado desde a transferência da capital federal para Brasília, da identidade brasileira, enquanto São Paulo se destacaria com uma identidade própria e algo destoante do conjunto. Márcia Regina Ciscati, confrontando os “dois tipos de imagens historicamente construídas e cristalizadas: de um lado, o estereótipo do malandro carioca, de outro, o sisudo trabalhador paulistano” (CISCATI 2001:16), encontra os problemas dessa representação – um mito de caráter ideológico que simplifica e mascara a realidade – ao generalizar, de um modo diferente de Roberto Da Matta, o fenômeno social da malandragem, afirmando, por exemplo, que, tanto no Rio de Janeiro como na São Paulo antiga, havia:

(...) operários que também exercem a malandragem; boêmios que oscilam entre a vida familiar e o convívio com vigaristas, gigolôs e prostitutas; boates de letreiros luminosos e infernhos de fachada oculta, freqüentados por notívagos de toda

espécie, negros, brancos ou mulatos – sambistas, dançarinos, damas da noite, cantores e cantoras, empregados do comércio, operários. (FERREIRA 2001:12)

O malandro, segundo Márcia Regina Ciscati, é bem mais específico do que o de Roberto Da Matta. Ciscati o identifica como um fenômeno cultural tipicamente urbano, mas, ainda assim, não defende a validade dessa representação. O próprio malandro, que, do seu ponto de vista, seria, segundo a representação popular, posteriormente oficializada, um fenômeno tipicamente carioca, encontraria um contraponto também na cultura paulistana. Por outro lado, a mitologia mais geral da malandragem acabaria iluminando do centro toda a problemática da identidade nacional, por se irradiar a partir da antiga capital federal.

Penso que se tornou estratégia de camuflamento das diferenças sociais a transformação de traços regionais, sociais, culturais em símbolos nacionais, assim como modelos nacionais foram sedimentando-se a partir da focalização do Rio de Janeiro, levando-o a ocupar lugar destacado na simbologia da unidade nacional. Se o malandro é o símbolo maior da “malemolência”, também o é da criatividade para a sobrevivência. (CISCATI 2001:87)

Ciscati encontra determinantes ideológicos na cristalização da mitologia urbana do malandro. A malandragem, aliás, podendo ser vista tanto como o elemento dissolvente da modernidade urbana quanto, de certa forma como defende a poética de Oswald de Andrade, sob a ótica de Roberto Schwarz, como promotora de uma adaptação a essa modernidade à realidade nacional ou mesmo seu complemento, seu melhoramento, sua humanização.

O que se tem nestas situações é a exploração do “Brasil exótico”, imagem construída de longo tempo e que conta com ingredientes fundamentais como o carnaval e o futebol, o Brasil do sol, o Brasil cordial, o Brasil da democracia racial, o Brasil da malandragem! Todavia, verificando estas situações à luz de razão crítica e procurando afastar a miopia dos ufanismos regionais, somos mesmo levados a perguntar: quem ganha com tudo isso? Se não nos aventuramos em uma resposta ao menos, é difícil conter a primeira impressão que nos aflora, o carioca, ao se orgulhar de sua fama de malandro, deve lucrar tanto quanto o paulistano se orgulhando, cegamente, de sua fama de trabalhador incansável, ou o brasileiro de sua “cordialidade” e incessante euforia tropical que lhe permite “dar um jeitinho em tudo”! (CISCATI 2001:88-89)

A malandragem, como fenômeno sociológico, elemento do imaginário popular e representação artística mais elevada, não pode ser descartada, mas não poderia nem ser tomada como elemento definidor da nacionalidade, embora se gere nos seus interstícios, nem ser restringida geograficamente. No caso de São Paulo, construir um imaginário próprio da malandragem equivaleria, a princípio, a demolir, por dentro a imagem oficial de cidade do trabalho. Ciscati encontra não necessariamente uma positividade dessa construção de imaginário geograficamente deslocada, mas o contraponto crítico daquela outra imagem, a do paulistano trabalhador, que teria passado ainda menos por um crivo crítico:

(...) se as representações da malandragem paulistana não podem ser intituladas de “demolidoras” da auto-imagem, ao menos indicam a existência de um imaginário destoante do “conjunto” que fortifica a idéia de “vocação inata” do paulistano para o trabalho. (CISCATI 2001:89)

Tanto na análise de Ciscati quanto na de Roberto Da Matta, o mito do malandro serve como desrecalque para a opressão dos mais pobres, os quais teriam origem nessa faixa da população – vindos de uma origem mais recuada, na análise de Da Matta, origem a qual torna o estereótipo do malandro ainda menos específico. Para Ciscati, porém, essa representação é problemática. A vingança do malandro não se dá mais contra o poderoso, mas num microcosmos mais restrito e coerente: o malandro está preso num círculo dentro do qual sua crueldade jocosa e zombeteira só pode ser cometida contra os seus semelhantes, no caso, os otários. Os otários, a princípio, não seriam exatamente seus semelhantes, mas seus pares opostos (algo intercambiáveis, na análise de Roberto Da Matta, que generaliza a malandragem em vários níveis da sociabilidade), os quais se encontrariam, em compensação, bem mais próximos do malandro do que os poderosos propriamente ditos (embora Ciscati, mais adiante, encare como possível a remota possibilidade do golpe dado sobre os mais poderosos). Os otários, aqui, são simplesmente os trabalhadores pobres que são alvo dos golpes e da ironia dos malandros, mas que, paradoxalmente, ainda seriam seus anti-heróis preferidos, seus queridos vingadores:

(...) a nossa necessidade de anti-heróis, ou seja, somos, de certa maneira, vingados pelo malandro, pois ele não se rende ao eterno trabalhar, tampouco resigna-se da miséria absoluta e humilhante. Ao contrário, busca alternativas e ainda por cima, reverte – mesmo que momentaneamente – a desvantagem da pobreza ou exclusão em alegria zombeteira sobre o otário, que caiu no “conto do vigário”. Por outro lado, parece registrar a situação de provisoriedade que caracteriza as “alternativas” encontradas ou a corda bamba na qual todos nós nos equilibramos sem, no entanto, efetuarmos ações que provoquem alterações efetivas em nossa organização social ou em gritantes desigualdades que, sabidamente, não são alteradas por via do trabalho formal e do ganho salarial registrado em carteira que só faz oferecer a ilusão de uma segurança ou de um *status* pretendido. (CISCATI 2001:93-94)

O símbolo do malandro, localizado em São Paulo, teria um poder mais destruidor se se atentar para o seu heroísmo específico. O malandro tem sido romanticamente tomado como um anarquista solitário que resiste solitariamente ao capitalismo – e seus atos solitários em muito condizem com o anarquismo brasileiro que se deduz das análises de Sérgio Buarque de Holanda, o avesso negativo do brasileiro cordial, que, ainda assim, poderia ser positivado. O malandro permanece um herói, mas um herói diferente do ingênuo moralista da análise de Roberto Da Matta, o malandro que concretizaria, ficcionalmente, a justiça que colocaria em pé de igualdade os ricos e os pobres; o heroísmo do malandro é mais radical e anárquico, menos ingênuo embora ainda suavizado pelo senso de humor de suas narrativas – veja o caso

dos sambas – e, mesmo otário, o trabalhador comum, bem próximo aos personagens das narrativas de João Antônio, entraria na malandragem um horizonte possível de libertação, mesmo que temporária. Esse heroísmo, porém, acaba sendo voltado contra si, ao cristalizar a imagem do brasileiro como pouco apto ao trabalho, imagem que teria se cristalizado da época da escravidão até os dias atuais.

Em razão disso, ser malandro ou procurar levar vantagem em tudo, parece ser uma das engrenagens dessa máquina social capenga, uma maneira de safar-se da desvantagem das obrigações sociais que submetem uma coletividade, portanto, uma forma de resistência; o que não quer dizer que a prática da malandragem ou que o malandro represente uma resistência ideológica ou política, não há com ele nenhum engajamento. O malandro seja da década de 1930, 1940 ou 1950, está preocupado consigo, não com a sociedade. Antes de cordialidade, solidariedade ou resistência coletiva, a malandragem indica alternativas individualistas. Neste sentido, sua vítima, o otário, pode ser tanto um operário como um executivo./De todo modo, a questão da malandragem interliga-se com a questão da indolência brasileira. Neste sentido, a “preguiça brasileira” é um mito sustentado pela histórica desvalorização do trabalho prático, que por sua vez guarda estreitas relações com nosso passado escravo. (CISCATI 2001:100-101)

Essa imagem, romântica e contraditória, ideologicamente ambígua, do malandro, porém, não pode deixar de ser uma tentadora válvula de escape, quando o trabalho diário dos mais pobres não rende muito mais do que o necessário para a subsistência. O mito do malandro acenaria como uma alternativa provocativa: a malandragem seria um modo ao mesmo tempo malicioso e simpático de se garantir ainda mais do que a subsistência. Ainda que eventualmente não tenha os meios materiais de sobrevivência imediatamente à mão, o malandro não esmorece, não desanima: persiste confiante porque não perdeu seu bem mais precioso, a liberdade, bem mais do que um assalariado poderia esperar da vida.

Por um lado, o trabalhador obediente e dedicado não conta com privilégios e não consegue ascender socialmente apenas com salário, pois a sua capacidade de aquisição material é limitada; este também é tido como otário. Além disso, estes personagens sociais podem ser vistos como marginais dentro de um quadro de tensão que marca as relações de parcelas desprivilegiadas da população e as preocupações moralizadoras e disciplinares ou os discursos da imprensa. (CISCATI 2001:102)

Mas, como já se disse, esse imaginário da malandragem, que permeia narrativas ficcionais e lendas urbanas que se pretendem passar por completamente reais, ainda precisa se encontrar no passado para se manter inteiro. O choque com o tempo presente inviabilizaria as suas práticas ou tornaria impossível esconder a brutalidade que lhe é inerente sob o manto da simpatia. A própria malandragem, seu aspecto romântico de coisa antiga, acaba contaminando até mesmo os cenários decadentes e já pouco reconhecíveis pelos quais um dia teriam

transitado, dando a ilusão de que tudo era melhor antes que, com seus rigores impessoais, o progresso problemáticamente se cristalizasse em terras nacionais.

É comum, como se pode conferir com maior clareza nos depoimentos, a idéia de que a cidade tornou-se mais violenta com o passar dos anos, e que, em tempos anteriores, os crimes distinguiam-se pela argúcia e habilidades de seus praticantes; estes, por sua vez, ocupavam no ambiente do crime posições bem definidas em determinadas ações, os mais valentes disputando a posição de realza na malandragem./Dentro daquela concepção saudosista, o punguista desaparece e em seu lugar surge o trombadinha, em lugar do vigarista surge o estelionatário, e o revólver será o substituto da valentia e habilidade física. (CISCATI 2001:111-112)

Esses aspectos da modernização conservadora vislumbrados nos centros urbanos forjam uma ideia de um passado melhor ou mais tranquilo, sobretudo quando se esquecem suas formas específicas de violência e exclusão, e a antiga figura, meio folclórica meio urbana do malandro se eleva realmente à posição de herói nacional impossibilitado pela modernização da economia e dos centros urbanos, as quais poderiam ser tomadas erroneamente como “ideias fora do lugar”, como na expressão de Roberto Schwarz. Assim:

(...) a admiração revelada pela “arte da malandragem” de outrora tende a supervalorizá-la e a elevar o malandro à categoria de herói e, talvez, até mesmo, fazer-nos pensar que a cidade fosse um paraíso. Naquelas recordações é constantemente apontada a “ética da malandragem” como um elemento diferenciador, juntamente às habilidades e inteligência, e isso mesmo para um personagem como Hiroito, que assume, em sua autobiografia, a utilização de arma de fogo por não ser hábil no manejo de navalhas ou na destreza física./Na tentativa de melhor entendimento dessas hipóteses, diferentemente do “fim da malandragem”, o que pudemos perceber é a obsolescência de certos valores que vigoram no relacionamento das pessoas. O sentido de solidariedade ou de sociabilidade, definido a partir de procedimentos considerados “mais éticos”, parece perder-se em meio ao individualismo exacerbado, o imediatismo das atitudes e o medo visível nas ruas de São Paulo de hoje, tornando distante e romântica qualquer possibilidade de convivência menos violenta. (CISCATI 2001:222-223)

Ciscati faz a ressalva importante de que, no que diz respeito às práticas sociais, tanto o bandido quanto o malandro são fruto do mesmo sistema excludor.

Ainda que o único caminho fosse entender que outrora havia o malandro e que hoje só existe o bandido, continuaria como fator obviamente comum entre essas personagens o não trabalho ou a busca de poder e conforto material por outras vias. Este aspecto, em especial, talvez indique a maior das deficiências em nosso modelo de sociedade: as desigualdades materiais e o modelo tirânico, “escravagista” que esta sociedade produtiva nos impõe crescentemente, fazendo resumir nosso cotidiano à competitividade obstinada, subtraindo nossos desejos e nossas autonomias de vida. (CISCATI 2001:223)

O malandro não deixa de ser, de certa forma, o mesmo bandido recoberto por uma aura simpática que mais transforma em bom humor do que efetivamente encobre os aspectos violentos de sua atividade, e assim no:

(...) o imaginário carnavalizado do brasileiro como malandro, como o esperto que se dá sempre bem, tem uma inescapável conotação cafajeste, que volta e meia diminui as mulheres e humilha os homossexuais, do alto de uma cordialidade efusiva e de um bom humor carregados de regressão e violência. Mistura menor, que deságua com facilidade na pobreza da subcultura urbana de massas, alimentada o tempo todo pela redução e pelo estereótipo. (BUENO 2002:171)

Disso nasce que “a malandragem torna-se um ícone que espetaculariza a miséria” (CISCATI 2001:86). A análise que Márcia Regina Ciscati faz do fenômeno da malandragem, tanto na questão da prática social quanto nas suas diversas formas de representação, elege um personagem de contornos mais definidos, e até um pouco afastado do malandro pré-moderno que se estenderia entre as *Memórias de um sargento de milícias* e *Macunaíma*, mas para Roberto Da Matta teria uma raiz ainda mais afastada. O personagem se torna urbano e mais problemático, mas ainda há aspectos de sua positivação que acabam retomados para criticar outra construção representativa – a do paulistano trabalhador. Ciscati faz uma diferenciação entre o passado mítico das lendas da malandragem e o real, e afirma que acabam se misturando e se substituindo, o imaginado tomando o lugar do real, assumindo as tintas que o legitimam e o fazem passar por autêntico. As consequências da ideologia malandra são mais profundas e drásticas, quando se pensa a malandragem como o outro lado da chamada cordialidade brasileira.

Para Jessé Souza (2004:40-41), a valorização de aspectos folclóricos da identidade nacional brasileira, como a malandragem, é consequência de um resgate intelectual das raízes do Brasil – que Jessé centra mais na obra de Sérgio Buarque de Holanda e Gilberto Freyre que na dos modernistas – e, paradoxalmente, na ânsia de integração do Estado Novo. O malandro seria “o equivalente das ruas da forma como o brasileiro é percebido nos livros e pela nossa auto-interpretação erudita dominante e de maior prestígio” (SOUZA 2004:46).

A noção do *malandro* (...) passa a ser uma espécie de materialização transfigurada dessa brasilidade exótica, indiferenciada e autocomplacente na dimensão da vida cotidiana e da cultura popular. Uma imagem que serve ao apagamento das diferenças e ao propósito agregador e cimentador típico das ideologias. (...) (...) a figura do *malandro*, a fantasia de *malandro* passa a povoar e aos poucos dominar o imaginário social e artístico acerca do brasileiro que supostamente transitaria entre as classes sociais de algum modo negando-as e confirmando a possibilidade de superação subjetiva dos constrangimentos objetivos que as distâncias sociais engendram./Apesar de o *malandro* ser o mais das vezes percebido como alguém vindo das classes baixas, ele é em si a própria negação das distâncias sociais. Ele se veste como o burguês, sendo uma espécie de seu arremedo na aparência, desfrutando de uma condição de vida que lhe permite, no entanto, livrá-lo dos constrangimentos da disciplina burguesa. Ele é, portanto, ambigualmente mais esperto e se “dá melhor” que o burguês. Ao mesmo tempo, o *malandro* faz uso em seu meio das mesmas artimanhas do burguês, pelo menos como este é percebido pelo imaginário do personalismo, como estratégia da garantia de privilégios. O egoísmo sem peias, o uso estrategicamente emocional do outro, a troca de favores, a corrupção seriam as

precondições de seu sucesso, do mesmo modo que seriam as condições do sucesso burguês. (SOUZA 2004:45-46)

Esse tipo de valorização tende a ser pendular, ativo ou reativo, e aparece tanto como figura oficial de interpretação do Brasil – como Jessé Souza diz ter acontecido durante o Estado Novo – quando como uma oposição ao oficialmente estabelecido calcada na realidade popular, como Roberto Schwarz afirma ter acontecido com o texto “Dialética da malandragem”, publicado em 1970, em pleno período de ditadura militar.

Berthold Zilly, ao analisar a obra de João Antônio e compará-la com o romance de Manuel Antônio de Almeida, volta naturalmente à análise de Antonio Candido e percebe o elemento de valorização da figura do malandro que se estenderia entre as *Memórias de um sargento de milícias* e o *Macunaíma*, momento em que o malandro seria elevado a símbolo máximo da nação. Trata-se a malandragem de:

(...) uma linha de interpretação “irreverente, carnavalizante, ora galhofeira, debochada, ora humorística, caricatural, satírica, tematizando o dia-a-dia, assuntos e figuras aparentemente banais e marginais, presentes tanto nas tradições cultas quanto, e principalmente, nas populares”. (...) Ora, um dos personagens centrais desse veio humorístico ou galhofeiro, tanto nas suas expressões cultas como populares, é justamente o malandro, que também é, como sabemos, figura quase onipresente na obra de João Antônio. (ZILLY 2000:174)

O malandro, enquanto símbolo, comportaria a irreverência popular como outras representações da nação, mais formais, não seriam capazes de comportar, já desde a linguagem.

A tradição séria, não obstante as suas mensagens por vezes críticas ou até subversivas, pertence, pela forma, estilo, ar de gravidade, à cultura dominante, ao passo que a tradição humorística e galhofeira transita entre as classes, tendo uma certa queda pelos de baixo, em termos temáticos e estilísticos. A tradição séria quase nunca é popular, mesmo falando do povo, e durante muito tempo ela não pôs à disposição dos autores empenhados pela causa do povo meios de expressão adequados. (ZILLY 2000:174-5)

A valorização do popular pelo modernismo teria sido a abertura para que esse tipo de manifestação entrasse na cultura erudita.

Foi só com o Modernismo que a tradição irreverente conquistou um lugar respeitado dentro da cultura erudita, e não é por acaso que tanto Oswald como Mário de Andrade nas suas atitudes paródicas e até iconoclastas em relação à cultura acadêmica, se entusiasмам tanto pelo veio humorístico da cultura popular. O resultado, porém, foram manifestos e obras inteligíveis só com alta dose de erudição, como no caso de *Macunaíma*. (ZILLY, 2000, p. 174)

Berthold Zilly passa, então, a fazer uma espécie de genealogia do tipo malandro, ao perceber que o tipo simpático construído do romantismo ao modernismo não dava conta

perfeitamente dos personagens de João Antônio. O que Zilly não percebe é o quanto essa representação tem de apropriação erudita, ou seja, o quanto se trata de um remanejamento intelectual talvez supervalorizado e, conseqüentemente, com drásticas conseqüências de caráter ideológico. A preocupação de Berthold Zilly é marcar esse tipo de representação mais simpática do mundo como impossível à época de João Antônio – quando o que acontece na verdade é, também, a representação do malandro de João Antônio bater de frente com a tradição, ao desmistificar o próprio malandro como possível herói nacional.

Essa leveza do malandro como caráter nacional se concentraria, sobretudo, nas últimas páginas da “Dialética da malandragem”. No romance de Manuel Antônio de Almeida, em oposição ao caráter fechado e rígido do romance romântico dos Estados Unidos da mesma época, de forte inspiração religiosa, seria marcado por:

(...) certa ausência de juízo moral e na aceitação risonha do ‘homem como ele é’, mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; entre o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal (CANDIDO 2010:34)

Os brancos pobres livres do romance, que encontravam par na realidade social da regência e do Primeiro Império:

(...) flutuavam ao Deus dará, colhendo as sobras do parasitismo, dos expedientes, das munificências ou do roubo miúdo. Suprimindo o escravo, Manuel Antônio suprimiu quase totalmente o trabalho; suprimindo as classes dirigentes, suprimiu os controles do mando. Ficou o ar de jogo dessa organização bruxuleante fissurada pela anomia, que se traduz na dança dos personagens entre lícito e ilícito, sem que possamos afinal dizer o que é um e o que é o outro, porque todos acabam circulando de um para outro com uma naturalidade que lembra o modo de formação das famílias, dos prestígios, das fortunas, das reputações, no Brasil urbano da primeira metade do século XIX. (CANDIDO 2010:38-39)

Essa flutuação social, que no romance se dá à custa da eliminação da esfera do trabalho e do mando e, para Antonio Candido (2010:44), “não exprime uma visão de classe dominante”, redundando em “formas espontâneas da sociabilidade” que “atuaram com maior desafogo e por isso abrandaram os choques entre a norma e a conduta, tornando menos dramáticos os conflitos de consciência”. Sua conseqüência seria o abrandamento de uma ordem social excessivamente rígida, que não teria outro modo de se acomodar se não subterraneamente. Assim, teria se tornado necessário na sociedade brasileira do século XIX:

(...) a vasta acomodação geral que dissolve os extremos, tira o significado da lei e da ordem, manifesta a penetração recíproca dos grupos, das ideias, das atitudes mais díspares, criando uma espécie de terra de ninguém moral, onde a transgressão é apenas um matiz da gama que vem da norma ao crime. (CANDIDO 2010:44)

Para Berthold Zilly, as *Memórias de um sargento de milícias* teriam assimilado uma cultura popular autêntica que a *intelligentsia* tradicional brasileira não teria como expressar com sua linguagem arrevesada, e nisso o romance de Manuel Antônio de Almeida, nessa capacidade de plasmar o que seria a realidade nacional através da sua linguagem e do seu modo de pensar, seria realmente um precursor da rapsódia de Mário de Andrade. Jessé Souza, partindo de outra matriz de comentadores da sociedade brasileira e, ao largo, da malandragem enquanto fenômeno social e de representação, tem uma visão mais negativa sobre o assunto; para ele, os aspectos da cultura popular seriam assimilados pela cultura erudita e utilizados, de um jeito ou de outro, como propaganda ideológica, seja do modo colaboracionista, como teria acontecido com a visão plácida e cálida do Brasil de *Casa-grande & senzala*, seja como oposição, como pode ter acontecido com o ensaio de Antonio Candido.

Antonio Candido chega a mostrar como essa cultura mais lassa seria um aspecto positivo da brasilidade:

Essa comicidade foge às esferas sancionadas da norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade de certas expressões populares. Ela se manifesta em Pedro Malasartes no nível folclórico e encontra em Gregório de Matos expressões rutilantes, que reaparecem de modo periódico, até alcançar no Modernismo as suas expressões máximas, com *Macunaíma* e *Serafim Ponte Grande*. Ela amaina as quinas e dá lugar a toda a sorte de acomodações (ou negações), que por vezes nos fazem parecer inferiores ante uma visão estupidamente nutrida de valores puritanos, como a das sociedades capitalistas; mas que facilitará a nossa inserção num mundo eventualmente aberto. (CANDIDO 2010:46)

Roberto Schwarz crê problemático esse tipo de valorização e elisão dos aspectos negativos da realidade:

(...) se mesmo em países cuja realidade é bem mais aceitável, o trabalho artístico deve sua força à *negatividade*, não vejo porque logo nós iríamos dar sinal positivo, de identidade nacional, a relações de opressão, exploração e confinamento. Estas são a realidade do terceiro mundo, mas não constituem superioridade. Ou melhor, sendo em certa medida a realidade comum a exploradores e explorados, é compreensível que àqueles sim elas pareçam, além de um vexame, motivo de satisfação. Em estética como em política, o terceiro mundo é parte orgânica da cena contemporânea. Sua presença é a prova viva do caráter iníquo que tomou a organização mundial da produção e da vida. E o próprio encanto que o “atraso” possa ter para quem não sofre dele é outra prova de insatisfação com as formas que tomou o progresso, formas entretanto a que o terceiro mundo aspira e para as quais não vêem alternativas. Enfim, um quadro difícilimo, que não se compreenderá nem se resolverá com mitos. (SCHWARZ 2006b:128)

Fazendo a releitura do ensaio de Antonio Candido, Schwarz encontra problemas ideológicos nos pontos das *Memórias de um sargento de milícias* valorizados pelo ensaio de Candido:

(...) a facilidade de movimentos estilizada no *Sargento de milícias* liga-se ao recorte particular operado pelo romance. Este deixa fora de seu universo as duas esferas decisivas da sociedade de então, a saber, o trabalho escravo e os controles do mando, para concentrar-se na terra de ninguém que ficava no entremeio, onde os pobres – sem trabalho e sem propriedade – viviam como podiam, das sobras do outro setor, desenvolvendo os mecanismos e ritmos que a narrativa valoriza. Aí está portanto uma visão parcial, real e simpaticíssima do país, obtida graças ao sumiço providencial dado tanto em sua elite como na sua forma básica de produção (por não caberem no bom humor?). Deliberada ou intuitivamente, trata-se do problema estrutural da cultura brasileira, sempre envolvida com a tarefa de curar ou disfarçar a ferida aberta pela economia colonial.” (SCHWARZ 2006a:133-134)

Candido já ressaltara, ele próprio, que a visão simpática da realidade nacional só fora possível através dessa operação, mas não leva a reflexão ao ponto em que a leva Schwarz, o qual se preocupa com o que foi deixado de lado, no romance, que possibilitaria “a dissolução da barbárie” elevar “a imaginação ao campo da relevância humana (histórica? ideológica?), ao preço do distanciamento da realidade” (SCHWARZ 2006a:137). E ressalta outra motivação para a valorização dos aspectos da cultura nacional: a independência cultural diante das metrópoles europeias.

O aspecto crucial estava na ruptura com o padrão metropolitano, percebido por tantos membros da elite culta como obstáculo a um desenvolvimento novo, com eixo interno. Vinha à frente a tarefa da integração *cultural* da nação, mandando que os homens modernos, em dia com a atualidade estética internacional, trabalhasse, na articulação desta última com as riquezas da pobreza brasileira, numa síntese exaltante, incompatível com o padrão burguês corrente, que fazia figura *atrasada*. O fundo colonial do país, agora acrescido pela massa migrante, também ela reduzida à infracidania, passava a ser o verdadeiro repositório de nossa força. A desalienação da elite através dessa aliança, que expulsava a anterior sujeição mental, abria o campo para a originalidade, o dinamismo e a regeneração nacionais. (SCHWARZ 2006a:138-139)

A valorização desses aspectos poderia levar a uma aceitação tácita de que esse tipo de relação informal e essa aversão à escala política se perpetuasse ou mesmo que se comece a crer impossível uma evolução da sociabilidade brasileira a formas mais avançadas e impessoais – formas com as quais, por exemplo, os malandros de João Antônio entram em choque.

Na mesma ordem de ambigüidades, há uma conexão decisiva entre o brasileiroismo pronominal e o universo da informalidade, alérgico a situações oficiais e, com elas, à dimensão normativa da esfera pública. Acresce que a informalidade, parente próxima da naturalidade, parecia representar a extensão das relações de cunho familiar à rua e a todo espaço social. Assim, o molde familista, formas de autoridade e intimidade inclusive, como que se substituíam à política, a qual ficava no papel de uma superfetação dispensável. Sob o signo da promoção da vida popular, o personalismo das relações rurais e a correlativa impotência do Estado adquiriam brilho estético *moderno*, ainda que qualificado pela ressalva humorística. Para entender o caráter duvidoso desses meandros basta lembrar o aspecto formal e não-espontâneo – encasacado? – próprio à idéia mesma de cidadania, também a dos pobres. Por outro lado não custa recordar que na época a abolição do Estado – a

casaca das casacas – estava na ordem do dia, ao menos em pensamento. (SCHWARZ 2006a:139-140)

Encontrar no tipo malandro e nas suas relações uma interpretação do dilema brasileiro equivaleria a extrapolar um tipo de relação mais ou menos restrita, tomá-la como positiva e irremediável.

Os melhores sentimentos de que seria capaz o paternalismo levado ao limite dele mesmo, desvinculado de seus interesses materiais, mas cheio, ainda assim, dos cuidados correspondentes, ampliavam-se em escala amazônica, até as fronteiras do território e além. Haveria um desbloqueio do indivíduo moderno – aqui a nota vanguardista – que alentado por certo padrão ideal do familismo brasileiro saberia lhe tornar revolucionária a natureza flexível, extensível e propensa à acomodação no coletivo, superando o emparedamento egoísta. Alheios à rigidez do Direito, esses laços seriam capazes de inspirar uma ordem que, ao desenvenenar as separações do Brasil antigo, estivesse à altura também da crítica modernista às *alienações da moderna civilização burguesa*, as quais havia que evitar. O deslocado desta aspiração, às vésperas da Revolução de 30 e do surto industrial concomitante, salta aos olhos de agora. Nem por isso ela perde a beleza. O paradoxo está na fisionomia esteticamente avançada, devida à ativação aventureira ou extravagante de nosso substrato pré-burguês no quadro da experimentação artística de ponta, esboçando uma hipótese política pouco viável, mas uma imagem forte, pela insatisfação a que seu projeto de aliança até hoje responde. Seja como for, a força e amplitude da dedicação do intelectual era um admirável avesso do desvalimento e da desinformação dos compatriotas, que se tratava de sanar.” (SCHWARZ 2006a:140-141)

Schwarz também cita Gilberto Freyre nessa linha de força problemática, e localiza a origem dessa tendência nos contemporâneos ensaístas do modernismo, os quais acabavam “descobrimo e inventando conexões fortes entre o legado colonial e a modernidade” (SCHWARZ 2006a:143). A origem real dessa valorização dos elementos nacionais, que induzia à invenção e às generalizações, data, na verdade, do romantismo, mas essa ilusória maior proximidade com as origens populares da cultura datam realmente de desde o modernismo. Destacam-se pelo que a princípio poderia ser visto como uma menor mediação, como uma aceitação mais completa da realidade nacional sem ter que passar por um crivo tão castrador de cultura letrada. No caso, sobretudo, de Gilberto Freyre, que tinha que lidar com formas mais violentas de sociabilidade, como a escravidão, amainar essas relações para torná-las mais simpáticas acabava, inevitavelmente, redundando em condescendência para com a brutalidade dos donos de escravos.

