

Non Ducor, Duco:

espaço e silêncio em Paulinho Perna Torta e
abraçado ao meu rancor, de João Antônio

Ana Cláudia Paschoal



AYA EDITORA

2024

Ana Cláudia Paschoal

**Non Ducor, Duco: espaço e silêncio em
Paulinho Perna Torta e abraçado ao meu
rancor, de João Antônio**

Ponta Grossa
2024

Direção Editorial

Prof.º Dr. Adriano Mesquita Soares

Autora

Prof.ª Dr.ª Ana Cláudia Paschoal

Capa

AYA Editora©

Revisão

A Autora

Executiva de Negócios

Ana Lucia Ribeiro Soares

Produção Editorial

AYA Editora©

Imagens de Capa

br.freepik.com

Área do Conhecimento

Linguísticas, Letras e Artes

Conselho Editorial

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Prof.ª Ma. Denise Pereira
Faculdade Sudoeste – FASU

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

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

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

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

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

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

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

Prof.ª Ma. Jaqueline Fonseca Rodrigues
Faculdade Sagrada Família

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

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

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

Prof.º Me. Jorge Soistak
Faculdade Sagrada Família

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

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

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

Prof.ª Ma. Lucimara Glap
Faculdade Santana

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

Prof.º Me. Luiz Henrique Domingues

Universidade Norte do Paraná

Prof.º Dr. Milson dos Santos Barbosa

Instituto de Tecnologia e Pesquisa, ITP

Prof.º Dr. Myller Augusto Santos Gomes

Universidade Estadual do Centro-Oeste

Prof.ª Dr.ª Pauline Balabuch

Faculdade Sagrada Família

Prof.º Dr. Pedro Fauth Manhães Miranda

Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.º Dr. Rafael da Silva Fernandes

*Universidade Federal Rural da Amazônia, Campus
Pauapebas*

Prof.ª Dr.ª Regina Negri Pagani

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.º Dr. Ricardo dos Santos Pereira

Instituto Federal do Acre

Prof.ª Ma. Rosângela de França Bail

Centro de Ensino Superior dos Campos Gerais

Prof.º Dr. Rudy de Barros Ahrens

Faculdade Sagrada Família

Prof.º Dr. Saulo Cerqueira de Aguiar Soares

Universidade Federal do Piauí

Prof.ª Dr.ª Silvia Aparecida Medeiros

Rodrigues

Faculdade Sagrada Família

Prof.ª Dr.ª Silvia Gaia

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

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

Santos

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Prof.ª Dr.ª Thaisa Rodrigues

Instituto Federal de Santa Catarina

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

P279 Paschoal , Ana Cláudia

Non ducor, duco: espaço e silêncio em Paulinho Perna Torta e abraçado ao meu rancor, de João Antônio [recurso eletrônico]. / Ana Cláudia Paschoal. -- Ponta Grossa: Aya, 2024. 112 p.

Inclui biografia

Inclui índice

Formato: PDF

Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader

Modo de acesso: World Wide Web

ISBN: 978-65-5379-462-7

DOI: 10.47573/aya.5379.1.239

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

CDD: 801.95

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

**International Scientific Journals Publicações
de Periódicos e Editora LTDA**

AYA Editora©

CNPJ: 36.140.631/0001-53

Fone: +55 42 3086-3131

WhatsApp: +55 42 99906-0630

E-mail: contato@ayaeditora.com.br

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

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

“Nesta vida, a três coisas dou apreço – todas as manhãs, ao me acordar e abrir os olhos, eu vejo que não tenho automóvel, não uso óculos e ainda estou vivo. Agradeço e prezo. Ainda uma quarta qualidade me acompanha. Não sou diretor de nada. Melhor que isso, só pedindo a Deus uma velhice irresponsável”.

*(ANTÔNIO, João. 2012. **Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha**)*

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| APRESENTAÇÃO | 8 |
| INTRODUÇÃO | 9 |
| JOÃO ANTÔNIO: VIDA E OBRA | 13 |
| O escritor e sua obra | 13 |
| A obra e a crítica | 24 |
| A ESPACIALIDADE NA NARRATIVA FICCIONAL DE JOÃO ANTÔNIO | 34 |
| O espaço paulistano nos contos de João Antônio | 37 |
| O espaço urbano como elemento determinante do comportamento das personagens | 40 |
| SÃO PAULO: ESPAÇO DE SILÊNCIOS E SILENCIAMENTOS | 64 |
| A presença do silêncio nos contos de João Antônio | 65 |
| São Paulo: espaço silenciador | 68 |
| O espaço simbólico, espaço de silêncios | 92 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 100 |
| REFERÊNCIAS..... | 104 |
| SOBRE A AUTORA | 107 |
| ÍNDICE REMISSIVO | 108 |

APRESENTAÇÃO

Visto como escritor representante da massa anônima das grandes cidades, João Antônio recriou literariamente o ambiente dos marginalizados – jogadores de sinuca, punquistas, otários, moleques de rua, bêbados, prostitutas, guardadores de automóveis, soldados, porteiros de casa noturna, cafetões, pedintes, traficantes e malandros – sempre destinados ao abandono e ao anonimato dentro de um centro urbano que prestigia o homem bem-sucedido.

O objetivo central desta pesquisa consiste em examinar as dimensões do espaço e do silêncio em narrativas que abordam a vida de duas personagens bem diferenciadas do universo criado pelo contista paulistano João Antônio. Mais especificamente, dois aspectos principais são abordados: a importância do espaço e a relevância do silêncio e dos silenciamentos que permeiam os textos. O corpus de análise é composto pelos contos Paulinho Perna Torta e Abraçado ao meu rancor, ambos os narrados em primeira pessoa e ambientados na cidade de São Paulo. O estudo tem por base a pesquisa bibliográfica e a análise dos contos escolhidos.

O referencial teórico utilizado para a consecução do trabalho fundamenta-se, no tocante às questões pertinentes ao espaço ficcional, em *A poética do espaço* (1996), de Bachelard, *O universo do romance* (1976), de Bourneuf e Ouellet e *Todas as cidades, a cidade* (1994), de Gomes, entre outros; já as obras *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (2007), de Orlandi, e *Silêncio em prosa e verso: minério na fratura das palavras* (2007), de Majadas, entre outros, dão suporte teórico no que tange à dimensão do silêncio nas narrativas selecionadas. Além do aprofundamento dos conhecimentos relacionados à obra do escritor, ao gênero do conto, à categoria do espaço e ao modo como o silêncio se apresenta na literatura, espera-se contribuir com as pesquisas acerca do fazer literário do escritor, abrindo novas perspectivas ao exame de tais aspectos, tratados com engenho e arte pelo contista paulistano.

Boa leitura!

INTRODUÇÃO

“Os lugares têm alma. Nem só por eles mesmos, mas pela alma intrometida e inseparável que têm. Uma questão de essência”, escreveu João Antônio Ferreira Filho (1937-1996) em uma de suas muitas cartas ao amigo Mylton Severiano da Silva. Paulistano e bom conhecedor dos meandros de sua cidade natal, esse autor ambientou a maioria de seus contos na cidade de São Paulo, cheia de personagens anônimos e só, em muito semelhantes ao espaço físico em que circulam.

Com suas personagens marginalizadas, com sua sintaxe peculiar, com sua linguagem construída sobre as gírias e expressões típicas da malandragem, João Antônio angariou a admiração e o respeito da crítica e de estudiosos da literatura brasileira. Mário da Silva Brito contempla as personagens humílimas, os pobres-diabos das grandes cidades, para quem viver é um “penoso ofício”. São personagens vistas por Paulo Rónai como seres que se confundem com o próprio João Antônio, que por eles tem uma inegável ternura. Um João Antônio apaixonado por suas personagens recebeu as atenções de Jorge Amado. Tânia Macêdo ressalta as criaturas ficcionais joãoantonianas como personagens condenadas à solidão das cidades grandes, classificando João Antônio como um típico “contista da cidade”. O realismo da linguagem típica das personagens de João Antônio não escapou à percepção de João Alexandre Barbosa. Já o estilo original e realista da prosa do contista paulistano é o enfoque de Alfredo Bosi, ao passo que Antonio Candido não só atenta para o brilhantismo realista da prosa de João Antônio como também para seu compromisso em dar voz aos excluídos. Mas o espaço (os grandes centros urbanos) em que se desenrolam as vidas das personagens joãoantonianas (os pobres-diabos) e o silêncio que envolve a narração dessas vidas não recebem a atenção dos estudiosos.

A comparação dos protagonistas dos contos *Paulinho Perna Torta* (um dos reis do crime) e *Abraçado ao meu rancor* (um publicitário) com os marginalizados urbanos da obra de João Antônio leva às indagações que ensejaram este trabalho: por que Paulinho Perna Torta e o referido publicitário são diferentes das demais personagens criadas pelo autor paulistano, mesmo tendo a origem merduncha e a cidade de São Paulo como espaço de suas narrativas? Por que não se acomodaram à vida medíocre e anônima que lhes foi

destinada? Como ultrapassaram a linha imaginária que os separava das classes sócio-econômicas (mais favorecidas) que passaram a compor? A partir desses questionamentos foi possível formular o objetivo fundamental desta dissertação: analisar a relação direta entre o espaço urbano e o comportamento dos protagonistas-narradores de *Paulinho Perna Torta* e de *Abraçado ao meu rancor*. São narrativas em que a cidade de São Paulo dissemina sua cultura e sua ideologia bem peculiares, muda sua configuração física em diferentes momentos históricos e sociais, forjando o caráter de cada protagonista e norteando suas trajetórias de ascendência econômica e prestígio social. São narrativas em que “o silêncio, mesmo resistindo à representação, tem o poder arquitetônico da mobilidade e do deslocamento dos sentidos” (MAJADAS, 2007, p. 93). Enfim, são contos em que “o componente físico [...] condiciona o desenrolar da ação, o trânsito das personagens” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 79).

Estipulada a metodologia de análise e interpretação dos contos *Paulinho Perna Torta* e *Abraçado ao meu rancor*, serão seguidos os pressupostos teóricos estabelecidos em torno do binômio espaço/silêncio, de grande importância nas citadas narrativas, uma vez que o cerne deste trabalho é o estudo da dimensão que o espaço urbano exerce sobre a atuação dos protagonistas dos contos mencionados.

As questões pertinentes ao espaço serão tratadas com fundamento teórico de Gaston Bachelard (1996), Mieke Bal (1990), Oziris Borges Filho (2007), Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976), Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira (2001), essencialmente, enquanto a abordagem das questões relativas ao silêncio será baseada em obras de Eni Puccinelli Orlandi (2007), de Wania de Souza Majadas (2007) e Maurice Blanchot (2011), propondo a reflexão sobre o local e a época em que se dão as narrativas vividas pelos protagonistas dos contos analisados por este estudo.

Sendo o espaço da narrativa a cidade de São Paulo, a análise da mesma ao tempo em que se passam os contos *Paulinho Perna Torta* e *Abraçado ao meu rancor* contará com enfoques variados, para melhor compreensão da trajetória de seus protagonistas ao longo das décadas de 1950 a 1980. O suporte histórico será oferecido pelos estudos de Rogério Ribeiro da Luz (1999), de Clóvis de Athayde Jorge (1999), de Hilário Dertônio (1971), de Márcia Regina Ciscati (2000), além das contribuições do jornalista Levino Ponciano (2004)

e do periódico *Nosso Século* (1980). Já as discussões ligadas ao urbanismo apoiar-se-ão em Susana Gastal (2006) enquanto as ligadas à geografia humana estarão baseadas em Milton Santos (2002). As questões relacionadas à cultura e à ideologia vistas nos contos examinados terão lastro em trabalhos de Clifford Geertz (2008) e de José Luís dos Santos (1987) no tocante à cultura, enquanto estudos de Marilena Chauí (1980) e de Pedro Lyra (1979) embasarão as discussões sobre ideologia. Também apoiarão o exame da época da narrativa as visões oferecidas pela arquitetura, com trabalho de Maria Adélia Aparecida de Souza (2004); pelo jornalismo, com trabalhos de Hélivio Borelli (2005), de Lúcia Helena Gama (1998) e de Mylton Severiano da Silva (2005). As contribuições dadas por estudo de Liliana E. Pezzin (1986) sobre a criminalidade na cidade de São Paulo e pelo testemunho que Hiroíto de Moraes Joanides (1977) fornece sobre época em que viveu o protagonista do conto *Paulinho Perna Torta*, além de um estudo realizado pela Secretaria Municipal de Planejamento de São Paulo sobre o desenvolvimento da cidade nos anos 1950-1980 fornecerão apoio para o exame dos contos *Paulinho Perna Torta* e *Abraçado ao meu rancor*.

O espaço urbano paulistano é, primeiramente, destacado como elemento de suma importância para a determinação do comportamento e da trajetória dos protagonistas de cada conto; em seguida, são examinados os silêncios e os silenciamentos na construção dos textos contemplados. O entendimento bastante divulgado de que o escritor se preocupa em retratar somente personagens que ele mesmo chama de “merdunchos” – os excluídos e perdedores – é revisto.

Para dinamizar o trabalho de análise, este estudo distribui-se em três capítulos. O capítulo inicial, “João Antônio: vida e obra”, apresentará aspectos que ressaltam os traços autoficcionalis na obra do escritor, sua originalidade, seu compromisso com a realidade das camadas populares e a fortuna crítica a respeito de sua obra em geral.

O segundo capítulo, intitulado “A espacialidade na narrativa ficcional de João Antônio”, abordará a questão do espaço nos contos *Paulinho Perna Torta* e *Abraçado ao meu rancor*. O enfoque maior será dado ao espaço paulistano, às épocas em que se passam as duas narrativas, às transformações do espaço urbano – em sua organização geográfica e em seu momento histórico, que acarretaram a criação de uma cultura própria

da cidade – e também à força exercida pelo espaço na configuração do comportamento dos protagonistas das narrativas examinadas.

O terceiro capítulo, “São Paulo: espaço de silêncios e silenciamentos”, abrangerá a dimensão do silêncio nas narrativas escolhidas para análise, a relação entre espaço e silêncio na construção das narrativas, privilegiando os diversos tipos de silêncio que percorrem os contos *Paulinho Perna Torta* e *Abraçado ao meu rancor*. A cidade de São Paulo é abordada também como um espaço silenciador em sua organização geográfica e política, apresentando-se como um espaço simbólico e exercendo força determinante sobre os protagonistas dos contos e seus respectivos caminhos.

A proposta deste trabalho é demonstrar que o espaço urbano e seus silêncios se encontram em *Paulinho Perna Torta* e em *Abraçado ao meu rancor* como responsáveis por definir e nortear o comportamento, as escolhas e a vida de seus protagonistas – gente que assimila o espírito da urbes, que acompanha sua evolução, que a traz na lembrança e lhe conhece os caprichos. Enfim, gente que, por conhecer, vivenciar e amar sua cidade natal, entende que os lugares têm alma.

JOÃO ANTÔNIO: VIDA E OBRA

Está certo que não me leiam. Mas queria ao menos que ouvissem minhas histórias, para que elas pudessem existir¹.

O escritor e sua obra

– Os senhores são da polícia? – foi a pergunta que o português João Antônio Ferreira, entre envergonhado e triste, fez aos quatro senhores de terno e gravata que saíram de um carro americano cinza e adentraram o seu *Bar Gambrinos*, no modesto bairro paulistano de Vila Anastácio, perguntando por seu filho, em 28 de setembro de 1958. Os quatro senhores de terno eram Ricardo Ramos, Otávio Issa, Roberto Simões e Ronaldo Moreira, à procura de Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha (“o pseudônimo mais sestroso que já usei até hoje”), na verdade seu primogênito, João Antônio Ferreira Filho, que, aos 17 anos, já havia publicado o conto “Um preso” no jornal *O Tempo*, em 1954. Já havia, ainda, ganhado concursos literários da revista *A Cigarra* (com os contos “Fujie” e “Frio”), e dos jornais *Tribuna da Imprensa* (com o conto “Meninão do Caixote”) e *Última Hora* (com o conto “Natal na cafua”). O rapaz havia mandado uma carta para o Rio de Janeiro pedindo a publicação de seus contos e impressionou os quatro senhores não só pelo talento literário, mas pela demonstração de vivências nada comuns para um rapaz de pouco mais de vinte anos de idade.