O fenômeno encontra uma contrapartida mais antiga e que ajuda a compreender o processo como um todo. Em crônica para o Diário do Rio de Janeiro, datada de 29 de dezembro de 1861, Machado de Assis, falando sobre assuntos econômicos nacionais e estrangeiros, explicando os primeiros através dos segundos, escreve sua celebre máxima: “O paiz real, este é bom, revela os melhores instintos; mas o paiz official, esse é caricato e

burlesco” (ASSIS 1946:111). A assertiva de Machado de Assis, tirada do seu contexto original e extrapolada, deixou um pouco de ser um índice seguro do problema nacional para se tornar, ela própria, um problema em si. A crônica de Machado diz respeito a aspectos “arlequinais” da economia política brasileira do Segundo Império, à tomada de empréstimo de leis francesas que não se adequariam às necessidades e à realidade brasileira da época. Machado se utiliza da expressão “Brasil real” contrapontisticamente, em oposição ao “Brasil oficial”, que se disfarça o quanto pode com roupas que não lhe cabem. Quando os modernistas foram buscar inspiração nesse amálgama indefinido e indefinível, acreditavam que esse Brasil reativo e submerso era, realmente, movido a “bons instintos” e passou a valorizá-los como tais. A realidade mesma desse Brasil real era bem mais problemática, problemática demais para caber positivamente numa representação de cunho realista que não entrasse em choque com o otimismo modernista e a valorização da cultura nacional, que acabou se tornando, ela também, oficial, sobretudo ao dizer respeito, alegoricamente, mais às raízes míticas dos povos de origem do brasileiro do que à realidade contemporânea. A valorização que o modernismo fez do Brasil tenta corrigir justamente o abismo que se abriu entre o oficial e o real, entre a cultura erudita decalcada quase diretamente de modelos europeus e a cultura popular que, muitas vezes, formou-se sem que a intelectualidade se desse conta disso (bom exemplo disso: o samba). É nesse ponto, mais do que em qualquer outro, na sua positivação, que a malandragem do romance de Manuel Antônio de Almeida se encontra com a da rapsódia de Mário de Andrade. Ressalte-se que essa comparação, especificamente nesse ponto, deve muito ao ensaio de Antonio Candido sobre as *Memórias de um sargento de milícias* e as reflexões posteriores sobre o tema desenvolvidas por Roberto Schwarz.

Os polos ordem/desordem e Brasil real/Brasil oficial permeiam boa parte dos contos de João Antônio, sobretudo aqueles que dão conta dos processos de transformação dos espaços urbanos, sendo os mais representativos, nesse ponto, o próprio “Paulinho Perna Torta” e “Abraçado ao meu rancor”. Pode se dizer que são algo intercambiáveis, dando conta de estruturas ora mais restritas (ordem/desordem) ora mais gerais (oficial/real)⁴¹. No âmbito ordem/desordem, encontram-se as relações conflituosas e polivalentes entre os malandros e os otários; no que diz respeito à dicotomia do “Brasil real” vs. “Brasil oficial”, o autor faz o contraste, nos seus contos, entre um discurso jornalístico-político da cidade e os cenários decadentes dos guetos marginalizados, cujas tragédias só são parcialmente noticiadas.

⁴¹ É preciso, porém, que não se perca de vista: primeiro, são metáforas e, aqui, são usadas no âmbito restrito da análise de uma obra literária específica; em segundo lugar, não se pode esquecer de todo o contexto original, também relativamente restrito, de que partiram as expressões. Usá-las em outro contexto, como se faz aqui, embora válido, é um risco que deve ser medido, daí a própria utilização desta nota de rodapé.

Uma terceira dicotomia é posta em questão nos contos de João Antônio do ciclo malandro, sem que se possa dizer que o escritor paulistano efetivamente quebre essa linha de força: as lembranças incertas do passado e o presente. A malandragem boêmia e romântica não faz parte dos seus contos como prática possível e presente, mas permanece como um espectro paralisante; mas essa ausência não se resolve de um modo simples porque sua negação não se dá apenas no tempo como, também, nas relações sociais que cercam os personagens. Os malandros, a malandragem e seus guetos são combatidos (negados no seu direito, incluindo o direito à voz) tanto pela imprensa quanto pelas práticas coercitivas e brutas da polícia, como especificamente no caso do conto “Paulinho Perna Torta” (em “Abraçado ao meu rancor”, trata-se de uma campanha publicitária que torna São Paulo uma cidade cosmopolita, deixando totalmente de lado suas práticas sociais locais e sua cultura autóctone própria), mas, ainda assim, resistem, agregam-se, formam novas e inevitáveis periferias em relação ao centro; em compensação, os personagens se mostram saudosos de um tempo pretérito de precisão difícil em que suas práticas sociais ilícitas seriam, de certa forma, vistas de modo condescendente ao se confinarem num espaço delimitado, fariam parte da normalidade de uma época de regras mais frouxas (a qual, porém, pode não ser muito diferente da que eles mesmos viviam, como se verá adiante, apenas menos pesada). De um jeito ou de outro, os seus solitários personagens caminhantes buscam por ela, seja no caso aqui já muito repisado dos trabalhadores honestos que procuram um ponto de fuga e fantasiam a malandragem como libertação, seja na figura quixotesca mas nada simpática de Bacanaço, perdida no tempo, ou no saudosismo dos leões-de-chácara e, já na fase dos contos-reportagem, na crônica dos antigos bairros boêmios do Rio de Janeiro e de sua decadência.

Paulinho Perna Torta é também um saudosista, embora suas memórias sejam, sempre, pesadas demais para que se tenha uma visão otimista e simpática do universo da malandragem, tão isolado e demarcado, e pesada mesmo nos momentos em que Paulinho conta que era feliz. Esse período de suposta felicidade o narrador passou ou dividido entre a própria vida malandra e a honestidade medíocre mas segura dos trabalhadores ou aprendendo a se tornar um predador sem sentimentos fragilizantes, segundo os conselhos de Laércio Arrudão. A busca de Paulinho pelos seus referências do passado, que não deixam de ser a reconstrução das memórias “daquela tal malandragem”, acabam sendo a constatação constrangedora e dolorosa de que não há do que sentir falta, e que o único caminho possível, embora suicida, é continuar o caminho já começado.

Não se trata apenas de um endurecimento das relações de troca espúrias – da dialética da ordem e da desordem – nem de uma negação em regra do *passado malandro* como herança

literária. Todos esses elementos, mais do que se encontrarem na obra de João Antônio, são, mesmo, evocados pela sua narrativa, pelos seus narradores, personagens perdidos em busca de uma identidade e um território conhecido. João Antônio dá continuidade a essa tradição não através do saudosismo, mas tornando o próprio sentimento da saudade e a sensação da falta um dos seus problemas centrais. O passado glorioso da malandragem é uma ilusão dos seus memorialistas na qual eles buscam se ocultar de um presente pesado, embora essa ilusão os oculte muito mal.

2.3 O renascimento da malandragem urbana e os malandros mortais de João Antônio

Pode-se dizer que a história fomentou uma segunda origem para o malandro, ou mesmo que enriqueceu essa fauna com novos tipos humanos. Os malandros e a própria malandragem no romance de Manuel Antônio de Almeida, segundo Antonio Candido, se encontram deslocados entre os donos de escravos e funcionários públicos e os próprios escravos; são os brancos pobres livres. Mas o que aconteceria se a escravidão acabasse se a economia brasileira ainda não tivesse evoluído para uma fase mais avançada do capitalismo? As suposições, agora, são desnecessárias, pois foi, simplificando muito o quadro, nessas condições que os escravos brasileiros foram libertados. A decadência dos ciclos agrícolas do nordeste empurrou a mão de obra dos ex-escravos para o sul, principalmente para a Capital Federal. Esse movimento migratório está na origem da formação de guetos marginalizados no Rio de Janeiro, da própria origem do samba e da formação de um novo tipo de malandro – que se expressa e é expressado por essa nova canção popular brasileira. O novo tipo malandro nasce de um sistema de exclusão mais radical, contra o qual é mais difícil escapar, ou melhor, que exige até mais malandragem do malandro, e de um modo pragmático: não se trata mais de jogar o jogo pelo jogo (e, por mais que a coisa possa ser mostrada de um modo simpático, pode ser que nunca tenha se tratado mesmo disso). O que se pensa em geral do malandro ainda deve muito à idealização, ao romantismo e mesmo ao preconceito.

O caso de São Paulo é um pouco diferente do caso do Rio de Janeiro. Até topograficamente a cidade de São Paulo é diferente, mais plana e de planejamento mais fácil – se se excluir o que causou de dor e prejuízo aos habitantes mais pobres, como se viu no capítulo anterior. O que não significa nem que não houvesse uma população negra e mestiça na cidade nem que a exclusão social não acabasse levando alguns indivíduos a expedientes escusos. O que aconteceu foi que a cidade de São Paulo, como lembra Ciscati, se tornou símbolo do progresso e do trabalho no Brasil, não podendo suportar sem conflito abrigar o

tipo malandro. A malandragem tipicamente atribuída ao carioca acabou se tornando uma espécie de qualidade positiva e simpática do povo brasileiro, gerada a partir do centro, um traço da cordialidade e da esperteza de um povo que tem que lidar, o tempo todo, com o imprevisto. Ainda assim, a origem desse novo tipo malandro apontada acima ainda pode ajudar a compreender o personagem de João Antônio no que ele se diferencia dos seus antecessores.

O samba mesmo é um detalhe importante em boa parte das narrativas do autor. Não raro um trecho de canção aparece citado ou até mesmo comentado ao longo dos seus contos. As predileções do autor também se fazem sentir fortemente: são as músicas dos seus sambistas preferidos, Noel Rosa, Wilson Batista, Nelson Cavaquinho, que vão aparecer citados. Mas são uma marca triste, do passado. Não aparecem tanto para dar colorido às cenas descritas, pelo contrário, o samba pode ser tanto a lembrança distante de um tempo passado, denunciando a desatualidade das práticas em que se insere e certo saudosismo, quanto um ponto de vista irônico e cético diante da realidade ou mesmo a solidão dos amores desfeitos. Mais do que isso, não. O malandro de João Antônio, seja ele carioca ou paulista, não tem uma das principais características do estereótipo moderno que tem origem nos fenômenos citados acima: afasta-se da figura do bailarino e mesmo da do músico. Identifica-se com as canções, mas não é mostrado compondo ou cantando: ouve reflexivamente e se deixa tocar, em segredo, para que não saibam que sofre. Não é bem o malandro do samba o malandro de João Antônio, mas se aparenta com ele, com a diferença de que o senso de humor e de ironia do sambista, e seu saudosismo atávico, se transformam em sentimentos mais duros e corrosivos; a ironia se torna cinismo, o humor se torna escárnio e o saudosismo se torna auto-complacência decadente que os sofredores ocultam para que não destruam o seu último abrigo. Ainda assim, o samba marca uma fase importante na construção do imaginário do malandro, cuja influência se faz sentir diretamente nas narrativas de João Antônio.

As visões sobre a malandragem, seja como representação seja como fenômeno social (embora as narrativas malandragem, de todos os matizes, sejam as fontes mais seguras encontradas pelos comentadores), têm pontos em comum variados, mas também pontos de divergência conflituosos o bastante para se ter mesmo a impressão de que se tratam de coisas diferentes que receberam o mesmo nome. Márcia Regina Ciscati e Vima Lia Martins, essa falando diretamente da problemática do malandro em João Antônio, partem do pressuposto de que a malandragem é composta por um conjunto de práticas ilícitas que visam à sobrevivência dos marginalizados, as quais naturalmente precisam mudar de acordo com o ritmo da sociedade, ou seja, da mesma forma que as margens são uma consequência de haver um

centro e se transformarem à medida que esse *centro* se transforma, o malandro não teria se extinguido, mas se transformado de acordo com a necessidade. São essas transformações que tornam o fenômeno tão variável na ótica dos seus comentadores, pois o que encontrarem de específico vai sempre depender do recorte histórico que fizerem.

De certa forma, Leonardo Filho e Macunaíma são também malandros “mais adjetivais do que substantivais”, ou seja, a malandragem seria, antes, uma qualidade que lhes pertenceria sem os definir; mas o ensaio de Antonio Candido colocou a coisa em outros termos e influenciou profundamente os analistas posteriores; não é improvável que a sua inspiração tenha sido, além das assertivas de Walnice Nogueira Galvão fazendo a ponte entre os dois romances citados, o malandro que foi se desenvolvendo desde a República Velha até o Estado Novo, quando foi calado⁴², atribuindo as características gerais do estereótipo a um exemplo mais antigo, tornando esse exemplo mais num fundador do que num precursor relativamente deslocado desse tipo de representação ficcional erudita e folclórica. O fato é que, a partir do ensaio de Antonio Candido, os dois tipos se iluminam e se refletem mutuamente, malgrado algumas diferenças de superfície. O que ajuda Antonio Candido a localizar o romance de Manuel Antônio de Almeida na raiz do tema é o quanto o malandro deveria à cordialidade atribuída ao povo brasileiro.

João Antônio localiza o seu malandro numa época posterior. Há, nos seus personagens e nos seus cenários, muito do improvisado de uma sociedade malemolente, mas que ele mostra do lado negativo. Uma breve esquematização, que não deve ser seguida à risca, poderia ajudar a mostrar, mais ou menos, a posição do malandro de João Antônio. Uma história da malandragem poderia se dividir em três ou quatro fases. A primeira corresponderia ao malandro pré-moderno, o qual corresponderia meio à ideia de Antonio Candido, meio a de Roberto Da Matta: cristaliza-se na origem das relações familiares brasileiras do século XIX, mas poderiam ter raízes mais distantes no imaginário popular trazido da Europa, como as narrativas de Pedro Malasarte, sobretudo na análise de Da Matta; sua existência dependeria, em muito, de se localizar entre a esfera do mando e a esfera do trabalho escravo, como mostra a análise de Candido sobre as *Memórias*, o que faz com que esse tipo de relação entre em crise com o fim da escravidão.

Em seguida e em consequência, surge o malandro da República Velha, cuja evolução se dá em paralelo ao nascimento e ao desenvolvimento do samba. A abolição da escravatura e

⁴² Esse malandro mais próximo dos tempos atuais se gestaria meio dos estudos eruditos, e teria realmente uma origem mais afastada, meio nas letras de samba da mesma época. Para Jessé Souza (2004:43-45), o início se deve a Gilberto Freyre e a Sérgio Buarque de Holanda.

a migração dos ex-escravos, vindos do nordeste em grande número, para os grandes centros urbanos brasileiros, sobretudo a capital federal, diversificou e aumentou essa camada de desempregados livres que começaram a se agrupar em guetos que iniciaram uma produção cultural própria. “Levados pela natureza excludente a viver por si, os componentes das camadas mais pobres (trabalhadores não qualificados, biscateiros e subempregados em geral) passaram a organizar-se culturalmente para si” (TINHORÃO 2004:263). Também se inicia, nesse período, mais acentuadamente nas metrópoles brasileiras, um processo de diversificação da estratificação social que minava, em parte, as antigas relações familiares que possibilitariam, pelo menos na sua representação ficcional, o livre trânsito entre a esfera da ordem e da desordem: quando a própria industrialização já começava a fomentar no sul e no sudeste do Brasil um modelo de “classes conforme o modelo dos demais países europeus ou da América do Norte” (TINHORÃO 2004:208). Desempregado e marginalizado, um velho personagem, “na linguagem da imprensa chamado malandro” (TINHORÃO 2004:291), vai ganhar uma nova indumentária e uma nova personalidade. O malandro do samba, personagem das canções ou, um pouco, o próprio sambista, muitas vezes considerado como o representante mais autêntico da própria malandragem, passa a ser considerado como forma de resistência individual e coletiva ao capitalismo nascente⁴³. Na época do Estado Novo, “achando que existia muito samba fazendo a apologia da malandragem, o DIP ‘aconselhou’ os compositores a adotarem temas de exaltação ao trabalho e condenação à boemia” (SEVERIANO & MELLO 2006:196), sendo o principal sintoma dessa transformação a composição de Wilson Batista “O bonde São Januário” (1941). O Departamento de Imprensa e Propaganda provavelmente não via problemas apenas na exaltação da malandragem, como também na crítica social quanto à falta de perspectiva do trabalhador assalariado e dos marginalizados em geral, como aparece na composição de Noel Rosa “O orvalho vem caindo” (1937), cuja coautoria foi atribuída a Kid Pepe, embora a colaboração seja muito pouco provável (SEVERIANO & MELLO 2006:131). O próprio João Antônio, em texto de 1976, ressalta que, mais importante do que o malandro, o pobre coitado sem eira nem beira era o principal personagem de muitas canções de Noel, mas acabava – não sem certa razão – confundido com o malandro. Em 1949, com o abrandamento do regime, o próprio Wilson Batista lança a canção “Pedreiro Valdemar”, “de madrugada toma o trem da circular/faz tanta casa e não tem casa pra morar” (SEVERIANO & MELLO 2006:270). Sérgio Cabral (1990:130), confirma a influência direta do Estado na produção e difusão musical da década

⁴³ O problema aparece insinuado no *Macunaíma*, mas o herói não resiste propriamente, perde-se na indecisão.

de 1930; mas, apesar da ironia com que até os músicos tratavam as composições trabalhistas (Wilson Batista era provavelmente o mais irônico a respeito), essas relações não são assim tão simples. Desde o final da República Velha, os rádios e os músicos faziam apostas político-partidárias (CABRAL 1990:79), lançando, por conta própria, músicas de apoio aos candidatos em questão, e precisavam, por sua vez, de apoio político para lutar pelos seus direitos (CABRAL 1990:116). O trabalhismo da Era Vargas, pode-se dizer, afetou os mais famosos músicos do samba não só ao direcionar suas composições, como também ao fazer com que os mesmos cristalizassem uma relação com a música (que provavelmente já começara antes) que os tornasse não mais malandros que se viram com um expediente amador, mas profissionais.

A própria Era Vargas pode ser vista como uma fase posterior, de amadurecimento da figura do malandro nesse breve (esboço de) histórico da malandragem. Na *Ópera do malandro* (1978), comédia musical de Chico Buarque, o malandro tradicional sucumbe às transformações do liberalismo pós-guerra, para ser substituído por outro tipo de malandro mais adequado aos novos tempos; mas até que ponto se pode dizer que esses tempos são realmente novos? A malandragem persiste, embora tenha mudado suas práticas, mas não os seus objetivos. Nesse texto, o malandro se consolida como uma espécie de ponte entre o passado e o presente: através dele, práticas sociais antigas que viabilizavam e heroicizavam a sobrevivência dos marginalizados serviam de oposição à modernidade impessoal que pretendia se instaurar, mas não deixa de ser o representante de tempos mais modernos, numa análise mais ampla, se se perceber que o seu contexto é bastante diferente do dos herdeiros de Pedro Malasartes. Na obra de Chico Buarque, essa intromissão do passado no presente também se dá na esfera superior, quando põe em cheque os limites da própria modernização conservadora. “O passado reverenciará o moderno, instalando-o, mas cobrando o pedágio de sua conservação” (VIANNA 1978:8). Também nas esferas superiores o mais moderno só serve e é aceito na medida mesma em que conserva as estruturas sociais antigas. Em compensação, enquanto os sambas tinham que se calar sobre o assunto, a malandragem continuava o seu percurso subterrâneo, sem cronistas que abrandassem sua brutalidade. Uma análise dos sambas da malandragem mostra o malandro mais numa eterna corda bamba do que numa condição superior.

Ora, essa vida de precariedades, de pobreza é de todos eles, raramente há uma exceção: eles têm dinheiro, mas vão perder logo, estão sempre em má situação. É uma vida pobre do ponto de vista material, vida modesta, atormentada e amedrontada, pois se encontram permanentemente vulneráveis à delação de alguém, por alguma coisa que fizeram ou não sabem se fizeram, só sabem que são objetos de repressão por parte da ordem ali presente./O personagem importante que dá o limite da ação, da esperteza e da malícia do malandro é a repressão, é a ordem, da qual ele

está sempre fugindo. Leva uma vida amedrontada porque é perseguido permanentemente. Por se ver como culpado de alguma coisa, sente-se realmente infringindo as normas, aceita as regras, acredita pertencer à legitimidade, à ordem que ele viola. E se posiciona imediatamente até por não trabalhar, por ser vadio. Ele não tem carteira assinada, mas isso é próprio da experiência: “Sua carteira de trabalho”. Não tendo carteira de trabalho, é vadio e vai preso. Sem trabalho é sinônimo de vadio e, como na França do século XVIII, criminoso. (SANTOS 2004:28)

A vitória do malandro vem, em muito, da sua resistência ao trabalho e, eventualmente, ao crime miúdo, o que redundará na “consciência clara de que essa vida é breve” (SANTOS 2004:29). Também o ciclo de malandragem do samba não fala apenas do malandro em oposição ao otário, mas coloca os dois personagens se digladiando, apesar do seu sofrido destino em comum (SOUZA 2004:47), confinados no mesmo meio. Como nos sambas, os contos de João Antônio trazem “novas modalidades e representações para o fenômeno da malandragem” (CISCATI 2001:222), ao traçar “um perfil do malandro brasileiro, não se rendendo a uma ideologia do ‘malandro cordial’, do ‘bom malandro’, do ‘malandro estilizado’, entre outros rótulos domesticadores” (AZEVEDO FILHO 2008:16), um tipo de personagem que “não solicita nenhum tipo de empatia por parte do leitor” (PACHECO 2007:32). Mas os seus malandros, assim como os seus otários, aparecem cansados da vida que levam. Os personagens devem se mover constantemente para evitar punições externas, muitas vezes se submetendo a relações de troca em que não se pode dizer que saem ganhando: os valores impostos pelo mundo da ordem aparecem despídos, no seu total poder de opressão, e como se isso não bastasse os personagens ainda são acompanhados por uma insistente sensação de perda, uma solidão insolúvel e o desejo impossível de mudar o seu papel social. Tanto os otários desejam ser malandros quanto os malandros consideram a possibilidade de se tornar otários.

Berthold Zilly faz uma diferenciação dos tipos mais a partir das suas características do que da sua evolução no tempo, mas deixa faltando a linha evolutiva entre o malandro de origem e o malandro contemporâneo. Em João Antônio, mais do que o que seria a pura brutalidade do malandro pós-varguista, o que ocorre, no interior dos personagens, é um angustiante conflito com um passado que não pode ser encontrado nem, por outro lado, posto de lado – passado negado sem ser resolvido, mas nenhuma época histórica estaria plenamente concretizada; não há presente pleno. O malandro de João Antônio, por sua vez, não poderia aparecer como um herói pleno, o salvador e justificador de seu mundo, pois em sua obra se percebe, segundo Clara Ávila Ornellas, a “incredulidade numa mudança social que permitisse a transformação dessa realidade. Esse ceticismo termina, dessa maneira, por justificar a presença de uma elaboração literária, aparentemente, brutal e ferida instaurada na falta de

elementos”, por dar “esperanças de uma vida melhor para os homens marginalizados. As personagens do escritor paulistano não têm sentimento de futuro, restam-lhes travar uma luta constante contra os padrões estabelecidos”.

Berthold Zilly enxerga transformações no tipo malandro, mas não na estrutura de suas narrativas. Para ele, o malandro moderno, ainda que incorpore elementos dos tipos anteriores, passa a ser “bandido, ladrão, gangster, assassino. A ambivalência dos dois outros conceitos cede lugar a significados puramente negativos, sinônimos praticamente de marginal” (ZILLY, 2000, p. 182). Também a necessidade de um realismo mais mimético, em tempos mais duros, teriam impedido uma visão mais romântica da malandragem.

O realismo social parece excluir ou pelo menos afastar humor e ludismo – quanto mais mimético tanto menos jocoso? Até certo ponto sim, embora haja muito humor em João Antônio. Mas comparando com outros autores da malandragem, em termos de enredo não há nem samba, nem Carnaval, não há espaço nem época para a inversão das classes sociais. O malandro de João Antônio é mais duro, mais homem de negócios, mais ganancioso, mais explorador, mais cruel do que o malandro do samba ou do romance malandro, mais “real”, mas mesmo assim relativamente atraente. Não é só homem de negócios, não é puro bandido ou gangster, como os heróis de Rubem Fonseca. (ZILLY, 2000, p. 190-191)

Mas Berthold Zilly insiste nas semelhanças entre as narrativas. O representativo, para ele, no conto de João Antônio (Zilly pega como exemplo “Malagueta, Perus e Bacanaço”) são elementos estruturais que, para ele, aproximariam João Antônio e Manuel Antônio de Almeida. Zilly afirma que, também nesse conto, há uma eliminação das demais camadas sociais para que apenas a dinâmica desse microcosmo funcione – embora ele não explique como esse recurso se tornaria representativo no conto de João Antônio. Quando as outras classes aparecem é apenas como um cenário distante, inacessível e contrastante:

(...) não parecem nem o mundo do trabalho nem as esferas da classe média para cima. Aparecem operários, mas no seu tempo de lazer, aparecem colegiais, fora da escola. E vez por outra são evocadas as habitações pobres dos malandros, mas no fundo eles não têm moradia, eles vivem nos espaços públicos. Têm uma ligação remota com os seus lugares de circulação e de lazer do proletariado, que para os malandros é a esfera do “trabalho”: ruas, salas de sinuca (...). Os malandros são circuladores, eles se viram, são “viradores”, vivem de “viração”; a sua vida é um *perpetuum mobile*, uma roda-viva. Se têm algum ponto fixo é o quarto de sua “mina”, o lugar de trabalho da prostituta explorada, ameaçada, maltratada por eles, no caso principalmente de Bacanaço, cafetão boa gente, mas brutal, ironia do nome, a desconstrução personificada da figura do malandro imaginário. (ZILLY 2000:185)

Mas o que acontece é o processo contrário – o qual faz parte bem mais do aspecto realista do livro: o isolamento dos personagens é consequência da exclusão social. Os malandros estão marcados de um modo irreversível. O argumento, sobretudo a cena em que os personagens se encontram, de passagem, por um bairro frequentado pela baixa burguesia e

trabalhadores de folga, funciona como o de *L'Assomoir*, de Zola, ainda segundo a análise Antonio Candido (2010:47-48). Antonio Candido relata a cena do casamento em que o povo, em cortejo, passa por bairros nobres de Paris, despertando uma forte aversão nos cidadãos de classe média. Em João Antônio se dá o contrário: são os marginalizados, invisíveis para os passantes, que se sentem incomodados e expulsos. Em romances que tratavam, ficcionalmente, mais diretamente das relações sociais do Brasil, como os de Aluísio Azevedo (CANDIDO 2010:118), a proximidade entre exploradores e explorados é mostrada de modo diferente: ambos parecem muito próximos pelo baixo desenvolvimento da economia nacional. Não que houvesse maior mobilidade social, pelo contrário; o que acontecia era uma menor estratificação social, a ponto de não ser possível fazer uma análise “vertical” da sociedade brasileira. Passado o tempo – e o tempo da narração de quase todos os contos de João Antônio se localiza predominantemente nas décadas que seguem o maior ímpeto de industrialização do Brasil e crescimento das cidades – a sociedade das cidades grandes do Brasil mais se assemelha a das cidades dos países industrializados (o que faz com que haja um choque).

Um outro nível em que, para Berthold Zilly, o conto seria representativo, quer dizer, estruturalmente simbólico de uma realidade exterior, seria o plano dos personagens. Os personagens representariam a juventude, a maturidade e a velhice do tipo malandro. Perus seria a juventude do malandro em formação – problematicamente comparado ao pícaro por Zilly –, Bacanaço, a maturidade; Malagueta, a velhice. O destino de Malagueta pode ser visto como o futuro de Bacanaço. Já o destino de Bacanaço e Malagueta são visões do que pode se tornar Perus – visões cronológicas ou não, pois Perus poderia se tornar, ainda, um malandro mendigo como Malagueta sem se tornar, antes, um rufião como Bacanaço. Os três funcionariam como símbolos de uma mesma coisa, mas apenas Bacanaço tem a planitude necessária para se tornar um estereótipo desse tipo.

Malagueta e Perus têm vidas próprias além da malandragem. Perus, comparado por Berthold Zilly ao pícaro pelas crescentes desilusões que o levariam ao pessimismo – apenas uma semelhança vaga, pois Perus já é mostrado num estado de pragmatismo e pessimismo bem evoluído apesar da juventude – se encontra dividido entre o cansaço de uma vida errante que ele sabe que não vai lhe dar nada, empurrado que foi a essa vida por um lar desfeito, e o mundo limitado do trabalho honesto. Malagueta, por sua vez, mantém uma relação amorosa arranjada, uma mancebia cujo lirismo aproxima esta relação das relações amorosas das *Memórias de um sargento de milícias*. A não ser pela diferença de que o seu par, descrito por alto, não parece capaz da leviandade da cigana nem da faceirice de Vidinha. Ela é, pelo contrário, marcada pelo desgaste de uma vida brutal de trabalho informal incansável e

incessante. Sua ligação com Malagueta, apesar do improvisado, é mais forte pela solidariedade mútua que os une, por terem se reconhecido no abandono.

Bacanaço, o rufião, é o que mais se aproxima da figura folclórica do malandro no conto – e, aliás, em toda obra de João Antônio, mesmo contando os contos de *Leão-de-chácara*. Apesar de os três serem unidos por uma solidariedade instável que, apesar dessa instabilidade (os três analisam a possibilidade de passar a perna nos outros dois e sabe que cada um dos outros planeja o mesmo), os afastaria do individualismo do estereótipo acabado do malandro. Mas, nesse ponto, dos três Bacanaço é o menos solidário: é o líder do conluio, o detentor do dinheiro – vendeu o relógio para poderem jogar – em linguagem de sinuca, ele é o patrão. Seu cuidado para com os parceiros, apesar de se esboçar palidamente um afeto paternal entre ele e Perus, mas posto do ponto de vista do próprio Perus, é interesseiro e pragmático ao extremo.

Bacanaço, cuja alcunha poderia ser lida facilmente como a de “grande bacana”, uma figura de elegância exagerada e de mau-gosto, é um personagem anacrônico, o tipo de malandro folclórico cuja lenda era sustentável mais ou menos entre as décadas de 1920 e 1930, podendo ser “encontrado” (fala-se aqui de ficção) no máximo até meados dos anos cinquenta. Depois disso, não seria possível recriar na ficção um malandro que não remetesse a um passado cada vez mais remoto.

E mesmo assim, Bacanaço persiste, sem outra dimensão humana que não seja a malandragem, e suas desventuras para além do tempo real da narrativa são flashes coerentes com a sua condição: Bacanaço é mostrado retrospectivamente espancando, “corrigindo” uma de suas aliciadas, afirmando o machismo brutal típico do estereótipo. Seus pares mais próximos ao longo do conto são curiosamente, os policiais, que desempenham uma função um pouco semelhante ao do major Vidigal no romance de Manuel Antônio.