O grande conhecimento da vida que o autor paulistano João Antônio já então demonstrava começou aos seus 16 anos, trabalhando como office-boy da Companhia Anderson Clayton e estudando, à noite, no Colégio Campos Sales (no bairro da Lapa), lendo muito, escrevendo no jornal infanto-juvenil *O Crisol* (no bairro de Moema), ganhando livros como presente por suas contribuições, estudando jornalismo na Escola Cásper Líbero e, principalmente, frequentando as mesas de sinuca e os bordéis da Zona do Meretrício, então instalada no bairro do Bom Retiro. A curta distância entre a infância bem comportada e a juventude bem boêmia ficou registrada na sequência de fotos² abaixo:

¹ *Palavras de João Antônio, citadas em Castello (1999, p. 48).*

² *Extraídas da Revista Status n. 16. 16.novembro.1975, p. 70-71.*



As mesas de sinuca e os bordéis da Zona do Bom Retiro foram parte integrante da vida do rapaz João Antônio e cenário de onde saíam suas mais famosas personagens:

Fui indo, indo, procurando. Sozinho, encontrei a zona, depois de pegar e juntar, em segredo, pedaços de conversa de meus companheiros na fábrica. Zona da rua Itaboca e dos Aimorés, único canto da cidade que não briga comigo e até para beber uma cerveja enviesio para lá. Sem idade e sem condições, driblando as farejadas e olhadelas dos policiais, os guanacos, os civil, os militares, os secretas, me enfio no bordel, que para mim é mulher e mais que mulher. A mesa de pano verde, o salão, o

barbeiro, o posto de preventivos, o bar do Burruga, a malandrecagem se mexendo, esguia, magra, que desliza entre o U que as duas ruas formam, pois, se encontram lá no final – Itaboca e dos Aimorés. Onde a vida me é um alegrão e fico sabendo das coisas e das façanhas, da boataria na gíria brava e escondida do mulherio que pode nos dar ou tomar neste mundão de vida dividido entre otários e malandros (ANTÔNIO, 1975, p. 70-71).

Já nos fins da década de 50 do século passado, os contos de João Antônio eram ambientados em quartéis, oficinas mecânicas, academias de boxe e salões de sinuca, como *Busca*, *Afinação na arte de chutar tampinhas*, *Retalhos de fome numa tarde de G. C.*³ e *Visita*, por exemplo. Todos eles um reflexo das realidades vividas pelo autor nascido em 1937 na cidade de São Paulo, mais especificamente no Bairro da Bela Vista (o antigo Bexiga) – filho de um português de Trás-os-Montes e de uma dona de casa carioca, semianalfabeta e descendente de escravos – e criado no Morro da Geada (bairro de Presidente Altino, na cidade de Osasco-SP) e, por conta dos altos e baixos da vida da família, em vários bairros operários da capital paulista: Pompeia, Vila Jaguara, Lapa, Vila dos Remédios, Jaguaré e, em especial, em Vila Anastácio, bairro fabril paulistano onde, na rua de terra.

O recolhimento municipal do lixo uma vez por semana e há fartum da refinaria de óleo, das fábricas de maisena, das fundições, dos fósforos da Fiat Lux, do Frigorífico Armour do Brasil, das serrarias, dos esgotos que desembocam e correm pelo rio Tietê, águas espessas, escuras, encalacradas de entulhos e arruinadas pelo óleo e pelas imundícies. Correm lerdas, pesadas. Nas ruas, monturos proliferam moscas, ratos e insetos ruins (ANTÔNIO, 1975, p.70).

Foi por meio de Ricardo Ramos que o rapaz João Antônio fez contato com o crítico Mário da Silva Brito, que lhe conseguiria um editor interessado em publicar os contos de fortes traços autobiográficos, povoados de gente anônima, de vida miúda, sem perspectivas, sem importância social, gente de ofícios humildes (garçons, porteiros de boate, guardadores de carros, soldados, jogadores de futebol) ou sem ocupação decente (cafetões, traficantes, jogadores de sinuca, moleques de rua, prostitutas, alcaguetes da polícia) e de apelidos autoexplicativos como “Malagueta” (pedinte e ex-jogador de sinuca), “Perus” (garoto pobre que sonha em ser um grande jogador de sinuca), “Bacanaço” (ex-cafetão em declínio e jogador de sinuca), “Pirraça” (porteiro de boate), “Meninão do Caixote” (garoto explorado por seu talento no jogo de sinuca), “Mimi Fumeta” (prostituta decadente), “Jacarandá” (alcoólatra guardador de carros que dorme no oco de uma árvore), “Mariazinha Tiro a Esmo” (malandrinha vendedora de balas em semáforos), “Nego” (menino engraxate

³ Sigla de “Grupo de Combate”.

morador num porão), “Zé Peteleco” (alcaguete da polícia) e “Bruaca” (mendigo que é encontrado morto, sentado sobre um caixote, numa manhã de frio). Todos eles pobres-diabos, pingentes urbanos, “merdunchos” (no dizer do próprio contista) apresentados em comoventes enredos de contos – a grande arte de João Antônio que no texto memorialístico Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha diz:

Na vida e no vidão me fisgaram os contos. Aquilo me parecia ter nascido em mim muito antes do meu nascimento. Um sentimento quente, aqui no fundo, me empurrava para ele. E tudo era ele, visceralmente. O conto. Gentes, filmes, ruas, caras, sapatos, corpos, esgares, cacoetes, franjas femininas, a linha do trem, pernas nuas, a linha da cara de meu pai, o apito do navio no cais de Santos, o gosto do conhaque, o retinir das xícaras do café do Jeca cachimbando lá em cima na avenida São João com Ipiranga, as cores das bolas de sinuca, o eco seco das bolas se encontrando, a cor, a dança, a sombra das bolas no pano verde, em harmonia tudo estalando, o samba que mata o sono e mata a fome, o bonde Anastácio varando a noite, depois da madrugada varada nos *dancings* da avenida Rio Branco e da Ipiranga – onde tive uma mulher ou ela me teve? – o frio das madrugadas, o trem cantando nos trilhos, o amor me pegou na Liberdade, tudo por dentro de mim e me tomando e comendo. O conto (ANTÔNIO, 2012, p. 356).

Foi graças a Mário da Silva Brito que, em 1962, João Antônio conseguiu autorização para usar a cabine 27 da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, onde reescreveu “Malagueta, Perus e Bacanaço”, cujos originais pereceram, juntamente com todos os textos escritos pelo autor, no incêndio que destruíra sua casa dois anos antes. O livro, publicado em 1963 pela editora Civilização Brasileira, foi sucesso absoluto de crítica, ganhando o Prêmio Jabuti de “Melhor livro de contos” e o Prêmio Jabuti de “Revelação de autor” – feito inédito até então.

Em uma carta, datada de 27 de janeiro de 1962, à escritora Ilka Brunhilde Laurito, sua amiga de longa data, João Antônio manifesta seu compromisso com a busca de uma literatura que retratasse estilisticamente o homem da cidade de São Paulo – urbano e sofrido – principalmente através de sua linguagem peculiar e marcante:

Tenho feito sondagens e pesquisas, que talvez me levem ao entendimento do “porquê” e “como” não possuímos ainda uma literatura paulistana tão definida quanto e como a nordestina. E eu hei de descobrir o “porquê”! Alcancei algumas conclusões parciais e continuáveis – a ausência de uma linguagem paulistana, especialmente, e o desconhecimento, por parte dos escritores do homem paulistano (a meu ver, muito mais rico humana e espiritualmente, mais sofrido e dramático que quaisquer outros tipos brasileiros – e pelas mesmas razões, muitíssimo mais difícil e arisco e inacessível, literariamente) Homem difícil, fragmentado, prisioneiro de uma cidade de que em geral não gosta. Homem limitadíssimo, malformado, piorado terrivelmente nestes últimos dez anos. Homem que não é covarde, mas a quem quase sempre

falta coragem. Homem de transição e de solidão (repare nos bares cheios), cujo destino é desaparecer, dar lugar a um tipo mais concreto e de algum caráter.

Vou lhe confessar que *Malagueta, Perus e Bacanaço*, cuja refatura está me consumindo, é uma tentativa de encontrar uma linguagem paulistana de determinado grupo. Acredito, até agora, que se eu partir de um conhecimento verdadeiro do homem que vou trabalhar, das suas formas de comportamento aparente e inaparente, encontrarei a sua linguagem, literariamente. E maliciosamente evitando cacoetes e idiosincrasias típicas nordestinas (*aperrear, mangar, vexar*, por exemplo) estarei próximo de tal linguagem. E vislumbro, emocionado, que a linguagem paulistana, para os problemas de São Paulo, levará uma vantagem sobre a linguagem nordestina – problemas mais universais criam uma linguagem universal (LACERDA, 2012, p.12-13).

Na orelha da edição de lançamento, Mário da Silva Brito afirma que “de *Malagueta, Perus e Bacanaço* poder-se-ia extrair um filme como os de Fellini, uma fita de extraordinária beleza, dada a sua construção plástica e profundidade vivencial”. O livro foi transformado no filme “O jogo da vida”, de Maurice Capovilla, em 1976, tendo Lima Duarte no papel de Malagueta, Gianfrancesco Guarnieri como Perus e Maurício do Valle como Bacanaço.

Elevado à categoria de sucessor literário de Mário de Andrade e de Alcântara Machado (por focalizar a cidade de São Paulo), de Lima Barreto (por dar voz aos marginalizados e pelo aproveitamento de material autobiográfico) e de Manuel Antônio de Almeida (por focalizar protagonistas anônimos, moradores das periferias das grandes cidades) – além de comparado a Guimarães Rosa (pela recriação literária da linguagem com base no vocabulário da malandragem paulistana) –, João Antônio passou a exercer a profissão de jornalista, simultaneamente à de escritor. Era a década de 1960 e o *Novo Jornalismo*, então começando no Brasil, permitia ao autor conciliar o noticiário com um tratamento literário à notícia. Em função do jornalismo, João Antônio passou a viver entre as cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, trabalhando nos jornais *Última Hora*, *Jornal do Brasil*, *O Globo* e *Diário de Notícias* e nas revistas *Cláudia*, *Realidade*, *Manchete* e *Fatos e Fotos* e ainda no semanário *Pasquim* (a partir de onde cunhou o termo “‘imprensa nanica’ para designar as publicações semanais em que ainda restava o mínimo de liberdade de expressão em tempos de ditadura militar, como o próprio *Pasquim* e *Opinião, Ex-, Movimento e Coojornal*”), além de colaborar como *freelancer* em diversos jornais e revistas do país. Participou inclusive da criação do jornal *Panorama*, em Londrina-PR, inaugurado em 1975 e de menos de dois anos de duração.

O trabalho de João Antônio ficou marcado pelo seu compromisso com a realidade, pela literatura “que reflita a vida brasileira, o futebol, a umbanda, a vida operária” e a constatação de que “o de que carecemos, em essência, é o levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Necessidade de que assumamos o compromisso com o fato de escrever sem nos distanciarmos do povo e da terra” (ANTÔNIO, 1987, p. 318). Escritor engajado e combativo, expoente do Novo Jornalismo, o contista paulistano deixa clara sua opinião sobre literatura no emblemático texto *Corpo-a-corpo com a vida*, que abre a primeira edição de *Malhação do Judas Carioca* (1975), ao defender que o escritor não poderia ser “jamais um observador não participante do espetáculo” (ANTÔNIO, 1987, p. 319) e que seu caminho é uma literatura “que se rale nos fatos e não que rele neles. Nisso, a sua principal missão – ser a estratificação da vida de um povo e participar da melhoria desse povo. Corpo-a-corpo. A briga é essa. Ou nenhuma” (ANTÔNIO, 1987, p.318-319).

O autor decidiu viver profissionalmente como escritor após deixar seu trabalho no jornal “Diário de Notícias”, em 1974 – embora jamais tenha abandonado seu trabalho na imprensa. No ano seguinte, lançou a coletânea *Leão-de-Chácara* – um imediato sucesso de crítica e de público – e ainda *Malhação do Judas carioca*, ambos pela Editora Civilização Brasileira, iniciando o momento mais produtivo de sua carreira (1975 a 1982), em que seu estilo original encontrou oportunidades de falar ficcionalmente sobre uma realidade que a ditadura militar não permitia que fosse divulgada, valendo-se do conto (texto narrativo então preferido pelo público leitor). O autor – com sua origem proletária, sua vivência boêmia e seu engajamento social – tinha, então, grande autoridade para tratar/retratar o universo dos invisíveis sociais que lhe era tão familiar. Dessa forma, sua postura literária sempre foi fiel à classe menos favorecida dos grandes centros urbanos – sua própria origem jamais renegada, como demonstra Castello (2006, p. 46-47):

Daí seu apego pelos *merdunchos*; aliás, gostava de se considerar um deles, o que não era de todo um disparate, se considerarmos a infância difícil e o gosto, que vinha da juventude, de frequentar salas de sinuca, prostíbulos, bares abjetos, lugares nos quais, na verdade, ele se sentia muito bem. Gostava dos marginais, dos malandros, dos infelizes, não por algum tipo sórdido de piedade, mas porque se julgava um deles, e de fato era. Via nos *merdunchos* dotes especiais: não estavam anestesiados pela vida, nem se preocupavam com formalidades (João gostava de dizer “salamaleques”, palavra antiga que significa “afetação”) e também não tinham o hábito de vender a própria alma. Podiam estar mal – mas eram o que eram. João cultivava em si mesmo, com nobreza, essa ascendência *merduncha*.

Assim nasceram *Casa de loucos* (1976), *Lambões de caçarola* (1977), *Calvário e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), *Ô Copacabana* (1978), *Dedo-duro* (1982), *Abraçado ao meu rancor* (1986), *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno* (1991), *Um herói sem paradeiro: vidão e agitos de Jacarandá, herói do momento* (1993) e *Dama do encantado* (1996).

Escritor premiado e disposto a viver tão somente de sua escrita, no início dos anos 1980 João Antônio viu com mágoa o declínio de seu prestígio. O próprio contista mostrava-se, na ocasião, como “um autor para quem os ventos da moda literária não ventavam lá muito a favor [...]. Afinal, vivemos num país em que a estrela passa a carne de vaca com uma rapidez meteórica” (LACERDA, 2012, p. 33). Algumas cartas ao amigo Mylton Severiano da Silva – com quem manteve extensa correspondência – são um bom indicativo do estado de ânimo do autor em relação ao tratamento que sua obra então recebia. Já em 12 de setembro de 1979, João Antônio fala de “dias bravos para cima deste aqui”, direcionando sua insatisfação a editores, livreiros e distribuidores – a quem denomina “uma ratatuia de canalhas” – em geral e à Editora Civilização Brasileira (na pessoa de Enio Silveira) em particular:

O relapso do senhor doutor Enio Silveira tem três livros meus esgotadinhos da silva – *Malhação do Judas Carioca*, *Leão-de-Chácara* e *Malagueta, Perus e Bacanaço* – e só vai reeditá-los em 1980. Outra coisa, a carta dele não me consulta ou sugere. Ele, o ditador, o dono, decide. Sem minha consulta ou anuência. Chega (SILVA, 2005, p. 254).

O início da década de 1980 já encontrou um João Antônio não só decepcionado com o mercado editorial, mas também bastante amargurado com o Brasil, dizendo ao amigo Mylton em carta de 21 de janeiro de 1980: “a minha não é uma mãe gentil” e sim uma pátria “que me trata como um cachorro, me pisa e me suga. Me usa e me abusa cavilosa. Dei-lhe sete livros honestos e sofridos e ela me devolveu, sempre, um pé na bunda. [...] Desculpe o desabafo. Mas é. Tenho sido bom filho. Ela é mãe cadela. Safada megera do cão” (SILVA, 2005, p.255). Ao ser lembrado por Mylton de seus 25 anos de literatura (vez que já publicava contos desde 1955), João Antônio escreve em 29 de abril de 1980:

Deverei bebemorar com uma solitária taça de fel da desesperança, pois, depois de tudo o que fiz e até do meu nome ter chegado ao estrangeiro, verifico que uma só coisa foi equivocada: nasci no país errado. E, o que vejo pela frente são muitos anos de obscurantismo, analfabetismo, corrupção generalizada e miséria braba (SILVA, 2005, p. 191).

Embora carregado de mágoa, é um julgamento que se confirma em carta de 29 de janeiro de 1981, em que o autor relata mais uma decepção com o descaso recebido por um conto seu, enviado à revista *Playboy*, da Editora Abril, quando, ao telefonar “para o velho Geraldo Galvão Ferraz, ele me diz, oito meses depois da minha remessa, que simplesmente não havia nem visto o texto. Eles me haviam prometido a publicação. Pela resposta de Geraldo Galvão Ferraz entendi tudo: foi o mesmo que *Playboy* me mandar à merda” (SILVA, 2005, p. 192). Também o ressentimento pela atenção que a imprensa em geral dispensava a autores estrangeiros em detrimento dos brasileiros e a insatisfação para com o tratamento dado a sua participação em programa de entrevistas/debates na TV Bandeirantes fizeram-se presentes em carta de João Antônio, datada de 30 de dezembro de 1981:

Particpei de um programa, *Etc.*, de Ziraldo, mas minhas declarações foram cortadas. Deve ter sido a autocensura. Total é que apareci um pouquinho só e o que eu disse não foi ao ar.

Primeiro: que o escritor brasileiro está inteiramente marginalizado; que o autor estrangeiro (Harold Robbins, Mario Puzo, Agatha Christie, Vargas Llosa, Cotázar etc.) chega aqui já glorioso e com todo um festival de propaganda pela chamada imprensa tupiniquim (exemplo maior é o último festival Mário Vargas Llosa – quem dera a Rui Facó ou ao próprio Euclides da Cunha que recebessem a metade do que o enfatiotado e engravatado moço peruano de pega-rapaz na testa ganhou, de graça); eu disse que o editor brasileiro tem preconceitos terríveis, como a aversão ao livro de contos e que quando se trabalha um livro de contos vende: Guimarães Rosa e os meus próprios, *Malagueta* em 7ª. e *Leão-de-Chácara* em 6ª. edição.

O mineirinho Ziraldo, também editor na Codecri, parece não ter gostado. Ou a carapuça lhe serviu. Fiquei na minha (SILVA, 2005, p. 202).

Observa-se que os anos 1980 – assim como as décadas anteriores – apontam publicações dos contos de João Antônio em vários países: *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço* em 1981 na então Tchecoslováquia; *Casa de loucos* em 1982 na então Alemanha Ocidental; *Afinação da arte de chutar tampinhas* em 1982 na Argentina e em 1985 na Holanda; *Joãozinho da Babilônia* em 1984 nos Estados Unidos e em 1988 na então Alemanha Oriental; *Milagre chué* em 1986 em Cuba; *Eguns* em 1983 em Portugal e em 1988 na então Alemanha Ocidental.⁴ É um período em que o autor proferiu conferências em várias cidades brasileiras, ainda esteve em Cuba de janeiro a fevereiro de 1987 e chegou a morar na Alemanha de julho de 1987 a agosto de 1988, por conta de uma bolsa de estudos. Mas no Brasil, nessa mesma década, apenas *Dedo-duro* (1982) e *Abraçado ao meu rancor* (1986)

⁴ Informações extraídas da coletânea *Sete vezes rua*. Editora Scipione, 1996, p. 63.

são publicações inéditas de João Antônio; as demais são coletâneas por ele organizadas, a saber: *Patuleia – gentes da rua* (em 1982, pela editora Ática), *Meninão do caixote* (em 1983, pela editora Record) e *Dez contos escolhidos* (em 1983, pelo Instituto Nacional do Livro). E a respeito do lançamento das duas primeiras obras, dizia um animado João Antônio em carta de 20 de março de 1982:

Este será o ano de *Dedo-Duro*, pela Record. E, depois, de *Abraçado ao Meu Rancor*, que uma editora de São Paulo, a Palavra e Imagem, lançará com ilustrações de Elifas Andreato e minha caricatura feita por Nássara.

Refiz *Abraçado ao Meu Rancor*. Dei-lhe um subtítulo: *Banda Podre*. Retrabalhei alguma coisa no texto. Parece-me que agora fica de pé. E dediquei, com majestade, à minha avó. Acho que ficou um trem decente. E humanizou a dureza do texto (SANTOS, 2005, p.204).

Nota-se que *Abraçado ao meu rancor* já se encontrava pronto para ser lançado em 1982, mas somente quatro anos depois (pela editora Guanabara) o livro veio a público. É um lapso de tempo que contrasta com a década anterior, quando seus livros saíram anualmente – e, em alguns casos, dois lançamentos por ano chegaram a acontecer.

Algumas razões para a queda na quantidade de publicações do autor a partir da década de 1980 são apontadas por Lacerda (2012, p. 36): “recusando-se a sacrificar seu estilo de vida, boêmio e independente de vínculos profissionais, João Antônio acabou sacrificando projetos literários que exigissem tempo de maturação mais longo e fossem, portanto, menos rentáveis”; além disso, o autor passou a diluir seus contos em “antologias menos cuidadas, feitas sob encomenda como paradidáticas, que recombinaavam, meio ao acaso, contos antigos com textos publicados na imprensa. Mal publicada, sua obra foi saindo de circulação”. A presença do contista no mercado editorial brasileiro sofreu diminuição, bem como sua participação em debates sobre cultura e literatura nessa época, se comparadas à década anterior, como demonstra Ieda Maria Magri (2010), em seu trabalho *Nasci no país errado: ficção e confissão na obra de João Antônio*, ao levantar alguns motivos para esse fenômeno:

O afastamento do país [...] e a substituição da polêmica sobre o estruturalismo – que o afetava de fato pela sua defesa dos temas da realidade – pela polêmica em torno do Pós-modernismo são somente dois dos motivos que podem ser levantados para se entender tanto a decepção de João Antônio, que conclui ter nascido no país errado, como sua saída de cena, que irá se dando aos poucos. Outras possíveis vias de análise são o antigo e até hoje insolúvel problema da distribuição de livros no Brasil, que fazia com que João Antônio repetisse sua reclamação em cartas a

diversos amigos, dizendo que seus livros não eram encontrados, apesar de seus esforços, no sul do país e em Minas Gerais, por exemplo, e o esgotamento do interesse em seus temas (MAGRI, 2010, p. 158).

Desenhavam-se novos tempos que apontavam novos rumos para a literatura e para o debate cultural. Os anos 1970 deram espaço para que João Antônio promovesse, de acordo com Magri (2010, p. 159), a defesa “do sujo, do feio, do povo, tanto como assunto quanto como aposta estética, pois suas declarações em entrevistas e textos encontravam ressonância para o debate”, porém o debate tornou-se desgastado com a chegada dos anos 1980, quando “não havia mais ânimo para a denúncia e nem motivos para tomar partido. Os assuntos se tornaram múltiplos e todas as apostas na literatura se tornaram válidas. Novos autores entravam em cena trazendo novos problemas, novas fontes de debates”. Foram tempos em que “o Novo Jornalismo saiu de moda – a bem da verdade, a literatura acabou quase expulsa dos grandes jornais e revistas. [...] os escritores, com raras exceções, ficaram para trás nessa primeira rodada histórica de modernização da indústria cultural no Brasil. Daí João Antônio sentir-se ‘traído’ por ela” (LACERDA, 2012, p. 33).

O escritor ainda atribuía sua situação à falta de uma política séria de proteção aos direitos autorais e a uma indústria cultural que preferia exibir séries “enlatadas” na TV a prestigiar obras que focalizassem a realidade do brasileiro comum, que sua literatura sempre fez questão de representar. Junte-se a isso o maniqueísmo que seus trabalhos passam a mostrar, no qual seus “merdunchos” são humanizados ao passo que outras classes sociais são desprovidas de qualquer atributo bom. Por ocasião do lançamento de *Dedo-duro*, o crítico Leo Gilson Ribeiro *apud* Lacerda (2012), em seu texto *João Antônio, fascinado pelas palavras. É um perigo?*, publicado no “Jornal da Tarde”, de São Paulo, em 13 de novembro de 1982, analisa:

Seu último livro, *Dedo-duro*, revela um João Antônio diante de uma bifurcação provavelmente decisiva para o seu futuro como escritor. Ele enveredará por uma literatura do tipo bandeira ideológica da “ditadura do proletariado” ou verá mais lucidamente outras opções para a solução das distorções sociais violentas que o Brasil apresenta? Porque, tudo indica, este seu livro recém-publicado denota, sem dúvida, um afrouxamento da maravilhosa autoanálise que impedia seus textos de se confundirem com robôs da militância política. [...] Neste livro, João Antônio é incapaz de vencer um maniqueísmo binário (senão primário) e apontar um policial decente ou um malandro monstruoso de crueldade (LACERDA, 2012, p.36-37).

Com o fim do governo militar, o Brasil volta-se para sua reconstrução nas esferas

econômica e social: o combate à inflação, a preocupação com a redistribuição de renda e o fortalecimento da classe média promoveram uma séria mudança no panorama de recepção da obra e, conseqüentemente, da vida de João Antônio. A classe social que desde sempre lhe servira de inspiração começava a desaparecer, dando lugar a miseráveis e criminosos, tornando seus malandros umas figuras longínquas e romantizadas – o que foi reconhecido pelo próprio autor:

Hoje, a miséria desceu o morro e escorreu de algum canto rural e se plantou no asfalto. A rua virou lugar de tumulto e isso não é nenhuma novidade. Os tempos estão brabos e, sem pedir licença, a miséria substituiu a pobreza em plena rua. Feia, suja, ela dá também para atrevida, perturbadora, inconveniente. À noite, se enfia debaixo do que pode, mais se agasalhando do que se escondendo; de dia, mostra a boca desdentada e se arregaça pedindo ou furtando pelas calçadas. São famílias pouco família; as crianças cheiram cola e fumam logo cedo e os mais velhos pedem, roubam, exigem, xingam. Há tropelias, correrias, gritarias e ninguém está brincando de pega-ladrão. [...] Falta alguém nessas ruas. O camelô, outrora famoso, falador, improvisador, dono de bossas na venda de canetas, pentes, loções e de uma agilidade extrema para escapar às batidas, às limpas, ao rapa da polícia. Morreu o camelô no Rio. E em São Paulo, em Belo Horizonte... tem, sim, vendendo nas barracas um pessoal descorado, encorujado e triste, sem nenhum brilho nas falas. Aliás, quase não se fala. O camelô deixou saudades. Vendedores de agora não passam de merdunchos, uns empregadinhos chués dos contrabandistas poderosos. Os patrões são poucos, não chegam a meia dúzia e seus nomes estão em todos os jornais. Expostos e impunes (ANTÔNIO, 1996, p.51-53).

Assim Lacerda (2012, p. 39) descreve a última parte da produção literária de João Antônio:

A representação literária do submundo urbano, e humano, caminhava para a exacerbação de uma violência espraiada por todas as classes, e para um realismo de choque, o único capaz de transmiti-la fielmente. A proposta literária de humanizá-la, conferindo-lhe grandeza, lirismo, passou a soar fora do tempo, contribuindo para o desinteresse dos leitores por João Antônio e o apagamento temporário de sua obra. O toque de nostalgia, que sempre existiu, tornou-se quase onipresente em seus textos a partir dos anos 80. [...] Depoimentos de quem conviveu com o escritor apontam para suas tentativas de reagir, renegando o rótulo de “escritor dos marginais”. Mas isso nunca aconteceu. Era tarde demais. A saga – com “ambientes opostos e contraditórios” e “juízo mais amadurecido e muitíssimo mais real, menos lírico, menos paternal” – nunca chegou à luz do dia. Embora ainda capaz de grandes momentos, na última década a obra de João Antônio ficou, literalmente, sem chão, e parecia condenada a girar em falso.

O jornalista José Castello, que conviveu com João Antônio quando ambos trabalhavam na redação do “Diário de Notícias”, em meados dos anos 1970, no Rio de Janeiro, dizia sobre o contista: “Aprendi com ele que os grandes acontecimentos se passam nas gretas do cotidiano, ali onde quase ninguém percebe”, acrescentando:

João Antônio estava sempre tão indignado, sentia tanta aversão pela realidade, tanta raiva, e sabia expressar essas visões entristecidas com tanta clareza, que a vida, com ele, parecia vacilar. Nada daria certo; os intelectuais eram seres preguiçosos, impróprios para a verdade; os políticos simplesmente não podiam ser levados a sério; a ordem das coisas parecia prestes a se desvanecer, pois a vida, tal qual nós a víamos, era só simulação e mentira. Nessa visão de mundo havia, sim, muita mágoa, mas era dela que João Antônio tirava seu apego à vida (CASTELLO, 2006, p.45).

Ao falecer, em 1996, aparentemente de causas naturais, em sua casa, João Antônio tinha sua obra – então espalhada em antologias de menor importância – esgotada nas editoras. Por morar sozinho, seu corpo foi encontrado muitos dias depois de sua morte, entristecendo e chocando os que conheciam o contista:

Morrera no início de outubro, deitado em seu quarto de solitário, enfiado em uma camiseta velha, um *jogging* surrado, pés descalços sorvendo, como antenas, a força do mundo. Até a hora final, João evitara as rotinas da morte, e assim é provável que tenha levado consigo a sensação de que morreu sem morrer. Enquanto o procuravam em bares, enfermarias, esquinas, ele estava bem ali, estirado em sua cama, abraçado à morte, como alguém que desejasse segurar a eternidade. Até para morrer, João Antônio desprezou a escolta do mundo moderno. Morreu fora do tempo e passou a agitar-se, como uma sombra, em nossa memória (CASTELLO, 2006, p. 55).

A obra e a crítica

A produção literária de João Antônio, publicada a partir de 1963, volta-se para a confecção de retratos da realidade urbana pela ótica do povo sofrido e esquecido das urbes modernas, gente que dificilmente faz parte das estatísticas oficiais, gente que nasce e vive (e morre) de acordo com as circunstâncias e condições propiciadas (ou estabelecidas) pelo seu ambiente. A correspondência entre o espaço e a personagem é, em João Antônio, percebida a partir da relação acentuada entre um e outra: lugares tristes, degradados, descuidados, longínquos, desassistidos, silenciados e esquecidos são os destinados pela cidade grande aos seus moradores de quase nenhuma importância social – mão de obra barata e substituível, explorada em suas necessidades e ignorada em suas carências, tangida para onde se fizer necessária. São espaços que geram pessoas acuadas por uma vida difícil ou acomodadas a um cotidiano miúdo sem afrontar seus destinos, que curtem suas angústias no silêncio, que não se rebelam ante as duras imposições (contornadas com amargura ou com picardia) de suas vidas. São esses seres discriminados – os malandros, os “viradores”, os otários, os “merdunchos” (assim chamados por seu criador) – os eleitos

para compor o universo ficcional do escritor.

Autor respeitado, João Antônio sempre teve a atenção da crítica voltada aos aspectos peculiares de sua obra. Jorge Amado, Paulo Rónai, João Alexandre Barbosa, Tania Macêdo, Antonio Candido, Alfredo Bosi, todos falam sobre o talento do contista em construir personagens ternamente irônicas, que dão voz aos marginalizados; em humanizar personagens solitárias, vindas de uma realidade feroz; em misturar intimismo e cotidiano, num realismo que beira a reportagem; em usar de uma prosa vigorosa, baseada em oralidade natural do universo dos marginalizados; em recriar a linguagem na fusão de literatura e jornalismo.

Na primeira edição de *Dedo-duro*, Jorge Amado (2012, p. 591) mostra João Antônio como um fotógrafo de uma realidade urbana violenta e permissiva a exigir “um escritor não apenas de pulso e determinação mas também capaz de recolher e restituir os derradeiros grãos de ternura, de estabelecer um novo humanismo”, apontando a escolha por uma literatura que “não se propõe às frases caprichadas, às palavras sonoras. João Antônio trabalha com o lixo da vida e com ele constrói beleza e poesia. Porque esse escritor soma ao talento e à experiência, o amor, a paixão pela gente que povoa seus livros admiráveis”.

Também na primeira edição de *Dedo-duro*, Paulo Rónai (LACERDA, 2012, p. 593) atenta para as personagens do universo ficcional de João Antônio, afirmando:

Que às vezes se confundem com o autor, são em sua maioria do submundo: jogadores de sinuca, prostitutas, traficantes, alcaguetes; há também gente do futebol, da música popular e da publicidade – todas visceralmente identificadas com o seu meio de vida e de morte, que lhes modula os sentimentos e a fala, em perpétua revolta contra a sociedade, cuja pressão as esmaga, sejam elas marginais ou não. Com sua fala nervosa, explosiva, brutal, elas nos agridem, e nos forçam a darmos um mergulho, queiramos ou não, em seu ambiente. Tal um novo Boca do Inferno, o autor cataloga seus rancores, vomita a sua indignação, resmungando pragas e palavrões. Trata as suas criaturas, como a si mesmo, com uma ironia feroz, mas que deixa entrever uma funda ternura, que acaba nos envolvendo.