Há a presença de dois policiais no conto, muito representativos: o que não consegue se desvincular dos meios malandros (um esperto jogador de sinuca viciado no jogo), policial aposentado que dá conselhos algo hipócritas – “A maior malandragem, meus filhos, é a honesta” (ANTÔNIO 2009:168) – e, dada à sua influência, ainda tem poder de ameaçar chamar a polícia caso as coisas não lhe pareçam bem (um tipo bastante semelhante ao Vidigal que ainda representa uma ética antiga e um forte conservadorismo oficial). O segundo – que também participa de uma dialética da ordem e da desordem, mas dessa vez elevada a um nível brutal – é o policial cínico que cobra propina de Perus na entrada de uma sinuca vazia e com quem Bacanaço precisa se acertar para que tudo fique bem.

Como colegas. O malandro e o tira eram bem semelhantes – dois bem-ajambrados, ambos os sapatos brilhavam, mesmo rebolado macio na fala e quem não visse e não soubesse, saber não saberia quem ali era polícia, quem ali era malandro. Neles tudo sintonizava. (ANTÔNIO 2009:196)

A dialética da ordem e da desordem assim como a lógica do favor azeitando as relações sociais, da maneira como mostrado por Manuel Antônio no seu romance, são coisas do passado. O policial desonesto que aparece em cena usa da arbitrariedade de maneira franca para se beneficiar – ao contrário do primeiro, que a utilizava para, ainda que de maneira torta e segundo critérios algo subjetivos, fazer justiça. A segregação impede que se transite livremente de um a outro, de acordo com a posição inicial que se ocupa: isso impede que a lógica daquele antigo mundo prevaleça nesse. Mas se mantém um contato ainda mais viciado entre o mundo da ordem e da desordem: o mundo da ordem pode transitar livremente pelo da desordem, enquanto o da desordem permanece cerceado.

Bacanaço seria, ainda, apesar da sua brutalidade, um representante desses mundos antigos, quase um resquício de pré-modernidade urbana – e, sobretudo, um arquétipo perdido entre tipos mais plenamente humanos. Para lhe dar uma dimensão tão real e tocante – para que ele se torne ao leitor uma figura mais simpática, como Malagueta e Perus, vistos mais do ponto de vista do sofrimento que sofrem do que pelo sofrimento, menor, que causam – seria necessário ver Bacanaço no seu patético, quer dizer, na sua decadência, no seu contraste com o tempo presente. Bacanaço seria o remanescente teimoso de uma estirpe que a história impossibilitara; lembre-se que a “malandragem clássica”, produto da pré-modernidade da sociedade brasileira, fora destruída e perseguida brutalmente – sobretudo no imaginário popular, censurado nas suas representações – durante a Era Vargas.

A malandragem enquanto instituição, de que Bacanaço, de um jeito ou de outro, é o símbolo máximo no conto, é mostrada na sua impossibilidade. Ainda segundo Zilly (2000:195), sua promessa de liberdade irrestrita acaba desmentida. Os malandros são mostrados atravessando São Paulo sem encontrar jogo que valha a pena – encontrando no caminho relatos da loucura e decadência de figuras tradicionais do seu universo, e um horizonte de maior violência marcado pela presença mais forte, por exemplo, do tráfico de drogas – acabam extorquidos por um policial corrupto que, ainda que pareça um par de Bacanaço, é sua mais fina ironia, pois enquanto Bacanaço é o representante de um tempo duro e elegante que passou, o tira é o representante de um mundo ainda mais duro que se estabeleceu, e acabam perdendo tudo enganados por um malandro mais esperto – perdem para o jogo da sinuca, porque o jogo dá o que o jogo tira e vice-versa. Os personagens podem ser vistos como herdeiros da malandragem das *Memórias*, mas num mundo em que a picardia

predatória toma o lugar do favor: agora se trata de tomar o que se pode. O mundo se tornou mais moderno, e aquela suspensão da culpa do romance ancestral não é mais possível; mas o que a substitui não é a culpa do mundo civilizado e desenvolvido; mas o castigo desmedido imposto a um mundo da desordem incapaz de se mover.

Quanto à relação dos personagens de acordo com a idade, para encerrar o assunto, talvez ela funcione de um modo um pouco diferente. Enquanto Bacanaço representa a persistência cega e quase romântica na malandragem, Malagueta, a quem não é dado muito mais do que pensar nas necessidades imediatas, representa o extremo cansaço e desgaste do caminho sem volta. E Perus – Perus diz da incerteza e do pessimismo. E não é à toa que, fatalista, o jovem chega a considerar bem melhor a possibilidade de se tornar o que todo malandro temeria se tornar um dia: um otário, dando razão ao velho policial da sinuca. Seu pessimismo parece maior porque, apesar da tentação, ele não larga a vida de malandro. Talvez porque a decisão não dependa dele.

2.4 Boca de Laércio Arrudão e seus preceitos: a ética da malandragem

A relação que se constrói entre Paulinho Perna Torta e Laércio Arrudão já fora esboçada pelo autor em contos anteriores, sobretudo “Frio” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”, e um pouco menos em “Meninão do caixote”, todos do volume de 1963. Em “Frio”, o malandro Paraná cuida tortamente de um menino de rua, o personagem central, mas sem nome, da narrativa; disse-se *tortamente* porque, apesar de se tratar de uma relação paternal/filial, essa relação é bastante esporádica e incerta. O malandro Paraná é capaz de pagar as refeições do menino quando está na melhor, quando um de seus golpes insinuados na narrativa redundava em sucesso; o menino confia plenamente em Paraná, mas sabe que não pode contar com o velho malandro em todas as horas. O centro da narrativa é uma missão que Paraná incumbiu ao garoto: entregar-lhe um misterioso pacote num ferro-velho, para o que deveria se desviar da polícia e não despertar suspeita de nenhum outro passante, esperar e dormir no ferro-velho caso o velho não aparecesse. Não é posto em dúvida o afeto que o velho sente pelo garoto, mas, em compensação, numa situação difícil, Paraná foi capaz de usar o menino para que ele mesmo não precisasse correr o risco de ser pego com o pacote suspeito. Paraná se mostra ambíguo, nesse ponto, não apenas por ora proteger e ora se aproveitar do garoto como se as duas coisas se compensassem, mas também por tratar o menino de rua ora como menino mesmo e ora como um malandro adulto, o que o leva a exigir de alguém tão jovem e inexperiente a lealdade que, na obra de João Antônio, une os

malandros entre si (apesar de poder ser rompida de acordo com as circunstâncias). Já o menino Perus – que já tem características físicas de Paulinho Perna Torta, como os expressivos olhos verdes – é escolado na malandragem por Bacanaço, o maduro rufião que mais se aproxima do malandro estereotipado moderno. Perus se sente mais à vontade ao lado dos malandros do que no lar desfeito de que saiu. Mas, no final da madrugada, sozinhos, depois da divisão do lucro parco que tiveram, topam apostar uns contra os outros e se veem como inimigos ferrenhos. Bacanaço mesmo passa a se considerar o patrão de Perus e, jogando, não investe outro sentimento nele. O caso de Laércio Arrudão e Paulinho Perna Torta é bem diferente dos anteriores. Paulinho Perna Torta não é o único personagem da obra de João Antônio cujos hábitos brutais são mostrados como reação a um meio adverso, mas é provável que seja aquele no qual o processo é mais esmiuçado. Ele surge como um menino de rua que mal e mal consegue se sustentar e não recebe a ajuda de ninguém, a não ser de dona Catarina, a dona da Pensão do Triunfo, em geral exploradora dos mais fracos, mas por alguma razão que nem mesmo ele sabe explicar, apiedado pelo menino Paulinho.

Dona Catarina, naquela boca do inferno. 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. Piranha, rápida, no tirar o que é dos outros e sem muita explicação, dona Catarina era dona Catarina. E não sei se eram os meus olhos verdes, como algumas mulheres tem dito ou a cara toda de coitado.../Se eu andava muito branco ou cara inchada de dor, a velha me dava um jeito. E me arrastava para ver. Tinha lá no Largo Coração de Jesus, seus conhecidos, um farmacêutico e um dentista. (ANTÔNIO 1975:64)

Mas a piedade parava por aí. E ninguém mais se deixava convencer nem pelos olhos verdes nem pela cara de coitado. Os adultos eram outros exploradores ou, na sua maioria, gente indiferente. Os outros meninos tinham os seus problemas e não podiam ajudar. Aliás, a condição de excluídos fazia com que não se tivesse apenas indiferença pelos meninos engraxates, como também uma desconfiança preconceituosa e injustificada. Na verdade, tudo que os meninos, e alguns velhos no meio deles, podiam fazer era concorrer entre si para tentar tirar algum para sua própria sobrevivência. E Paulinho estava no meio deles.

Era um na fileira lateral dos caras. Entre velhos fracassados em outras virações e moleques como eu e até melhores, gente que tinha pai e mãe e que chegava lá da Barra Funda, da Luz, do Bom Retiro... Porque isso de engraxar é uma viração muito direitinha. Não é frescura não. A gente vai lá, ao trambique da graxa e do pano, porque anda com a faminta apertando. E é mais sério do que aquilo que os otários com suas vidas mansas, do que os bacanas e os mocorongos com suas prosas moles julgam. Aquela moçada farroupa com quem eu me virava, tirava dali uma casquinha para acudir lá suas casas; e, engraxando, os velhos, sujos e desdentados, escapavam de dormir amarrotados nas ruas, caquerados e de lombo no chão, como bichos. (ANTÔNIO 1975:63)

Paulinho não nasceu malandro; foi tornado malandro meio pelo acaso de ter caído nas graças de Laércio Arrudão, nem Paulinho sabe exatamente por que, se “foi pelos meus olhos acesos e verdes ou pela minha cara de esperto muito acordado” (ANTÔNIO 1975:71) – mas perceba-se o que o tempo fizera ao garoto, que ou perdeu a cara de coitado e começou a parecer esperto ou passou a se mostrar uma coisa ou outra de acordo com a necessidade. A vida dura nas ruas, sem a piedade de ninguém, o forçou a adquirir certa picardia. O contato com um malandro mais velho concluiria sua formação de malandro. E Paulinho mostra por Laércio Arrudão um respeito recíproco e justificado.

Engraxando lá uns tempos nas caixas da entrada da barbearia, que eu conheci, bem ajambrado e já senhor, no terno de brilhante inglês, que fazia a gente olhar, mão luzindo um chuveiro e dentes brancos muito direitinhos, um mulato muito falado nas rodas da malandragem, professor de picardias, dono de suas posses e ô simpatia, ô imponência, ô batida de lorde num macio rebolado! Laércio Arrudão./Que foi pelos meus olhos acesos e verdes ou pela minha cara de esperto muito acordado; que foi pela mão de Deus ou por uma trampolinagem do capeta. Mas foi a minha colher de chá, o meu bem-bom, a minha virada nesta vida andeja./Laércio Arrudão me topou e me deu uma luz, me carregando para empregado lá na zona, no boteco da Alameda Northmann. Ali, no Bom Retiro. Pegado aos trilhos do bonde, na esquina da rua Itaboca, defronte à rua dos Italianos; ali, naquele muquinfo escuro, onde minha vida virou e a que os vadios das curriolas, os trouxas das ruas, os tiras das rondas, as minas, as caftinas, os invertidos, as empregadas da zona e os malandros encostavam o umbigo no balcão pedindo coisas, balangando seus corpos e queimando o pé nas bebidas. E cujo nome, de muito peso e força, era repetido de boca cheia na fala da malandragem. Boca de Arrudão./Pela primeira vez eu morava em algum lugar. (ANTÔNIO 1975:70-71)

A vida de Paulinho muda sob a sombra protetora de Laércio Arrudão. E a reação que Paulinho passa a ter diante dos “outros”⁴⁴ se transforma gradualmente de defensiva para reativa. Laércio Arrudão, passado o tempo, faz com que Paulinho endureça através de conselhos. A princípio, ensina-lhe a não se dobrar diante de Ivete, a amante francesa e mais velha do jovem Paulinho; ensina-lhe a ética machista e sem simpatia da autêntica malandragem das ruas, sem o bom humor típico de outras representações do gênero.

Arrudão arrastou este aqui para um canto e ensinou./– Você vai deixar de ser um pivete frouxo. Vou te levantar a crista pra você dar uma ripada nessa gringa – e me olhou dos pés à cabeça – porque você é gente minha./O brilho de simpatia nos olhos de Laércio Arrudão começou por me ensinar que quem bate é o homem. E manda surra a toda hora e fala pouco. Quem chega tarde é o homem. Quem tem cinco-dez mulheres é o homem – a mulher só tem um homem. Quem vive bem é ele – para tanto, a mulher trabalha, se vira e arruma a grana. Quem impõe vontades, nove horas, cocorecos, bico-de-patos e lero-leros é o macho. Homem grita, manda e desmanda, exige, dispõe, põe cara feia e pede pressa. A mulher ouve e não diz um a, nem sim, nem não, rabo entre as pernas. Mulher só serve para dar dinheiro ao seu malandro. Todo o dinheiro. Por isso, entre os malandros da baixa e da alta, as

⁴⁴ No *Diário de um ladrão*, de Jean Genet, o submundo é mostrado de uma maneira ambígua, provocadora e irônica. Genet se mostra orgulhoso do seu universo e provoca o leitor, dizendo-se de um outro mundo, fechado, e avesso ao estabelecido pela burguesia. Embora, sadicamente, ele incorpore os policiais como parte do jogo.

mulheres se chamam minas./Laércio Arrudão me ensinou./– Mulher lava os pés do seu homem e enxuga com os cabelos./Laércio Arrudão me ensinou./– Outra coisa: duas ondas bestas podem perder um homem. Gostar e mulher bonita. Malandro que é malandro se espanta e evita tudo isso./Pousando as duas mãos nos meus ombros, falando baixo e sério um português bem clarinho, Laércio começava a me escolar que quem gosta da gente é a gente. Só. E apenas o dinheiro interessa. Só. E apenas o dinheiro interessa. Só ele é positivo. O resto são frescuras do coração. (ANTÔNIO 1975:78)

Mas, mais importante, é o que vem depois. Laércio começa a incutir em Paulinho a necessidade de se decidir, definitivamente, por aquele meio de vida, já que não haveria, para ele, outra alternativa.

Crítica. Que malandro sou eu? O nervoso de suas mãos continua. Joga-me na cara que sou um trouxa, um coió muito pacato, tenho uma mulher só, perco tempo andando na magrela pra baixo e pra cima, tenho essa mania besta de namorar meninas honestas que trabalham nas lojas da rua José Paulino, não me cuido de arrumar mais grana nas virações da zona. E que nunca serei um malandro, não tenho ambição.../Meus olhos ficam baixos no azulejo gasto do boteco. Arrudão se despede, o tapa no meu ombro. Muda o tom, a ruga some da cara, já outro Arrudão, já brinca./– Meu Paulinho duma Perna Torta, meu moleque.../O ensino de Arrudão quer o meu bem./A ele só interessa é furtrar, roubar, beliscar, morder, recolher, entortar, quebrar, tomar, estraçalhar. Laércio Arrudão me quer vivo e cobra como ele, a cobiçar e tomar todas as coisas alheias. (ANTÔNIO 1975:85)

São os elementos do passado mesmo, já presentes na malandragem de antes (como se vê, em conto anterior do autor, nos modos de Bacanaço), mas postos a nu numa era sem condescendências. Perceba-se, porém, a constante presença do elemento protecionista e paternal: Paulinho prefere o Laércio Arrudão que o trata com carinho mais do que o conselheiro da malandragem, cujos conselhos, apesar disso, não pode deixar de seguir. Para Ieda Magri, esses ensinamentos são o que marcaria a transição de Paulinho para um patamar mais alto na malandragem, ou mesmo já para o banditismo franco.

A maturidade e os ensinamentos de Laércio Arrudão tiraram o tempo da rua do malandro. Mas foi quando o governo quis limpar as ruas da cidade e usou a força policial para fechar as casas de prostituição que Paulinho duma Perna Torta foi se tornando bandido. (...) se tornou o malandro dos malandros na casa de detenção, sua maior escola, bem mais poderosa na criação de bandidos, do que a rua – a rua cria o malandro, a casa de detenção, o bandido – e de sua sobrevivência no confronto interminável com a polícia e com o governo (...) (MAGRI 2006:44)

Perceba-se, porém, que a rua tinha outros significados para Paulinho, e que o seu encontro com o mundo da ordem, ou o mundo dos otários, não fazia, inicialmente, com que ele pensasse pura e simplesmente nos termos predatórios de que fala o velho malandro. Paulinho paquera não apenas as moças honestas, mas a possibilidade de levar uma vida como a delas; atravessa as ruas de bicicleta não com um objetivo específico, mas para saborear a liberdade que romanticamente se atribuía aos malandros, mas que para Laércio Arrudão não

passa de perda de tempo. A rua, mais uma vez, é o ponto que propicia o encontro entre os malandros e os otários, mas o otário não é necessariamente o único que sai prejudicado nessa relação.

2.5 Outras dialéticas da malandragem: “Visita” e “Joãozinho da Babilônia”

Em João Antônio, não há heróis inteiros, nem na esfera do trabalho nem na da malandragem. O impasse do *Macunaíma* segundo Gilda Mello e Souza é, grosso modo, posto noutros termos por um autor que não recua: enfrenta a derrota dos dois lados. São, semelhantemente, relações de improviso, mas nas quais nem todos os termos da equação se encontram protegidos, sancionados. Os privilegiados são os que descem na esfera da ordem, mas sob certas condições. Mas já não era assim? Quando Antonio Candido privilegia Leonardo Filho, não se trata mais ou menos da mesma coisa?

Nos contos de João Antônio, a relação entre malandros e otários é, ao mesmo tempo, predatória e de dependência mútua; um justifica a existência do outro, mas não parecem capazes de se compreender uns aos outros, em geral. Os personagens de João Antônio, por uma ou outra razão, são empurrados a um egoísmo violento; centram-se em si mesmos, temerosos de perder mais do que a vida e o tempo já levaram, protegem-se inclusive dos sentimentos, como reza o ensinamento brutal de Laércio Arrudão – ironicamente influenciado por uma espécie de amor paternal e pelo desejo de perpetuar seu mundo querido e permanecer justificado num mundo em ruínas – mas acabam, por isso, caindo num círculo vicioso impossível de quebrar: o vazio dos mais brutalizados vem também de terem se protegido de ter sentimentos. Nesse sentido, o título do livro de João Antônio publicado em 1986, *Abraçado ao meu rancor*, inspirado num tango antigo, é bastante sintomático e ilumina mesmo sua produção literária anterior.

Esse isolamento tem profundas raízes na obra de Lima Barreto e na de Graciliano Ramos (para Osman Lins, Graciliano Ramos deve a Lima Barreto, sobretudo na construção do *São Bernardo*, a construção autorreflexiva e isolada dos seus personagens duros). João Antônio, ao escolher o conto, radicaliza ainda mais esse processo profundamente arraigado no romance. O espaço menor do conto faz com que esse egoísmo se adense ainda mais, e que as outras presenças praticamente desapareçam. Note-se a quase ausência de diálogos na obra de João Antônio: as falas aparecem isoladas, como vaticínios, e muitas vezes se repetem, sem conseguirem uma resposta direta. O autor, porém, se concentrou em dois universos que se apoiam um no outro, mas se estranham, não chegam a uma compreensão mais profunda um

do outro, mesmo que cheguem a desejar algum tipo de aproximação. Os malandros e os otários fazem parte de uma espécie de dicotomia na obra de João Antônio, sobretudo nos dois primeiros livros. Em dois contos, porém, o confronto se aproxima mais; são eles “Visita”, de *Malagueta, Perus e Bacanaço* e “Joãozinho da Babilônia”, de *Leão-de-chácara*.

O livro de estreia de João Antônio, sobre o qual se concentra essa análise, é a coletânea de contos *Malagueta, Perus e Bacanaço*, de 1963. A coletânea é dividida em sessões, como o autor faria, também, nos livros posteriores. As sessões são: Contos gerais, Caserna e Sinuca. Os três primeiros contos da primeira sessão remetem a uma constante situação de insatisfação com a vida das personagens-narradoras. Segundo Vima Lia Martin:

As personagens que protagonizam os três contos são “otários” que rejeitam os valores burgueses cultivados por seu meio social e sofrem de uma insatisfação profunda advinda de uma certa consciência que possuem acerca das contradições sociais e das limitações inerentes ao lugar social que ocupam. São personagens masculinas que, ao sofrerem a experiência do deslocamento psíquico e ou social, acabam por ser porta-vozes da angústia daqueles que não incorporam a ideologia burguesa, pautada em valores como o trabalho e a família. (MARTIN 2008:73)

Esses contos são mais dedicados à memória da juventude do próprio autor, na qual João Antônio recorre ao sumário-narrativo e a breves cenas postas mais ou menos em ordem cronológica. Servem para ajudar a compreender a formação do cotidiano do personagem. Ressalte-se, ainda, nesses contos, a fixação dos personagens pela rua, por um distanciamento do cotidiano ordeiro e das expectativas mesquinhas das suas famílias. E não por acaso o livro abre com um conto chamado “Busca”, sucedido pelo célebre “Afinação na arte de chutar tampinhas”. Mas é no conto “Visita”, o segundo da sessão “Sinuca”, que esse conflito se torna mais gritante. Enquanto os personagens dos contos anteriores vagam não sabendo ao certo em busca do que, mas talvez bem certos daquilo que não querem, o personagem-narrador de “Visita” é um arrimo de família que se torna um trabalhador responsável após um bom tempo preocupando a família e escandalizando a vizinhança ao levar a vida no jogo de sinuca. A pressão social faz com que ele mude, mas o narrador, claramente, não acredita no papel que lhe impuseram nem lhe vê futuro:

(...) bobagem economizar níqueis. Jamais se tem alguma coisa. A taxa do colégio, uma farra qualquer, levam tudo. O diabo é que eu não nasci trouxa, aqueles tempos de jogo, quando desempregado, me ensinaram que eu não nasci trouxa. Agora, o salário minguado dá para cigarros de vinte cruzeiros e cachaça de quando em quando. Se o mês aperta, corta-se isso. (ANTÔNIO 1987:72)

O descrédito, irônico e amargo, vem justamente de o narrador poder comparar as duas situações.

Já curti um desemprego, cinco meses que eu sei... Vida do joguinho. O dia na cama, a noite na rua. Cinco meses. Mas naquele tempo eu fumava cigarros estrangeiros e mandava polir as unhas. Não engolia desaforos. Dinheiro? Eu tinha muita cabeça e era um taco de verdade. Noites de levantar quatro-cinco contos! Mas jogo é jogo e eu não nego – peguei rebordosas medonhas – não foi uma vez que deixei o salão sem dinheiro para o ônibus. A casa... a família reunida para as reprimendas que duravam duas horas. O vagabundo, o ingrato, o perdido, o isto e o aquilo ouvia sem dizer nem pau nem pedra. Os olhos no bico dos sapatos. Aborrecia-me. Puxava uma, duas das notas maiores e entregava. Preocupação, remorso, vergonha? Não, não, nada disso. Era sono, que eu passara a madrugada em volta da mesa me batendo, jogando, suando, arriscando, perdendo, ganhando. Por isso aturava o esporro – queria dormir. Falassem. Moral para a família rezadeira é agüentar máquina de cálculo oito horas por dia, agüentar chefe estrangeiro. Bitola, manha, idiotice e ganhar seis contos no fim do mês. Hoje sou um bom rapaz... (ANTÔNIO 1987:73-4)

O personagem sai em busca de um velho amigo daquela época, para ver se revive, por um instante, os velhos tempos, mas não o encontra, aliás, não só não o encontra, como o velho amigo, Carlinhos, lhe parece agora interdito, inacessível. O narrador, então, vai a uma sinuca para jogar uma última vez; faz apostas de baixo valor e perde, para logo depois, decepcionado consigo mesmo, ir embora. A impossibilidade de encontrar o fabuloso Carlinhos é a impossibilidade mesma de encontrar o seu velho mundo fácil. Nem a malandragem nem o mundo do trabalho, imagens que o samba alternou, oferecem o horizonte libertador. João Antônio nega os dois termos da equação.

Para Márcia Regina Ciscati (2001:110), o malandro pode eventualmente ser passado para trás, como um otário qualquer, por um outro malandro ou pela polícia, ou melhor, sempre que deparar com um malandro de mais esperteza ou com um poder que ele não pode superar, ou que não pode se arriscar a querer superar. Parece o caso de Joãozinho da Babilônia, leão-de-chácara que se apaixona por uma garota de programa, amante de um velho endinheirado. Guiomar, a garota em questão, jovem, mimada, leviana e irresponsável, mas que conhece a mesma vida dura de que Joãozinho é íntimo, sofre com os ciúmes e a figura patética do velho, que ela não ama e que a vê apenas como um objeto de sua posse, que ele ameaça, inclusive, destruir se não o obedecer. Joãozinho medita na situação em que se meteu. Não se sente bem mantendo um caso com a moça com medo de estar se arriscando e de ela mesma estar pondo tudo a perder, pois, apesar de tudo, o velho lhe faz todas as vontades, cede-lhe o dinheiro e, a princípio, é isso que importa (sobretudo para um malandro experiente como Joãozinho); mas não consegue ficar indiferente ao relato de sofrimento que Guiomar, por ele apaixonada, lhe faz da vida com o velho endinheirado. Joãozinho, então, medita uma saída drástica ao encontrar o velho por acaso.

Havia botequim aberto, um só. Fui apanhar cigarros./Flagrei o velho. Bebia sozinho, último freguês, de costas para a porta. O garção português, bigodes virados, gravata

borboleta, aguardava para fechar com o ferro na mão. Aporrinhado, arriado numa cadeira dos fundos, quase ressonava. Fui chegando manso, devagar, no lance de dar o bote. Batista não me via. O garção não me via. A noite corria sem barulho./chegando. Podia lhe dar uma porrada de cima pra baixo, empapuçar a cara balofa no copo e completar o serviço com uma cadeira. O cachorro não teria tempo de dar à mauser./Quatro e tanta da manhã. Ele estava sonado, meio triste ou enfadado, com explosões de alegria que duravam, cabeça pendida no vinho. Vontade me crescendo. Podia lhe plantar um muquete na cabeça. Ouvei que rosnava qualquer coisa, de dentro do peito, quando em quando abrindo os olhos já ressecados. Provavelmente havia passado a noite num bordel. Mamado, chumbado, derreadinho. Onde eu estava não lhe enfiava o cacete? Ficava menor do que era, encolhido ali. Encorujado. Engrolava na voz pastosa e sumida. Sozinho:/- Chegou Batistão, alegria das mulheres. Chegou o bom, chegou o dinheiro./Então, pedi cigarros, paguei, ganhei a Praça. (ANTÔNIO 1975:83)

Joãozinho da Babilônia não age; nem explica o que o parou. Pensa-se, a princípio, que se trata de piedade: o patético do velho se patenteia em pinceladas rápidas; apesar do seu poder de mando, trata-se de uma figura ridícula, um solitário que precisa comprar companhia. Por outro lado, Joãozinho, como bom malandro, pode ter pensado até que ponto aquele valia a pena: ele mesmo não tinha como dar a Guiomar a mesma boa vida que Batistão lhe dava, e, como se isso não bastasse, cometer um crime por paixão seria uma típica atitude de otário, chamando atenção sobre si desnecessariamente em vez de continuar, quietamente, se aproveitando da situação.

No final, Joãozinho sabe pelos jornais que Guiomar foi assassinada; a notícia não diz por quem, mas ele sabe de quem se trata, e sabe que não pode fazer nada, porque a palavra de um malandro não pode ser ouvida, nem muito menos seria preferida à de um figurão. Batistão, um notório otário, acaba cometendo um crime fútil, pelo qual não será julgado nem muito menos condenado.

Como se vê, nem todos os otários são iguais; o que os distingue é uma característica superficial que, paradoxalmente, muda tudo: o otário é medido, também, de acordo com o seu poder aquisitivo; é isso que lhe permite “baixar eventualmente ao mundo agradável da desordem” (CANDIDO 2010:37). Batistão, porém, será tanto mais otário quanto mais estiver disposto a perder, mas também exigirá mais cuidados e, em certo nível, permanecerá inatacável.

Batistão frequenta a malandragem como seu cliente, e jamais deixaria de ser otário, mas tem o direito, por exemplo, de dispor da vida dos que estão ao seu redor sem precisar temer que nada lhe aconteça. Atentar para isso denota a indiferença para com o destino dos marginalizados. Batistão, o otário, continua, protegido, na esfera da ordem, que nunca o desguarneceu, mesmo quando mergulhava no mundo da desordem. E, ainda assim, Batistão é o tipo de otário que jamais deixaria de sê-lo.

2.6 Malandros, otários, desiludidos

Segundo Via Lima Martin (2008:72), há uma semelhança entre os personagens de João Antônio e o que George Lukács predica do herói problemático que se origina no romantismo, o qual seria guiado pela “necessidade da busca e a incapacidade de encontrar a essência” (LUKÁCS 1999:129). Para Via Lima (2008:157), parte dessa insatisfação constante se origina na constante transformação do próprio malandro: “em cada tempo histórico, a figura do malandro – marcada pela ambivalência e pela transgressão da ordem – adquire contornos singulares, afirmando-se como resposta a modos de exclusão específicos”, a qual não chega a redundar numa verdadeira mudança, e “vivendo permanentemente em crise, os protagonistas (...) não adquirem nenhum conhecimento novo sobre si ou sobre o mundo depois de experienciarem suas buscas” (MARTIN 2008:70). As caminhadas dos personagens de João Antônio são um índice constante da interpretação dos seus textos, e seus heróis acabam tomados como “símbolos de uma peregrinação universal, daqueles que não têm nas mãos o próprio destino. João Antônio não bate fotos. Pinta quadros apaixonadamente deformados” (AGUIAR 2000:147), sendo que essas buscas também retratam a “radical afirmação da humanidade daqueles a quem a aceitação como ‘normal’ do ‘socialmente anormal’ nega a própria condição humana” (AGUIAR 2000:155) e trazem “para o presente a consciência da perda e das perdas do passado” (AGUIAR 2000:155).