No prefácio do livro *Dama do Encantado*, João Alexandre Barbosa (1999, p. 159) observa que na prosa de João Antônio “a objetividade da narrativa é atenuada pelo uso indiscreto do discurso direto da personagem por entre as formulações, por assim dizer, épicas da voz do narrador, conferindo ao conjunto uma grande densidade de realismo ficcional, por onde a técnica jornalística sai ganhando em informações complementares

próprias da ficção”. Barbosa nota que “entre a empatia social e astúcia técnica, corre solta a linguagem de João Antônio na apreensão daqueles aspectos da realidade que somente o amadurecimento literário e humano vai permitindo”.

Na abertura da obra *Leão-de-chácara*, Tania Macêdo (2002), em seu *Malandros e merdunchos*, afirma que o livro em questão é, para João Antônio, “o amadurecimento de sua escrita e aponta para a permanência e consolidação de temas, linguagem e construção de personagens que marcarão a trajetória do seu trabalho artístico”. Diz Macêdo que o autor “afirma-se definitivamente como o contista da cidade (seja ela São Paulo, Rio de Janeiro ou Amsterdã), explorando os significados das vivências urbanas que permeiam a vida nas urbes modernas. E por isso seus personagens são seres condenados à solidão e ao isolamento”.

Em seu ensaio *Na noite enxovalhada*, Antonio Candido (2012, p. 581) chama a atenção para a possibilidade de a ficção literária humanizar e dar voz aos excluídos, constatando que “isso é possível quando o escritor, como João Antônio, sabe esposar a intimidade, a essência daqueles que a sociedade marginaliza, pois ele faz com que existam, acima de sua triste realidade”. E acrescenta que, “sob este aspecto, João Antônio faz para as esferas malditas da sociedade urbana o que Guimarães Rosa fez para o mundo do sertão, isto é, elabora uma linguagem que parece brotar espontaneamente do meio em que é usada, mas na verdade se torna língua geral dos homens, por ser fruto de uma estilização eficiente”. E observa o talento do contista paulistano no uso da palavra, vendo-o como um autor cujos contos:

São escritos numa prosa dura, reduzida às frases mínimas, rejeitando qualquer “elegância” e, por isso mesmo, adequada para representar a força da vida. Mas não se pode dizer que João Antônio escreve como fala (mesmo porque nos seus ensaios e artigos a coisa é outra), embora se possa dizer que elaborou uma voz narrativa manipulando da maneira mais fiel a comunicação oral. [...] Justamente por isso é interessante verificar como na prosa ficcional de João Antônio os valores da oralidade (requeridos pelos assuntos) são transmudados em estilo, inclusive graças a uma parcimônia seletiva por vezes próxima da elipse, denotando a consciência das possibilidades que o implícito possui para dar ao explícito todo o seu vigor humano e artístico. Ao lado disso, há nela uma coragem tranquila de elaborar a irregularidade, aceitando os caprichos da conversa, as hesitações, as repetições, as violações do “bom gosto” convencional, que contradizem os manuais de escrever bem, mas aumentam o alcance da expressão, porque a aproximam da naturalidade (CANDIDO, 2012, p.578-579).

Na contracapa da primeira edição de *Leão-de-chácara*, em 1975, Mário da Silva Brito chama a atenção para o fato de que:

Nas narrativas sumarentas de vida e porejantes de verdade humana, não aparecem protagonistas marcados por traços pitorescos, que os transformem em coloridas figuras do folclore urbano. Pelo contrário: são o retrato voraz das camadas sociais a que pertencem, estão recortados com total fidelidade e na plenitude de suas grandezas e misérias.

Mais uma vez, é focalizada a relação de João Antônio com o fazer literário sempre comprometido com a verdade do homem tipicamente urbano – solitário, dramático, prisioneiro de uma realidade difícil, opressora e até marginalizante. Em seu texto *Um boêmio entre duas cidades*, originalmente publicado na primeira edição de *Abraçado ao meu rancor*, Alfredo Bosi (2001, p. 6) discorre sobre o estilo de João Antônio:

Abeirar-se do texto do texto ora lancinante ora tristemente prosaico de João Antônio requer (a quem não o faz por natural empatia) todo um empenho em ler nas entrelinhas um campo de existência singular, próprio de um escritor que atingiu o cerne das contradições sociais pelas vias tortas e noturnas da condição marginal. Sei que o termo “marginal” é fonte de equívocos; sei que, na sociedade capitalista avançada, não há nenhuma obra que, publicada, se possa dizer inteiramente marginal. O seu produzir-se, circular e consumir-se acabam sempre, de um modo ou de outro, caindo no mercado cultural, dragão de mil bocas, useiro e vezeiro em recuperar toda sorte de malditos. Mas esse fato bruto de sociologia literária não impede o leitor solidário de ouvir os tons diferentes que sustentam o recado de João Antônio e sua combinação de estilo original, realista até o limite da reportagem sem deixar de envolver-se em um fortíssimo *pathos* que vai do ódio à ternura, do sarcasmo à piedade. Ora, realismo fervido na revolta pende mais para a margem que para o centro da sociedade.

As personagens da ficção do contista paulistano são o foco do trabalho *Merdunchos, malandros e bandidos: estudo das personagens de João Antônio*, de Luciana Cristina Corrêa (2002, p. 22), que empreende a classificação das personagens nos contos joãoantonianos, ressaltando “a transformação na maneira de apresentar as figuras que permeiam a ficção desse autor”, personagens que, “pela condição miserável em que, na maior parte dos textos, se encontram e pela atitude frente aos diversos obstáculos que enfrentam no dia a dia, podem ser classificadas como malandras”. A figura do malandro também é prestigiada em *O malandro brasileiro: do fascínio ao rancor*, tese de Maria Eneida Matos da Rosa (2008), que desenha o percurso de uma personagem que sofre modificações resultantes da modernidade, alegando que “as obras de João Antônio percorrem um caminho que traz essas modificações e que, certamente, vão esbarrar num comportamento típico da

sociedade contemporânea, agora rotulada de pós-moderna, qual seja, a alienação” (2008, p. 90).

A tese de Camila Marcelina Pasqual (2011), intitulada *O subúrbio na narrativa de João Antônio*, privilegia o resgate que a obra joãoantoniana faz da luta dos habitantes do subúrbio pela sobrevivência, também contemplando a figura do malandro ao estudar a aplicabilidade dos termos “malandro”, “marginal” e “bandido” e seus significados para a compreensão da literatura de João Antônio, em um trabalho que também analisa “como os personagens joãoantonianos se apropriam de partes do espaço de determinados bairros, ruas, salões de sinuca, cabarés e boates com a intenção de reservá-los para a realização de suas ‘virações’ e para a socialização entre os integrantes dessa escória social que João Antônio denominava ‘merdunchos’” (PASQUAL, 2011, p. 268).

A linguagem joãoantoniana, singular e destinada a compor literariamente o homem paulistano (a quem o contista considerava o mais rico humana e espiritualmente entre os tipos brasileiros), traduz, de fato, o homem “prisioneiro de uma cidade”. Mas não só a linguagem como também o cenário em que se desenvolvem as narrativas são elementos importantes para a composição dos seres criados por João Antônio e tão semelhantes a ele: são reflexos da organização espacial à sua volta, agem sempre envolvidos pelo ambiente físico que não os reconhece, mas com o qual têm uma ligação visceral.

Embora muitos trabalhos já tenham sido realizados por diversos estudiosos acerca da obra de João Antônio, tais como os anteriormente citados, pouco se falou sobre a dimensão que o espaço urbano e o silêncio ocupam nos seus textos. Em um brevíssimo apanhado da obra do autor paulistano, vê-se que no seu conto de estreia, *Um preso*, o narrador protagonista, um ex-vigia de fábrica, desfia um monólogo tão triste e sombrio quanto o espaço que habita: uma cela mergulhada na escuridão e envolta pelo som do vento uivante, com uma única janela cuja paisagem mostrada é o céu chuvoso – a mesma tristeza de seu tempo de morador de um arrabalde sem perspectivas na capital. Em *Fujie*, o narrador-protagonista é seduzido pela esposa de seu amigo Toshitaro, realizando uma paixão que transcorre na Liberdade, bairro oriental tão exótico, misterioso e encantador quanto a envolvente nissei que dá nome ao conto. Em *Malagueta*, *Perus* e *Bacanaço*, os três jogadores de sinuca varam a madrugada defendendo a magra sobrevivência pelos

bares imundos e decadentes dos bairros paulistanos Lapa, Água Branca, Barra Funda, Centro e Pinheiros, locais tão desvalidos quanto seus próprios frequentadores. Em *Frio*, o menino Nego (“pequeno, feio, preto, magrelo”) perambula pela fria madrugada paulistana, do bairro da Barra Funda até o de Perdizes, percorrendo praças e parques deteriorados frequentados por prostitutas e policiais mal-encarados, a fim de entregar um pacote cujo conteúdo desconhece, mas intui ser importante a ponto de valer enfrentar distância, frio e medo dentro da imensidão escura. Em *Bruaca*, o protagonista, um ex-jogador de sinuca outrora bem-sucedido, arrasta sua condição de pedinte pelo Beco da Onça, no bairro de Vila Pompeia, à margem do malcheiroso córrego Aimberê, onde encontra abrigo em um depósito de carvão cheio de ratos. São narrativas protagonizadas por personagens humildes que pouco verbalizam seus sentimentos e suas aspirações, que quase não dialogam quando repartem seus enredos com outras personagens, antes interiorizam seus monólogos sofridos e envoltos em solidão. Mesmo que sejam aspectos fundamentais para que entendamos a obra de João Antônio, o espaço em que se passam os seus contos e a importância do silêncio nas narrativas do autor raramente foram alvo de grandes atenções por parte dos estudiosos de sua obra.

Em seu artigo *Cantos e recantos urbanos na literatura de João Antônio*, a historiadora Elena Pajero Peres (2011, p.314) demonstra que, através das personagens do autor “podemos tracejar esses caminhos urbanos, procurando vestígios do cotidiano, das experiências de sobrevivência e criação”, trazidos ao leitor por um contista que “trilhou com seu andar, e logo também com sua escrita, as várzeas paulistanas, ocupadas pelas derradeiras hortas, pelo futebol domingueiro, pelas lavadeiras e pelas favelas que começavam a crescer” (p. 317). Ao falar especificamente sobre o autor, Peres (2011, p. 323) apresenta um escritor que “assombrava-se com a cidade. Mas, nos seus *andaços*, como sua mãe gostava de dizer, o que mais importava eram os pequenos espaços de viração. O detalhe importava-lhe mais que o todo. O gesto mais que a explicação racionalizada. O afeto do lugar mais do que a composição da paisagem”. Seus malandros, migrantes, soldados, bêbados, operários, meninos de rua.

São seres solitários, são seres esquivos que não se deixam conhecer por completo. Possuem uma subjetividade poderosa e sentem a falta do reconhecimento na grande cidade movente. João Antônio, porém, se reconhecia neles. Neles encontrava seu espaço de solidariedade e com eles reconhecia a cidade que não parava de mudar (PERES, 2011, p.323).

Conhecedor das minúcias da cidade de São Paulo – como também o são as suas personagens –, o contista insere suas criaturas em um espaço familiar que se mostra em sua obra como:

O traçado ficcional do roteiro afetivo autobiográfico do autor. Aqueles cantos pelos quais passava e, em movimento, deixava sua inscrição, são os mesmos em que seus personagens o acompanham. João Antônio não quis seguir só, organizou o espaço de acordo com o seu afeto e estabeleceu um roteiro de cantos, conduzindo sua escrita como quem conduz seus passos pela cidade (PERES, 2011, p. 327).

A interessante proposta de José Pereira da Silva Neto é estudar o espaço paulistano na obra de João Antônio em sua dissertação *O espaço urbano de São Paulo no realismo ficcional de João Antônio*, que em seu *corpus* contempla a análise e a interpretação de alguns contos dentre os quais se incluem *Paulinho Perna Torta* e *Abraçado ao meu rancor*. Focalizando a criação típica de João Antônio, o andarilho malandro e urbano, esse estudo aponta que:

O anejo de João Antônio encontra na rua um espaço de prazer, ainda que nele também se defronte com os problemas sociais. A simplicidade e a pobreza do meio são marcas salientes nestas narrativas, na medida em que são espaços de trânsito e de sobrevivência de indivíduos pobres, próximos da miséria humana e social (SILVA NETO, 2002, p. 18).

Os “merdunchos” que transitam e sobrevivem em um espaço que confirma a degradação de suas vidas, são ficcionalizados por “um escritor que tem o domínio da técnica narrativa, vale-se deste recurso para evidenciar que o espaço não é pano de fundo, mas que é suporte para a constituição das personagens e dos narradores” (SILVA NETO, 2002, p.19). Examinando o espaço em que se desenrolam as narrativas do autor paulistano, referida dissertação demonstra que:

A (re)criação do espaço urbano por João Antônio sustenta uma relação harmônica com a ação das personagens e do narrador, pois quando ocorre qualquer alteração no espaço por onde circulam suas personagens ou mesmo o narrador, automaticamente há influência sobre eles. É possível perceber que não há gratuidade na escolha do(s) espaço(s) por onde circulam as criaturas ficcionais de João Antônio. Dependendo sempre da intenção do autor, ao espaço é possível de se atribuir valores simbólicos, estratégia narrativa buscada pelos ficcionistas contemporâneos (SILVA NETO, 2002, p. 19).

Personagens de João Antônio habitam o mundo de humilhados e ofendidos das grandes cidades e, até onde se sabe, não trazem o perfil de vencedores, de quem alcança o sucesso – qualquer que seja – ao longo de sua vida. Nesse ponto, merece destaque a classificação que Luciana Cristina Corrêa (2002) faz das personagens de João Antônio.

As figuras joãoantonianas, em geral abarcadas sob a qualificação de “malandros”, são enquadradas em quatro categorias: “malandros”, “otários”, “merdunchos” e “bandidos”, cada qual ostentando traços particulares. Os malandros são aqueles “típicos vadios que perambulam por diversos ambientes e fazem da picardia, da malícia e da trapaça seu meio de vida, seu modo peculiar de ‘trabalhar’. Sobrevivem à sua maneira, burlando a fome, a falta de dinheiro e demais infortúnios” (CORRÊA, 2002, p. 44). Já os otários são “potenciais vítimas dos malandros (quando explorados e enganados por estes) ou, ainda, os próprios vadios em alguma situação desvantajosa, e coagidos por algum perigo [...]. Estão inseridos completamente nas normas do sistema e obedientes a ele” (CORRÊA, 2002, p. 88). O merduncho, por sua vez, pertence “ao lumpem, à parcela da população brasileira que não é bem o malandro, nem bem o operário, mas que fica vizinhando a miséria”, é aquele indivíduo que pertence a uma classe social que “vive, ou, melhor dizendo, sobrevive, costumeiramente insatisfeita, endividada e envolvida nas diversas prestações e pressões domésticas” (CORRÊA, 2002, p. 127). Por fim, o bandido “ultrapassa a malícia, astúcia e pequenos golpes, típicos dos malandros [...] para se transformar numa figura amarga, fria e, sobretudo, criminoso, capaz de crimes violentos (entre eles, homicídio) contra os que ousam cruzar seu caminho” (CORRÊA, 2002, p. 92). Considere-se ainda que, até onde se sabe, os malandros e “merdunchos” são os principais alvos de estudos literários, bem como a gíria que falam seus personagens, a valorização da cultura brasileira (futebol, samba e sinuca), o período histórico brasileiro em que seus contos foram produzidos e até o lirismo de sua narrativa. Mas um “vencedor” nem sempre protagoniza contos joãoantonianos.

Dentre as criações de João Antônio, a personagem Paulinho Perna Torta, protagonista do conto homônimo – lançado em 1965, época de sua inclusão na coletânea *Os dez mandamentos*, publicada pela Editora Brasiliense – é uma figura destoante. De origem desconhecida e família ignorada, morador na capital de São Paulo, termina por galgar a mais alta posição dentro de sua comunidade, com direito a riqueza, respeito e reconhecimento. Em *Paulinho Perna Torta*, vemos o retrato da ascensão de um homem que nasceu desprovido de chances de progresso ou destaque em uma cidade onde se intimida e se é intimidado até pela menor demonstração de poder e de prosperidade. Trata-se de um homem que não renega suas origens, delas não se envergonha, mas por elas não se deixa

vitimizar, já que não se vê como derrotado pelas péssimas condições em que foi inserido, antes se rebela em vez de ceder a desânimos ou lamentos. Recusa-se ao anonimato e aos horizontes estreitos a que estaria destinado caso não absorvesse o espírito empreendedor que envolve um grande centro urbano que possibilita tudo a todos.

É essa figura tão diferenciada das demais figuras de João Antônio que levanta intrigantes questões: como um homem que nem mesmo conhece de onde veio, fadado a viver na humilhação e no esquecimento, consegue ascender social e economicamente? Como um homem nascido e criado na mais baixa esfera da sociedade se atreve a sair de sua faixa social e parte para ocupar o lado privilegiado de sua comunidade? Como um homem consciente de sua marginalidade é tolerado em círculos sociais aos quais não pertence? De onde vêm a percepção que Paulinho Perna Torta tem do mundo que o cerca, a visão empresarial que aplica às suas atividades criminosas, o senso de oportunidade que o faz aproveitar até mesmo fatos adversos como chance para mais e mais conseguir, o cabotismo com que narra sua vida?

Também o narrador do conto *Abraçado ao Meu Rancor* (1986) é uma figura diferenciada das demais personagens de João Antônio: nascido e criado em um bairro operário paulistano, é um publicitário radicado no Rio de Janeiro, reconhecido profissionalmente, economicamente bem-sucedido, frequentador de lugares de requinte e detentor de uma posição que lhe permite ostentar uma situação destacada dentro da sociedade. É um típico representante da classe média – o que foge ao universo do contista paulistano. Mas também não renega sua origem humilde (dela até se orgulha) nem por ela se deixou acomodar. Alcançando uma projeção bem maior do que a esperada para alguém oriundo de uma vida destinada ao anonimato, o narrador-protagonista não mais volta ao universo dos excluídos sociais (criaturas vistas com tanta cumplicidade pelo seu criador), como bem atesta ao dizer: “Desaprendi a pobreza dos pobres e dos merdunchos” (ANTÔNIO, 2001, p. 92).

É também esse protagonista diferente das demais figuras de João Antônio, que enseja algumas questões: o que transformou a cidade de sua infância e de sua juventude naquela cidade que ele reencontra? De onde vem sua angústia ao reencontrar uma cidade que considera sua? O que busca no confronto entre a cidade do passado e a cidade do

presente durante suas andanças por São Paulo?

Percebe-se que a obra de João Antônio é sempre vista sob os aspectos da humanização de personagens excluídos, da marca autobiográfica em muitos de seus contos, da identificação estreita entre personagem e autor, da elaborada recriação da linguagem dos malandros urbanos, mas nada se fala sobre a importância do espaço nem da força do silêncio na obra do contista.

Pasqual (2011, p. 111) observa que “a síndrome da acomodação que vitima muito dos personagens joãoantonianos nunca é explicada por estes como sendo resultado de suas péssimas escolhas ou falta de esforços no sentido de alterar suas condições adversas”. Pode-se constatar que os protagonistas dos contos *Paulinho Perna Torta* (1965) e *Abraçado ao meu rancor* (1986) são personagens que sempre foram rotuladas como integrantes das margens da sociedade, mas que, pelas mais diversas circunstâncias, já não mais fazem parte do universo dos chamados “merdunchos”, mostrando uma têmpera forjada de acordo com espaço físico em que se movimentam. São pessoas que absorveram o espírito dos grandes centros urbanos e não somente foram absorvidas pela cidade que habitam. Apesar de todas as dificuldades e preconceitos sociais que enfrentam, não se abatem nem se veem como vítimas e agem sempre conforme o julgamento que fazem de si próprias: vencedores dentro de um espaço urbano repleto de perspectivas.

A ESPACIALIDADE NA NARRATIVA FICCIONAL DE JOÃO ANTÔNIO

São São Paulo, quanta dor
São São Paulo, meu amor [...]
Aglomerada solidão
Por mil chaminés e carros
Caseados à prestação
Porém com todo defeito
Te carrego no meu peito⁵

Gerados em um espaço bem peculiar, *Paulinho Perna Torta* e *Abraçado ao meu rancor* guardam estreitíssima relação com a cidade que lhes serve de cenário, retratando-a com a fidelidade só possível a quem lhe conhece as minúcias e lhe respeita os mandamentos. Os dois contos, no dizer de Bourneuf e Ouellet (1976, p. 149), demonstram que “a necessidade de estabelecer uma correspondência entre a história e o meio ambiente e os efeitos que é possível tirar dessa correspondência foram, desde há muito, reconhecidos pelos romancistas”.

Cristiano Mello, em seu trabalho *O espaço geográfico suburbano na literatura*, declara:

Não é descabido pensar-se que na história da literatura brasileira um rol de obras literárias se encaixa nesse perfil do romance de cenário de aproveitamento geográfico e suburbano, constituindo um leque variado entre a forte presença da paisagem suburbana para com a representação. Essa perpassa desde os romances das primeiras décadas até a nossa contemporaneidade, representando cenários pobres e humildes reelaborados nas maturações do romancista. Assim, se mantém certo grau de parentesco no entrelace Literatura e representação suburbana (MELLO, 2011, p. 52).

Por sua vez, Mello (2011) reitera o entendimento de Bourneuf e Ouellet (1976, p. 143), segundo quem “o romancista, como o pintor ou o fotógrafo, escolhe em primeiro lugar uma porção de espaço, que enquadra”. O espaço, para Chevalier e Gheerbrant (2007, p.391), é “não somente o lugar dos possíveis [...] mas também o das realizações, de um modo geral, o espaço simboliza o meio – exterior ou interior – no qual todo ser se move, seja ele individual ou coletivo”. Sendo essencial para a compreensão da trajetória das personagens, a representação do espaço na narrativa constitui “um ponto particular do problema crucial da *mimesis*, no qual escritores, historiadores e críticos se obstinam desde

⁵ Trecho da canção *São São Paulo* (1968), da autoria de Tom Zé.

Platão e Aristóteles e que mostra sobre que ambiguidade repousa toda a prática literária” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 161). Fazem parte do *corpus* deste trabalho dois contos cujos protagonistas representam o espírito do espaço em que vivem: a cidade de São Paulo, centro urbano por excelência, a ratificar que “nada pode ser pensado sem a cidade como pano de fundo. Todas as determinações que definem um espaço, um sujeito, uma vida, cruzam-se no espaço da cidade” (ORLANDI, 2004, p. 11).

Os caminhos percorridos pelos protagonistas de *Paulinho Perna Torta e Abraçado ao meu rancor* são lugares vinculados “a certos pontos de percepção. Esses lugares, contemplados em relação a sua percepção recebem o nome de espaço. O ponto de percepção pode ser uma personagem, que se situa em um espaço. Observa-o e interage com ele”⁶ (BAL, 1990, p. 101). Os protagonistas dos contos mencionados são os pontos de percepção do espaço narrativo e agem como os frutos de uma cidade progressista, uma cidade símbolo do Brasil pós-guerra que assumia uma postura de “país do futuro”, enchendo seus filhos de orgulho e ambição e a eles ofertando as possibilidades de crescimento, indo ao encontro do trabalho de Luís Alberto Brandão Santos e Silvana Pessoa de Oliveira (2001, p.79), em que o espaço é visto como “um microcosmo em função do qual vão se definindo as condições históricas e sociais das personagens, onde é possível detectar a correlação funcional entre os ambientes, as coisas e os comportamentos” – ideias que estão presentes ao longo da análise dos dois contos mencionados. Em ambos, a perfeita integração entre o protagonista e a sua cidade comprova que “para que a personagem se movimente é preciso espaço e, conseqüentemente, é necessário que ela perceba esse espaço. Pela movimentação, contato e manipulação, a personagem apreende a realidade dos objetos e a estruturação do espaço” (BORGES FILHO, 2007, p. 100). Nos dois contos é inegável que o espaço “quer seja ‘real’ ou ‘imaginário’, surge, portanto, associado, ou até integrado, às personagens, como o está à ação ou ao escoar do tempo” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 141).

A obra de Gaston Bachelard a respeito do espaço foi essencial para embasar as discussões sobre o tema, pois todo espaço habitado “traz a essência da noção de casa. É preciso dizer como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da

⁶ “a ciertos puntos de percepción. Estos lugares, contemplados en relación con su percepción reciben el nombre de espacio. El punto de percepción puede ser un personaje, que se sitúa en un espacio. Lo observa y reacciona ante él”.

vida, como nos enraizamos, dia a dia, num ‘*canto do mundo*’”, segundo Bachelard (1996, p. 24 – grifo do autor), sendo essa perspectiva empregada para o exame da relação estreita entre os protagonistas dos contos estudados, suas condutas e o cenário em que atuam, vez que “os verdadeiros pontos de partida da imagem, se os estudarmos fenomenologicamente, revelarão concretamente os valores do espaço habitado” (BACHELARD, 1996, p. 24).

Dessa forma, o exame da cidade de São Paulo, como apresentada nos contos, valeu-se da geografia humana no dizer de Milton Santos (2009, p. 13), pelo qual a cidade é “sempre um presente, uma construção horizontal, uma situação única. Cada paisagem se caracteriza por uma dada distribuição de formas-objetos, providas de um conteúdo técnico específico. Já o espaço resulta da intrusão da sociedade nessas formas-objetos”. As transformações realizadas pela sociedade no exercício de suas atividades diversas cravam-se na cidade, dando a ela uma compleição única, de significados próprios, que na concepção urbanística de Susana Gastal (2006, p. 65) mostram “o urbano e, de muitas formas, também a cidade serem o resultado da rede de tessituras entre o que é fixo no espaço e o que flui na forma de deslocamentos de pessoas, bens materiais e simbólicos, comportamentos e culturas, para os quais contribuem as percepções presentes, assim como a memória e as utopias. A cidade é um texto”.

Dessa forma, a São Paulo cenário dos contos analisados – em sua história, sua distribuição geográfica, sua configuração e seus silêncios – é vista como determinante do comportamento de seus protagonistas, que conduzem suas vidas sabendo que “mais do que tudo, a cidade é. Coletivo. Diferença. Cheio. Vazio. Presença fugidia de cores, sons e sabores. O que torna cada cidade uma expressão única. E daí o seu fascínio e a paixão que provoca, tanto nos que as amam como naqueles que as odeiam” (GASTAL, 2006, p. 219).

Tanto *Paulinho Perna Torta* como *Abraçado ao meu rancor*, aqui focalizados, estão entre os contos joãoantonianos ambientados na cidade de São Paulo, o maior centro urbano do país, cujas mudanças físicas, sociais e econômicas embalam os respectivos protagonistas – ambos os narradores-personagens são absolutamente responsáveis pelo relato de suas trajetórias, ambos responsáveis pela percepção integral da cidade em que vivem, cidade que através deles chega ao leitor, atestando que:

Uma descrição do espaço revela, pois, o grau de atenção que o romancista concede ao mundo e a qualidade dessa atenção: o olhar pode parar no objeto descrito ou ir mais além. Ela exprime a relação, tão fundamental no romance, do homem, autor ou personagem, com o mundo ambiente: ele foge deste e substitui-o por outro, ou mergulha nele para o explorar, o compreender, o transformar, ou se conhecer a si mesmo (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 163).

Ao falar de uma cidade e de tudo o que dela advém, João Antônio demonstra, por suas personagens, que somente quem conhece um espaço e o assume como algo de seu pode desvendar-lhe os segredos e os sentidos e amá-lo tal qual ele é.

O espaço paulistano nos contos de João Antônio

Dentro do espaço paulistano, que se consolidava como o mais importante centro urbano brasileiro nas décadas de 1940 em diante, passa-se a trajetória de Paulinho Perna Torta, que de menino engraxate torna-se o maior traficante de drogas do estado de São Paulo, numa ascensão bem-sucedida propiciada pelo clima progressista da capital paulista. É uma trajetória que muito orgulha o narrador-protagonista do conto, homem que faz questão de contar sua vida – ora justificando, ora engrandecendo seus atos – de modo a conquistar a compreensão ou a anuência ou, no mínimo, a simpatia do leitor. O cenário paulistano habitado por Paulinho – e por ele observado em sua organização física, seu momento histórico, suas modificações sociais e econômicas sofridas ao longo do conto *Paulinho Perna Torta* – vai ao encontro de uma personagem determinada a construir seu destino em vez de se deixar subjugar por ele.

A capital de São Paulo é vista e mostrada por Paulinho como a reprodução da ordem do mundo, que proporciona o surgimento de um tipo específico de sociedade, emissora de uma cultura própria. A narrativa explora a importância de o espaço em que o enredo se passa estar organizado e construído de maneira a dividir seus habitantes, inclusive geograficamente, em categorias sócio-econômicas. É essa organização particular que enseja a formação de mecanismos que controlam e preservam ideias e valores prezados pela sociedade local. A percepção de uma sociedade de classes e sua ideologia, mostrada pelo narrador-protagonista, denota que a absorção dos modelos ideológicos associados à classe dominante é primordial para a ascensão sócio-econômica do protagonista de *Paulinho Perna Torta*.

Em *Abraçado a meu rancor*, o protagonista, em um monólogo contínuo e ressentido que envolve seu trajeto pela cidade em que nasceu, sente sua impotência ante a modernização imposta e empreendida por um governo autoritário e por uma indústria cultural alienante refletindo-se tanto na sua cidade natal quanto na sua vida. As transformações causadas pela modernidade na cidade que ele revisita são vistas através do choque entre as lembranças do narrador e a constatação das mudanças ocorridas nos espaços físicos que ele reencontra. As transformações causadas pela modernidade na vida do protagonista são constatadas através do embate entre o que ele foi e o que ele é.

Em *Abraçado ao meu rancor*, o narrador-personagem vive uma espécie de viagem particular a um mundo que parece existir somente em sua memória: a andança pela cidade de São Paulo, que se apresenta em processo de dissolução das características conhecidas e vivenciadas pelo protagonista nos tempos de sua juventude. Em seu caminhar por locais há muito conhecidos, lança-se o protagonista a uma busca – através das lembranças – da possibilidade de redescobrir o tempo perdido de modo a amenizar sua desilusão com o tempo presente. Essa busca, numa temporalidade problematizada, é mostrada num texto repleto de amargura e ironia mescladas a reminiscências e sentimentos, em que um espaço urbano degradado é recriado pelas vias da memória afetiva, onde a ternura se faz presente na evocação de personagens e de espaços físicos que são caros ao narrador.

É sabido que a voz narrativa orienta e controla o narrado. Assim, a narração que parte do protagonista de *Abraçado ao meu rancor* é balizada pelo momento pessoal por que passa o narrador: sua perspectiva do mundo que o cerca e do mundo que elabora para si em tom cheio de rancor e melancolia o expõe totalmente ao leitor. É sua visão particular sobre a sua cidade natal e sobre sua época que nos leva ao examinar o espaço em que se desenrola o conto.

A cidade de São Paulo é vista e mostrada pelo protagonista como a reprodução da ordem sócio-cultural então vigente, que proporciona o surgimento de comparação entre o declínio físico e ideológico do lugar e a decadência física e ideológica do narrador. A narrativa explora o poder da modernidade e a força da indústria cultural sobre as decadências tanto da cidade revisitada quanto do protagonista que a revê depois de alguns anos de ausência – o que leva ao paralelo estabelecido entre o presente e o passado tanto do cenário do

conto quanto de seu protagonista.

A percepção de uma cidade como mercadoria oferecida pelos folhetos publicitários enganosos da Secretaria de Turismo, mostrada pelo narrador do texto, é incompatível com a realidade constatada pessoalmente; a percepção de um profissional sobre si mesmo como mercadoria que se ofereceu à indústria do consumismo é incompatível com o homem que não renega suas raízes proletárias. Tais constatações paralelas são exibidas de modo a apontar o peso de uma dominação que, em nome da modernidade, descaracteriza um lugar e desnorteia o protagonista de *Abraçado ao meu Rancor*.

A indissociabilidade entre a trajetória da personagem e o espaço por ela ocupado é de suma importância para a análise dos contos, pois “é nessa imbricação de personagem, ação e espaço que os sentidos são produzidos e o topoanalista deve levar isso em consideração” (BORGES FILHO, 2007, p. 100). Os dois protagonistas mencionados são personagens que refletem o lugar em que vivem, tendo suas trajetórias determinadas, em maior ou menor dimensão, pelo espaço. Foram moradores dos bairros periféricos e esquecidos, dentro de uma São Paulo que teve seu crescimento impulsionado rapidamente em virtude do desenvolvimento de seu parque industrial. Esse crescimento cada vez maior e mais veloz da cidade de São Paulo tornou-a uma “terra de oportunidades” para paulistanos, paulistas, nortistas, nordestinos e até estrangeiros dispostos a trabalhar e desejosos de enriquecer. E se a riqueza não foi realidade para a maioria dos habitantes da capital paulista, as oportunidades de trabalho – ou de expedientes – que garantissem a sobrevivência foram, sim, o arrimo de subsistência para os operários e os pequenos burgueses paulistanos, gente que muito luta para contornar as adversidades da vida, ainda que com certa picardia. O crescimento do maior centro urbano brasileiro – e sua posterior deterioração – foi moldando o caráter, as atitudes e a trajetória das personagens de João Antônio, levando-as à adequação a um espaço geográfico muitas vezes hostil a seus moradores, mas que lhes atizou o instinto de sobrevivência e a ânsia de subjugar as condições desfavoráveis em torno de si.