Para compreender a dinâmica dos contos de João Antônio e o drama sonâmbulo das suas personagens, é preciso compreender a falta de perspectiva e os destinos fechados como, também, uma forma de violência que se institucionaliza. Uma das maiores tensões observadas nessas narrativas é a dos seus pequenos heróis, o homem comum, ou anti-heróis, o marginal que ruma da crônica policial ao esquecimento, que tentam a todo instante, e como podem, vencer o atavismo, as forças deterministas que os prenderiam onde estão – perceba-se isso no comentário de Rodrigo Lacerda (2009), segundo o qual boa parte das personagens de João Antônio existiram na vida real, com os seus mesmos apelidos, e presentemente são muito mais personagens da ficção do que pessoas que viveram em carne e osso, mas de alguma forma continuam, presentes e incômodas, graças a seus pares inventados. Os mais conhecidos, os bandidos e marginais – Paulinho Perna Torta, Joãozinho Babilônia e o narrador do conto-título – e os pequenos marginais, como as personagens Malagueta, Perus e Bacanaço, lutam mais diretamente para sobreviver ou até para se vingar da sociedade que os produziu (em João Antônio as personagens que se encontram na franca condição de bandidos nunca se

encontram nessa mesma condição por decisão deliberada, mas sim por força de circunstância totalmente fora do seu controle).

O maior paradoxo está em que as personagens acabam ainda mais presas em seus mundos ou perdidas em não-lugares. Pois, assim como o bandido pronto e acabado dos contos mais célebres não consegue superar as forças atávicas que o tornam o que é, nos contos de João Antônio, também o trabalhador cansado da conduta ordeira que não lhe oferece nada, não consegue escapar dessa vida e se agarrar a um ideal mais libertário. O que há em comum entre quase todas as personagens de João Antônio é que todas acabam, em algum momento, solitárias, andando pelas ruas vazias dos horários mais desoladores, refletindo a falta de perspectiva de suas vidas. Estão sempre em busca de algo, mesmo que seja da fuga impossível. No fim, uma vida boêmia, malandra, não é possível. Existe mais no passado ou na cabeça daqueles que a idealizam. E mesmo ainda em busca – que é um modo de dizer que ainda têm esperança ou precisam ignorar a impossibilidade da esperança – não se pode esquecer que é essa realidade urbana, da rua, que torna as vidas suas tão cinzentas. Mesmo Paulinho Perna Torta, isolado, claustrofóbico, é, no contraste, um dos mais representativos exemplos do que ocorre com os heróis cinzentos de João Antônio. Todos os seus personagens carregam para o esquecimento e para o vazio a sensação da perda.

3. Paulinho Perna Torta e o Décimo Mandamento

Em *A teoria do romance*, Lukács repete reiteradamente que “o romance é a forma da virilidade madura”,

(...) em contraposição à puerilidade normativa da epopéia; (...) O romance é a forma da virilidade madura: isso significa que a completude de seu mundo, sob a perspectiva objetiva, é uma imperfeição, e em termos de experiência subjetiva uma resignação. (LUKÁCS 2006:71)

Essa assertiva, para quem estuda contos como os de João Antônio a partir da forma, logo se torna problemática, pois, não necessariamente em oposição ao legado de Lukács, as teorias que se acercam diretamente do conto – a forma preferida de João Antônio – parecem reivindicar, para esse gênero, características perdidas pela epopeia clássica. André Jolles (1974:200), por exemplo, afirma que o conto tradicional do ocidente, na sua raiz, seria ainda mais radicalmente normativo do que a própria epopeia, já que, neles, a solução dos conflitos postos não se dá através da ação dos protagonistas, mas através de forças exteriores, soluções típicas do maravilhoso (ou seja, o conto popular tradicional, o conto de fadas, conserta o mundo⁴⁵). Jolles, assim como Vladimir Propp (2002), admite um princípio de independência do conto tradicional que conduziria à narrativa moderna. Propp fala da permanência dos contos depois que sua raiz cultural se esgota; Jolles cita as discussões dos irmãos Grimm sobre forma natural e forma artística e ressalta, como origem mais remota do conto moderno, dois aspectos importantes: o desligamento da necessidade de uma moral da história, o que se arrasta conflituosamente pelo menos desde Boccaccio, e a escrita autoral das narrativas numa forma canônica. E, embora Walter Benjamin pensasse mais especificamente no nascimento do romance ao comentar a morte gradual das narrativas populares, não se pode deixar de perceber que suas observações também podem ser aplicadas ao conto moderno.

O romancista se separou do povo e do que ele faz. A matriz do romance é o indivíduo em sua solidão, o homem que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações, a quem ninguém pode dar conselhos, e que não sabe dar conselhos a ninguém. Escrever um romance significa descrever a existência humana, levando o incomensurável ao paroxismo. (...) A tradição oral, patrimônio da

⁴⁵ É daí que se tira a moral da história que, paradoxalmente, sai de uma narrativa fantástica para se incorporar à vida real como ideologia corrente e válida. Pode-se dizer que a moral da história da narrativa popular exemplifica a metafísica de sua cultura de origem. Em oposição a esse tipo de narrativa, o próprio Jolles localiza as antigas fábulas pagãs (pense-se em Fedro e em Esopo), nas quais a moral da história se instaura não através da eliminação de elementos trágicos como a morte, mas com a sua instauração no mundo. Nessas narrativas outras, a moral se dá através da punição daquele que cometeu algum tipo de excesso que irá, diretamente, provocar a derrocada do herói. Poder-se-ia pensar que isso estabelece algum parentesco com o pessimismo das narrativas modernas, mas, enquanto as fábulas dão razão à ordem do mundo, o romance tende a dar razão ou a despertar piedade sobre aquele que enfrenta em vão um mundo que não vai se consertar por força de um poder superior.

epopeia, nada tem em comum com o que constitui a substância do romance. O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa – contos de fadas, sagas, provérbios, farsas – é que ele nem provém da tradição oral nem a alimenta. Essa característica o distingue, sobretudo, da narrativa, que representa, na prosa, o espírito épico em toda a sua pureza. Nada contribui mais para a perigosa mudez do homem interior, nada mata mais radicalmente o espírito da narrativa que o espaço cada vez maior impudente que a leitura dos romances ocupa em nossa existência. (BENJAMIN 2010:55)

Mas, ainda assim, restou por esclarecer a lacuna que ficou entre a narrativa curta da tradição popular e a que se conhece e é produzida na contemporaneidade. Os principais teóricos do conto moderno parecem preferir adotar um recorte sincrônico sobre a prática. As análises de Poe e Cortázar, que de certa forma se complementam, centram-se no espaço exíguo de páginas que o conto em geral ocupa, restringindo o gênero à sua básica exigência estrutural (CORTÁZAR 2006:68), tornam a narrativa uma espécie de mecanismo – Poe chegava a profetizar que o conto seria preferido ao romance dado o seu tamanho reduzido, porque apenas uma obra curta e rápida poderia entreter o ocupado cidadão moderno cercado de outros atrativos; Cortázar complementa essa assertiva com a conhecida metáfora do boxeador (o conto é uma luta que se deve vencer por nocaute) e re-valoriza a ideia do conto como mecanismo.

Um conto é uma verdadeira máquina literária de criar interesse. É absolutamente literário, e se deixa de o ser como, por exemplo, na literatura de tese, se converte em veículo literário de um efeito extraliterário, isto é, deixa de ser um conto no antiqüíssimo sentido da palavra. (CORTÁZAR 2006:122-3)

Não obstante, essas teorias estão por demais contaminadas pela prática dos seus próprios autores, ou seja, embora constituam uma fonte válida para a compreensão do gênero, não o abarcam na sua completude, nas suas diversas possibilidades⁴⁶. A questão desses autores, a mais importante, era ressaltar a importância de o contista prender a atenção do leitor trabalhando com o mínimo possível de elementos.

A principal contribuição de Poe para o estudo do conto foi sua opinião sobre a importância que ele atribui às intenções de um autor ao escrevê-lo. Na relação leitor-romance-autor, tanto o leitor como o autor, cada um ao seu modo, interage, constrói e atribui ao romance um sentido particular. O autor perde o domínio completo da sua obra e passa a ocupar um lugar de expectador que ansiosamente deseja saber como suas palavras ecoam no leitor. O romance, do mesmo modo que é escrito aos poucos, paulatinamente, tendo a cada página escrita seu sentido reconstruído, ampliado, reduzido e fixado, também ao ser tomado pelo leitor, cada frase, página e

⁴⁶ Lukács afirma reiteradamente que a epopeia sobrevivia num mundo que era a extensão do homem. O romance moderno, pelo contrário, nasceria do divórcio do homem com essa continuidade ou mesmo da descrença de que ela poderia ser alcançada num outro plano. A narrativa curta, embora guarde sua especificidade, não pode ter passado incólume por esse tipo de evolução. Na impossibilidade de analisar o conto como uma forma fixa, as teorias de Lukács sobre o herói do romance da desilusão, como se verá a seguir, podem oferecer mais subsídios para a compreensão de Paulinho Perna Torta do que a análise tradicional do conto.

capítulo, se permite ser reconstruído, reampliado, (re)reduzido e provisoriamente fixado. No corpo do romance, entre suas frases e pausas, repousa uma imensidão de possibilidades interpretativas e efeitos, que nem o próprio autor tem consciência de existirem e nem o leitor conseguirá percebê-las. A expectativa que o autor de um romance tem do efeito que seu texto pode gerar no leitor é incerta, aberta e imprevisível./Enquanto isso, o contista parece nunca perder o controle do conto. Por seu caráter necessariamente forte, impetuoso, tenso e palpitante, o próprio conto se apropria e consome o leitor. O conto, como diz Poe e ressalta Cortázar, nasce de um projeto do autor em causar um determinado efeito preconcebido (...). A combinação de incidentes e palavras não é aos poucos construída, como no romance, onde mesmo o autor pode, como acontece na maioria das vezes, se surpreender com a sua própria construção. Ao contrário disso, no conto, tudo é milimetricamente pensado. Cada elemento, incidente, palavra, deixa ou pausa, faz parte de um projeto que, parodiando Pablo Picasso, visa agarrar o leitor pelo rabo. (FRANÇA 2008:31-32)

Isso diz respeito muito ao que pensavam Poe e Cortázar sobre o conto, e não deve ser estendido a uma análise geral do gênero sem cautela. Em “Paulinho Perna Torta”, para não recorrer a um exemplo afastado, embora se trate de um conto mais longo, ainda não há o espaço de que tradicionalmente dispõe o romance. No caso específico de Poe, retomando o argumento anterior, percebe-se o quanto o autor está localizado no centro da origem mesma do conto moderno, no sentido em que ainda é inevitavelmente muito devedor da tradição antiga no que diz respeito à unidade de ação, embora ele lhe dê uma função moderna muito presente, por exemplo, nos ensaios e na poética de Baudelaire: a intensificação das tensões até a chegada de um clímax até o qual o leitor ficaria em suspenso. A aposta de Poe tem sua lógica, mas o conto não venceu o espírito do romance, pelo contrário, parece ter sido obrigado a assimilar seu modo de ver o mundo numa esfera mais reduzida. Pois, tão importante quanto a apropriação artística, sua fixação através da escrita, o que condiciona o conto moderno, sua gradual libertação da necessidade moral (bem pensado, libertação que talvez seja até mais óbvia do que o que ocorre no romance), terá consequências tão importantes para o gênero quanto, para o romance, a opacidade do mundo. É esse não direcionamento ao próprio mundo, essa ausência de uma resposta, que faz com que o conto moderno se fixe numa forma autônoma, que não dá uma resposta pronta ao mundo real mesmo sendo potencialmente mais realista.

Em carta a Ilka Brunhilde Laurito, datada de 10 de julho de 1965, João Antônio comenta a percepção da destinatária de que “Paulinho Perna Torta” seria um projeto de romance, e o remetente chega a falar, vagamente, da ideia de escrever nesse gênero um dia. A impressão de que a narrativa teria a forma aproximada do romance ainda se repetiria, mas não é a única resposta para a estranheza da peça – ainda que diga muito sobre o caráter do personagem. Esse conto de João Antônio, na verdade, é um híbrido de diversos gêneros literários, alguns dos quais, inclusive, desafiando problematicamente os limites da prosa de

ficção. O conto se mantém como conto dada a sua unidade, mas se aparenta com o romance dado o caráter problemático do protagonista e dado o fato de o conto abranger sua biografia até o momento de enunciação do narrador, o que seria mais próprio do romance. A narrativa poderia ser comparada, também, com a novela, dada a sua extensão e ao encadeamento de episódios que, se pudessem ser isolados, mais se pareceriam com crônicas ou relatos.

A fábula novelesca não está centrada em uma única linha ficcional, sendo seu enredo composto por uma pluralidade de histórias encaixadas. Em geral, é constituída por uma série de células ou unidades dramáticas encadeadas, dotadas de início, meio e fim, assemelhando-se a uma fileira de contos entrelaçados. Trata-se de uma narrativa de estrutura aberta, onde sempre se torna possível o encaixe de mais um episódio, criar um novo personagem, deslocar a ação em um outro espaço e um outro tempo./A novela comumente está dividida em segmentos, os quais não dependem tanto uns dos outros e aos quais parece ser sempre possível acrescentar novos, visto que – diferente do conto – sua tensão ou intensidade dramática não se encontra concentrada ao fim da narrativa, mas espalhada por toda ela. (BASTOS & NARAYAN 2005:19)

Porém, esses episódios-crônicas não constituem sobras, fragmentos documentários encaixados à força na narrativa, como ocorre nas *Memórias de um sargento de milícias*⁴⁷, por causa, justamente, das ligações sólidas que os unem e pelo que têm de extensão do próprio personagem, mas não deixam de ser quadros representativos da realidade (pois não se tratam de coisas que ele, na narrativa, tenha apenas vivido, mas testemunhado). Também a técnica utilizada para o encadeamento, na qual o final de um parágrafo até mesmo se repete no começo do parágrafo posterior, o qual conduzirá a narrativa para um outro lado, mantém a unidade da narrativa apesar da grande pluralidade de elementos⁴⁸, o que também ocorre em outros contos do autor, dando um caráter específico à escrita das narrativas de João Antônio, nas quais é recorrente “uma estrutura de contínua descontinuidade: não há propriamente capítulos, mas segmentos breves, por vezes brevíssimos, separados em geral por um espaço em branco” (PACHECO 2007:36). Dentro dos encadeamentos dessas espécies de crônicas, em compensação, entra um elemento que destoaria do gênero tradicional da novela, as

⁴⁷ Segundo Antonio Candido, ocorre no capítulo 17 da 1ª parte do romance citado uma descrição da procissão dos ourives na qual predomina “o caráter de informe pitoresco, do tipo daqueles que geralmente se consideravam como constituindo a força de Manuel Antônio de Almeida, quando na verdade são o ponto fraco da sua composição” (CANDIDO 2010b:29).

⁴⁸ Uma boa cena para que se compreenda esse procedimento técnico são os diálogos mudos entre Paulinho Perna Torta e Laércio Arrudão. Paulinho Perna Torta, na verdade, apenas escuta, calado e constrangido, as lições agressivas do seu mestre, que, no final, muda de tom e volta ao paternalismo bonachão que Paulinho Perna Torta, o garoto sem pai, prefere. “Meu Paulinho duma Perna Torta, meu moleque...” (ANTÔNIO 1975:85), diz Laércio Arrudão enfaticamente. O narrador aproveita essa ênfase para, no fragmento seguinte, explicar a origem de sua alcunha. Terminada a explicação, o narrador, no fragmento imediatamente posterior, retoma o tom para explicar como o agora batizado Paulinho Perna Torta acabaria se tornando o tipo de malandro que Laércio Arrudão prescrevia.

reflexões do narrador, que, não obstante, acabam servindo como novos ganchos que unem os fatos ao seu redor.

Na novela, não costuma haver dimensões invisíveis para o narrador: tudo se vê e se conhece. Predomina a ação, o ritmo rápido, a exposição sucessiva – linear – dos acontecimentos. Não surgem divagações ou longas análises dos caracteres dos personagens, estes se mostram puramente por suas atitudes. Em geral, o pensamento deles não é mostrado como num texto literário psicológico; costuma ser intuído pelo leitor através das atitudes narradas. (BASTOS & NARAYAN 2005:20)

O próprio herói Paulinho Perna Torta, que fomenta esse tipo de reflexão que quebra a lógica interna da novela tradicional, sendo a união de tantos personagens da vida real (pois na mesma carta a Ilka Brunilde, João Antônio elenca os personagens reais que teriam servido de base para seus personagens criados, e relaciona a biografia de Paulinho Perna Torta a de três malandros reais da mesma época), mas espelhando mais um outro personagem ficcional que o antecede, o Paulo Honório de *São Bernardo*, do que qualquer pessoa que tenha existido, não se pode dizer que seja um retrato, ao contrário dos episódios isolados, que poderiam corresponder a crônicas jornalísticas do cotidiano da malandragem. O fator real foi assimilado à narrativa, dinamizado dentro dela, como prediz Antonio Candido (2010a:9-10, 2010b:14), mas de um modo que o crítico ainda não poderia prever.

Como já se disse antes, o conto “Paulinho Perna Torta” é um marco importante na carreira literária – e de certo forma também na carreira literário-jornalística – de João Antônio. O procedimento técnico da narrativa como um todo ainda seria repetido pelo autor pelo menos duas vezes, em “Tony Roy Show”, narrativa do livro *Dedo-duro*, de 1982, e na narrativa-título de *Abraçado ao meu rancor*, de 1986. “Abraçado ao meu rancor” é uma narrativa tortuosa, entremeada de pequenas crônicas e de fragmentos discursivos, alheia, enfim, a qualquer classificação mais rígida no que diz respeito a gênero, que retoma o tema final de “Paulinho Perna Torta” de outro ponto de vista, um pouco mais “autobiográfico”, se se quiser limitar: o do intelectual de origem humilde que, adentrando a classe média, perde o acesso à sua raiz de cultura popular. Por outro lado, os fragmentos de “Paulinho Perna Torta” que, se pudessem ser separados, tanto se pareceriam com crônicas dinamizadas, em muitos se assemelham a contos-perfis, reportagens que se centram em algum personagem típico das ruas, ou aos contos que João Antônio ficcionalizaria a partir do fato tipicamente jornalístico. Mesmo em contos posteriores, em que a descrição de um tipo humano parece suprimir a necessidade de incorporá-lo numa narrativa, ou seja, como se o conto se aproximasse formalmente da crônica com o objetivo de rivalizar com a sociologia ou com a história, ou mesmo a de oferecer um sucedâneo supervalorizado da notícia de jornal, essa descrição é feita

numa dinâmica significativa que a torna reconhecível como literatura e, ao contrário do que faz o jornalismo ao seccionar os fatos ou a ciência ao analisá-los à distância, lhe dão uma vida nova: no caso de “O guardador”, menos do que os pequenos episódios narrados, o que importa no texto, o que é realmente mimético é a forma como essa sequência é narrada: o leitor não sabe se se trata de um dia na vida de um guardador ou do resumo dos seus dias, a descrição do seu cotidiano numa espécie de inventário; o narrador entrelaça os recursos da cena com os do sumário-narrativo e relativiza a noção de tempo e de acontecimento; pode-se tanto ter a impressão de que nada ocorre como, também, a de que tudo está acontecendo ao mesmo tempo. Para o guardador do conto, e isso é o mais importante, todos os dias são o mesmo dia, mas nenhum dia é cotidiano, e é, em geral, através da eliminação da noção tradicional de tempo que o autor torna representativos os seus personagens e faz com que seus textos apontem para o que não é dito, geralmente focando um tipo de personagem que precisa constantemente recomeçar do zero, porque não pode se dar ao luxo nem da acumulação nem do descanso. Trata-se de um ciclo no qual predomina a incerteza. No caso desse tipo de conto escrito por João Antônio, mais uma vez em comparação com o romance de Manuel Antônio de Almeida, se nas *Memórias de um sargento de milícia* a substituição da “procissão-fato” pela “procissão uso” acarretava em prejuízo no plano geral da narrativa, nas pequenas narrativas-perfis de João Antônio, cuja primeira experiência pode se dizer que são muitos dos fragmentos de “Paulinho Perna Torta”, convertem essa característica em ponto forte, pois, mesmo realista, João Antônio não recorre às generalizações do naturalismo clássico. A diferença é que os narradores de João Antônio narram não do ponto de vista de um espectador, mas de um participante, interessado, já que várias vezes, nas narrativas do autor, o destino do próprio narrador está em jogo⁴⁹, como Lukács (1968:48) dizia acontecer no realismo mais maduro:

(...) vínhamos de conhecer acontecimentos que eram importantes por si mesmos, mas eram também importantes para as relações inter-humanas dos personagens que os protagonizavam e importantes para a significação social do variado desenvolvimento assumido pela vida humana de tais personagens. (...) O contraste entre o participar e o observar não é casual, pois deriva da posição de princípio assumida pelo escritor em face da vida, em face dos grandes problemas da sociedade, e não do mero emprêgo de um diverso método de representar determinado conteúdo ou parte de conteúdo. (LUKÁCS 1968:54)

O caso de “Paulinho Perna Torta”, porém, ainda é mais complexo do que o dessas peças posteriores. A questão do gênero, nesse caso, não pode ser definida, embora sua

⁴⁹ E mesmo em contos narrados em terceira pessoa, como “Malagueta, Perus e Bacanaço”, a narrativa adere às expectativas dos personagens.

discussão traga subsídios para a compreensão da narrativa. Mantendo-se plural pela fusão de vários elementos, “Paulinho Perna Torta” ainda mantém uma unidade. A relativa unidade de espaço, pelo menos a partir do momento em que a boca de Laércio Arrudão se torna um microcosmos mais ou menos completo, aproximaria a narrativa das definições mais rígidas do gênero conto. Pode se perguntar, porém, até que ponto, dentro da lógica da narrativa, esses contornos têm realidade. Não é impossível pensar que o único plano espacial da narrativa seja aquele de que o personagem mais foge: o pequeno apartamento no qual Paulinho Perna Torta não se reconhece. A verdade é que o maior traço de união entre os pequenos fragmentos é a relativização subjetiva de tempo e espaço. Embora já os contos de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* sejam marcados por uma nostalgia triste ou mesmo sádica, pela quase absoluta impossibilidade de identificação com o presente – à exceção do conto-título, cujos personagens são levados a esquecer os conflitos existenciais sob um pesado pragmatismo –, a mais radical dissolução do tempo, e em certo sentido do espaço, se dá nas técnicas narrativas que o autor utiliza a partir de *Leão-de-chácara*, algumas das quais constituem fortes marcas estilísticas do autor, em ficção, desde esse momento. Os topônimos são citados o tempo todo; as datas são fixadas diretamente ou insinuadas pelo contexto. Mas a verdade dos seus narradores-personagens se dá menos pela fixação precisa dos dados reais do que na alienação deles em relação aos fatos. Nesse sentido, “Paulinho Perna Torta” é o mais importante protótipo narrativo de João Antônio. Mesmo a fixação de datas e locais não elimina a profunda incerteza, dimensão sem a qual não se compreende a realidade moderna. É a partir daqui que João Antônio opera a quase total eliminação dos diálogos, e, à exceção do narrador, todos os demais personagens acabam reduzidos a apenas uma dimensão (na narrativa de 1982, “Tony Roy Show”, até mesmo a uma única sentença), tornando-se quase o tipo de estereótipo representativo que Cortázar (2006) esperava encontrar no conto. O paradoxo do conto de João Antônio é que ele vai manter sua unidade de conto através de uma incompletude do personagem-narrador típica do herói problemático do romance. O que esse tipo de narrador traz para o conto (ou mesmo para as narrativas em geral), porém, é mais do que uma esfericidade que destoa das características dos demais personagens ou de simples tirania do narrador sobre a própria narrativa; os novos narradores de João Antônio trazem, para o conto, a relatividade tipicamente atribuída aos personagens dos romances. Isso não significa que o conto moderno, como se encapsulado na história, tenha se mantido ingênuo e moral pelo menos no nível em que seria o portador de algum tipo qualquer de certeza até o momento em que surgissem autores dispostos a desafiar os limites do gênero. O que parece ter ocorrido foi uma centralização do conto mais no personagem do que propriamente na narrativa; é o

personagem que dá (ou tenta dar) sentido a tudo, e é a subjetividade, como no romance, o que dará força ao conto contemporâneo. Mas, independente de sua menor simplicidade, a existência psicológica dos personagens nos contos permanece mais ou menos restrita. Pois, mesmo quando se trata da ambiguidade, a ambiguidade em si está como dado posto⁵⁰. Ou seja, os personagens ainda têm seu “funcionamento” condicionado pela narrativa, não a ultrapassam tanto. Os personagens de romance mais bem realizados, em compensação, seriam aqueles de que não se sabe tudo, de toda sua personalidade, e que poderiam, em tese, saltar das páginas para a vida.

Resta a problemática do narrador-personagem. O que significa dizer que ele se assemelha ao herói problemático do romance da desilusão como o descreve Lukács? A identificação dos personagens de João Antônio com o herói problemático do romance da desilusão descrito por Lukács é inevitável. Em primeiro lugar, pelo aspecto mais tópico, ressaltado por Vima Lia Martins, os personagens dos contos do autor buscam algo, e essa busca é insistentemente simbolizada pelas caminhadas sem rumo desses heróis desiludidos (o que torna a busca, ao mesmo tempo, também uma fuga), que se descobrem sozinhos e em profundo conflito com um mundo que não são capazes de transformar e do qual não podem fugir, como se sofressem diretamente aquilo de que falava o próprio Lukács.

Descobrimos em nós a única substância verdadeira: eis por que tivemos de cavar abismos intransponíveis entre conhecer e fazer, entre alma e estrutura, entre eu e mundo, e permitir que, na outra margem do abismo, toda a substancialidade se dissipasse em reflexão; eis por que nossa essência teve de converter-se, para nós, em postulado e cavar um abismo tanto mais profundo e ameaçador entre nós e nós mesmos. (LUKÁCS 2006:30-31)

Em segundo lugar, e isso se observa sobretudo no conto “Paulinho Perna Torta”, a ausência de sentido da vida descrita por Georg Lukács em *A teoria do romance* é vivida de modo quase exemplar pelo (anti?) herói de João Antônio. No seu momento de mais violenta crise existencial, Paulinho Perna Torta, vasculhando obsessivamente o caminho que leva do seu passado ao seu presente, não tem mais a rua para redesenhar com os próprios passos: está só num lugar que lhe é estranho, embora lhe pertença, esperando que o passado lhe ofereça uma resposta e ouvindo apenas o eco de suas perguntas incompletas. A utilização radical do

⁵⁰ Pense-se nos personagens de certos contos de Machado de Assis, como “Missa do galo” e “Uns braços”, marcados do começo ao fim pelo signo da ambiguidade. Essa ambiguidade é focada num fato que nem pode ser definido: a tensão sexual fica em suspenso, nem se concretiza nem se mostra como uma expectativa possível ou não. Isso basta para conferir aos personagens que se confrontam (ou mesmo ao leitor, como personagem) uma esfericidade que não caberia no conto folclórico: deve-se menos ao que se sabe do que ao que não se sabe. Onde se localiza essa ambiguidade? Impossível dizer. Seu lugar está oculto. Ainda assim, há uma espécie de foco: o leitor sabe o que não sabe, quer dizer, sabe que o cerne da questão está numa informação ausente.

monólogo, pois o narrador faz com que todas as demais falas passem através da sua, filtradas, também lembra o pesado lirismo descrito por Lukács para explicar esse tipo de personagem.

A linguagem do homem absolutamente solitário é lírica, é monológica; no diálogo, o incógnito de sua alma vem à luz com demasiada força e inunda e oprime a univocidade e a acuidade do discurso. E essa solidão é mais profunda do que a requerida pela forma trágica, pela relação com o destino (na qual, aliás, viveram também os heróis gregos): ela própria terá de tornar-se problemática e, aprofundando e complicando o problema trágico, tomar-lhe o lugar. Essa solidão não é simplesmente a embriaguez da alma aprisionada pelo destino e convertida em canto, mas também o tormento da criatura condenada ao isolamento e que anseia pela comunidade. (LUKÁCS 2006:43)

O pragmatismo do personagem, desde a infância, quando sua maior preocupação é simplesmente a sobrevivência, até a idade adulta, quando o desejo de espoliar a todos que puder o obseda, pode enganar. Pensar em Paulinho Perna Torta como alguém que se frustra ao deparar com a impossibilidade de encontrar a essência e o contato do eu com o mundo parece contradizer todo conhecimento áspero que o narrador dá sobre si. Por outro lado, o homem rico não conseguiu vingar o menino faminto e sem pai; não era apenas a carência material que motivava a busca de Paulinho Perna Torta. A questão é que o cinismo do malandro vitorioso diante da sociedade burguesa difere em muito do heroísmo do herói do demonismo romântico. Paulinho Perna Torta não seria capaz de acreditar possível a vitória através da derrota nem lhe foi dada a possibilidade de poder esperar que a vida lhe oferecesse o que quer que fosse, ou seja, ele estaria, a princípio, imune a qualquer tipo de decepção por não esperar nada. A solidão não poderia ser um choque para quem, desde cedo, contava apenas consigo próprio, e, quanto a qualquer tipo de expectativa, Paulinho Perna Torta já fora espoliado desde a infância da possibilidade de desejar. O seu desejo não se chocava com o mundo, quando o homem ainda era menino, porque o choque vinha antes mesmo do desejo.

O que ocorre é a narrativa acabar se constituindo o avesso do romance de formação tradicional. Falta ao personagem o ponto de partida, um tempo da inocência. Ecléa Bosi (2007:83-84) relaciona a memória da infância ao sofrimento: a memória da criança é construída pela opressão dos adultos, pela impossibilidade da voz própria (é de uma geração bem antiga que ela fala); e, apesar disso, o adulto, sobretudo o adulto idoso, sente a necessidade de recordar esse período perdido, de buscá-lo como quem busca benesses, de se chocar contra obstáculos intransponíveis: a história e o tempo. Os narradores da infância dificilmente são as próprias crianças, mas adultos ressentidos pelos potenciais perdidos, que não se cumpriram. Que dizer de Paulinho Perna Torta, cujo nome nem sequer remete ao reconhecimento de um cidadão adulto, que busca na infância não os potenciais traídos, mas ao

menos sua possibilidade, que não está em lugar nenhum, que nem sequer confessa buscar o avesso protetor da autoridade adulta? Suas memórias são a própria negatividade; Paulinho Perna Torta não teve infância e não teve juventude; é adulto e desde bem cedo, mas a lacuna da infância (e do lar) permaneceu nele, e ainda mais forte que em Paulo Honório, que elide esse tempo como vida à toa.

A memória do personagem torna, de certo modo, todos os passados simultâneos ao presente, e em praticamente nenhum dos tempos o herói encontra um referencial que o salve, que o redima – o menino permanece no homem e o homem ainda espera o que o mundo deve ao menino, mesmo sem ter mais como acolhê-lo com suas ásperas mãos quadradas de pedreiro. A estrutura da narrativa lembra o romance de formação dentre outras coisas pelo aspecto biográfico-memorialístico (o narrador conta sua trajetória), mas também o nega na raiz: Paulinho Perna Torta não podia desenvolver, na juventude, a “aspiração de desenvolver as suas potencialidades e alcançar assim formação plena e harmônica” (MAZZARI 2008:12), e sua formação não ocorre para além do pragmático; não é dado tempo ao herói para formar-se humanamente. Todo conhecimento que o jovem adquire e molda o adulto é direcionado. Paulinho Perna Torta foi calejado e adquire conhecimentos, mas não experiência. Não há um crescimento possível do personagem, embora ele se modifique; ele endurece mas não amadurece. E, na falta de uma identificação possível, Paulinho Perna Torta começa a se identificar com a lenda de seu nome.

Os personagens de João Antônio, dessa fase, são heróis típicos do romance da desilusão em geral, mas os malandros especialmente; buscar redimir-se idealizando a malandragem para, no final, acabarem de se perder é buscar o retorno ao mundo sem culpa do romance de Manuel Antônio de Almeida, embora as visões do malandro sejam bastante distintas. A diferença é um certo desnível, ou seja, as reações diferentes que os personagens têm em relação à classe média: os de João Antônio não a desejam e não fazem parte dela. O conflito está posto, mas não está à mostra. Em João Antônio, aliás, especificamente no conto “Paulinho Perna Torta” o que se oculta é que há um ocultamento: o leitor mais desavisado pode não perceber que a impossibilidade de Paulinho Perna Torta encontrar uma verdade sobre si, um passado referencial, vem de isso poder destruir o personagem pesado que o cobre: o malandro. Ele é, nesse ponto, mais maduro que seus predecessores na obra do autor, mais maduro até mesmo do que o rufião Bacanaço, pois, mais realista, Paulinho Perna Torta não chega a positivamente idealizar a malandragem: o mundo que ele conhece e que começa a entrar em ruínas já é bastante violento e avesso a qualquer tipo de ilusão; mas o mundo esvaziado lhe dá uma razão para se agarrar àquilo que mais diz do que ele é, mas também que

o elimina como pessoa. Resta-lhe, *apenas*, o “herói”, pois o ser humano normal não é mais possível; foi-lhe interdito. Ainda assim, correndo todos os riscos, o heroísmo típico do herói dramático é uma possibilidade para Paulinho Perna Torta, mas não chega a constituir uma certeza até o último momento, quando o narrador vislumbra a concretização do seu heroísmo no aniquilamento do homem comum, que duvida e sofre. A solidão do herói é a solidão da altura, mas, aqui, também é sua ironia.

O que salva e ao mesmo tempo o que perde Paulinho Perna Torta é a sua capacidade de duvidar de si mesmo: do que é e do que foi, daquilo em que se tornou e continua se tornando. Paulinho Perna Torta preserva sua espiritualidade laica quase independente de haver Deus (Deus está distante demais do personagem tanto para ser uma dúvida quanto para ser uma certeza, ou ainda, o narrador não chega a ser ateu, mas, em breves pinceladas, percebe-se que, para ele, Deus é a força fatal que faz com que as coisas sejam tais como são, ou seja, não se trata tanto de um interventor benévolo com o qual se poderia contar, e, independente dele, Paulinho Perna Torta permanece só); o personagem toma consciência do seu vazio; se pudesse, esqueceria essa incompletude e sofreria menos, mas essa mesma incompletude, nele, se torna fundante.

O homem Paulinho Perna Torta toma consciência de que a lenda Paulinho Perna Torta não pode deixar de ser uma farsa, mas insiste nela. Aí se encontra a maior ironia do personagem, aliás, uma ironia ainda bem típica do herói problemático do romance da desilusão⁵¹:

(...) quanto mais dolorosa e profundamente nele se enraíza a necessidade de opor essa essencialíssima profissão de fé de toda a composição literária como exigência contra a vida, tanto mais dolorosa e profundamente terá ele de compreender que se trata apenas de uma exigência, não de uma realidade efetiva. E essa percepção, sua ironia, volta-se tanto contra seus heróis, que em puerilidade poeticamente necessária sucumbem na realização dessa crença, quanto contra sua própria sabedoria, obrigada a encarar a futilidade dessa batalha e a vitória definitiva da realidade. De fato, a ironia desdobra-se em ambas as direções. Ela apreende não apenas a profunda desesperança dessa luta, mas também a desesperança tanto mais profunda de seu abandono – o deplorável fracasso de uma desejada adaptação a um mundo alheio a ideais, de um abandono da idealidade irreal da alma em prol de um controle da realidade. (LUKÁCS 2006:86-87)

⁵¹ A diferença vai ser o contexto específico em que irá desencadear essa mesma ironia. A busca de Paulinho Perna Torta pela própria identidade é, ao mesmo tempo, posterior e causada pela busca da ascensão social, como se verá ainda nas páginas seguintes (percebe-se que, de uma forma diferente, a representação do personagem que entra em choque com a realidade e/ou consigo mesmo na tentativa de ascender socialmente é uma linha de força da literatura brasileira que a narrativa de João Antônio retoma, linha de força aparentada com as *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto, e com o aqui já citado *São Bernardo*, de Graciliano Ramos). A solidão em que o sucesso financeiro e a fama o mergulham é que vai fazer com que ele não se identifique com o burguês bem sucedido nem mais com o malandro da baixa. Sua desilusão se encontra, assim, no que o narrador vê no passado revisitado de que se recorda rancorosamente, no presente estranho que não lhe diz respeito e no futuro que não lhe reserva mais nenhuma ilusão possível de esperança.

A ironia é um modo radical de se desiludir a si próprio, no sentido mesmo em que “toda renúncia a um fragmento conquistado à realidade é na verdade uma vitória, um passo rumo à conquista do eu livre de ilusões” (LUKÁCS 2006:116). Mas nada do que é abandonado é abandonado sem dor, e mesmo na derrota é possível encontrar um negativo de revolta: é essa a ironia de Paulinho Perna Torta, a que se volta contra ele.

Não importava o que fizesse, Paulinho Perna Torta, mesmo encarnando, em bruto, todo ideal da ideologia capitalista resumida no lucro, não seria jamais plenamente considerado um burguês legítimo nem conseguiria se sentir assim. Em compensação, ao destruí-lo, de certa forma, o mundo burguês atacava os próprios ideais, dos quais ele era uma espécie perigosa de representante heróico e cínico. Paulinho Perna Torta deixa de ser um marginal do submundo; seus crimes se avultam e os jornais o comentam. Em compensação, ele sabe que esse jogo não pode ser eterno e que, como outros anteriores a ele e contemporâneos dele, um dia acabaria sendo pego; Paulinho Perna Torta sabe disso e sonha com a sua morte estampada nos jornais: “E nesse dia, os jornais digam que o crime perdeu um rei” (ANTÔNIO 1975:105). Eis a concretização final de uma ironia que se abate sobre o ser e sobre a sociedade. Mas a ironia não lhe dá tudo. E, por trás dela, da mesma forma que por trás da máscara do malandro se encontra o homem frágil, Paulinho Perna Torta permanece naquela mesma pobreza espiritual irredimível que caracteriza Paulo Honório na sua derrocada.

3.1 De Graciliano Ramos a Lima Barreto

A narrativa “Paulinho Perna Torta”, como já se disse nos capítulos anteriores, já foi comparada com o romance *São Bernardo* de Graciliano Ramos, e o próprio herói já foi visto, como também já se disse, como um herói problemático do romance da desilusão segundo o pensava Georg Lukács. É natural que se procure uma analogia entre essas duas aproximações, considerando que seu caráter não é fortuito. Embora “Paulinho Perna Torta”, mesmo tendo elementos estruturais e personagens típicos da narrativa mais longa, “a grande épica”, mais uma vez para lembrar Lukács, não chegue a se constituir como um romance, essas mesmas aproximações apontadas acima não podem ser ignoradas para a compreensão da narrativa. A estrutura de “Paulinho Perna Torta”, um conto-longo, reflete a estrutura de *São Bernardo*, um romance. Não se trata de adaptação mecânica nem de afirmar que a narrativa de João Antônio é uma cópia urbanizada da de Graciliano Ramos, mas de averiguar a problemática da obra de João Antônio em específico, a rigor indefinível como gênero literário geral. E não deixa de

chamar atenção que a influência de Graciliano Ramos transpareça tanto em João Antônio, sobretudo nesse conto.

Considere-se que, mesmo confessando Graciliano Ramos como um de seus mestres, a grande obsessão nomeada de João Antônio era o escritor carioca Lima Barreto. Como se sabe, toda a obra do autor é dedicada a ele, mas é sintomático que isso só ocorra efetivamente “a partir da segunda edição de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, publicada em 1974” (ESTEVES 2008:61). Até então, pode se dizer que, dentre os autores que influenciaram João Antônio mais ou menos até a época da publicação de *Leão-de-chácara*, estaria “Graciliano Ramos em primeiríssimo lugar ainda, antes desse lugar ser ocupado por Lima Barreto” (MAGRI 2008:98). Estudos na biblioteca de João Antônio demonstram sua dedicação ao estudo da obra de Graciliano; pois, dentre outras evidência, no seu exemplar de *São Bernardo*, João Antônio “deixou um grande número de marcas e grifos que compreende desde palavras esparsas a longos excertos” (ORNELLAS 2008:34), o que patenteia sua “visão atenta para com o fazer literário de Graciliano Ramos, particularmente quanto à concisão, linguagem e estilo do escritor alagoano” (ORNELLAS 2008:34).

Embora não se possa negar Lima Barreto como um dos principais precursores da experimentação de linguagem na literatura brasileira que, correndo ao largo do modernismo, acabaria exercendo influência sobre os regionalistas da geração de 1930, as marcas de oralidade encontradas nos dois primeiros volumes de contos de João Antônio mais se assemelham à experiência que, nesse sentido, fizera Graciliano Ramos, autor já bem mais liberto das amarras formais que tolhiam o estilo dos escritores de até poucos anos antes de sua estreia. Some-se a isso as semelhanças entre o Paulinho Perna Torta da narrativa de João Antônio e o Paulo Honório de *São Bernardo*, semelhança já indicada pelo mesmo pré-nome:

(...) localiza-se Graciliano Ramos com a quebra e a contestação do próprio fazer literário e, ao mesmo tempo, a presença de uma personagem como Paulo Honório, que se torna um produto do seu tempo ao não medir esforços para se inserir dentro da esfera capitalista. O narrador demonstra as conseqüências que essa atitude pode trazer apresentando, questionando e apontando como uma vida voltada ao lucro e ambição torna-se solitária, fria, sofrida e leva ao isolamento social, prejudicando sobremaneira a relação entre os homens. Assim, a vocalização aludida ganha outros elementos, como a constatação da dinâmica capitalista ou mesmo dos valores canônicos de uma literatura estabelecida. (ORNELLAS 2008:48)

Ainda não se trata, porém, de uma experiência radical que subverta a própria gramática. Em Graciliano Ramos, percebe-se a utilização do vocabulário sertanejo e a construção de frases secas e precisas, mas tudo isso estritamente alinhavado no rigor da gramática normativa. Ocorre assim, também, em João Antônio, embora de um modo um

pouco mais chocante, por se tratar de um abasileiramento mais radical da linguagem e tão chocante quanto o de Lima Barreto à sua época, com farto uso de onomatopeias, de construções sintáticas elípticas (que lembram um pouco certas passagens de Machado de Assis) e da absorção da linguagem da rua, dos guetos marginalizados.

Embora produzindo numa era bem mais desafogada, João Antônio assume a mesma força de afirmação pela negação, inclusive negação das convenções estilísticas, pois não hesita em escrever de um modo que, embora gramaticalmente correto, irritaria profundamente o lápis vermelho dos censores vernaculistas. (CANDIDO 2004:149)

Não se trata de uma fiel reprodução literária da oralidade, pois isso não seria possível, mas, em Graciliano Ramos como em João Antônio, de uma adequação entre a linguagem e a história que está sendo contada. Além disso, a construção da linguagem ajuda a construir a personalidade do próprio narrador, e o auxilia, com os limites próprios da linguagem, a se ocultar.

Graciliano não está procurando propriamente uma realidade oral, mas buscando aproximar a carga simbólica da escrita dos constituintes simbólicos da prática corrente, que são, esses, redutíveis a fórmulas orais. O essencial da história que o narrador tem na memória – ou na imaginação – não pode ser compartilhado. Aquela realidade, inevitavelmente encharcada de fantasia, só poderá ser descrita pelo próprio Paulo Honório. (OLIVEIRA NETO 2005:226)

No caso de João Antônio, como ressalta Oliver Harris, em prefácio ao romance *Junky*, de William Burroughs, que também tem os guetos marginais como cenário, “essa linguagem é capaz de mapear a vida clandestina do viciado ou do ladrão, e fazê-la parecer todo um mundo alternativo” (HARRIS 2005:25). Aqui, de certa forma, a semelhança se torna diferença, pois, como se disse antes, “Paulinho Perna Torta” não é a urbanização de *São Bernardo*. A mudança de cenário já patenteia essa diferença profundamente, assim como, posteriormente, o lugar na sociedade que os narradores conseguem ocupar.

Paulinho Perna Torta e Paulo Honório são personagens “motivadas para a confissão” (ABDALA JR. 2007:94). Em paralelo à sua ascensão financeira, os dois narradores passam por perdas brutais, direta ou indiretamente causadas por eles mesmos, por suas escolhas – a diferença mais marcante é que Paulinho Perna Torta não tem culpa direta pela morte de Ivete, ao contrário do que acontece com Paulo Honório, que tem bem mais razões para se sentir culpado pelo suicídio de Madalena; também a morte da Ivete não é um vetor tão importante para Paulinho Perna Torta, para a sua crise existencial, mesmo porque seu sucesso como bandido se concretiza depois do fechamento brutal da zona de prostituição tradicional de São Paulo e do nascimento da Boca do lixo. Em “Paulinho Perna Torta”, mais claramente, o que leva à derrocada do homem é a alienação, a impossibilidade de se identificar com um

ambiente burguês que não lhe pertence. Mas, nos dois casos, a crise faz com que os narradores se afastem criticamente dos seus papéis sociais e percebam que, fora isso, parece que nada mais lhes resta.

A apreensão de João Antônio nos traz um narrador-escritor que também tem consciência crítica da situação. Suas formas de consciência afastam-se das do Paulinho malandro, como as de Paulo Honório das do Paulo fazendeiro. E o autor implícito adere afetivamente à perspectiva dessa face problemática da personagem. A outra face – do narrador-personagem – é reificante. Sua obsessão material é semelhante àquela que encontramos em Paulo Honório (...) (ABDALA JR. 2007:91)

A escalada dos dois narradores também faz com que, nas suas narrativas, predomine “o ritmo dominante da ação, em que o tempo progressivo, orientado pelo desígnio racional, vai aos poucos se impondo sobre o tempo da natureza” (OTSUKA 2009:182), embora, no caso de Paulinho Perna Torta não se trate exatamente da natureza. Outra diferença é que a ganância de Paulo Honório, embora igualmente predatória, era mais racional em comparação a de Paulinho Perna Torta, essa mais claramente niilista por considerar abertamente o crime como forma de obter o lucro desejado.

Esse ritmo obsessivo, apropriado na perspectiva do malandro urbano, havia sido também o do fazendeiro Paulo Honório. O discurso dessa última personagem foi mais mediatizado pela enunciação, através de maior abstração do sentido socioeconômico da práxis da personagem (...) (ABDALA JR. 2007:92)

Para Paulinho Perna Torta, como se patenteia em vários momentos, o que mais interessa é a ostentação do poder. Daí, ser bem menos importante para o narrador se concentrar no cálculo que tornou a fortuna possível, mesmo porque a exploração que o malandro exerce sobre os outros é bem menos disfarçada que a de um latifundiário; Paulinho Perna Torta está bem mais sujeito a ser preso pelos seus atos do que Paulo Honório, que, aliás, nem precisa se preocupar com questões policiais e jurídicas. Os dois narradores chegam a construir fortuna e a conseguir certo status social, mas Paulinho Perna Torta, por seu lado, não desfruta os mesmos privilégios de um latifundiário, pois sua história, “mesmo nos momentos de glória, será marginal e explorada como um objeto de consumo pelos jornais que ele não domina (ao contrário de Paulo Honório, que compra os editores)” (ABDALA JR. 2007:92). Paulo Honório, mantendo seu sentimento de posse sobre uma propriedade que caminha para a ruína, ainda tem o sentimento de posse, e esse sentimento se vira contra ele; o capitalista se revela mais do que uma farsa, mas como um mecanismo monstruoso que podou as possibilidades humanas; o homem decidido e de ação estaca “no instante em que o tempo da enunciação começa a ser representado”; “notamos imediatamente a infiltração dos signos

da subjetividade, a irrupção do monólogo interior, o abalo do ponto de vista pseudo-onisciente” (LAFETÁ 1996:215).

Paulinho Perna Torta, por sua vez, se encontra numa encruzilhada: é uma farsa o burguês em que se tornou e é uma farsa o malandro que fomenta sua lenda. Nenhum dos dois pode lhe dar a identidade que não pôde construir. Em compensação, em ambos os casos, no de Paulinho Perna Torta como no de Paulo Honório, é nesse momento que a narrativa se torna mais ou menos estática: a narrativa da ascensão econômica, no primeiro caso, não exatamente terminou, mas chegou ao seu ápice. Paulinho Perna Torta, no início, parece precisar acelerar a narrativa para chegar ao presente a partir do qual sua voz se enuncia. O tempo presente, o tempo em que Paulinho se lembra do passado e o presentifica, parece se paralisar quando não há mais nada que contar do passado, e, dele, desse presente, o narrador pouco diz: evita-o com certo constrangimento, prepara-o, limado, para o seu leitor/ouvinte.

Paulo Honório e Paulinho Perna Torta são seres humanos aleijados, desfalcados na origem de sua capacidade lúdica: foram crianças sem infância e sem brinquedo, aliás, sem nem mesmo família. Desde pequenos, tendo que se virar sozinhos, tinham que pensar na vida de um ponto de vista pragmático, que os leva, na vida adulta, a exercer o mesmo capitalismo primitivo de João Romão, em *O cortiço*. Tornam-se predadores, exploradores, para se defender. Pois, se a relação a que mais foram submetidos na vida era a de explorador/explorado, nada mais natural, para eles, do que decidirem ocupar o fator da equação que fica com a vantagem. Isso, porém, não lhes dá de volta tudo que o mundo lhes tomou. A grande diferença é que João Romão não tem sentimentos: não deixa de ser mesquinho em nenhum momento; seu papel na narrativa, como o de todos os outros personagens do romance de Aluísio Azevedo, está por demais determinado para a comprovação das teses do autor. Os três poderiam ter a semelhança de terem perdido suas mulheres e da perda ter despertado a consciência de tudo que lhes fazia falta, mesmo as circunstâncias tendo sido bastante diferentes: no caso de Paulo Honório, sua culpa na morte de Madalena é bastante direta; no de Paulinho Perna Torta, o personagem se sente culpado por não ter podido salvar Ivete de uma morte brutal. João Romão, pelo contrário, não tem com sua mucama uma relação afetiva sólida: ela é sua escrava, a qual ele tem como um bem de que pode dispor.

Paulo Honório, como trabalhador racional que é, precisa do projeto do livro para dispor suas memórias, mas, de tão acostumado ao mando, pensa em fazer isso através da mão de terceiros, o que se revela infrutífero. Logo, passa ele mesmo a elaborar suas memórias,

talvez sem perceber o quanto elas fugirão ao seu controle, menos pela sua professada inabilidade com as palavras do que por outros imperativos mais fortes.

Resta-lhe a escrita; talvez ela lhe devolva a paz desejada. Mas os fatos e o tempo não voltam. Há, assim, em função desse tipo de narrativa, uma constante transição entre o passado e o presente, já que o narrador, além de nós, leitores, é também o destinatário da história que ele tenta reeditar. (OLIVEIRA NETO 2005:224)

Oliveira Neto não desenvolve o raciocínio até as últimas consequências, mas dá uma pista sutil na utilização da palavra “reeditar”. Segundo Walter Benjamin (2010:223), “somente para a humanidade redimida o passado é citável, em cada um dos seus momentos”. Embora o narrador seja estritamente fiel aos fatos, o projeto da rememoração através da escrita busca menos plasmar aquilo que já se conhece do que compreender o passado, processo que acaba por tornar a própria realidade relativa e Paulo Honório, “encerrado no seu universo, dificilmente poderá distinguir ficção de realidade” (OLIVEIRA NETO 2005:232). Paulo Honório tenta, mas não consegue, reeditar suas memórias para que elas o redimam e o passado lhe pertença. O que lhe acontece é o avesso: o passado domina o presente, contamina-o, paralisa-o. Para Paulinho Perna Torta, a reflexão sobre os atos do passado acaba adquirindo um sentido mais feroz, existencialmente mais desesperado: ele não deseja saber apenas em que se tornou, mas quem ele é. Seu relativismo não vem tanto de tentar ocultar a verdade, mas de encontrar no lugar dela a impostura e perceber que a impostura é tudo que ainda pode salvá-lo, desde que ele seja capaz da força niilista e devastadora de ir adiante.

Aqui, porém, a dissolução do presente é ainda mais radical. Ao contrário do que acontece com o Paulo Honório, de *São Bernardo*, ou mesmo nas *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, há menos indícios da posição física que o personagem ocupa enquanto narra, nem se diz, em nenhum momento, que ele esteja “escrevendo” esta narrativa (em Clarice Lispector esse procedimento técnico parece ter evoluído para dar uma curiosa ilusão de tempo real, como se o texto estivesse sendo escrito a medida em que é lido). Mas, com o correr dos fatos, se percebe claramente o que parecia se ocultar de início: do plano presente do primeiro fragmento da narrativa, a narração pula diretamente para a vida brutal e acelerada do menino de rua que foi Paulinho, sem referência a lar nem a família; o passado, narrado em sumário-narrativo, conceito que João Luiz Lafeté utiliza para analisar trechos de ritmo semelhante em *São Bernardo*, porém, não segue em linha reta apenas um plano; é esse passado que conduzirá o narrador ao tempo presente, mas não será mostrado de modo ininterrupto, e pode se dizer que não se vê a transição mais importante: o que levou o narrador à imobilidade que lhe permitiu tecer a narração da sua própria vida, ainda assim se distanciando e quase

diferenciando, mas o tempo todo correndo o risco de se confundir o ser humano real com a lenda passageira.

Não se trata de um problema solúvel. É provável que se trate de um dos vários paradoxos de que depende a literatura (a literatura seria como um dos jogos de linguagem de que fala Wittgenstein (1989), e só se tornaria possível mesmo pela possibilidade mesma do jogo). Pode-se pensar que o Paulo Honório de *São Bernardo* é construído para simular um escritor que fala a um público leitor, justificativa lógica – que muitos achavam contraditório no caso de Paulo Honório, dado o seu pouco nível de cultura letrada e instrução formal – que não aparece em “Paulinho Perna Torta”, no qual resta a natural relação narrador/narratário. João Antônio não podia assimilar o simulacro de Graciliano Ramos, porque no seu personagem o paradoxo seria catastrófico: Paulinho Perna Torta se submetendo ao ato de escrever, esse curvar-se, é ainda mais grotesco do que Paulo Honório. João Antônio, assim, deixou no ar uma pergunta capciosa. De onde fala Paulinho? Ao que tudo indica de um tempo estagnado, dominado por um passado que não pode ser resolvido, de um mesmo lugar de onde é necessário sair, mas talvez não seja possível.

Essa construção do narrador é o que melhor pode aproximar João Antônio de Lima Barreto, além da preocupação de ambos os autores com as camadas excluídas da sociedade e com os cruéis rumos da urbanização nas grandes cidades brasileiras. Ainda assim, essa aproximação ainda se daria através de Graciliano Ramos, ao que o escritor alagoano deveria a Lima Barreto. Lembre-se das *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. Neste romance, o tempo presente em que o narrador se encontra fica patente a partir do capítulo VI, quando ele parece falar da sua escrivania, sobre o próprio ato de escrever as suas memórias. A aderência do narrador ao passado é grande como se ele estivesse realmente a vivê-lo de novo. Em compensação, esse retorno ao tempo real (que, por escrito, será mais uma simulação do tempo real, pois a própria escrita concretizada é uma testemunha do passado que permanece no presente) está cercado ainda do silêncio de que o narrador precisava para rememorar. Não se trata, meramente, de um recurso lírico, pois, desde Lima Barreto, ou *sobretudo* em Lima Barreto, esse isolamento vai se refletir em todas as demais relações estabelecidas ao longo da narrativa.

A mais antiga identificação que se pode encontrar entre Lima Barreto e João Antônio é a mania deambulatória dos seus heróis cinzentos, a qual não se repete com tanta força em “Paulinho Perna Torta” (quase toda peregrinação do personagem descrita na narrativa, concentrada na infância, se dá pela necessidade da sobrevivência), mas essa ausência, como se verá adiante, também ajuda a compreender o personagem. Nos demais contos, sobretudo

nos de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, personagens solitários vão procurar nas coisas o contato que não é possível com outros seres humanos. A relação calada, quase muda, entre os narradores desses contos e suas famílias em muito se assemelha à que aparece na ficção de Lima Barreto, e, também nesse caso, é o que os leva a perambulação.

A debilitação dos laços entre um ser e outro, seu isolamento difuso e invencível, a decorrente natureza destas fábulas, nas quais, sem que se dissolvam os dramas pessoais, é flagrante a ausência de conflito (que se desloca do plano interpessoal, configurando uma antinomia mais ou menos violenta entre o homem e o seu meio), tudo se concilia, significativamente, com interesse das personagens de Lima Barreto pelas coisas, interesse que manifestam através de atitudes aparentemente opostas – a contemplação e a compulsão deambulatória –, transformando os seus romances, invadidos por aspectos do espaço – espaço natural, cidadão, social – em matéria privilegiada para o estudo desse elemento constitutivo tão ligado ao tempo, entretanto menos analisado (...) (LINS, 1976, p. 61)

De certa forma, o tempo se dissolve no espaço. Em “Paulinho Perna Torta”, até mesmo o tempo decorrido se reflete nos espaços que Paulinho percorre até chegar à juventude e conhecer Laércio Arrudão. Paulinho narra esse período indefinido de sua vida como se o mesmo não se diferenciasse do ambiente em que ele circulava ou mesmo como se ele e as outras pessoas comuns fizessem parte da mesma massa humana. O espaço, aqui, não indica uma supressão do tempo, como Osman Lins identifica em Lima Barreto, mas, pelo contrário, o espaço concretiza o tempo e se concretiza no tempo: o sumário-narrativo que Paulinho dá de sua juventude é um cotidiano repetitivo e veloz, de pressa e desapego do passado que vai ficando para trás. A passagem do tempo é quase transformada na velocidade com que os espaços são atravessados.

Em compensação, também o espaço pode se dissolver no tempo (sobretudo os lugares fechados que os narradores buscam). Esse tipo outro de isolamento, a narrativa “Paulinho Perna Torta” espelhará a partir de *São Bernardo*, romance que, segundo Osman Lins, teria herdado essa técnica da obra de Lima Barreto.

Desenvolve-se a narrativa alternando o tempo passado e a vida atual do narrador, num processo que *São Bernardo* parece seguir de perto, inclusive quando os supostos memorialistas, dizendo-se inábeis, falam do seu trabalho de compor e manifestam dúvidas sobre os respectivos textos. (...) Divergem, nos dois romances, as motivações de Paulo Honório e Isaías Caminha. O fazendeiro de Graciliano Ramos escreve na esperança de aquietar o espírito e ver um pouco mais claro. O mulato Isaías Caminha, para de algum modo mostrar que as causas de desastres pessoais como o seu não estão na carne e no sangue da vítima, mas no exterior: seriam causas de natureza social, e não psicológica, atávica ou antropológica. (LINS, 1976, p. 33-34)

O romance de Lima Barreto se imobiliza em várias ilhas devido, também, à própria impossibilidade de ação do personagem. Os personagens de Lima Barreto estão isolados uns

dos outros e, na narrativa, isso também se traduz nas atitudes falhadas de suas criaturas, cujas ações não encontram uma continuidade possível. Em João Antônio, ocorreu a radical abolição dos diálogos e a centralização das narrativas em apenas um narrador. Em “Paulinho Perna Torta”, como em muitos de seus contos a partir de *Leão-de-chácara*, as falas são isoladas e não encontram resposta; o narrador é o único personagem que chega a ter certa esfericidade, desenvolvida a partir de sua vida interior e de sua voz; os outros têm apenas uma dimensão revelada, e o narrador, por não lhes ter outro acesso, ou pelo seu profundo egoísmo de solitário, não oferece nada além disso. Para Osman Lins (1976:96-98), tanto os espaços internos quanto os espaços externos nas narrativas têm aspectos funcionais mais profundos: não servem apenas para que os personagens circulem e se localizem, mas dizem algo sobre eles, adquirem uma carga semântica que reflete características dos personagens e da própria narrativa, em termos de adequação. Veja-se o caso de Paulinho: suas descrições se utilizam muito do expediente da enumeração caótica, que dá a ideia de um mundo inabarcável e incontrolável, mas sobretudo ele faz parte da coisa sem ter posse de nada. Quando se encontra num espaço fechado que lhe pertence, não é capaz de se identificar dentro dele.

Também nos aspectos estruturais da narrativa, esses que dizem respeito ao estraçalhamento das ações, João Antônio pode ser visto como um tributário de Lima Barreto; mas, enquanto Lima Barreto se utilizava da elasticidade típica do gênero romance para entremear nele vários gêneros menores, como afirma Osman Lins (1976:32), João Antônio rompeu os limites tradicionais e em geral mais rígidos do conto, que suportavam, até então a experimentação num nível meramente linguístico, sem se confundir tanto com a crônica (pois, como já se disse, os fragmentos são fortemente amarrados na trama como um todo, embora construam uma espécie de ciclo de imobilidade, como em Lima Barreto). Em ambos os casos, o isolamento dos fragmentos trata-se também do isolamento das próprias ações que se caracteriza como mimese dos meios marginalizados em boa parte da literatura moderna.