Os momentos diferentes vividos pelo mesmo espaço urbano ligam os dois contos: a cidade que se faz cenário para a viagem interior do publicitário de classe média fecha um círculo iniciado pela cidade que abrigou a vida de Paulinho Perna Torta. A cidade que este

conhece em seu auge – dinâmica, progressista, plena de oportunidades – é a cidade que o publicitário de classe média busca encontrar no meio da decadência de uma São Paulo empobrecida, triste, descaracterizada em sua modernidade, pois a cidade “deu em outra cidade, como certos dias dão em cinzentos, de repente, num lance” (ANTÔNIO, 2001, p. 74).

Entender o espaço em que se desenrolam os contos *Paulinho Perna Torta* e *Abraçado ao meu rancor* é de suma importância para a percepção da diferença entre seus protagonistas e os demais habitantes do universo ficcional de João Antônio, vez que, local cheio de transformações que é, a cidade de São Paulo mostra, conforme Milton Santos (2009, p. 322), que “a história concreta do nosso tempo repõe a questão do lugar numa posição central”, pois o lugar “é o quadro de uma referência pragmática ao mundo, do qual lhe vêm solicitações e ordens precisas de ações condicionadas, mas é também o teatro insubstituível das paixões humanas, responsáveis, através da ação comunicativa, pelas mais diversas manifestações da espontaneidade e da criatividade”. Assim, confirma-se a visão de Cristiano Mello (2011, p.57), de que “em particular, são contribuições geográficas e literárias que descortinam possibilidades de compreender as variadas ressonâncias entre a sociedade e seus costumes, o pensamento e a história”.

É inegável que o universo dos marginalizados de João Antônio se apresenta ao leitor dentro de um espaço que abriga uma sociedade que os explora e os silencia quando conveniente e os ignora sempre que pode.

O espaço urbano como elemento determinante do comportamento das personagens

O espaço assume fundamental importância nos contos de João Antônio. Os espaços de seus textos, protagonizados por narradores solitários, remetem a Gaston Bachelard (1996, p. 29), para quem “todos os espaços das nossas solidões passadas, os espaços em que sofremos a solidão, desfrutamos a solidão, desejamos a solidão, comprometemos a solidão, são indelévels em nós. E é precisamente o ser que não deseja apagá-los”. Rememorando o passado ou comparando-o ao presente, os narradores mostram-se como resultados de uma cidade em que “o céu é o limite”, uma cidade que “não pode parar”,

como bem apregoaram as máximas que acompanharam o progresso de São Paulo e a construção de sua imagem de cidade cosmopolita, múltipla e repleta de oportunidades para os que querem vencer. Fala-se aqui da cidade como um local de reprodução da mentalidade capitalista, cuja produção do espaço urbano “embora apresente uma aparente desordem, se dá dentro de uma ordem coerente com o modo de produção dominante. Entretanto, por ser a cidade um tecido de luta de classes, há constantes fissuras nessa ordem hegemônica” (BEHN, 2012, p. 20). Essas fissuras são aproveitadas pelas personagens de João Antônio, que, de modo diligente, absorveram a ideologia capitalista amplamente disseminada nas épocas e nos lugares em que viveram/vivem seus enredos.

Paulinho Perna Torta, o rei da Boca do Lixo, não nega que começou sua vida engraxando sapatos de todo tipo de gente na Estação Júlio Prestes,

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 os bacanas e os mocorongos com suas prosas moles julgam. Aquela molecada 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, 2002, p. 101).

É o mesmo Paulinho Perna Torta que, ciente de sua escalada sócio-econômica e da imunidade que ela significa, orgulhosamente declara:

Minas eu tenho e até pivas e naimés das mais finas. Tive filhas de bacanas, nas estranhas. E Maria Princesa, minha última de umas e outras fixas, é uma boneca e novinha cheirando a broto do interior – tratada, vestida, desfila como rainha... 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 na telha mando a malandragem de volta para quem a inventou. Posso viver sem ela (ANTÔNIO, 2002, p. 101).

O publicitário que perambula pelo centro de São Paulo, a observar a transformação de sua cidade natal, também não nega que tem origem modesta:

Fora daqui, por mais que me besuntem de importâncias, fique conhecido ou tenha ares coloridos, um quê me bate e rebate. Foi desta fuligem que saí. É a minha gente. Feia, caquerada, acaipirada. Cinza, cinza-chumbo, cabelos ruins, carregada de fumaças, lombeiras, mestiçagens, canseiras e cheiros, desengonçada e se arrumando nos barracos erguidos aos sábados e domingos, nas folgas do batente, com caixotes vazios de bachalhau (ANTÔNIO, 2001, p. 123).

É esse o mesmo homem cioso de sua melhora social, que tem no mundo da

publicidade “minha companheiragem, hoje cheirosa e lustrosa, engravatada e bem-comportada“, assumindo que “eu não tinha esses refinamentos, não. Mudei, sou outra pessoa; terei tirado de onde estas importâncias e lisuras? Do teu pai não foi, mano. Também é verdade que, agora, visto na moda e não simples”. É ainda o mesmo que não esconde que “mas hoje me fica difícil suportar esta cidade três dias seguidos. Meus fantasmas vão soltos nas ruas”.

A cidade que envolveu o percurso de ambas as personagens citadas, apresentando-lhes tanto os obstáculos como as possibilidades de superá-los, é a mesma que “surge como o palco da produção, desvenda-se também como o lugar, ou seja, o palco da afetividade, da cotidianidade, onde se constrói a vida dos comuns, se tornando conseqüentemente o espaço de produção social da vida” (BEHN, 2012, p. 21). As ligações entre personagens e espaços ratificam a declaração do publicitário narrador de *Abraçado ao meu rancor* a respeito de São Paulo: “mas que eu não a achincalhe, afinal, fonte de ternura e, no fundo, comoção de antigamente, ela é uma cidade. Todos têm a sua e nasceram numa. Esta é a minha, queira ou não. Mais que geografia, um modo de vida” (ANTÔNIO, 2001, p. 86).

O espaço urbano em *Paulinho Perna Torta*

O espaço narrativo de *Paulinho Perna Torta* é a cidade de São Paulo, que no período pós-guerra era uma capital considerada “o berço da independência e da liberdade”, que não parava de crescer, chegando a uma população de 2.700.000 habitantes em 1954 – ano das comemorações de seu IV Centenário. Novos arranha-céus construídos na área central da cidade rivalizavam com os 30 andares do célebre Edifício Martinelli (inaugurado em 1929, situado na avenida São João, no centro paulistano).

No dizer de Susana Gastal (2006, p. 62), “para além das razões que ocasionaram o seu surgimento, a cidade se impôs como fenômeno em todo o planeta, reconhecida e vivenciada como núcleo de cultura e civilização”. A arquitetura arrojada de seu centro e a rapidez com que ela se espalhava pelos arredores traziam à cidade um ar moderno, cosmopolita:

Entre os anos cinquenta e sessenta, frequentar o Centro era obrigação costumeira dos paulistanos, que se deliciavam com o que de melhor a cidade tinha para oferecer em termos de comércio e lazer. Área permeada de pontos de encontro diários, além dos locais de trabalho oferecia cinemas, teatros, bares, boates e restaurantes. Era um mundo à parte, com certo ar internacional, misto de América e Europa, e o agir de acordo com regras mais ou menos estabelecidas. Centro paulistano das 'modas'. Várias delas efêmeras, aliás, quase todas. Outras incorporadas definitivamente ao modo de ser paulistano, como o ardor pelo trabalho e um senso invejável de organização e planejamento, modelo indiscutível para o resto do país. Se durante os dias normais da semana o movimento já era grande, aos finais o burburinho impressionava, pois famílias inteiras – e como eram numerosas as famílias! – procuravam a região, com diversas finalidades recreativas. Era gente, acima de tudo, influenciada por novos hábitos de consumo e de estilo de vida, identificado com o 'American way of life', procurando momentos de lazer. Alguns paulistanos, orgulhosos, por sua vez, caçoavam dos seus irmãos do interior, tachando-os de 'caipiras' e mostrando-lhes – direta ou tacitamente – que a Capital era o centro de tudo. E, cá para nós, era mesmo (LUZ, 1999, p. 119).

Todavia, ao mesmo tempo em que exibe ares de metrópole europeia, São Paulo percebe a necessidade de se organizar de modo a controlar seu crescimento urbano. Ao mostrar a cidade de São Paulo do final dos anos 1930, sendo elaborada para se tornar uma "Nova York dos trópicos", Maria Adélia de Souza (2004, p. 546) explica que:

O período de 1945-1954 vai revelar a urgência do planejamento urbano, a ampliação das periferias e a vivência da escassez urbana que inadvertidamente muitos denominam de "caos" urbano. A Cidade vai conhecer um intenso processo de migração interna. Gente de todo o Brasil, atraída pelo intenso processo de industrialização, vem para São Paulo.

Dá-se o enredo de *Paulinho Perna Torta* dentro desse cenário bem delimitado que, sofrendo modificações causadas por seu crescimento acelerado, cria uma cultura local bastante peculiar: a valorização do trabalho que, resultando em sucesso e prosperidade, permite o desfrute de toda a sofisticação disponível em um grande centro. Entendendo cultura segundo José Luís dos Santos (1987, p. 47), tem-se uma "dimensão do processo social, da vida de uma sociedade". É esse mesmo autor que aduz ser:

Enganoso pensar que a história da sociedade seja irrelevante para entender sua cultura. [...] É a história de cada sociedade que pode explicar as particularidades de cada cultura, as maneiras como seus setores, suas concepções, formas, produtos, técnicas, instituições se relacionam, formando uma teia que condiciona seu próprio desenvolvimento.

Em um espaço físico cujos habitantes entendem-se como um valoroso exemplo de operosidade a justificar o progresso da cidade, dá-se a construção de um significado, que, no dizer de Gastal (2006, p. 61), induz a "comportamentos e maneiras de pensar

que extrapolaram o momento histórico específico que os gerou e passaram a povoar um imaginário que viria a construir signos urbanos”. Os paulistanos valorizam o progresso, o trabalho, o acesso a bens de consumo, as variadas opções de lazer e toda a modernidade que a cidade oferece. Veem-se orgulhosos integrantes de uma cidade bastante ciosa de seu papel de “terra das oportunidades” e de “locomotiva da nação”, denominações fortemente gravadas no imaginário do país, como declara Le Goff *apud* Gastal (2006, p. 65): “o *orgulho urbano* surge da imbricação entre a cidade real e a cidade imaginada, sonhada por seus habitantes e por aqueles que a trazem à luz, detentores de poder e artistas”. A cultura do sucesso é parte do modo de ser paulistano. Percebe-se, aqui, a ideia de cultura como organização e caracterização de uma sociedade:

Assim, cultura diz respeito a tudo aquilo que caracteriza a existência social de um povo ou nação, ou então de grupos no interior de uma sociedade [...]. o sentido da cultura é o mesmo: em cada caso, dar conta das características dos agrupamentos a que se refere, preocupando-se com a totalidade dessas características, digam elas respeito às maneiras de conceber e organizar a vida social ou a seus aspectos materiais (SANTOS, J., 1987, p. 27).

Na São Paulo de então, se o fervilhar de gente que afluía às oportunidades do local acentuava o dinamismo paulistano, nem toda a população era aproveitada pela engrenagem produtiva urbana, sempre em funcionamento. Como bem demonstra Liliana E. Pezzin:

A pressão demográfica, o êxodo rural e a supressão das formas antigas de produção, alimentam nas cidades uma oferta de mão-de-obra que o aparelho produtivo não consegue absorver em função das técnicas industriais modernas capital-intensivas. Esse excedente de mão-de-obra vai integrar o setor terciário ocupando-se em desemprego, subemprego e empregos ocasionais. Nesse sentido, o processo de marginalização é consequência da própria lógica de funcionamento do capitalismo e do estado de dependência econômica sub-desenvolvida (PEZZIN, 1986, p. 34).

Sem lugar no mercado de trabalho, parte da população integra o contingente social destinado a uma vida marginal – e, exatamente por isso, dificilmente tem acesso aos meios que lhe permitiriam sair das franjas da sociedade. Assim, explica Pezzin (1986, p. 35), ocorre um processo cumulativo de exclusão social, pois “um indivíduo que está fora do circuito produtivo (desempregado) está quase necessariamente fora do circuito de consumo (pobre) e dos centros residenciais (favelado) por falta de renda. Muitas vezes não conseguirá resolver seus problemas dentro dos quadros legais (delinquentes)”.

De acordo com Santos e Oliveira (2001, p. 68), “Só compreendemos que algo

é ao descobrirmos onde, quando, como – ou seja: em relação a quê – esse algo *está*”. Compreende-se, então, a situação do personagem Paulinho a partir de sua inserção em um espaço urbano que lhe negou oportunidades de uma vida digna, jogando-o na exclusão social destinada aos que não são aproveitados pelas necessidades de produção de uma cidade do porte da capital paulista. Quanto menos necessário à sociedade é um indivíduo, mais rechaçado por ela e mais desnecessário ele será, perpetuando um círculo vicioso que conduz à invisibilidade social. É o caso de Paulinho, que faz parte, desde muito criança, da massa dos desnecessários que não atendem aos reclamos de produção de uma metrópole como São Paulo. E relembra os expedientes de sua condição de origem: “A gente caía na 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”.

As primeiras lembranças de Paulinho Perna Torta referem-se a uma vaga em uma pensão desqualificada na Rua do Triunfo, no centro de São Paulo, onde dormia na companhia de “magros, encardidos, esmoleiros, engraxates, sebosos, viradores, cambistas, camelôs, gente de crime miúdo, mas corrida da polícia” após sua jornada de engraxate na Estação Júlio Prestes – sob a exploração do jornaleiro do lugar, que recolhia a fêria obtida por vários garotos engraxates que trabalhavam no local, um “empresário” cujo bolso chama a atenção do narrador: “O dinheiro do cara era gordo, era um tufo. Com aquilo, eu faria gato e sapato, mil e uma presepadas, me arrumaria a vida. Ferteria”. Percebendo que o ganho obtido com seu ofício é entregue a quem não trabalha, Paulinho entende sua condição de explorado e desse entendimento nasce uma atitude que ensejará a primeira chance de mudança nos rumos de sua vida: “Mandei a mão na maçaroca de grana. O sujeito me pilhou com os dedos na coisa e me plantou a mão na cara. O bofete quase me cata a orelha em cheio, aqui de lado, abaixo da costeleta. Doeu, estalou”.

Aprendendo uma lição de quem detém o poder e, ainda por cima, não conseguindo seu intento de apoderar-se do dinheiro de seu explorador, vê-se o protagonista obrigado a sobreviver, bem longe dali, às custas de todos os tipos de subempregos e expedientes (engraxate, lavador de carros, ajudante de camelô, entregador de flores, vendedor de rapadura, guia de cego etc.), perambulando pela cidade e conhecendo não só os bairros de

periferia mas também as poucas chances que um grande centro urbano oferece aos menos favorecidos. E vê que a cidade que dá oportunidades e proporciona conforto a uma parcela de sua população é a mesma cidade que vai empurrar seus excluídos para uma situação de ainda maior exclusão. Paulinho adquire, assim, uma vivência resultante da maleabilidade que precisa ter todo aquele que vive por conta própria.

A capacidade de adequação que Paulinho Perna Torta possui – ainda que forçada pelas contingências – leva-o ao centro da cidade de São Paulo, onde, aos quinze anos de idade, engraxando sapatos, conhece Laércio Arrudão, dono de um bar localizado na esquina da Rua Itaboca, famosa rua que, juntamente com a rua Aimorés, no bairro do Bom Retiro, circunscrevia então a Zona de Meretrício da capital paulista. É Arrudão quem vai proporcionar a segunda chance de mudança significativa da vida do narrador, que, em suas palavras, “foi a minha maior colher de chá, o meu bem-bom, a minha virada nesta vida andeja”. Estabelecendo-se na Zona do Bom Retiro, o narrador vai se adaptar à delinquência – e a seus consequentes padrões de comportamento – sem maiores problemas ou constrangimentos.