Segundo Antônio Arnoni Prado, essas semelhanças entre os dois autores correspondem a uma retomada do projeto de Lima Barreto por João Antônio. Parte das estratégias revolucionárias da prosa de Lima Barreto se deveriam a um desejo de chocar causado pela exclusão social, o que João Antônio, mais refletidamente, teria transformado em estilo literário:

(...) ao contrário de adensar a autonomia da personagem, amolda-a às referências do narrador, que assim não apenas dilui o ideário do herói como também o descose no comentário solto, por vezes melancólico, que faz da ação romanesca (...) uma espécie de crônica de costumes pitorescos sem eixo dramático que o impulse à compreensão da realidade./Esse desvio – que em Lima Barreto corresponde a uma

atitude social deliberada – em João Antônio se converte numa questão de estilo. Ou seja: o que em Lima Barreto parece sugerir não a reflexão da análise, mas a arremetida pura e simples do herói contra a totalidade, em João Antônio se esgota no limite da forma, no detalhe que recusa a passagem para a elucidação do mundo a desvendar. Nesse sentido, se a convergência não faz história, é pelo menos eficaz na dissonância de visão de mundo que busca na tradição um roteiro de sua contraparte como forma, se não de reescrevê-la, ao menos de retomá-la no plano da elocução, dos temas e particularmente no espaço da narrativa. (PRADO 2004:245)

Paulinho Perna Torta não tem, porém, o caráter alegórico dos personagens de Lima Barreto; sendo ainda mais presos aos espaços específicos em que circulam, acabam perdendo muito em termos de generalidade. A narrativa mantém alguma unidade, ainda, por causa do narrador, mas, a partir da própria voz, a personalidade do personagem se adensa, coisa que dificilmente ocorreria nos personagens de Lima Barreto, por mais contraditórios que pudessem se mostrar às vezes⁵². Paulinho Perna Torna é denso o bastante para distorcer sua própria história e não revelar todos os fatos, pelo menos não com total clareza – não se pode esquecer, em crise ou não, trata-se de um malandro.

Roberto Schwarz (2006:13), afirma que “toda *representação* comporta um elemento de *vontade* ou *interesse*, o dado oculto a examinar, o *indício da crise da civilização burguesa*”. Como isso se aplicaria a um malandro, mesmo se tratando de um malandro em crise? O conceito é mais universal: praticamente todos os narradores, sobretudo os da primeira pessoa, ocultam algo na medida mesma em que são eles a escolherem o foco da narrativa e inevitavelmente filtrarem tudo com suas vozes. Em Machado de Assis – o qual fatalmente contamina o conhecimento dos leitores sobre narrativa – essa questão é posta no centro dos seus próprios contos e romances. Seria exagero dizer que o caso se repete em “Paulinho Perna Torta”, mas a crise que o cinde faz com que não se possa deixar de lado essa possibilidade. Por outro lado, a crise se desencadeia, sim, no seio de uma burguesia com a qual ele não consegue se identificar, e da qual a rigor não faz parte, apesar da acumulação da fortuna. Como a simpatia que o personagem desperta é bastante diversa da despertada pelos personagens de Machado de Assis, os quais parecem “*intencionalmente* concebidos para agradar o leitor, aliciá-lo no sentido de aceitar o ponto de vista do narrador”, em geral, com a agravante de que “a arma fundamental de que dispõem é o preconceito social” (GLEDSON 2005:8), também a natureza dessa meia impostura será bastante diversa. Aqui, não é tanto Paulinho Perna Torta que pretende manipular o passado; é o passado que o embriaga e o tortura. O que ele omite também é de uma natureza bem diversa do que o que omite um narrador como o Bento Santiago de *Dom Casmurro*. O que o leva à distorção da realidade

⁵² Mesmo no caso de Isaías Caminha, pois o eixo narrativo parece, em muitos pontos, mais de terceira do que de primeira pessoa.

também não é tanto a vontade quanto a necessidade e o desconforto não contornável com o tempo presente. De certo modo, as muitas possibilidades em que o personagem medita, levam a crer que, dentre outras coisas, o narrador sente o desejo de mudar sua biografia, pois:

(...) desde sempre, o homem conhece o desejo de reescrever sua própria biografia, de mudar o passado, de apagar os vestígios, os seus e os dos outros. O querer do esquecimento está longe de ser uma simples tentação de enganar. (...) O esquecimento: ao mesmo tempo injustiça absoluta e consolação absoluta. (KUNDERA 2009:120)

Sua ambiguidade mesma é de uma natureza diversa da do burguês tradicional: vem da sua relação conflituosa com a malandragem e com a burguesia, mas não é assim tão óbvia. Paulinho Perna Torta acaba se dividindo em dois que se complementam e se negam ao mesmo tempo. Um, é o homem de quem não é dado a saber seu sobrenome civil de criança abandonada, seu sobrenome improvisado num cartório qualquer, mas que não seria nada sem o malandro; o outro, é o malandro de quem não se sabe tudo. As notícias de jornal ampliam sua lenda ao mesmo tempo em que o difamam. E Paulinho Perna Torta, durante a sua ascensão e mesmo nesse momento solitário em que parece prever a decadência, vai mudando a forma de ver seu nome nas páginas de jornal. A transição se disfarça porque sua atitude desconfiada para com os jornalistas permanece a mesma, mas ele já não está indiferente à divulgação do seu nome como parecia no começo. O verdadeiro Paulinho não pode ser encontrado, e, no lugar dele, o narrador expõe o malandro, mesmo sabendo se tratar de uma impostura. O homem real acaba omitido e, como em Machado de Assis, essa omissão ganha um lugar central nessa narrativa de João Antônio.

Trata-se de uma reação final que diferencia em muito Paulinho Perna Torta de Paulo Honório. Em *São Bernardo*, as perdas fazem com que o narrador se volte para o passado como se quisesse compreender o processo que o tornou uma criatura monstruosa, e faz isso no momento em que parece que apenas o passado lhe restou, quando o futuro não aponta mais nenhuma possibilidade.

A verdadeira busca começa onde termina a vida de Paulo Honório. A busca verdadeira, entenda-se, a procura dos verdadeiros e autênticos valores que deveriam reger as relações entre os homens. A vida terminou, o romance começa. (...) Antes, Paulo Honório fora um personagem coeso e forte, movendo-se em um mundo de objetivos claros e (ainda que ilusório) repleto de significado: a propriedade. O suicídio de Madalena desmascara a falsidade do sentido e problematiza tudo. Agir para quê? – pergunta-se ele. “Nesse movimento e nesse rumor haveria muito choro e muita praga.” (LAFETÁ 1996:214)

O narrador parece falar mesmo de uma transformação se se pensar que chega a se fazer a pergunta pelo momento em que foi diferente daquilo em que se tornou. A descrição mesma faz com que se pense numa espécie de monstro deformado.

Creio que nem sempre fui egoísta e brutal. A profissão é que me deu qualidades tão ruins./É a desconfiança terrível que me aponta inimigos em toda parte!/A desconfiança é também consequência da profissão./Foi este modo de vida que me inutilizou. Sou um aleijado. Devo ter um coração miúdo, lacunas no cérebro, nervos diferentes dos nervos dos outros homens. E um nariz enorme, uma boca enorme, dedos enormes. (RAMOS 1996:190)

Essa dor faz com que todos os bens materiais acumulados percam o seu valor. Tudo que entra na sensação de posse, na verdade, lhe é estranho e, de certo modo, alheio.

Quanto às vantagens restantes – casas, terras, móveis, semoventes, consideração de políticos, etc. – é preciso convir em que tudo está fora de mim./Julgo que me desnorteei numa errada./Se houvesse continuado a arear o tacho de cobre da velha Margarida, eu e ela teríamos uma existência quieta. Falaríamos pouco, pensaríamos pouco, e à noite, na esteira, depois do café com rapadura, rezaríamos rezas africanas, na graça de Deus. (RAMOS 1996:186-187)

Esse inventário negativo, por contaminação, acaba projetando sua sombra sobre tudo que o narrador fez na vida para acumular os bens materiais. Agora, ele se sente velho demais para consertar os erros do passado e começar uma nova vida. Tudo que o narrador acumulou acabou redundando na perda do que era mais importante.

Sou um homem arrasado. Doença? Não. Gozo perfeita saúde. (...) Até hoje, graças a Deus, nunca um médico me entrou em casa. Não tenho doença nenhuma./O que estou é velho. Cinquenta anos pelo São Pedro. Cinquenta anos perdidos, cinquenta anos gastos sem objetivo, a maltratar-me e a maltratar os outros. O resultado é que endureci, calejei, e não é um arranhão que penetra esta casca espessa e vem ferir cá dentro a sensibilidade embotada./Cinquenta anos! Quantas horas inúteis! Consumir-se uma pessoa a vida inteira sem saber para quê! Comer e dormir como um porco! Como um porco! Levantar-se cedo todas as manhãs e sair correndo, procurando comida! E depois guardar comida para os filhos, para os netos, para muitas gerações. Que estupidez! Que porcaria! Não é bom vir o diabo e levar tudo?/Sol, chuva, noites de insônia, cálculos, combinações, violências, perigos – e nem sequer me resta a ilusão de ter realizado obra proveitosa. (RAMOS 1996:185)

Essa busca também ameaça Paulinho Perna Torta, com a diferença de que o símbolo das corujas, presente nas memórias de Paulo Honório, é substituído pelo macumbeiro Zião da Gameleira, que ele tira do presídio para torná-lo seu sócio; mas sua conclusão é muito semelhante: “Tenho a impressão de que me preguei uma mentira enorme nestes anos todos” (ANTÔNIO 1975:105). Acresça-se a isso o fato de que Paulinho Perna Torta esbanjava sua fortuna, o que não ocorreria a Paulo Honório. Parte do estranhamento do narrador do conto de João Antônio vem mais do contato com esse novo mundo, o da burguesia, do que da posse de bens materiais.

Eu me refinei, eu me refinei, não devia tanto. Fiz muito fricote, me escarpachei mais do que a conta, me empapucei. Ou foi essa vida que me ensinou a cobiçar tudo o que é dos outros, iludindo, avançando, tomando, estraçalhando. Também por isso tenho uma situação, carro, apartamento, telefone, viagens, bordel. Não nasci com isso não./(...)/Eu me refinei e cada vez mais, amanhã precisarei de alguma novidade, senão já não serei o mesmo. Precisarei mais grana. E quando tiver, ainda assim, descontente e encabulado, irei vazio por dentro. Cobiçando e inventando novas nove-horas. (ANTÔNIO 1975:104-105)

Paulinho Perna Torta deixa de ser um pequeno criminoso e passa a uma categoria superior, de mando, como lhe aconselhara Laércio Arrudão. De malandro pobre, ele passa a malandro burguês, e é com a burguesia que se identifica o seu novo modo de vida predatório ainda mais pernicioso do que o do pequeno malandro. Paulinho Perna Torta também está impedido de mudar de vida, porque o modo de vida burguês que ele renega é algo de que ele precisa: é sua ironia suprema ser, ao mesmo tempo, um representante da burguesia e um malandro; mas isso tem o seu custo e esse custo é alto. “Às vezes, penso que é uma onda besta que está me tomando. Desguio-me dela, meto maconha, engulo uns copos./Mas hoje, eu tenho medo até de sair à rua sozinho” (ANTÔNIO 1975:102). O mesmo tipo de dúvida que atormentava Paulo Honório também o atormenta, mas ele foge o quanto pode delas enquanto os pontos de umbanda que o babalorixá Zião da Gameleira, que lhe trouxe estranhamente a reflexão sobre a dualidade do bem e do mal, lhe incutem essas dúvidas. O que Paulinho Perna Torta acha estranha é que os ensinamentos de Laércio Arrudão (perceba-se que, ao questionar a própria malandragem, a si mesmo e a outros malandros, o narrador não menciona Laércio Arrudão como um farsante) e a vida dura que levou, passando inclusive pela penitenciária, não tenham lhe ensinado tudo que ele precisava saber.

Não é mulher bonita, nem gostar o que está me perdendo./Laércio Arrudão, os anos de janela e de Detenção não me ensinaram tudo./Que minas eu tenho e até pivas e naimas das mais finas. (...) Nem gostar é o que me estrepa. Sempre gostei do melhor que é dos outros e cobiçando tomei quanto pude. E bem pensando, também os últimos ataques da polícia não me dizem nada – tenho pororó sobrando e quando me der a telha mando a malandragem de volta para quem a inventou. Posso viver sem ela./A encabulação maior me nasce de umas coisas bestas, cuja descoberta e matutação a ginga macumbeira de Zião da Gameleira começou a me despertar. Uma virada do destino, na vida andeja deste aqui. Um absurdo que Zião, sem querer, acabasse me levantando dúvidas bestas./É que fiz trinta anos e pensei umas coisas de minha vida./E na continuação da besteira, atacado pelas últimas guinadas da polícia que atende às famílias da cidade sobre o barulho dos meus esporros nas bocas; difamado pelos jornais, revistas, televisão... Sou chamado às conversas comigo mesmo./E é uma porcaria. Meu nome é ninguém. Paulinho duma Perna Torta, de quem andam encurtando o nome por aí é uma mentira. Como foram Saracura, Marrom, Diabo Loiro, Bola Preta... e como são esses de hoje em dia, donos disso e daquilo, da putaria, do jogo, das virações... A gente some, apagado, qualquer hora dessas, em que a polícia ou outro mais malandro nos acerte./(...)/A gente pensa que está subindo nos pontos de uma carreira, mas apenas está se chegando para mais perto do fim. E como percebo, de repente, quanto estou sozinho!/Uma parada sem jeito, ô encabulação! Agora a briga não é com ninguém, não. O pior de tudo, o

espeto é que eu mesmo estou me desacatando e me dando um esporro. E é o maior enrosco!/Eu acho que ando muito cansado. (ANTÔNIO 1975:101)

Pode-se dizer que esse é o ponto em que Paulo Honório pára: “E eu vou ficar aqui, às escuras, até não sei que hora, até que, morto de fadiga, encoste a cabeça à mesa e descanse uns minutos” (RAMOS 1996:191), pois é com essa sentença que se encerra o romance. Paulinho Perna Torta, em compensação, vai adiante, e faz de tudo aquilo que o atormenta uma força nova a partir da qual ele irá continuar investindo contra tudo e contra todos.

Outra vez o governo está vencendo Paulinho duma Perna Torta./Mas não vou parar. Atucho-me de tóxico e me agüento. Para final, tenho ainda a grana e Maria Princesa é uma boneca./Eu só posso continuar. Até que um dia desses, na crocodilagem, a polícia me dê mancada, me embosque como fez a tantos outros. E me apague./E, nesse dia, os jornais digam que o crime perdeu um rei. (ANTÔNIO 1975:105)

Pode se pensar também que é o manifesto de um homem desesperado e preso, desesperado a ponto de se valer da própria impostura como uma arma que o proteja contra quase tudo, a não ser da morte que é seu amuleto contra tudo o mais, pois a morte, como horizonte de sentido, pode tanto desesperar quanto desapegar da vida. Mais que isso, ele espera que a morte, a sonhada morte de um marginal lendário, o redima como malandro, acabe de concretizar sua lenda.

Então, Paulinho Perna Torta, o malandro, superará o homem em dúvida e o burguês que acabou por prendê-lo. Pois, ainda pior, para ele, do que o tempo na detenção, é estar encerrado no seu apartamento, torturado pelo passado, idealizando tortuosamente a lenda da sua malandragem. Paulinho Perna Torta está preso na prisão que ele mesmo construiu e da qual não pode fugir.

3.2 A máxima como negação da experiência e os lugares fechados

No ensaio “O mundo-provérbio”, Antonio Candido analisa o romance *I Malavoglia*, de Giovanni Verga, o qual versa sobre o destino circular de uma família de pescadores pobres. A falta de perspectivas da família se traduz não só na sua tragédia localizada, como também em toda a ambientação da narrativa e, sobretudo, no fato de que todos os destinos já parecem prefigurados nas máximas populares que permeiam o romance.

No limite está o provérbio, quinta-essência do lugar-comum e da repetição, formalização plena daquele vago ar sentencioso e aforístico espelhado pelo livro como manifestação da cultura parada e fechada, enredando os homens fechados e parados. (...) O provérbio contamina as outras formas e revigora sua tendência repetitiva, fazendo com que as próprias imagens ganhem um ar de sabedoria imemorial ou de expressão sentenciosa. Daí um travejamento poderoso do estilo,

que se carrega de premonições, repercussões, símbolos de fechamento e recorrência./O provérbio, exprimindo a fixidez do discurso e do mundo, é um instrumento de que o homem dispõe a fim de interpretar e julgar, de identificar e prever. (...) Os provérbios costuram o mundo segundo um corte definitivo, que imobiliza a vida, os sentimentos, a ação; ou aparecem como símbolos de uma vida, de uma ação ou de sentimentos já imobilizados. A ironia (...) é que este é quase sempre uma verdade apenas aparente, sendo no fundo um equívoco, que só parece certo na medida em que exprime o mundo ideal das expectativas, sem correspondência com o real. A existência dos indivíduos acaba dando a impressão de um contra-senso monstruoso e alienador, pois ela só se engrena com o que a sabedoria proverbial anuncia ou estatui quando cada um renuncia ao seu próprio destino para manter a estrutura imutável do grupo./Indo mais longe, vemos que esta ironia é particularmente ambígua. Se de um lado o provérbio é congelamento da experiência passada, de outro constitui, no mundo fechado, a única e desajeitada forma de sondar o futuro, na medida em que preestabelece modos de ser e de agir. Segundo ele, o futuro previsto é o passado, pois o que anuncia para adiante é o que sempre foi atrás; e esta justificativa de perpetuidade social empresta-lhe um cunho nitidamente ideológico. No plano individual, o malogro espera quem pretenda sair do que determina a sabedoria cristalizada. A rigidez das normas e a rigidez linguística do provérbio se justificam mutuamente. (CANDIDO 2010b:100-101)

João Antônio experimentava a linguagem popular, coloquial, não apenas como um adorno: junto com a linguagem, vinha também o modo de pensar dos pequenos subúrbios e dos guetos marginalizados, ainda que, em boa parte das suas narrativas, sobretudo as de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, os personagens desejem sair desse mundo fechado, mas o próprio se reafirma na força dos seus limites.

Nesse sentido, muito importante para o autor foi o romance de Manuel Antônio de Almeida, e no exemplar de João Antônio encontram-se sublinhados “pequenos trechos que se circunscrevem, principalmente, a frases e expressões que revelam, em parte, a expressividade cotidiana e criativa do carioca do século XIX” (ORNELLAS 2008:37). Ainda assim, quando se trata do ambiente da malandragem, são outros os valores que carregam a verdade dos provérbios, e os provérbios mesmo não são os mais correntes entre os cidadãos ordeiros. Pensa-se, na leitura de um conto de João Antônio, que se tratam ou de invenções do autor ou de criações espontâneas da rua que teriam surgido naquela mesma época, mas que, como qualquer provérbio normal, parecem marcados pela velhice da sabedoria popular. Também o caráter dessas máximas é cínico, de um humor negro pesado que, em geral, o provérbio comum não comporta, mas também muito ríspido. Não são o conserto do mundo a partir das expectativas, não são a negação dos fatos através da ideologia, mas um conhecimento pesadamente negativo que nasce de experiências duras, que, da mesma forma, vão influir de forma determinante na vida desse tipo de personagem. Também constituem uma prisão, mas uma prisão fatalista e irônica, e corrói como a ironia sempre faz. “A ironia irrita. Não que ela zombe ou ataque, mas porque nos priva das certezas, desvendando o mundo como ambiguidade” (KUNDERA 2009:125). Essas ironias também se expressam através de uma

comicidade negra que ridiculariza os indivíduos diante de um destino mais forte que não pode ser burlado. “Oferecendo-nos a bela ilusão da grandeza humana, o trágico traz uma consolação. O cômico é mais cruel: revela-nos brutalmente a insignificância de tudo” (KUNDERA 2009:117).

Fazer um levantamento dessas máximas seria pouco relevante, a não ser que se levasse em consideração a obra do autor como um todo; mas, em Paulinho Perna Torta, elas são em número relativamente reduzido, reduzido a ponto de poder parecer paradoxal a análise desse detalhe: não é a quantidade de provérbios, conhecidos ou não, espalhados pelo texto, mas o seu peso, nem se trata necessariamente do próprio provérbio na sua forma canônica, mas da sua lógica ao circunscrever o mundo. Como isso seria possível num lugar bem diverso de uma pequena aldeia de pescadores pobres, como essa mesma lógica poderia se repetir numa narrativa que tem a cidade de São Paulo como cenário em eterna mutação? Boa parte da narrativa se dá numa região mais ou menos fechada a que se poderia chamar gueto. Na parte relativa à infância, que o menino passa percorrendo quase toda cidade, para se esconder e/ou para conseguir sobreviver, o ensinamento das ruas para um excluído acaba se repetindo diariamente: seu mundo só é maior geograficamente. Acontece também, como já se disse antes, que a representação ficcional dos espaços abertos de São Paulo praticamente não ocorriam até o surgimento de João Antônio. A rua é uma terra de ninguém que não representava o lado moderno e progressista da cidade de São Paulo, a não ser quando vista como meio de circulação de veículos automotores. Para quem tem apenas esses espaços abertos para sobreviver, as lições se dão de forma repetitiva e circular, como num pequeno mundo fechado em si mesmo.

Um tipo de conhecimento de cunho pessimista já se percebe na história das epígrafes postas no conto. As epígrafes a “Paulinho Perna Torta”, embora não esgotem o texto do ponto de vista interpretativo, podem dar diretrizes importantes para uma leitura crítica da narrativa. A primeira epígrafe posta ao texto data de sua primeira publicação em 1965, na coletânea de vários autores *Os dez mandamentos*. A epígrafe correspondente a cada conto dizia, naturalmente, do seu assunto (segundo o autor de “Paulinho Perna Torta”, o conto foi escrito por encomenda da Civilização Brasileira para se encaixar dentro da temática (JOÃO ANTÔNIO apud SEVERIANO 2005:214-215)): eram os próprios mandamentos em suas fórmulas simplificadas. A João Antônio coube o décimo mandamento, na fórmula da epígrafe, “não cobiçar as coisas alheias”.

No Velho Testamento, o versículo se encontra em duas versões, em Êxodo 20:17: “Não cobiçarás a casa do teu próximo, não desejarás a sua mulher, nem o seu servo, nem a

sua serva, nem o seu boi, nem o seu jumento, nem coisa alguma que pertença a teu próximo” e em Deuteronômio 5:21: “Não cobiçarás a mulher do teu próximo, nem desejarás para ti a casa do teu próximo, nem o seu campo, nem o seu escravo, nem sua escrava, o seu boi, o seu jumento, ou qualquer coisa que pertença ao teu próximo” (apud McKENZIE 1983:222). A citação às mulheres – que no conto de João Antônio, entre rufiões, até poderia fazer sentido – faz com que se confunda esse mandamento com o sétimo, não adulterarás; é verdade que a menção às mulheres no décimo mandamento acaba por reforçar a mensagem do sétimo, mas o foco central do mandamento é aquele que se encontra no Livro do Êxodo. O mandamento diz respeito à inveja e à cobiça sobre as coisas alheias. Esse tipo de cobiça permeia toda a narrativa, desde a infância do personagem, quando não lhe era permitido nem abertamente desejar nada para si, até a fase adulta quando o personagem passa a tomar tudo que é alheio (repare-se que o personagem fala muito em tomar o que é do alheio, repetindo os conselhos de Laércio Arrudão, mas não fala claramente em tornar suas essas mesmas coisas; a impressão que fica é que a posse é menos importante do que a própria espoliação).

Essa epígrafe foi substituída na edição de 1975, já no livro do autor, *Leão-de-chácara*. João Antônio coloca, no lugar, trecho da canção “Século do progresso”, de Noel Rosa, e, logo abaixo, uma citação tirada da própria narrativa, um ensinamento de Laércio Arrudão que, de certo modo, substitui e subverte a citação bíblica, pois também fala de cobiça, mas como única opção possível num jogo de vida ou morte, e se completa com a canção de Noel. O trecho da canção “Século do progresso” leva à mais simples interpretação da narrativa de João Antônio: “Paulinho Perna Torta”, sob essa lógica, seria a ficcionalização da brutalização da malandragem e das transformações da cidade de São Paulo vistas do ponto de vista dos excluídos.

A descrição “um valente ponta firme, professor de desacetos, que ensinava aos pecados o rumo do cemitério”, dada ao herói da canção de Noel Rosa, poderia ser aplicada a Paulinho Perna Torta depois de sua ascensão como criminoso. O que faz pensar na continuação da música: o sujeito descrito acaba morto a tiros por um desafeto (embora Noel Rosa não fosse uma pessoa agressiva, diz-se que a música se dirige a um desafeto dele, com quem teria brigado por questões de autoria), o bar em que a tragédia acontece continua sua rotina, a música não pára de tocar e apenas um outro, malandro talvez, diz com ironia: “No século do progresso o revólver teve ingresso pra acabar com a valentia”. João Antônio não centraliza a transformação da malandragem através da introdução das armas de fogo num meio em que

geralmente as disputas se resolviam na arma branca⁵³. Mesmo assim, Paulinho Perna Torta testemunha e participa de um processo talvez mais de intensificação e de generalização do fenômeno da malandragem do que realmente de uma transformação. As ilusões de uma malandragem romântica, cuja existência real é muito pouco provável nesses termos, tornam-se inviáveis, a marginalidade passa a se tornar mais violenta. A dureza vai tomando todo lugar da esperteza. Essa, como se disse, é a interpretação mais imediata, embora suas reverberações continuem, fazendo-se sentir ainda em transformação inclusive em autores contemporâneos a João Antônio e em sucessores seus.

Logo abaixo se encontra a citação intra-textual ao conselho de Laércio Arrudão, dado não na forma de provérbio, mas com a sua mesma força concisa, e quase podendo ser transformado em fórmula à força de repetição, um contraponto irônico e rude ao Décimo Mandamento, que, na lógica da narrativa, aparece invertida: a regra, mais do que a sobrevivência, é cobiçar o que é alheio e tomá-lo para si, regra que Paulinho Perna Torta segue a risca, a ponto de sair da baixa malandragem para a alta, para que logo depois o tempo lhe mostre, como já foi citado, que nem tudo Laércio Arrudão pôde lhe ensinar. A ironia é que, por mais rude que Laércio Arrudão seja nos seus conselhos, Paulinho Perna Torta, ao segui-los, é quem vai se sentir um homem fora do seu tempo. Bem menos as palavras, o que Paulinho Perna Torta seguia era o homem que lhes dava autoridade, e o seguiria fossem quais fossem esses conselhos (não era desejo do narrador se tornar uma criatura tão predatória antes das palavras de Laércio Arrudão, que acabam carregando de um novo significado todas as lembranças do próprio narrador, inclusive no que diz respeito aos seus desejos reprimidos de menino abandonado). A nova criminalidade que começa a surgir com o aparecimento da Boca do Lixo segue a mesma lógica, mas Laércio Arrudão é um malandro dos tempos antigos que logo será ultrapassado, talvez pelo próprio pupilo, que sabe que também não vai durar para sempre (talvez por isso prefira que sua lenda encontre um ponto-final com a morte). Teria sido na verdade um erro de Laércio Arrudão aconselhar Paulinho Perna Torta:

(...) se “dar conselhos” parece hoje algo de antiquado, é porque as experiências estão deixando de ser comunicáveis. Em consequência, não podemos dar conselhos nem a nós mesmos nem aos outros. Aconselhar é menos responder a uma pergunta que fazer uma sugestão sobre a continuação de uma história que está sendo narrada. Para obter essa sugestão, é necessário primeiro saber narrar a história (sem contar que um homem só é receptivo a um conselho na medida em que verbaliza a sua situação). O conselho tecido na substância viva da existência tem um nome: sabedoria. (BENJAMIN 2010:200-201)

⁵³ Embora, falando memorialística/ensaisticamente, um outro autor, o malandro Hiroíto de Moraes Joanides, contando não-ficcionalmente o mesmo processo de fechamento da zona de prostituição e nascimento da boca do lixo, localize o evento como importante e a si mesmo como um de seus precursores.

Laércio Arrudão acreditava estar dizendo tudo que era necessário, mas Paulinho Perna Torta, que seguiu cada um desses conselhos, percebe, mais tarde, que algo lhe faltou, algo que Laércio Arrudão não poderia dizer nem oferecer. Seus conhecimentos apenas reverberam a tragédia consumada, embora não se repitam através de sentenças (são pronunciados apenas uma vez, dada a sua seriedade), mas nos atos do pupilo Paulinho Perna Torta.

João Antônio, porém, só intensificaria esses procedimentos técnicos surgidos a partir de *Leão-de-chácara* em ficções posteriores. Uma das mais importantes é a intensificação dos significados através da repetição de sentenças, que podem ser tanto uma frase do narrador quanto a fala solta e sem resposta de algum dos demais personagens. São frases a princípio simples, mas que, dentro do contexto das narrativas, têm seu significado adensado pela repetição mesma. Em “Paulinho Perna Torta”, embora a sentença não seja pronunciada desde o começo, ocorre a expressão “A rua está ruim”, martelando a crise existencial do narrador: encontra-se encurralado pela constante vigilância policial, embora esteja seguro no seu apartamento, mas seus negócios escusos entram em decadência sob a pressão oficial. Como em *I Malavoglia*, segundo a análise de Antonio Candido, o narrador quer ver esse momento como parte de um ciclo: assim como a pressão policial acabou com a antiga zona de prostituição e as coisas logo se arrefeceram e surgiu a Boca do Lixo, cada novo destacamento policial estaria fadado a surgir, chamar a atenção no início por causa da eficiência, acabar por se corromper e permitir, sob suborno, a continuação das atividades ilícitas, cada vez menos localizáveis num único canto, cada vez mais alastradas na medida mesmo em que são localmente reprimidas.

Ainda assim, Paulinho Perna Torta permanece preso, a princípio no seu apartamento, deprimido, temeroso, remoendo o passado, mas preso também nessa lógica que ele elogia: nem o momento de decadência nem o momento de sucesso fazem com que ele abandone o crime, embora ele mesmo, arrogantemente, se diga capaz, depois do acúmulo da fortuna, de viver sem a malandragem. É uma ilusão: Paulinho Perna Torta reencontra a verdade e a repete constantemente – “a rua está ruim” – para, masoquicamente, não esquecer aquilo em que se tornou. Assim, a sentença, essa como outras, não mais evita a desgraça, apenas a reverbera depois de consumada. O desejo de Paulinho Perna Torta, desde o início, parece ser lembrar, mas não: ele, na verdade, luta contra lembranças que são mais fortes do que ele. Tornou-se um predador burguês e pode se dizer que isso o saciou e o enfastiou, aliás, o que o enfastia não é cada nova coisa que pode consumir, mas a certeza de que cada uma dessas novas coisas só vai intensificar o ciclo no qual ele quererá cada vez mais coisas e se contentará com elas cada vez por menos tempo. Como afirma Walter Benjamin, sobre a pobreza de experiência:

(...) não se deve imaginar que os homens aspirem a novas experiências. Não, eles aspiram a libertar-se de toda experiência, aspiram a um mundo em que possam ostentar tão pura e tão claramente sua pobreza externa e interna, que algo de decente possa resultar disso. Nem sempre eles são ignorantes ou inexperientes. Muitas vezes, podemos afirmar o oposto: eles “devoram” tudo, a “cultura” e os “homens”, e ficaram saciados e exaustos. (BENJAMIN 2010:118)

Benjamin cita diretamente o exemplo da Primeira Guerra Mundial para explicar o esvaziamento da experiência, fenômeno que se observou muito claramente nas décadas posteriores a ele, mas cuja origem pode não ser bem a guerra, com suas novidades estratégicas e tecnológicas: o horror bélico era apenas um sintoma imediato de algo que penetraria o cotidiano mais simples das cidades. A experiência acaba esvaziada pelo excesso e pela constante renovação da novidade – como não ignorava o próprio Benjamin.

Porém, nós hoje sabemos que, para a destruição da experiência, uma catástrofe não é de modo algum necessária, e que a pacífica existência cotidiana em uma grande cidade é, para esse fim, perfeitamente suficiente. Pois o dia-a-dia do homem contemporâneo não contém quase nada que seja ainda traduzível em experiência (...). O homem moderno volta para casa à noite extenuado por uma mixórdia de eventos – divertidos ou maçantes, banais ou insólitos, agradáveis ou atroz –, entretanto nenhum deles se tornou experiência. (AGAMBEN 2008:22)

Paulinho Perna Torta acaba exposto a duas formas de esvaziamento da experiência, uma como menino abandonado e jovem malandro, quando os esforços de um dia não redundavam na construção de um futuro seguro, mas na sobrevivência nesse mesmo dia, sendo o amanhã sempre a necessidade de começar tudo de novo, e outra como bandido bem sucedido e burguês. Dupla prisão. Uma, a do mundo que Laércio Arrudão viveu e quis que seu pupilo reproduzisse; outra, a de um apartamento classe-média cheio de conforto que ele aumenta o quanto pode, mas que não lhe transmite a sensação de lar que ele só chegou a sentir na boca do próprio Laércio Arrudão; seu sentimento de posse sobre as coisas, profundamente alienado, ainda por cima não tem horizontes. A ausência de um passado referencial, quando o narrador volta para o seu tempo presente, o tempo de sua enunciação, deixa de ser fundante para se tornar apenas vazia. De volta ao tempo presente a que a narrativa parecia querer empurrar vertiginosamente, pode se pensar que o narrador fora impulsionado a procurar o que não mais existia: a antiga zona de prostituição em que ele não era muito mais do que um cúmplice e protegido de Laércio Arrudão e o jovem amante da experiente Ivete. Seu único momento de liberdade, da juventude, já não é possível, pois o seu próprio tutor já condenara qualquer hábito que não redundasse em lucro como perda de tempo: eram os seus velozes passeios de bicicleta, os únicos que lhe davam a plena sensação de liberdade e posse sobre as coisas, posse sobre amplos espaços abertos. “Sei lá por que gosto. Sei que gosto. Atravesso essas ruas de peito aberto, rasgando bairros inteirinhos, numa

chispa, que vou largando tudo para trás – homens, casas, ruas. Esse vento na cara...” (ANTÔNIO 1975:73). Isso é parte do passado. O passado se concretizou; morreu de certo modo; tornou-se ruína ou nada (a memória mesma não é o que sobrou dele, mas uma tentativa frustrada de recuperá-lo); e o tempo presente em que vive Paulinho Perna Torta está fadado ao mesmo destino. Essa incapacidade de criar raízes, que parece começar um ciclo de destruição de referenciais a partir da destruição da zona de prostituição antiga, faz curiosamente com que a passagem do tempo, a materialização do passado no presente, se dê através da deterioração dos espaços.

Não se podem reviver as durações abolidas. Só se pode pensá-las na linha de tempo abstrato privado de toda densidade. É pelo espaço, é no espaço que encontramos os belos fósseis de uma duração concretizados em longos estágios. O inconsciente distancia. As lembranças são imóveis e tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. Localizar uma lembrança no tempo não é uma preocupação de biógrafo e quase corresponde exclusivamente a uma espécie de história externa, uma história para uso externo, para comunicar aos outros. (...) Mais urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização nos espaços da nossa intimidade. (BACHELARD 1978:203)

Nesse e noutros contos de João Antônio, o tempo tem uma função mais semelhante àquela outra desempenhada no romance. Os contos de João Antônio são narrativas menos de ação e emoções fortes do que pode parecer ao leitor (citar o submundo marginal confunde): o serem malandros do submundo ou marginais em geral deveria torná-los heróis ativos que redimem seu mundo constantemente, mecanismos em movimento perpétuo. No lugar disso, os contos de João Antônio são compostos de criaturas corroídas e cansadas, deslocadas de um lugar incerto no passado, um passado fantasmagórico que a memória distorce e de uma pesada força estagnadora que não se renova em memória afetiva nem em tradição. O futuro é uma ameaça constante, nunca uma esperança, e como tal deve ser adiado ao máximo. A esfera mais importante, porém, é o tempo presente, que contamina todos os passados e toda visão sombria do futuro. E bem mais importante do que a biografia revisitada do herói é o seu momento de solidão num tempo em que não se reconhece. Paulinho Perna Torta, nesse momento, se torna imune ao espaço no seu apartamento seguro, e as ruas que foram dele, na juventude, não mais lhe pertencem.

Paralelo à destruição e ao desconhecimento dos espaços, vem a negação do ser humano. Paulinho Perna Torta, o malandro sucessor de Laércio Arrudão, é uma máscara sobre a ausência. É necessário dizer (na verdade, confirmar literalmente o que se deve ter percebido ao longo dessa leitura) da necessidade de reproduzir por extenso o nome de guerra atribuído e adotado pelo personagem, quase (ou já) como um epíteto: Paulinho (duma) Perna

Torta. No início da narrativa, Paulinho Perna Torta reclama que os jornais corrompem sem pudor esse seu nome de guerra. O título da própria narrativa, ironicamente, plasma esse desrespeito. Mesmo assim, uma redução mais drástica, como optar entre Paulinho e Perna Torta, não se mostra uma opção viável. Que leitor poderia se sentir íntimo do personagem a esse ponto, se ele mesmo não permite? O verdadeiro nome do homem não é dado; o sobrenome qualquer dado ao presumível Paulo não aparece em nenhum momento. Em compensação, a identidade civil tanto é algo bastante preservado pelos malandros quanto é esse outro nome que dá conta da paradoxal verdade da máscara. Ele mesmo acabou por se tornar um homem-provérbio, uma lenda do passado que em breve seria ultrapassada e, contra todas as ilusões, esquecida, perdida num passado morto.

3.3 Paulinho Perna Torta: ascendência e descendência da malandragem

O tom bastante diferente de dois depoimentos recentes sobre João Antônio, que tinham como ponto de partida ou eixo a morte do autor, mostra a pertinência e as dificuldades de localizar sua obra na tradição da literatura brasileira. Os textos referidos são, respectivamente “João Antônio está morto”, de Fernando Bonassi, publicado em 2000, e “Na praça dos Paraibas, onde João Antônio viveu”, de Antônio Torres, texto cuja publicação data de 2007. Uma coincidência nos títulos – são períodos – já permite estabelecer uma comparação entre os textos: a assertiva seca e chocante de Fernando Bonassi contrasta com o saudosismo sem ilusões de Antônio Torres. Fernando Bonassi (2000:195-197) utiliza a notícia da morte chocante de João Antônio para afirmar que também “o Brasil” (em mutação) da obra do autor de “Paulinho Perna Torta” tinha completado o seu ciclo vital, já tinha se acabado talvez sem que ninguém tenha percebido imediatamente, assim como João Antônio, cujo corpo em avançado estado de decomposição só foi encontrado dias depois, caído na cozinha do seu apartamento no Rio de Janeiro, na época quase esquecido como escritor. Já Antônio Torres (2007:138-139) busca a lembrança do colega de profissão num lugar conhecido e frequentado pelos dois: a paisagem lhe parece ainda familiar no seu cotidiano, mas falta ainda a presença de João Antônio, ou qualquer vestígio de sua passagem (nem os sebos das proximidades dispunham de sua obra). Para Bonassi, o método de composição de João Antônio, problematicamente comentado como cronista da malandragem do passado, não daria conta de narrar a nova realidade nacional; para ele, o que se perdeu está definitivamente perdido, e os contornos mais fortes no traço de Paulinho Perna Torta, sua capacidade ou compulsão de duvidar de si mesmo, do que é e do que foi, daquilo em que se tornou e

continua se tornando, não daria conta do tipo de criminoso contemporâneo. Seus sucessores e contemporâneos – os psicopatas frios de Rubem Fonseca que oferecem ao leitor o espetáculo puro da crueldade completamente exterior, os miseráveis de Marcelino Freire ou de Ferréz, completamente isolados de qualquer possibilidade de inserção na história, os quais se reduzem ao instinto – estão livres para ser máquinas de matar e destruir: são vazios, mas nem sequer se incomodam com isso. Não procuram mais o lar que perderam ou nunca tiveram. Não têm passado nem futuro em que se refugiar ou mesmo no qual possam se ferir interiormente. E, de certo modo, também não têm presente. Movem-se impulsionados por um materialismo bruto, pela objetividade pura, sem nenhuma transcendência e sem nenhuma busca mais profunda. E já em certos contos de Rubem Fonseca, contemporâneo de João Antônio, o conflito social parece motivado pela inveja material.

Não seria, porém, possível encontrar a raiz das transformações do marginal até chegar aos dias de hoje, como personagem literário, a partir dos malandros do próprio João Antônio, sobretudo de Paulinho Perna Torta mesmo, cuja trajetória é marcada não apenas pelo desejo predatório de posse, face revelada da sua vontade generalizada de vingança, como também pela construção da própria lenda? Em primeiro lugar, é preciso não ver a literatura como reflexo direto da história, como a assimilação em bruto de fatos como que jornalísticos, cujo valor se traduziria segundo o critério da exatidão, da sua verdade temporal mais do que da sua verossimilhança. João Antônio mesmo torna mais complexa a análise de suas próprias obras por causa das opiniões que profere sobre o fazer literário a partir de 1975, influenciado pelo seu envolvimento com o jornalismo literário. Bonassi quase sugere que o realismo de João Antônio já não é o suficiente, que a literatura precisaria ser mais dura e mais crua dada a realidade que teria que assimilar, sendo que esse microcosmos seria mesmo, na lógica segundo a qual “os mecanismos psicológicos que funcionam no interior dos grandes acontecimentos históricos (aparentemente inacreditáveis e desumanos) são os mesmos que regem as situações íntimas (inteiramente banais e muito humanas)” (KUNDERA 2009:104), uma tradução para um pessimismo mais generalizado:

(...) perdidas as ilusões, partindo dos maus tempos presentes, resta a realidade. E a realidade tem sido a prosa seca e direta do capitalismo, modernizado de forma conservadora, no Brasil e na América Latina, processo em si suficiente para desidealizar o imaginário elaborado na virada da República Velha e, depois, com os movimentos de retomada na década de 1960. Em ambas as encruzilhadas históricas, o que parecia um campo do possível alargado, uma espécie de ascensão, na verdade era um final de linhas. Nos dois momentos, foram frustradas as promessas de uma nação que superasse o atraso, incorporando sua herança colonial e popular ao acervo da civilização urbana e burguesa trazida pelo avanço do capitalismo. (...) nenhuma malandragem, peripécia mítica, riqueza étnica, périplo astucioso, falta de caráter e de cara própria, sensualidade, vida lúdica, erotismo liberado do princípio de

realidade pode ainda contrapor-se ao peso do mal-estar na civilização urbana criada pela expansão do capitalismo no Brasil. (BUENO 2002:157)

“Paulinho Perna Torta”, podendo ser visto como uma narrativa de transição na obra do autor, ainda é uma obra literária, apesar da assimilação de fatos histórico-jornalísticos datados, como o fechamento da zona de prostituição de São Paulo e o nascimento da Boca do Lixo, fato real documentado pelo malandro Hiroíto de Moraes Joanides num livro de memórias que curiosa e toscamente acaba tendo muito de literário. O livro de Joanides chega a dar conta dessa transformação que serve de pano de fundo para a narrativa de João Antônio: percebe-se a transição de uma malandragem de métodos mais sutis para uma criminalidade mais crua, a introdução de armas de fogo no arsenal dos marginais e o aparecimento de novas drogas. Joanides, numa prosa que poderia ser definida como malandra, aproveita a análise social dos fenômenos que viveu e testemunhou para ocultar um pouco sua própria biografia. Seu livro, ainda assim, versa sobre a brutalização do crime nas grandes cidades brasileiras na realidade mesma. O que não lhe acontece é viver, como Paulinho Perna Torta, a crise da própria transformação. O modo de narrar de Paulinho Perna Torta e as ideias proclamadas por seu autor sobre a literatura podem dar essa mesma impressão de que a narrativa se propõe um testemunho histórico dos fatos que o rodeiam.

Comentando a obra de Marcel Proust, Samuel Beckett afirma que a relativização operada sobre o tempo pode se concentrar mais no futuro do que no passado, ainda que de um outro modo, pelo fato de o futuro poder gerar no máximo expectativas, mas, mesmo sem ser objetivo, não uma impressão subjetiva que pudesse oferecer a sensação de posse. “O entendimento tácito de que o futuro pode ser controlado é destruído. O evento futuro não pode ser localizado, nem apreendidas suas implicações, até que se encontre definitivamente situado e designado por uma data” (BECKETT 2003:14-15). Com Paulinho Perna Torta, ocorre o mesmo em relação tanto ao passado quanto ao futuro: sua obsessão por datas faz parte dessa incerteza; ele busca um ponto de partida para aquilo em que se tornaram ele e o mundo ao seu redor. Já sua visão de futuro é completamente niilista: o único fato novo que lhe surge, e para o qual, como muitos eventos futuros, ele não pode fixar datas, é a morte. No passado, no presente e no futuro, a única coisa que é plenamente certa é a destruição. O narrador a teme, como teme tudo que é desconhecido com que irá deparar até esse momento, mas sabe que precisa enfrentá-la, ocultando seu medo e sua fragilidade humana, ocultando seu eu cindido entre o menino abandonado que não teve um lar e o malandro predador que, não importa o que faça, o quanto se torne agente da própria destruição, jamais conseguirá vingá-lo.

O muito legítimo malandro de Manuel Antônio de Almeida, assim como o Macunaíma de Mário de Andrade, não tem esse conflito porque não tem o que esconder tão profundamente. Paulinho Perna Torta e uma série de malandros decadentes e problemáticos de João Antônio, pelo contrário, encontram na omissão dos fatos uma parte da sua prática diária. No caso de Paulinho Perna Torta, porém, o problema é distinto: não se trata de fazer da anulação da própria vida na biografia uma propaganda malandra da malandragem. Paulinho Perna Torta esconde um ponto fraco; a própria malandragem, como instituição, é aquilo que o ajuda a ocultar essa fraqueza. Perceba-se, então, que a transformação do tipo humano que apareceria nas páginas da literatura violenta que sucede João Antônio pode encontrar certa explicação na derrocada de Paulinho Perna Torta sob o seu próprio mito.

Para Paulinho Perna Torta, a posteridade é a angústia final que concentra todas as angústias anteriores. A morte, iluminando a vida retrospectivamente, torna-se seu horizonte de sentido. Conviver com a morte o livra do medo da morte. Resta, paradoxalmente, o desejo de imortalidade, que o nome permaneça em terra. A morte desrealiza a vida. Contamina-a mas também a empurra adiante. A morte, como horizonte de sentido, deixa de ser um signo vazio que substituiria a realidade, é o fim último do ser vivo e redime a própria vida. A morte está no futuro, mas não lhe pedirá (ou dará) um dia específico, logo, é preciso conviver com ela a cada dia. Nesse sentido, a dimensão trágica e heróica de Paulinho Perna Torta se confirma e se fortalece com a sua condenação não à morte, mas à vida – em Raymond Williams (2002:81) é justamente a reiteração da vida (mas também como “princípio formador da morte”) depois de tanto sofrimento que constitui a ação trágica com uma frequência bem maior do que se poderia imaginar aqueles que limitam o acontecimento trágico à morte ou, mais especificamente, à morte do herói. Raymond Williams, porém, faz a ressalva de que esse princípio da vida vencedora de tudo e, aos olhos humanos paradoxalmente, eterna anunciadora da morte, pode ser amesquinhado: a morte do outro alerta da morte de cada um, mas não desencadearia uma reação maior pelo individualismo. No caso bem específico de Paulinho Perna Torta, o testemunho impotente da morte da sua companheira foi pior do que a morte (embora não seja o ponto catalisador de sua crise), ou mais que isso, foi ou o que tornou a própria morte um consolo ou o que lhe tirou a importância.

Até ele chegar a essa conclusão, porém, a vaidade de homem rico, famoso e ostentador começa a enredá-lo.

Passo para o partido alto. Manicuro as unhas, me ajambro com panos ingleses, fumo charuto holandês e a crônica policial comenta com destaque porque declarei, dia desses, que a minha marca é só Duc George. Holandês. E caftinar é o negócio./(...)/Sou tratado de doutor, jornalistas me adulam. E nessas umas e outras

me estendem convites. Com as equipes esportivas dos jornais e dos rádios, conheço a Argentina, o Uruguai e o Peru. É Paulinho duma Perna Torta quem nessas delegações melhor ajambra a elegância de sua picada. (ANTÔNIO 1975:98)

A relação que o narrador passa a ter com o jornal se torna mais ambígua. Contra os jornalistas, ele permanece desconfiado e irônico, mas já não pode ostentar a total indiferença pela difusão do seu nome nas folhas diárias.

Os jornais aprontam um escarcéu preto com o nome de Paulinho Perna Torta e me espanto para Campo Grande, Mato Grosso, enquanto Aniz Issara me cuida no fórum./(...)/Os jornais me pintam de tudo que teria um rei. Há a exposição de tudo quanto é pose do corpo e da cara de Paulinho duma Perna Torta. Não gosto daquela uma, sem óculos escuros, em que apareço só de camisa esporte e sem charuto na boca./(...)/Os jornalecos me fervem outra vez. Nessa coisarada de façanhas, já não sei a quantas ando./O valente Paulinho duma Perna Torta vai para as primeiras páginas. (ANTÔNIO 1975:99)

A notícia acaba ganhando uma nova dimensão, aliás, duas. O discurso jornalístico, no conto, é mostrado não como uma busca pelos fragmentos sensacionalistas da verdade cotidiana, mas, antes, a partir do seu tom. Sua função é, claramente, ideológica: os jornais exigem escandalosamente o banimento do mundo de Paulinho Perna Torta, mas sobrevivem de noticiar o escândalo da existência do sub-mundo, e até elegem um herói. O criminoso, assim encarado, assim reconstruído através de texto (do texto que, embora não mencionado, está dentro do texto) deixa um pouco de ter uma dimensão real, e passa a funcionar como um arquétipo na medida em que é visto, apenas, a partir dos fatos e atos que o tornam um marginal. Toda sua restante dimensão humana é posta de lado. Mas, em compensação, o personagem também se destaca do cotidiano e se ergue à dimensão de herói/vilão. O malandro, o criminoso, o marginal, esse tipo humano que termina por perder justamente os contornos humanos sob um traço forte demais, sob a pesada capa do estereótipo, acaba sendo transformado num herói perverso pela mesma imprensa que pede seu banimento: é herói para o burguês cansado do cotidiano monótono e normativo. O criminoso, o crime, a marginalidade em geral e, de quebra, a própria pobreza fazem parte do imaginário burguês de maneira dúbia. Por um lado, o desejo de ordem fomenta campanhas e discursos que pretendem ora escamotear ora controlar ora reconduzir o indivíduo marginalizado à sociedade; por outro, o mesmo indivíduo à margem encarna um ideal inconfesso de liberdade irrestrita provocado pela pressão dos cerceamentos do desejo de ordem, dada a ilusão de que a malandragem ou, posteriormente, o crime corresponderiam à aventura. Também o mundo da desordem, que deveria fugir a essa regra, acaba contaminado, mesmo sendo visto pelos exotistas como solução.

Trata-se de uma característica bastante peculiar do escritor que precisa lidar com o exótico e autenticar a veracidade do seu relato: as coisas precisam ser descritas para os não-iniciados, um mundo novo e succulento precisa ser detalhadamente mostrado. Daí não tanto o jornalismo, mas o aspecto de crônica que permeia o conto, o qual pode depor contra alguns dos seus textos posteriores. Essas características, às vezes, tornam-se defeitos na medida mesma em que se aproximam demais e muito isoladamente da realidade. Operam um recorte semelhante ao do jornalismo mais frio, mesmo sem querer. O que João Antônio faz, porém, não é o panorama turístico da malandragem para curiosos. Tanto é que o narrador, também um admirador da própria lenda à medida que a narrativa avança, é flagrado ora esmiuçando ora tentando esconder sua frágil dimensão humana. A perdição de Paulinho Perna Torta também é se deixar levar por essa vaidade. A gradual devoção à própria figura contribui para a dissolução do lugar do narrador: Paulinho Perna Torta quase consegue ser, em separado, a primeira e a terceira pessoa do discurso. A narrativa, mas não o narrador, escapa dessa lógica sádica justamente quando Paulinho Perna Torta se trai na devoção que ele mesmo passa a prestar à sua lenda, o que acaba ponto o mecanismo a nu. A lenda que o agrada, a princípio, é a do homem vitorioso, comentado, o burguês esbanjador: gosta de fazer parte da classe-média através do seu maior valor, os bens materiais, mas a decadência do seu modo de vida e os próprios jornais fazem com que ele perceba que nunca foi nem nunca seria verdadeiramente um burguês: ele é apenas um homem sem raízes cujo mundo de origem foi destruído e nunca mais poderá ser acessado. E ao qual só resta assumir, sobre o rosto, a máscara do malandro.

As classes sociais, nos contos de João Antônio, são cindidas como as castas das antigas sociedades aristocráticas, e essa cisão se torna o estigma dos narradores que, de alguma forma, conseguem a ascensão tão desejada, mas percebendo tardiamente que, mesmo não tendo tido tanto a escolha de optar por esse caminho, como no caso do próprio Paulinho Perna Torta, pagaram, por ela, um preço mais elevado do que poderiam imaginar. Também aqui retorna o paradoxo de Macunaíma: a identificação da cultura legitimamente popular com o atraso social. O acesso aos bens de consumo, em “Paulinho Perna Torta” tanto quanto em “Tony Roy Show” e “Abraçado ao meu rancor” faz com que os narradores tenham a sensação de que perderam, definitivamente, o contato com a realidade – sendo o caso de “Abraçado ao meu rancor” o mais drástico, por o narrador ser um escritor em ascensão social, o qual se poderia identificar com o próprio João Antônio. A própria dialética da malandragem, nesse ponto, é acrescida da culpa que estava ausente no romance de Manuel Antônio de Almeida. A relação ordem/desordem se torna mais complexa, mais conflituosa e mais densamente interessada; põe classes sociais distintas em contato, mas não estabelece a harmonia entre elas

nem a permuta jocosa, pelo contrário, deixa clara a desconfiança mútua e uma constante tensão sob a superfície.

Ainda assim, ele, Paulinho Perna Torta, continua precisando da sua lenda, porque “o vencedor conserva a guerra, o derrotado deixa de possuí-la; o vencedor a incorpora a seu patrimônio, transforma-a em coisa sua, o vencido não a tem mais, é obrigado a viver sem ela” (BENJAMIN 2010:65). Agora, de modo mais claro, sua acumulação material é a materialização de sua vingança cega contra o mundo. Ele não é um burguês legitimamente, mas o seu avesso irônico, nem é mais o malandro, mas a sua lenda encarnada que precisa se destruir para se concretizar como tal. O menino abandonado nunca será redimido; ao predador malandro e burguês só resta a própria destruição.

Paulinho Perna Torta não se defende; explica-se; não se justifica tampouco, pois não busca piedade. Quer ser herói, talvez? Ainda acredita que isso seja possível?

Pode parecer contraditório chamar o personagem, pelo seu profundo egoísmo, pela sua crueldade e pela sua periculosidade peculiar, de herói, mas há mais uma razão para isso e convém citar pelo menos duas: o personagem é bastante diferente dos anti-heróis da tradição moderna, em geral presos num pessimismo imobilista, como o *Bartleby*, de Hermann Melville, ou o *Homem do Subterrâneo*, de Dostoiévski, e não poderia ser nem mesmo comparado com os anti-heróis prototípicos da tradição picaresca como o próprio *Lazarillo de Tormes*, dado o tom da narrativa de João Antônio não ter predominantemente a nota irônica e cômica desse tipo de narrativa (sua ironia e seu humor negro, mesmo podendo ter aí suas raízes, acaba desenvolvendo uma natureza outra, mais madura); por outro lado, Paulinho Perna Torta é o protagonista de um mundo virado pelo avesso, ou, mais apropriadamente, para citar mais uma vez uma expressão de Antonio Candido (2010b), do mundo da desordem. A utilização de termo herói poderia se justificar, também, pela importância que o lasso código de ética da malandragem tem dentro da dinâmica interna da narrativa. Pode-se argumentar, em compensação, que, ainda assim, Paulinho Perna Torta não pode ser considerado um herói num contexto mais geral, mas ainda se poderia dizer, em resposta, que o mais importante para essa análise é o interior da narrativa, que justifica que se trate o personagem à luz do heroísmo trágico (e, paradoxalmente ou não, irônico) de que nem ele próprio é plenamente consciente, e do qual ele até preferiria fugir. Paulinho Perna Torta seria, então, um herói ou um anti-herói? O personagem contém as duas dimensões, que se complementam e se negam, mas não se resume a isso. O início da narrativa, se o leitor prestar atenção ao tom do narrador, mostra uma faceta importante do personagem, aliás, esse ponto e todos os outros em que, ao longo da narrativa, Paulinho comenta as notícias de jornal que os jornais publicam sobre ele e seus

crimes. Pode-se perceber certa ambiguidade nessas notícias, embora nenhuma delas seja “transcrita” no correr do texto: a mais saborosa vingança de Paulinho Perna Torta contra tudo está na construção gradual de sua lenda operada pelos jornais, quando seus “inimigos” invisíveis, o “mundo de vocês”, na curiosa expressão de Jean Genet, o vilipêndia e até o difama, mas sem deixar de exaltá-lo. A ambiguidade, porém, não está nos jornais apenas, como também no interesse de Paulinho Perna Torta ao ler: não está nas suas mãos decidir o que será dito sobre ele nem como será dito. O personagem reclama insistentemente que os jornalistas faltam com a verdade ao falar sobre suas origens e sua vida, mas pode se perguntar se sua versão dos fatos, não na narrativa em si, mas na imprensa, se ele tivesse poder para tanto, seria tão mais próxima da verdade quanto ele diz. No final, Paulinho Perna Torta sente prazer em ser noticiado e se delicia, até mesmo, com a futura notícia de sua morte, a qual coroaria sua lenda.

O malandro, em João Antônio, deixa de ser o herói que redime o mundo equilibrando as esferas da ordem e da desordem. Seu egoísmo se intensifica e ele se torna o herói apenas da própria causa, no caso de Paulinho Perna Torta, mesmo às custas de se destruir, perecer junto com seu mundo, mas infiltrando raízes no mundo que irá sucedê-lo. Paulinho Perna Torta é o último representante de um mundo em ruínas e o primeiro filho dessas mesmas ruínas.

Conclusão

Em seu ensaio *Tolstói ou Dostoiévski*, afirma George Steiner:

A crítica literária deve brotar de uma dívida de amor. De modo evidente e, ainda assim, misterioso, o poema, ou peça, ou romance capturam nossas imaginações. Quando terminamos o trabalho, não somos os mesmos que éramos quando o iniciamos. (...) Grandes obras de arte nos arrebatam como tempestades, escancarando as portas de nossa percepção, pressionando a arquitetura de nossas crenças com seus poderes transformadores. Procuramos registrar esse impacto, colocar em nova ordem nossa casa estremeçada. Através de algum instinto primário de comunhão, buscamos passar aos outros a qualidade e a força de nossa experiência. Gostaríamos de persuadi-los a se abrirem para ela. Dessa tentativa de persuasão se originam as intuições mais verdadeiras da crítica. (STEINER 2006:1)

Isso explica, em muito, o tom de parte da crítica recente de João Antônio, textos que reivindicam urgentemente seu resgate, sua reabilitação e sua canonização. A quantidade de trabalhos já dedicados ao autor é um bom sinal de que esse risco, pelo menos momentaneamente, passou. Resta averiguar o que, além da dívida de amor, motiva os críticos a buscar o nome de João Antônio tão arduamente numa época em que, segundo Fernando Bonassi, ele já estaria, não só fisicamente, morto.

João Antônio tornou representativos em sua literatura marginais de todos os matizes, de mendigos, malandros, prostitutas e trabalhadores informais miseráveis como guardadores de carros a tristes funcionários de empresas estrangeiras cansados da vida. Seus personagens parecem desiludidos, inconformados, deslocados, mas quase incapazes de reação; os malandros não encontram mais facilmente o heroísmo da lendária malandragem boêmia; os pequenos funcionários explorados sonham com a malandragem como horizonte paradisíaco libertador; os poucos personagens que conseguem a ascensão social se sentem apartados da realidade e alheios ao mundo de conforto da burguesia que conseguiram alcançar. Pode se dizer, calcando a afirmação no postulado de Lukács sobre o herói problemático do romance da desilusão, que o personagem pode ser tão mais representativo quanto mais estiver disposto a se chocar ou quanto mais foi empurrado a efetivamente se chocar contra os limites da realidade que o cerca. Reconstruindo, resumidamente, a linha de força literária à qual João Antônio confessadamente se filia, nas *Recordações do escritor Isaías Caminha*, de Lima Barreto, é o pobre mulato filho de uma relação irregular e instruído que deseja vencer através do intelecto num mundo que o rechaça pela origem social que ele deseja superar, e um pouco trair; no *São Bernardo*, de Graciliano Ramos, é o homem que se embrutece na perseguição pragmática dos seus objetivos de enriquecimento, acaba, depois do sucesso financeiro,

derrotado pela mesma lógica de mundo que ajudou a consertar e se pergunta em que foi que se tornou. Para o próprio João Antônio, eram os pobres trabalhadores inconformados, os mendigos, os malandros que se tornavam criminosos para se adaptar aos novos tempos e/ou se iludiam com a nostálgica malandragem das lendas do passado ou o sujeito que ascende socialmente e não consegue mais reconhecer a si mesmo.