A situação da personagem Paulinho é compreendida a partir de sua inserção em um meio social específico: a zona do meretrício – área mais marginalizada da cidade – e vê-se que “em tais cenários, cria-se um microcosmo em função do qual vão se definindo as condições históricas e sociais das personagens, onde é possível detectar a correlação funcional entre os ambientes, as coisas e os comportamentos” (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 78).

Souza (2004, p. 547) declara que “a Cidade, essa materialidade produzida, segue regras sociais rígidas que expressam a indissociabilidade entre objetos e ações. [...] Nada do que acontece na Cidade foge à lógica social, seja o que ela apresenta como *lógico* ou como *caos*”. Em uma cidade que separa vencedores e perdedores, resta claro que aos aliados cabe uma área que mais e mais os aparta do convívio com lado ordeiro e honesto da sociedade. Percebe-se claramente estabelecida uma fronteira – até mesmo física, pois a zona de meretrício ocupava então uma região abrangida por duas conhecidas ruas – a delimitar a atuação de Paulinho Perna Torta, remetendo-nos a Borges Filho (2007, p. 103), para quem “como a fronteira divide o espaço do texto, ela é consequentemente

um obstáculo ao movimento das personagens. Geralmente apenas poucas personagens conseguem superar a barreira oferecida pela fronteira”. É com clareza que Paulinho Perna Torta enxerga um mundo hierarquicamente construído, bem delineado por classes sociais que, conforme Marilena Chauí (1980, p. 21), não são ideias, mas sim:

Relações sociais determinadas pelo modo como os homens, na produção de suas condições materiais de existência, se dividem no trabalho, instauram formas determinadas de propriedade, reproduzem e legitimam aquela divisão e aquelas formas por meio das instituições sociais e políticas, representam para si mesmos o significado dessas instituições através de sistema determinado de ideias que exprimem e escondem o significado real de suas relações. As classes sociais são o fazer-se classe dos indivíduos em suas atividades econômicas, políticas e culturais.

Dá-se, pelo perfil e pela cultura da cidade de São Paulo e, ainda, pela postura de seus habitantes, a confirmação de ideologia como, no entender de Pedro Lyra (1979, p. 39), “a consciência social de uma época, de uma classe, de um grupo, de um indivíduo, vinculada às condições concretas da existência humana como produto dessas condições existenciais”. É uma consciência que cria padrões de comportamento que, conforme Clifford Geertz (1989, p. 122), propiciam a organização de processos sociais de modo a acomodar a necessidade de “subordinar o ‘algo não-familiar’ e, assim, torná-lo familiar”. Para esse autor,

A extrema generalidade, disseminação e variabilidade da capacidade da resposta do homem significa que o padrão particular que seu comportamento assume é guiado, predominantemente, por gabaritos culturais em vez de genéticos, estabelecendo estes últimos o contexto geral psicofísico dentro do qual as sequências precisas de atividades são organizadas pelos primeiros. O homem [...] é também um animal incompleto – ou, mais corretamente, um animal que se completa. Agente de sua própria realização, ele cria a capacidade específica que o define a partir de sua capacidade geral para a construção de modelos simbólicos.

No conto, o primeiro modelo simbólico de homem bem-sucedido que se apresenta a Paulinho é jornalista explorador dos pequenos engraxates da Estação Júlio Prestes, o homem que tem o poder de distribuir as áreas de trabalho aos garotos que explora, que sobre eles exerce férrea vigilância e deles toma o ganho diário sob a escusa de “permitir-lhes” trabalhar naquele local. Enfim, um “empresário” que desperta em Paulinho a percepção de um mundo estratificado em termos de dinheiro e poder.

O segundo modelo de homem bem-sucedido, visto pela primeira vez, desperta admiração de um narrador que constata de imediato um padrão de sucesso:

Engraxando lá uns tempos nas caixas de entrada da barbearia, que eu conheci, bem-ajambrado e já senhor, no terno claro 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 (ANTÔNIO, 2002, p. 111).

Nota-se que a elegância de Laércio Arrudão, a origem sofisticada do tecido de seu terno, o anel chamativo e os dentes bem tratados são percebidos pelo narrador como manifestos índices de riqueza e sucesso, deixando evidente a distância entre ele e o homem que viria a apadrinhá-lo e que estabelece o modelo de malandro que Paulinho Perna Torta viria a ser.

Convidado por Arrudão (“Pela primeira vez eu morava em algum lugar”), o narrador vai trabalhar no referido bar onde, sob a orientação de Laércio, aprenderá todas as malandragens do carteadado, do bilhar, do manejo desonesto do troco aos fregueses, da adulteração das bebidas e da exploração das “minas” (mulheres que sustentavam seus companheiros, daí a significativa qualificação). E receberá do “mestre” o mais importante ensinamento, que norteará sua escalada rumo ao topo da comunidade que agora integra e que justificará seu inegável arrivismo: “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, 2002, p. 121). É Laércio Arrudão, dono de um bar na zona de prostituição de São Paulo, quem orientará o narrador, tirando-o das ruas e ensinando-lhe os truques da malandragem – que serão aprendidos, reproduzidos e mesmo aprimorados pelo protagonista ao longo da narrativa.

No processo de aperfeiçoar os ensinamentos recebidos, o narrador pauta-se por um exemplo que enseja a construção de outro modelo simbólico: o malandro. A assimilação do ideário da malandragem, ensinado por Arrudão, vai sedimentando gradativamente a elaboração de um tipo social que proporcionará a satisfação dos desejos ambiciosos de Paulinho, que tem em seu “mestre” o emissor da ideologia do perfeito malandro – seguida à risca pelo “aprendiz”. O protagonista aprende que “Mulher só serve para dar dinheiro ao seu malandro. Todo o dinheiro”, “Mulher lava os pés do seu homem e enxuga com os cabelos”, “duas ondas bestas podem perder um homem. Gostar e mulher bonita. Malandro que é malandro se espianta e evita tudo isso”, “Malandro que é malandro não entrega malandro.

Ah, aguenta ripada no lombo mas não entrega...”, “Em casa de malandro, vagabundo não pede emprego”.

O modelo simbólico representativo de sucesso é configurado em uma pessoa que tem dinheiro, reconhecimento, respeito de seus pares, consideração social – pouco importando os meios utilizados para alcançar tais prerrogativas. É esse paradigma que determinará o padrão de comportamento a ser seguido pelo protagonista, que se transformará, aos poucos, em um respeitado e temido integrante da marginalidade paulistana. Paulinho Perna Torta tornar-se-á um elemento de “fina malandragem”, destacado dos demais malandros de seu meio:

Os malandros “acomodados” se revoltam com a opressão da sociedade capitalista, mas não tomam atitude alguma para mudar o próprio destino. Os malandros boêmios cultivam o mesmo tipo de revolta, entretanto, decidem ir em frente e fazer de tudo para subir na hierarquia malandra, mesmo se for necessário apelar para a violência, a “alcaguetagem” ou a exploração de outros malandros (PASQUAL, 2011, p.108-109).

Vê-se que a percepção de diferentes categorias sócio-econômicas e a identificação das mesmas com base na observação do mundo em volta refletem-se no narrador-personagem que, desde muito cedo, conhece a sua posição social desvantajosa a partir de sua comparação com as pessoas de mais privilégios. Paulinho sabe da existência de um lado favorecido, destinado aos detentores de regalias sócio-econômicas, e do lado desfavorecido que lhe reserva a lógica social de sua cidade. Destacada a conceituação feita por Marilena Chauí (1980, p. 43), tem-se ideologia como:

Um conjunto lógico, sistemático e coerente de representação (ideias e valores) e de normas ou regras (de conduta) que indicam e prescrevem aos membros da sociedade o que devem pensar e como devem pensar, o que devem valorizar e como devem valorizar, o que devem sentir e como devem sentir, o que devem fazer e como devem fazer.

Introjetando a ideia de classe dominante identificada com dinheiro e poder – óbvias representações de sucesso –, a partir do instante em que tem acesso a um certo grau de dominação, Paulinho não apenas se sente privilegiado, mas como tal passa a agir para mais conquistar e ainda manter essa poderio dentro de seu meio social. Seu comportamento é prova do que afirma Simone de Beauvoir *apud* Lyra (1979, p.43): “toda a astúcia consiste em fazer do privilégio a manifestação de um valor cuja presença conferiria precisamente ao privilegiado o direito ao privilégio: é-lhe necessário ter um poder econômico para defender o bem que se encarna nele, e cujo sinal é justamente esse poder”.

O protagonista passa de explorado a explorador, papel este que exercerá calculadamente daí por diante, sem escrúpulo nem temor. Aos vinte anos, Paulinho Perna Torta já explora três “minas”; associa-se aos dois “reis” da Zona do Meretrício (Bola Preta e Diabo Loiro) na exploração do jogo, dos furtos em ônibus e dos assaltos a mão armada e, principalmente, na necessidade de boas relações com a Delegacia de Costumes, que recebe “50 mil por semana, taxa de proteção”.

Em 1954, logo após o fechamento da Zona do Bom Retiro, com a prisão dos sócios e as dificuldades se avolumando (a crise no ganho das “minas”, as perseguições policiais), Paulinho acaba por ser flagrado num ônibus ao bater a carteira de um passageiro, ganhando assim três anos na Casa de Detenção. É quando a terceira grande chance do protagonista acontece, mostrando, mais uma vez, sua capacidade de adaptação a novas situações. Cumprindo pena na Casa de Detenção e, numa prova de grande senso de oportunidade, aproveita a situação para aprender todo o tipo de malandragem com os internos no local. Torna-se, então, “malandro dos malandros”, evidenciando sua capacidade de adequação a novos tempos. Fora dos muros da Casa de Detenção, novos tempos também vão se configurando. Com a eliminação da Zona do Bom Retiro, as atividades que nela ocorriam deslocaram-se para a região central da cidade de São Paulo, que se adaptou às novas necessidades de mercado, e, num exemplo de sua índole vigorosa e progressista, põe em prática a lei da oferta e da procura:

A transfiguração ambiental se fazia célere e radicalmente. [...] Assim, casas de roupas para homens se fizeram lojas de artigos femininos, guarda-chuvas e chapéus dando lugar a bolsas e sombrinhas, enquanto em outros estabelecimentos comerciais, tapetes e cortinados cediam vez a bibelôs, capachos e vasos para flores. Geladeiras, fogões e enceradeiras permaneciam encalhados nos estoques, ao passo que as vendas de fogareiros, garrafas térmicas e frigideiras multiplicavam-se. Nas prateleiras das drogarias do bairro, Coco Chanel via-se desbancada por Cashmere Bouquet e L'Amant de Coty. E caixas de camisinhas de Vênus. [...] Bares, hotéis e pseudo casas-de-cômodos, restaurantes e salões de beleza surgiram da noite para o dia, amontoando-se pelos quarteirões, para atender ao reclamo de atendimento de um milhar de prostitutas e do número vinte vezes maior da “freguesia” atraída (JOANIDES, 1977, p.23).

É claro que tão grande e promissor segmento de mercado não passaria despercebido aos olhos pragmáticos de Paulinho Perna Torta. Ao término de sua pena, sua adaptabilidade e seu espírito empreendedor, mais uma vez aguçados, associados aos conhecimentos adquiridos quando da detenção, impulsionam os desejos ambiciosos do protagonista:

“Paulinho duma Perna Torta pisa o meio-fio da Avenida Tiradentes e é fotografado. [...] Está com a gana, saiu de casa com a cobiça raiada. São Paulo ia ser meu. E vou”. Uma vez libertado, Paulinho estebelece-se na recém-surgida “Boca do Lixo”. Passa a explorar o jogo, sob a complacência remunerada da Delegacia de Costumes, que tem em seus quadros frequentadores assíduos da “maior boca de jogo de ronda da cidade [...] A rataria se mistura com a gente no quente do jogo e é assim que tem que ser em tempos de paz”.

O início dos anos 1960 encontra Paulinho Perna Torta já bem estabelecido em seus domínios e registra uma mudança sócioeconômica que terá reflexo direto sobre seus negócios:

Acompanhando a evolução econômica da nação – mais especificamente o progresso da indústria automobilística com a conseqüente popularização do automóvel – a prostituição assumiria novas feições. Com a “automovelização” da freguesia, o baixo meretrício, que é o seu grosso, passava a ser exercido todo ele pelas ruas e avenidas da cidade e praticado, ou seja, consumado em seu ato, no interior do automóvel do próprio freguês, para tanto estacionado em qualquer “drive-in”, surgidos às centenas, ou mesmo qualquer rua mal iluminada. Chegava ao fim a era “hoteleira-prostitubular”... (JOANIDES, 1977, p. 186).

Sintonizado com as mudanças tão evidentes em um espaço urbano como a cidade de São Paulo, o narrador passa a exercer o lenocínio de forma mais rentável e discreta, num estratagema bem mais conveniente do que o dos tempos do Bom Retiro e mais adequados aos tempos que correm, em mais uma demonstração de sua visão empresarial:

Monto um apartamento na Praça Marechal Deodoro, andar todo, para servir às minas que trazem fregueses caros e coronéis das buates. Tem telefone e outros cuidados. Mil mangos por hora.

E vou.

Adoço um judeu proprietário e arranco o aluguel de um casarão da rua dos Andradas, Boca do Lixo. Meto, exploro oito mulheres lá. Dois mil e quinhentos mangos é a diária (ANTÔNIO, 2002, p. 146).

Não só a prostituição é praticada de uma forma mais “moderna”, como também a incipiente liberalidade dos costumes faz surgir um novo tipo de personagem feminina: as então chamadas *call-girls*, moças que concorrem abertamente com as profissionais do sexo:

As *call-girls* também nada têm das antigas prostitutas nem mesmo das românticas dançarinas de cabarés. A arte e o lucro estão na dissimulação. Vestem-se como qualquer moça da classe média, frequentam salões de beleza e muitas trabalham noutros ofícios. Algumas são balconistas, enfermeiras, datilógrafas, telefonistas ou fazem cachê no rádio e na nascente televisão. Na semana de vencimento dos cre-

diários é quando atendem aos telefonemas, presas aos compromissos dos carnês. [...] Muitas dessas belas da tarde são encontradas à noite tentando dar voo mais alto, na Boate Oásis, na Lord, no Jockey Club, nos melhores restaurantes e confeitarias, acompanhadas por figurões endinheirados, colunáveis, ou simplesmente namorando, no merecido descanso das guerreiras. Tudo é mais um atrativo no mundo das *call-girls*: a vida dupla, novelesca, de tarde uma, de noite outra, apenas unidas por um fio telefônico (GAMA, 1998, p. 220).

Nem mesmo essa mudança de costumes abala Paulinho Perna Torta que, ao perceber que a liberação sexual causaria prejuízo a seus negócios, se adapta às contingências e passa a diversificar seus empreendimentos: “Lido com tóxico. Desço à zona de Sorocaba e ao Retiro de Jundiaí. Compro Pervitin a cem mangos e passo por oitocentos. Passadores de fumo vêm comigo. Nota encorpada. Só se trabalha com a melhor maconha, a pura Cabeça-de-nego, vinda de Alagoas” (ANTÔNIO, 2002, p. 147). Como um “empresário” enriquecido, Paulinho sofisticou-se: no trato, no vestuário, nos hábitos de consumo, na escolha de suas companhias femininas, na frequência aos locais preferidos pela elite paulistana, assume a postura típica da classe dominante, em inegável e descaradamente exibida ascensão, que inclui o trânsito livre em variadas esferas sociais:

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. [...]

Nas madrugadas altas, entro no Parreirinha, ali na Conselheiro Nébias. Freqüento, uma boneca a tiracolo, sempre, dessas putinhas de teatro de revistas.

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, 2002, p. 146).