Trata-se, aqui, de traçar uma busca restrita por um herói problemático específico da tradição literária brasileira, dos mais importantes, embora não o único: o personagem que depara com os limites sociais que lhe são impostos, cuja representação naturalmente acompanha as transformações histórico-sociais ocorridas no Brasil. Perceba-se que, nessa viga mestra, o tipo transitório era o mais representativo, talvez mesmo desde as *Memórias de um sargento de milícias*, nas quais os personagens que mais se movimentam são os brancos livres pobres. Da jocosidade crítica de Manuel Antônio de Almeida, cujo “memorando” ascende socialmente de uma forma divertida e sem esforço da sua parte, equilibrando-se entre o mundo da ordem e o da desordem, ao confronto de Isaías Caminha com uma sociedade racista e classista que não reconhece seus méritos e ao vazio existencial que, depois do sucesso financeiro buscado a todo custo, buscam Paulo Honório e Paulinho Perna Torta, nota-se a desaceleração gradual das possibilidades de movimento e mudança dos personagens. Chegando aos contos de João Antônio, e considerando o próprio conto “Paulinho Perna Torta” como ponto central na obra do autor, pode-se flagrar um tipo estranho de conformismo num horizonte estagnado da miséria, o qual já se adivinhava na obra de Lima Barreto.

O franco criminoso acabou perversamente mais representativo na literatura atual do que os malandros e os miseráveis presos no seu cotidiano imutável de que falava João Antônio. E a classe-média burguesa, nesse caso, acaba desempenhando predominantemente o papel de narratária, torna-se o público idealizado dessas narrativas. A classe-média amedrontada, vitimada e fascinada contracenando, assim, de modo ambíguo com esse novo tipo de personagem, mostrado voyeristicamente em ações sem nenhum tipo de reflexão, direta ou indireta, mesmo quando a narrativa é feita em primeira pessoa (note-se, em Rubem Fonseca, que muitas vezes a extrema secura de linguagem dos seus narradores, quando não funciona como intensificadora da violência, parece tornar esses mesmos narradores indiferentes aos seus próprios atos vazios). Esse tipo de narrativa, também, simula uma maior aproximação com uma realidade mais imediata, típica de matéria de jornal. E, como na matéria de jornal, todo o subjetivismo possível é abandonado para que permaneçam apenas os atos. E, assim esvaziada, a violência acaba se tornando algo com que se pode conviver, mais do que espetáculo, torna-se cotidiano aceitável, como se espera ver nos noticiários do horário nobre.

Enquanto o que consome Paulinho Perna Torta, mais que a corrosão de um mundo de que ele procura fugir, mas carrega sem querer dentro de si, é a mentirada do seu aburguesamento, o que acontece nos contos de Rubem Fonseca, e parece se repetir em boa parte dos seus possíveis sucessores (possíveis no sentido de continuarem a tendência sem serem necessariamente tocados pela influência direta do contista e romancista mineiro), é os criminosos de classes sociais mais baixas serem movidos ou por um sentimento de vingança ou pelo desejo de posses materiais, de uma maneira mais crua e direta que Paulinho Perna Torta, sendo o conto “O cobrador”, de 1979, publicado originalmente em coletânea de contos do mesmo título de Rubem Fonseca, o melhor exemplo disso. Aqui, a escolha de João Antônio por uma narrativa longa que extrapola os limites do conto (não apenas na extensão, como também na estrutura), se justifica: Paulinho Perna Torta conta não os seus atos isolados, mas a sua trajetória. Seu leitor não será a testemunha-cúmplice de uma brutalidade suculenta que o fascine, mas o ouvinte de um relato em que a brutalização é mostrada nas suas consequências mais incômodas, na destruição gradual do indivíduo em vez de na sua violação física interrompendo o tempo presente e se tornando ato sem passado e sem futuro. A violência, como aparece em Rubem Fonseca, contemporâneo de João Antônio cuja estreia se deu no mesmo ano de 1963, acaba se encerrando num monólogo idiotizante, como acontece mesmo com os relatos batidos dos crimes reais no imaginário popular urbano:

A fala do crime é (...) recortada fragmentada e repetitiva. Ela surge no meio das mais variadas interações, pontuando-as, repetindo a mesma história ou variações da mesma história, comumente usando apenas alguns recursos narrativos. Apesar das repetições, as pessoas nunca se cansam. Ao contrário, parecem compelidas a continuar falando sobre o crime, como se as infundáveis análises de casos pudessem ajudá-las a encontrar um meio de lidar com suas experiências desconcertantes ou com a natureza arbitrária e inusitada da violência. A repetição das histórias, no entanto, só serve para reforçar as sensações de perigo, insegurança ou perturbação das pessoas. Assim, a fala do crime aumenta um círculo em que o medo é trabalhado e reproduzido, e no qual a violência é a um só tempo combatida e ampliada. (CALDEIRA 2003:27)

Não se pode dizer, porém, que tenha havido uma mudança tão radical nessa linha evolutiva, nem que a obra de João Antônio não tenha mais o que dizer nos dias atuais (não em termos de crítica e interpretação da história, como parece se esperar da literatura atual, mas antes em termos de fazer literário). O isolamento das ações dos personagens e dos personagens entre si que vão desembocar também no ultraindividualismo dos heróis de Rubem Fonseca já se encontrava em potência nos romances de Lima Barreto, onde, segundo Osman Lins (1979), essa fragmentação vai se tornar especialmente significativa. A fragmentação entre os personagens e entre os fatos se generalizou ainda mais, a ponto de o

micro-cosmos não dizer senão de si mesmo e de sua própria mesquinhez urgente. Como acontece recorrentemente em autores mais recentes como Marcelo Freire e Ferréz e, de um modo bastante distinto, Luiz Ruffato.

A maior violência nos centros urbanos, a pressão da miséria e a profissionalização do crime organizado não poderiam deixar de interessar aos escritores de hoje como, na sua raiz, não deixou de interessar a João Antônio. Nos autores citados que o sucedem, porém, essas narrativas acabam pretendendo uma maior aderência à realidade através de um despojamento intenso da linguagem, quase totalmente limada de subjetividade. Simplesmente aceitar essa aridez é se tornar mais crítico e mais representativo da realidade ou o que o leitor desse novo tipo de narrativa busca é conseguir se tornar tão indiferente como certos narradores e até mesmo conseguir consumi-lo como espetáculo exótico?

O que João Antônio representa é a tomada de consciência crítica sobre a violência, e não o seu mero espetáculo. O fracasso dos seus heróis é incômodo, porque o mundo em que vivem não se redime nem de um modo nem de outro: nem eles perecem definitivamente nem conseguem se tornar heróis plenamente simpáticos ao público. A violência, em João Antônio, pode parecer um mundo de aventuras para os otários e os pequenos funcionários desiludidos, mas isso não ocorre com os próprios marginalizados.

Paulinho Perna Torta não se sente livre nem poderoso; sabe que há nele uma lacuna e, nela, seu ponto fraco. Paulinho Perna Torta não consegue encontrar as raízes de si mesmo, mas se torna, ele próprio, a raiz de um novo tipo humano no qual ele tenta se tornar, embora tema e recue em vários pontos até chegar à conclusão: o vazio e destruidor homem sem passado e sem futuro que não teme a própria morte, mas não quer desaparecer.

Referências bibliográficas

ABDALA JR., Benjamin. **Literatura, história e política** – literaturas de língua portuguesa no século XX. 2ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2007.

ABREU, Wagner Coriolano de. **Cinzências da literatura: João Antônio com Nietzsche**. Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: PUC-RS, 2007.

ADORNO, Theodor W. **Minima moralia** – reflexões a partir da vida lesada. Trad. Gabriel Cohn. Rio de Janeiro: Azougue, 2008.

ADORNO, Theodor W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidade/Editora 34, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **A linguagem e a morte** – um seminário sobre o lugar da negatividade. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história** – destruição da experiência e origem da história. 2ª ed. Trad. Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

AGUIAR, Flávio. “Evocação de João Antônio ou do purgatório ao inferno.” In: CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antônio; ZILLY, Berthold. **Brasil, país do passado?** São Paulo: Edusp/Boitempo, 2000. pp. 145-155.

AMADO, Jorge. “Apresentação”. In: ANTÔNIO, João. **Dedo-duro**. Rio de Janeiro: Record, 1982. pp. 7-8.

ANDERSON, Perry. “Modernidade e revolução”. *New Left Review*. N. 144. março-abril, 1984.

ANDRADE, Mário de. “Contos e contistas.” In: _____. **O empalhador de passarinho**. 4ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. pp. 9-12.

ANDRADE, Mário de. “O Movimento Modernista.” In: _____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6ª ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 2002. pp. 253-280.

ANDRADE, Mário de. **De São Paulo** – cinco crônicas de Mário de Andrade (1920-1921). Organização, introdução e notas Telê Ancona Lopez. São Paulo: SESC/SENAC, 2004.

ANDRADE, Mário de. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ANDRADE, Mário de. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia, 2005.

ANDRADE, Mário de. **Vida literária**. Org. Sonia Sachs. São Paulo: Edusp/Hucitec, 1993.

ANDRADE, Mário. “Oswald de Andrade: *Pau Brasil*, Sans Pareil, Paris, 1925.” In: ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2006. pp. 73-83.

ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2006.

ANDRADE, Oswald. **Estética e política**. São Paulo: Globo, 1992.

ANTÔNIO, João. **Abraçado ao meu rancor**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.

ANTÔNIO, João. **Casa de loucos**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

ANTÔNIO, João. **Dedo-duro**. Rio de Janeiro: Record, 1982.

ANTÔNIO, João. **Leão -de-chácara**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ANTÔNIO, João. **Leão-de-chácara**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. 2ª ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2009.

ANTÔNIO, João. **Malagueta, Perus e Bacanaço/Malhação do Judas carioca**. São Paulo: Clube do Livro, 1987.

ARANTES, Otília. “Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas.” In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único** – desmanchando consensos. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002. pp. 11-74.

ARANTES, Otília. **Urbanismo em fim de linha** – e outros estudos sobre o colapso da modernização arquitetônica. São Paulo: Edusp, 1998.

ASSIS, Machado de. **Chronicas**. Vol. 1. 1859-1863. Rio de Janeiro/São Paulo/Porto Alegre: W. M. Jackson Editores, 1946. pp. 109-116.

AUERBACH, Erich. **Mimesis** – a representação da realidade na literatura ocidental. 5ª ed. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2007.

AZEVÊDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. Hibridismo e ruptura de gêneros em João Antônio. Tese apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista – para a obtenção do título de doutor em letras. Literatura e vida social. Assis: UNESP, 2008.

AZEVÊDO FILHO, Carlos Alberto Farias de. **João Antônio, repórter de Realidade**. João Pessoa: Idéia, 2002.

AZEVEDO, Carlos Alberto Farias de. “Copacabana: cinco da tarde, 39 graus.” In: CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antônio; ZILLY, Berthold. **Brasil, país do passado?** São Paulo: Edusp/Boitempo, 2000. pp. 201-202.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. In: _____. Os pensadores. Trad. Antônio da Costa, Lídia do Valle Santos Leão. São Paulo: Abril, 1978. PP. 181-354.

BACKES, Marcelo. “Prefácio.” In: ANÔNIMO. **A vida de Lazarillo de Tormes** – de suas fortunas e adversidades. Trad. Roberto Gomes. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2008. pp. 5-11.

BARRETO, Lima. **Toda crônica**. Vol. I – 1890-1919. Org. Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BARRETO, Lima. **Toda crônica**. Vol. II – 1919-1922. Org. Beatriz Resende e Rachel Valença. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BASTOS, Winter; NARAYAN, Nalini. **Malandragem, revolta e anarquia** – João Antônio, Antônio Fraga e Lima Barreto. Rio de Janeiro: Achiamé, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. **Oeuvres complètes**. Paris: Gallimard, 1951.

BECKETT, Samuel. **Proust**. Trad. Arthur Nestrovski. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo** – Obras escolhidas III. 3ª ed. Trad. José Carlos Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas I. 7ª ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas. Vol. 1.** Magia e técnica, arte e política. 7ª ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. pp. 54-60, 114-119, 197-221.

BENJAMIN, Walter. **Rua de mão única.** Obras escolhidas. Vol. II. 5ª ed. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 2000.

BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar** – a aventura da modernidade. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

BONASSI, Fernando. “João Antônio está morto.” In: CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold. (Org.) **Brasil, país do passado?** São Paulo: Edusp/Boitempo, 2000. pp. 195-197.

BOSI, Alfredo. “Um boêmio entre duas cidades.” In: FERREIRA, João Antônio, Filho. **Abraçado ao meu rancor.** Rio de Janeiro: Guanabara, 1986. pp. 5-13.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1999.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade** – lembranças de velhos. 14ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

BOUÇAS, Edmundo. “Mascaramentos da cidade: poses da modernização.” In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. (Org.) **O imaginário da cidade.** Brasília: Editora da Universidade de Brasília./São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. pp. 137-159.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. “A natureza da cidade e a natureza humana.” In: _____. (Org.) **As cidades da cidade.** Belo Horizonte: UFMG, 2006. pp. 55-80.

BRASIL, Assis. **A nova literatura-** III conto. Brasília: INL; Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1975.

BROCA, Brito. **Vida literária.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1992.

BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro** – comédia musical. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978.

BUENO, André. “O sentido social da forma literária.” In: _____. **Literatura e sociedade** – narrativa, poesia, teatro e canção popular. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. pp. 11-27.

BUENO, André. “Sinais da cidade: forma literária e vida cotidiana.” In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. (Org.) **O imaginário da cidade**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília./São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. pp. 89-110.

BUENO, André. “Um passeio pela cidade de São Paulo”. In: XI Encontro Regional da Abralic, 2007. Anais do XI Encontro Regional da Abralic- USP. São Paulo: Abralic, 2007. v. 1.

BUENO, André. **Formas da crise** – estudos de literatura, cultura e sociedade. Rio de Janeiro: Graphia, 2002.

BUENO, Luís. “Experiência rural e urbana no romance de 30.” In: **Terceira margem**. Rio de Janeiro. Nº 16. janeiro/junho 2007. pp. 142-156.

BÜRGER, Peter. **Teoria da vanguarda**. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

CABRAL, Álvaro. **No tempo de Almirante** – uma história do rádio e da MPB. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros** – crime, segregação e cidadania em São Paulo. 2ª ed. Trad. Frank de Oliveira; Henrique Monteiro. São Paulo: Edusp/Editora 34, 2003.

CALDWELL, Helen. **O Otelo brasileiro de Machado de Assis** – um estudo de *Dom Casmurro*. Trad. Fábio Fonseca de Melo. São Paulo: Ateliê Editorial, 2008.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**. 3ª ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CAMPOS, Haroldo de. “Uma poética da radicalidade.” In: ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2006. pp. 7-72.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman, Paulina Watch. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010.

CANDIDO, Antonio. “A nova narrativa.” In: _____. **A educação pela noite**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2006. pp. 241-260.

CANDIDO, Antonio. “Dialética da malandragem.” In: _____. **O discurso e a cidade**. 3ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Duas Cidades/Ouro Sobre Azul, 2004.

CANDIDO, Antonio. “Na noite enxovalhada.” In: _____. **O albatroz e o chinês**. Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2004. pp. 147-152.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade** – estudos de teoria e história literária. 11ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANDIDO, Antonio. **O discurso e a cidade**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CANEVACCI, Massimo. **A cidade polifônica** – ensaio sobre a antropologia da comunicação urbana. 2ª ed. Trad. Cecília Prada. São Paulo: Studio Nobel, 1997.

CASTRO, Ruy. **Chega de saudade** – a história e as histórias da bossa nova. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**. Vol. 1. Artes de fazer. 13ª Ed. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2007.

CHIAPPINI, Ligia. “O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes.” In: CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antônio; ZILLY, Berthold. **Brasil, país do passado?** São Paulo: Edusp/Boitempo, 2000. pp. 156-172.

CISCATI, Márcia Regina. **Malandros da terra do trabalho** – malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950). São Paulo: Fapesp/Annablume, 2001.

CORTÁZAR, Julio. “Alguns aspectos do conto.” In: _____. **Obra crítica 2**. Org. Jaime Alazraki. Trad. Paulina Wacht e Ari Roitman. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999. pp. 345-363.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de cronópio**. 2ª Ed. Trad. Davi Attigucci Jr., João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2006.

CRISTINO, Leandro Nascimento. “Ética e estética malandras: a força da vida no texto joãoantoniano.” In: Revista Eletrônica do Instituto de Humanidades. Vol. VII. N. XXVIII. Jan-mar 2009. pp. 1-16.

CUNHA, Fabiana Lopes da. **Da marginalidade ao estrelato: o samba na construção da nacionalidade (1917-1945)**. São Paulo: Annablume, 2004.

CUNHA, Fausto. **Situações da ficção brasileira**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis** – para uma sociologia do dilema brasileiro. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1983.

DIMAS, Antonio. **Bilac, o jornalista**. Crônicas. Vol. 1. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/Editora Unicamp, 2006.

DIMAS, Antonio. **Bilac, o jornalista**. Crônicas. Vol. 2. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/Editora Unicamp, 2006.

DIMAS, Antonio. **Bilac, o jornalista**. Ensaios. São Paulo: Edusp/Imprensa Oficial/Editora Unicamp, 2006.

DÖBLIN, Alfred. **Berlin Alexanderplatz**. Trad. Irene Aron. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DURIGAN, Jesus Antônio. “João Antônio e a ciranda da malandragem.” In: SCHWARZ, Roberto. **Os pobres na literatura brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983. pp. 214-218.

DURST, Rogério. **Madame Satã** – com o diabo no corpo. 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 2005.

FABRIS, Annateresa. **Fragmentos urbanos** – representações culturais. São Paulo: Studio Nobel, 2000.

FERNANDES, Ronaldo Costa. “Narrador, cidade, literatura.” In: LIMA, Rogério; FERNANDES, Ronaldo Costa. (Org.) **O imaginário da cidade**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília./São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 2000. pp. 19-36.

FERRARA, Lucrecia D’Alessio. **Os significados urbanos**. São Paulo: Edusp, 2000.

FERREIRA, Antonio Celso. “Apresentação.” In: CISCATI, Márcia Regina. **Malandros da terra do trabalho** – malandragem e boêmia na cidade de São Paulo (1930-1950). São Paulo: Fapesp/Annablume, 2001. pp. 11-14.

FERREIRA, Felipe. **O livro de ouro do carnaval brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FIGUEIREDO, Carmem Lúcia Negreiros de. “Cotidiano e ficção: escrita de vida e de morte.” In: BARRETO, Lima. **Triste fim de Policarpo Quaresma**. Madri/Paris/México/Buenos Aires/São Paulo/Lima/Guatemala/San José de Costa Rica/Santiago de Chile: ALLCA XX, 1997. pp. 275-285.

FISCHER, Luís Augusto. “Sobre a vigência do regionalismo no Brasil.” In: **Terceira margem**. Rio de Janeiro. Nº 19. agosto/dezembro 2008. pp. 103-117.

FORSTER, E. M. **Aspectos do romance**. 4ª ed. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2005.

FRAGA, Antônio. **Desabrigo e outras narrativas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

FRANÇA, Eduardo Melo. **Ruptura ou amadurecimento?** – uma análise dos primeiros contos de Machado de Assis. Recife: UFPE, 2008.

FREUD, Sigmund. **O futuro de uma ilusão./O mal estar na civilização**. In: _____. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XXI. Vários tradutores. Rio de Janeiro: Imago, 2006. pp. 15-66, 73-150.

GAY, Peter. **O modernismo** – o fascínio da heresia: de Baudelaire a Beckett e mais um pouco. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

GENET, Jean. **Diário de um ladrão**. Trad. Jacqueline Laurence, Roberto Lacerda. Rio de Janeiro: Rio Gráfica, 1986.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: impostura e realismo** – uma reinterpretação de *Dom Casmurro*. Trad. Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

GLEDSON, John. **Por um novo Machado de Assis** – ensaios. Vários tradutores. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GOMES, Bruno Ferreira. **Wilson Batista e sua época**. Rio de Janeiro: Funarte, 1985.

GOTLIB, Nádya Batella. **Teoria do conto**. 11^a ed. São Paulo: Ática, 2006.

GOTO, Roberto. **Malandragem revisitada** – uma leitura ideológica de “Dialética da malandragem”. Campinas-SP: Pontes, 1988.

GUTIÉRREZ, Pedro Juan. **O rei de Havana**. Trad. José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

HARRIS, Oliver. “Introdução.” In: BURROUGHS, William S. **Junky**. Trad. Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Ediouro, 2005.

HOLFELDT, Antonio. “Pra lá de Bagdá”. In: ANTÔNIO, João. **Melhores contos**. São Paulo: Global, 1999.

JOANIDES, Hiroito de Moraes. **Boca do lixo**. São Paulo: Labortexto Editorial, 2003.

JOLLES, André. **Formas simples** – lenda, saga, mito, adivinha, ditado, caso, memorável, conto, chiste. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1974.

Jorge Amado. “Apresentação”. In: ANTÔNIO, João. **Dedo-duro**. Rio de Janeiro: Record, 1982. pp. 7-8.

KIERKEGAARD, Søren Aabye. **O conceito de ironia** – constantemente referido a Sócrates. 3^a ed. Trad. Álvaro Luiz Montenegro Valls. Bragança Paulista: Editora Universitária São Francisco, 2006.

KOWARICK, Lúcio. **Trabalho e vadiagem** – a origem do trabalho livre no Brasil. 2^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 1994.

KUNDERA, Milan. **A arte do romance**. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LACERDA, Rodrigo. “O primeiro amor de João Antônio.” In: FERREIRA, João Antônio, Filho. **Malagueta, Perus e Bacanaço**. 4^a ed. São Paulo: Cosac Naify, 2009. Encarte.

LAFETÁ, João Luiz. “O mundo à revelia.” In: RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 65^a ed. Rio de Janeiro: Record, 1996. pp. 192-217.

LAFETÁ, João Luiz. **1930: a crítica e o modernismo**. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

LEFEBVRE, Henri. **O direito à cidade**. 5ª ed. Trad. Rubens Eduardo Frias. São Paulo: Centauro, 2008.

LEMUS, Victor Manuel Ramos. “A crítica da modernização uruguaia na obra de Juan Carlos Onetti.” BUENO, André. (Org.) **Literatura e sociedade** – narrativa, poesia, teatro e canção popular. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. pp. 28-45.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Tristes trópicos**. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Luiz Costa. **Redemunho do horror** – as margens do ocidente. São Paulo: Planeta, 2003.

LINS, Osman. **Lima Barreto e o espaço romanesco**. São Paulo: Ática, 1976.

LOPEZ, Telê Ancona. “Mário de Andrade, cronista do modernismo: 1920-1921.” In: ANDRADE, Mário de. **De São Paulo** – cinco crônicas de Mário de Andrade (1920-1921). Organização, introdução e notas Telê Ancona Lopez. São Paulo: SESC/SENAC, 2004. pp. 9-67.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance** – um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2006.

LUKÁCS, Georg. **Arte e sociedade** – escritos estéticos (1932-1967). Trad. Carlos Nelson Coutinho, José Paulo Netto. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

LUKÁCS, Georg. **Ensaio sobre literatura**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

MAAS, Wilma Patricia. **O cânone mínimo** – bildungsroman na história da literatura. São Paulo: UNESP, 2000.

MACEDO, José Marcos Mariani de. “Doutrina das formas e poética dos gêneros.” “Os gêneros e o romance.” In: LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance** – um ensaio histórico-

filosófico sobre as formas da grande épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. *Duas Cidades/Editora 34*, 2006. pp. 174-197, 197-224.

MACÊDO, Tania Celestino de. “Malandros de várias terras.” In: _____. **Angola e Brasil – estudos comparados**. São Paulo: Arte e Ciência, 2002. pp. 53-66.

MACÊDO, Tânia Celestino de. “Malandros e merdunchos”. In: ANTÔNIO, João. **Leão-de-chácara**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MAGRI, Ieda. “A cidade e seus praticantes ordinários na literatura de João Antônio.” In: *Contemporânea*. n. 7. v. 2. 2006. pp. 36-44.

MAGRI, Ieda. “Nasci no país errado.” Ficção e confissão na obra de João Antônio. Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro como parte dos requisitos para obtenção do título de doutor em literatura brasileira. Rio de Janeiro: UFRJ, 2010.

MARICATO, Ermínia. “As idéias fora do lugar e o lugar fora das idéias: planejamento urbano no Brasil.” In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único – desmanchando consensos**. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002. pp. 121-188.

MARTIN, Via Lima. **Literatura e marginalidade – um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira**. São Paulo: Alameda, 2008.

MARTINS, Paulo César Garcez. “Habitação e vizinhança: limites da privacidade no surgimento das metrópoles brasileiras.” In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau. (Org.) **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3. República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 131-214.

MAZZARI, Marcus Vinícius. “Apresentação.” In: GOETHE, Johann Wolfgang von. **Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister**. São Paulo: Editora 34, 2006. pp. 7-23.

McKENZIE, John L. **Dicionário bíblico**. 5ª ed. Trad. Álvaro Cunha. São Paulo: Paulus, 1983.

MORETTI, Franco. **Atlas do romance europeu 1800-1900**. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2003.

OEHLER, Dolf. **O velho mundo desce aos infernos** – auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

OEHLER, Dolf. **Quadros parisienses** – estética antiburguesa em Baudelaire, Daumier e Heine (1830-1848). José Marcos Macedo, Samuel Titan Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

OEHLER, Dolf. **Terrenos vulcânicos**. Trad. Samuel Titan Jr. et al. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

OLIVEIRA NETO, Godofredo. “Posfácio.” In: RAMOS, Graciliano. **São Bernardo**. 82ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2005. pp. 223-233.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. “Lima Barreto, modernidade e modernismo no Brasil.” In: **Terceira margem**. Rio de Janeiro. Nº 16. janeiro/junho 2007. pp. 113-127.

ORNELAS, Clara Ávila. O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura Brasileira do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 2004.

OTSUKA, Edu Teruki. “Conflito e interrupção: sobre um artifício narrativo em *O cortiço*.” In: **Terceira margem**. Rio de Janeiro. Nº 21. agosto/dezembro 2009. pp. 177-186.

PACHECO, Ana Paula. “Cidade-cárcere: violência e representação das classes baixas na literatura brasileira contemporânea.” In: **Terceira margem**. Rio de Janeiro. Nº 16. janeiro/junho 2007. pp. 27-45.

PAZ, Octavio. **Los hijos del limo** – del romanticismo a la vanguardia. 4ª ed. Barcelona: Biblioteca de Bolsillo, 1993.

PAZ, Octavio. **Signos em rotação**. 3ª ed. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2009.

PEREIRA, Jane Christina. “A poesia de *Malagueta, Perus e Bacanaço*.” In: UNESP – FCLAs – CEDAP, v.1, n.2, 2005.

PIMENTEL, Luís e VIEIRA, Luís Fernando. **Wilson Batista: na corda bamba do samba**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

POE, Edgar Allan. "From Hawthorne's *Twice-told tales*." In: HAYFORD, Harrison. (Org.) **Classic american writers**. Boston/Toronto: Little, Brown and Company, 1962. pp. 250-252.

PRADO JR., Caio. **História econômica do Brasil**. 26ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

PRADO, Antonio Arnoni. **Trincheira, palco e letras** – crítica literária e utopia no Brasil. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PRADO, Paulo. "Poesia Pau Brasil." In: ANDRADE, Oswald de. **Pau Brasil**. 2ª ed. São Paulo: Globo, 2006. pp. 89-94.

PROPP, Vladímir. **As raízes históricas do conto maravilhoso**. 2ª ed. Trad. Rosemary Costhek Abílio, Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

RAMOS, Graciliano. **Linhas tortas**. 21ª Ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Trad. Raquel Ramallete et al. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

REGO, José Lins do. **O cravo de Mozart é eterno**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro** – a formação e o sentido do Brasil. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RIO, João do. (PAULO BARRETO). **A alma encantadora das ruas**. Org. Raúl Antelo. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SANTOS, Wanderley Guilherme. "Malandro? Que malandro?" In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. (Org.) **Decantando a República** – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Vol. 3. A cidade não mora mais em mim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. pp. 23-38.

SARTRE, Jean-Paul. **Situações I** – críticas literárias. Trad. Cristina Prado. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SCHWARZ, Roberto. **Duas meninas**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SCHWARZ, Roberto. **Que horas são?** – ensaios. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

SEVCENKO, Nicolau. “Introdução. O prelúdio republicano, astúcias da ordem e ilusões do progresso.” In: NOVAIS, Fernando A.; SEVCENKO, Nicolau. (Org.) **História da vida privada no Brasil**. Vol. 3. República: da belle époque à era do rádio. São Paulo: Companhia das Letras, 2004. pp. 7-48.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuzana Homem. **A canção no tempo** – 85 anos de músicas brasileiras. 6ª ed. Vol. 1. 1901-1957. São Paulo: Editora 34, 2006.

SEVERIANO, Mylton. **Paixão de João Antônio**. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

SILVA, Neide Ribeiro da. “João Antônio: entre a realidade e a ficção.” UNESP – FCLAs – CEDAP, v.1, n.2, 2005.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O tupi e o alaúde** – uma interpretação de *Macunaíma*. 2ª ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003.

SOUZA, Jessé. “As metamorfoses do *malandro*.” In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EISENBERG, José. (Org.) **Decantando a República** – inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira. Vol. 3. A cidade não mora mais em mim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. pp. 39-50.

SOUZA, Ricardo Pinto de. “Gênese da literatura da defesa.” In: **Terceira margem**. Rio de Janeiro. Nº 16. janeiro/junho 2007. pp. 157-173.

STEINER, George. **Tostói ou Dostoiévski** – um ensaio sobre o velho criticismo. Trad. Isa Kopelman. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TCHÉKHOV, Anton. **Sem trama e sem final** – 99 conselhos de escrita. Trad. Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 2004.

TORRES, Antônio. “Na praça dos Paraíbas, onde João Antônio viveu.” In: _____. **Sobre pessoas**. Belo Horizonte: Editora Leitura, 2007. pp. 138-139.

VAINER, Carlos. “Pátria, empresa e mercadoria: notas sobre a estratégia discursiva do Planejamento Estratégico Urbano.” In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único** – desmanchando consensos. 3ª ed. Petrópolis: Vozes, 2002. pp. 75-104.

VERHAEREN, Émile. **Il fait dimanche sur la mer**. Bruxelas: Editions Jacques Antoine, 1981.

VIANNA, Luiz Werneck. “O americanismo: da pirataria à modernização autoritária (e o que se pode seguir).” In: BUARQUE, Chico. **Ópera do malandro** – comédia musical. São Paulo: Livraria Cultura Editora, 1978. pp. 5-15.

VIEIRA, Luís Fernando; PIMENTEL, Luís; VALENÇA, Suetônio. **Um escurinho direitinho** – a vida e a obra de Geraldo Pereira. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

WILLIAMS, Raymond. **The country and the city**. Nova York: Oxford, 1975.

WILLIAMS, Raymond. **Tragédia moderna**. Trad. Betina Bischof. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ZILLY, Berthold. “João Antônio e a desconstrução da malandragem.” In: CHIAPPINI, Ligia; DIMAS, Antonio; ZILLY, Berthold. **Brasil, país do passado?** São Paulo: Edusp/Boitempo, 2000.