Paulinho Perna Torta é um marginal – reconhecido, inclusive, pelo noticiário policial – mas, ainda assim, é tolerado e bajulado pela sociedade que preza a figura do homem bem-sucedido e não se constrange em conviver socialmente com um criminoso. A cidade de São Paulo ergue uma fronteira que é “ao mesmo tempo o espaço da separação e também o ponto de contato entre os dois subespaços. Ela aproxima e distancia insalubridades. É ambígua. Divisão e passagem. Possibilita inversões e deslocamentos” (BORGES FILHO, 2007, p. 104), e essa “maleabilidade” é plenamente compreendida e aproveitada pelo protagonista do conto. Boa medida do sucesso e do exibicionismo de Paulinho é a menção ao lendário Restaurante Parreirinha (1927-2001), que esteve situado na Rua Conselheiro

Nébias entre os anos de 1927-1965. Frequentá-lo era indicativo óbvio de visibilidade social, visto que o local era requisitado não só em virtude de seus predicativos gastronômicos, mas também pela quantidade de celebridades que faziam parte da clientela:

A frequência era fiel. Algumas pessoas tinham até mesa cativa, que era numerada e batizada com o nome do freguês. A número 23 era da cantora Inezita Barroso, a número 1 do humorista Ronald Golias, a 34 de Adoniran Barbosa, a 15 de Paulinho da Viola. Outros não tinham mesa personalizada, mas nem por isso eram menos importantes entre os ilustres e habituais clientes. Gente da música como Vicente Celestino, Ciro Monteiro, Ari Barroso, Dalva de Oliveira, Elizete Cardoso, Roberto Luna, Ângela Maria, Izaurinha Garcia, Jorge Costa, Agostinho dos Santos, Martinho da Vila, João Dias, Jamelão e Lupicínio Rodrigues. Entre os jornalistas: Egas Muniz, Barbosa Reis, Orlando Criscuolo, Arlem Pereira, Ramão Gomes Portão e Boris Casoy. Era o local preferido de policiais que trabalhavam à noite, e de rufiões como Hiroito, Xodó e Quinzinho – todos num ambiente de paz (BORELLI, 2005, p. 66).

O espaço em que transcorre a vida de Paulinho Perna Torta é uma cidade que oferece todos os tipos de oportunidades a todo tipo de pessoa e, por isso permite, democraticamente, o convívio entre pessoas de todo tipo. O protagonista da narrativa comporta-se como um representante da elite, recebe tratamento conferido às elites, mostra-se um típico privilegiado merecedor de todas as benéficos que o dinheiro e o poder conquistados com seu “esforço” podem adquirir. O menino engraxate que nem mesmo tem um sobrenome jamais se conformou com o anonimato da miséria, conquistando tudo o que, em seu pensar, lhe pertencia: aprendeu todas as malandragens possíveis, passou a explorar o jogo e a prostituição, a traficar entorpecentes, a enriquecer, a despertar medo, a ganhar nome em seu ambiente. É o senhor de suas posses e elenca o patrimônio que possui – um “apartamento na Avenida Rio Branco, jardim de inverno, televisão, telefone, carro e ar-refrigerado” – com indisfarçado orgulho de quem lutou e venceu por seus próprios méritos:

Eu me refinei, eu me refinei, não devia tanto. Fiz muito fricote, me escarrapachei mais do que a conta, me empapucei. Ou foi esta 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 (ANTÔNIO, 2002, p.155).

Se entendemos que “o caráter criador da ideologia se manifesta na sua concepção como totalização da cultura de uma época – o conjunto de manifestações espirituais de uma dada sociedade, a sua consciência social no seu contínuo devir.” (LYRA, 1979, p. 45) –, vemos que na capital paulista, à época da narrativa, tudo concorre para que seus habitantes

assumam a importância do trabalho e dos resultados que ele traz para a consagração da ideia de sucesso – ideia que não escapa a Paulinho Perna Torta.

O testemunho do narrador flui ideologicamente em todo o narrado: quando se percebe integrante da classe desfavorecida, dá-se conta da injustiça que sofre e resolve, então, corrigir a desigualdade que o oprime. Quando obtém autonomia, comando e poder, seu narrar orgulhosamente aponta e justifica os meios usados para a manutenção de suas posses e seus domínios. Assim, em um lugar onde vigoram a cultura da prosperidade e a ideologia do vencedor, espalham-se lemas como “o céu é o limite” e “São Paulo não pode parar!”, fazendo jus aos dizeres que figuram na bandeira da cidade de São Paulo: *Non ducor, duco* (não sou conduzido, conduzo), que são assumidos por Paulinho Perna Torta para transpor a fronteira que o separa dos dominantes e que, uma vez ultrapassada, não propiciará retorno à sua anterior condição de explorado.

O espaço urbano em *Abraçado ao meu rancor*

Publicado em 1986, época classificada por Lacerda (2012) como o ponto alto da etapa final da carreira de João Antônio, o conto *Abraçado ao meu rancor* é cheio de referências autobiográficas bastante claras:

Nesse conto-crônica autobiográfico (à falta de melhor definição), fica explícito o sofrimento moral e psicológico de sentir, dentro dele mesmo, a ambiguidade em relação ao povão das cidades brasileiras e à sua própria família. Em certas passagens, o texto é uma dança de aproximação e distanciamento com a vida da população mais pobre, na qual ele não mais se reconhece inteiramente, porém da qual não consegue se desligar:

Foi desta fuligem que saí. E é a minha gente (LACERDA, 2012, p. 40).

Em um texto escrito inicialmente para *Abraçado ao meu rancor* e só encontrado entre os papéis de João Antônio após a sua morte, o próprio autor diz ser este seu conto:

A visão de um homem que retorna à terra de origem e não a encontra mais: é a devastação do chamado progresso urbano – até onde o progresso significará civilização nas cidades brasileiras do país atual? [...]

São vidas de trânsito comovido. Impossível percorrê-las sem me sensibilizar. Quase tudo gente aparentemente sem grandeza, pouco percebida pelo registro oficial, quase nunca notícia em lugar nenhum da rádio, da tevê ou dos jornais do país de hoje. Mas são gentes nas quais eu tropeço aí pelas ruas (LACERDA, 2012, p. 574).

Trata-se de uma narrativa elaborada a partir das andanças do narrador-protagonista – um publicitário entre irado e nostálgico – pela cidade de São Paulo, tendo como ponto de

partida um folheto de propaganda turística sobre a cidade. Bouneuf e Ouellet (1976, p. 151) salientam que “abundam os exemplos desta identificação da natureza-personagem, em que a paisagem já não é somente um estado de alma, mas onde ela ilumina o inconsciente de quem a contempla ou imagina”, o que se confirma porque é também empreendida pelo protagonista uma viagem interior que ora aproxima ora distancia o presente do passado, ligados pelas suas lembranças, vivências e digressões, permitindo a observação das mudanças ocorridas tanto no espaço geográfico quanto na trajetória pessoal desse publicitário para quem:

Era terrível a cidade, especialmente porque obrigava a pensar na passagem do tempo. Era uma cidade que apontava insistentemente para a irreversibilidade, para o ganho e para a perda. Os migrantes urbanos, que se constituíam na matéria da literatura de João Antônio, tinham uma forte noção desse tempo que não volta. O deslocamento para quem estava em movimento era sempre mais temporal do que espacial. Quando se voltavam para olhar o que antes ali estivera, percebiam que já não estava mais e isso denotava a passagem do tempo. O espaço era o mesmo, mas transformado (PERES, 2011, p. 324).

A cidade de São Paulo é vista e mostrada pelo protagonista como a reprodução da ordem sociocultural então vigente, que faz com que surja a comparação entre a decadência física e ideológica do lugar e o declínio físico e ideológico do narrador, para quem “a cidade, na sua presença às vezes sufocante, coloca-se no peso da materialidade do espaço com seus cheiros (nem sempre agradáveis), suas cores (não raro excessivas), seus ruídos (quase ensurdecadores), na presença do outro a nos tocar, empurrar e submeter” (GASTAL, 2006, p. 213). Do choque causado pelo confronto entre o espaço destruído constatado no presente e a lembrança guardada desse mesmo espaço no passado surge a narração do publicitário que, após muitos anos de ausência, percorre a cidade de São Paulo, em que:

Por ser tela onde se desenrolam cenas do cotidiano, o espaço urbano é marcado por emblemas da modernidade – prédios em construção, operários, mendigos, comércio. Compondo à sua maneira uma arte de andar pelas ruas de uma grande metrópole, o sujeito [...] parece traçar uma odisseia às avessas, uma vez que seu périplo tem por moldura experiências típicas de personagens prosaicos, banais, sem heroicidade. A cidade – paisagem de multidões errantes – é vivenciada como dispersão, se mostra como um formigamento, um fervilhamento, uma multiplicidade de poros (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 87).

Considerando a cidade como um espaço particularmente seu, o narrador confirma Bachelard (1996, p. 29), para quem o inconsciente permanece nos locais, pois “as lembranças são imóveis, tanto mais sólidas quanto mais bem espacializadas. [...] Mais

urgente que a determinação das datas é, para o conhecimento da intimidade, a localização dos espaços da nossa intimidade”. Vindo ao encontro de Bachelard, Borges Filho (2007, p. 68) declara que “quanto mais o narrador ou eu-lírico demonstra seu sentimento em relação ao espaço, mais a espacialização será subjetiva”. Não é à toa que a indagação “Por onde andará Germano Mathias?” que abre o conto – evocando o *catedrático do samba*, cantor e compositor símbolo da malandragem paulistana, sucesso nas décadas de 1950 a 1960, que amargava então um ostracismo que duraria até meados dos anos 1990 – é um dos condutores da narrativa, repetindo-se oito vezes ao longo dela, e em todas essas ocasiões seguidas de alguma lembrança envolvendo o talento do antigo sambista paulistano então ausente da mídia, de modo a reforçar a modificação gritante dos espaços outrora familiares ao narrador. Aliás, versos soltos de um dos grandes sucessos do sambista – que batucava na folclórica roda de engraxates da Praça da Sé (onde fica o marco zero de São Paulo), marcando o ritmo de seus sambas em uma latinha de graxa – são lembrados pelo narrador protagonista em suas andanças pela cidade. A letra integral do samba “Lata de Graxa”, da autoria de Geraldo Blota e Mário Vieira, lançado por Germano Mathias em 1958, é emblemática por tratar da transfiguração de um local símbolo de São Paulo:

No coração da cidade
Hoje mora uma saudade:
A velha Praça da Sé,
Nossa tradição.
Da praça da batucada,
Agora remodelada,
Só ficou recordação.
Até o engraxate
Foi despejado
E teve que se mudar
Com sua caixa.
Ai, que saudade,
Da batucada
Feita na lata de graxa.

A lembrança do samba antigo é um indicativo da época em que acontece o passeio do narrador pelos espaços urbanos que lhe são tão importantes: a Praça da Sé estava sendo totalmente reformulada para a instalação da estação central das linhas do metrô

– reforma promovida em meados da década de 1970 e só concluída em 1978. Além disso, as referências à ditadura militar e à censura aos veículos de imprensa, a presença amedrontadora de um militar armado na plataforma da estação de trens urbanos, a carcaça do famoso edifício Andraus (incendiado em 1972 e reconstruído na segunda metade da década de 1970), a meningite grassando a cidade (em uma epidemia que veio a público em 1974 e só controlada em 1977) e, principalmente, as notícias sobre o nascimento de um “bebê-diabo” (assunto publicado no extinto jornal *Notícias Populares* em maio de 1975 e estendido por cerca de um mês) tornam evidente que a narrativa se passa no ano de 1975.

É a época que sucede o “milagre econômico” (1970-1973) empreendido pelo governo militar – “milagre” do desenvolvimento acelerado da política econômica brasileira, em que as maiores taxas de crescimento aconteceram na indústria, em especial na produção de eletrodomésticos e automóveis, apoiadas em grandes facilidades de crédito que propiciaram à classe média o acesso a bens de consumo duráveis. Com o “milagre”, abre-se a era dos supermercados e shopping centers e na cidade de São Paulo, especificamente, a construção de grandes avenidas, viadutos e elevados possibilita o acesso a tais centros de consumo – e vai modificando as configurações física e social da cidade. As consequências dessas transformações após o fim do “milagre” (a partir de 1974, quando o aumento dos preços do petróleo gerou uma crise mundial que afetou diretamente a economia brasileira) são constatadas e sentidas no passeio do publicitário que narra *Abraçado ao meu rancor*.

O trajeto feito pelo protagonista inicia-se pelo Edifício Martinelli – outrora um monumento paulistano ao progresso e à modernidade, com seus onze elevadores e trinta andares abrigando luxuosos apartamentos, elegantes salões de chá, cinemas, tradicionais salões de bilhar e até uma igreja no 17º andar –, encontrado com um elevador que “é uma caixa imunda, e o ascensorista, andrajoso, encolhido, pele enferrujada”.

Hoje, os ratos, fedor vexatório, lixo pelos corredores. Fala-se em interdição. Velhos moradores vão aos jornais, pedem socorro. Nem justiça pedem, com essa nunca contaram. Desço. Vou sabendo que nossa justiça é cega, lenta. E coxa. Olhem o que foi feito do Martinelli. Escuro, penumbra ensebada, abafada e restos, mofo (ANTÔNIO, 2001, p.82).

O percurso finda com a chegada à casa materna, no Morro da Geada, bairro de Presidente Altino, onde nada mudou em trinta anos:

Cato a passagem de nível, ganho as ruas esburacadas, de terra, onde água poluída se empoça esverdeada no meio-fio.

Não mais prédios, a vista vai se acostumando. Olho as casas baixas, descascadas no sombreado das ruas que a iluminação expõe mal e mal; cães e algum gato vagabundeiam pelos cantos. Sujeitos tristes nas portas, raros nas calçadas (ANTÔNIO, 2001, p.124).

Fecham-se, então, o círculo narrativo e a viagem interior do protagonista com a fala de sua mãe (“a sua arte não permite dois amores”) e encerra-se a jornada do homem que busca

No espacialmente próximo, aquilo que então já lhe era totalmente distante: o passado. Perder-se nesse labirinto requer sabedoria, para achar a cidade e a si próprio. Pelo método de montagem de reminiscências sustentada em fragmentos, em imagens descontínuas, fora de ordem cronológica, traça a fisionomia e a topografia de sua cidade natal (GOMES, 1994, p. 69).

A visão é um importante gradiente sensorial, segundo Borges Filho (2007, p. 72), por ser “o primeiro sentido através do qual o ser humano entra em contato com o mundo. É o sentido que capta o espaço em seu distanciamento máximo. Através dele inúmeras informações o atingem, mais que pelos outros sentidos”. Dá-se por esse gradiente sensorial o choque entre o real e o recordado. A perambulação do narrador pela cidade sobrepõe a visão do estado físico dos locais que visita e as lembranças do que viveu em muitos deles, como “o bonde Anastácio. Varando na volada, a mão do motoneiro no ponto nove da caixa, varando, trim-trim a reta avenida”, ou então “no Maravilhoso, uma lenda, com histórias nas rodas de sinuca e na boca das curriolas, um dos salões grandes da cidade”, ou ainda “tive mulher em *taxi dancing*, lá pelas bocadas da Avenida Rio Branco. Era Lola de nome de guerra e mulata, de ancas largas e pescoço fino, lisa no samba, cabrocha e matreira sim, uns olhos que me pegaram, rapaz”. O passado nostalgicamente recordado demonstra que “no próprio devaneio diurno, a lembrança das solidões estreitas, simples, comprimidas são para nós experiências do espaço reconfortante, de um espaço que não deseja entender-se, mas gostaria sobretudo de ser possuído mais uma vez” (BACHELARD, 1996, p. 29). É o espaço (tanto no passado quanto no presente) que determina o estado de espírito de quem o percorre a recolher lembranças de um passado mais feliz, embora mais difícil, e a coletar certezas de um presente vazio mesmo que sem grandes dificuldades. Trata-se de um espaço visto através de:

Fragmentos, imagens desgarradas que parecem “posar” diante do sujeito de memória e que constituem índices de um espaço-tempo perdido (que é também espaço-tempo que se redescobre), insígnias que se sustentam por seu absurdo desejo de negar a perda. [...] Descrever os objetos situados nesses espaços funciona como tentativa de cristalizar o tempo passado, petrificar os lugares da memória (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 85).

As mudanças ocorridas em locais específicos da cidade que lhe era tão íntima são verificadas por um narrador chocado por descobrir, aos poucos, um “espaço que constitui a matriz sobre a qual as novas ações substituem as ações passadas. É ele, portanto, presente, porque passado e futuro” (SANTOS, M., 2009. p. 104). Sua cidade natal torna-se o palco do presente confronto entre o que ele foi e o que ele passou a ser a partir do momento em que deixou de ser um *merduncho*. Sua perplexidade mostra o desconforto de quem se desconectou de suas raízes: o garoto criado no humilde Morro da Geada (um homem que afirma ter nos *merdunchos* a sua gente) tornou-se um publicitário amargurado que vê a profissão com asco e que vende produtos de acordo o que lhe ordenam frente a sua necessidade de sobrevivência.

As descrições dos lugares outrora conhecidos e encontrados em franca deterioração seguem a pergunta sobre o paradeiro de Germano Mathias, certificando que os locais hoje são outros, pois a cidade “deu em outra cidade, como certos dias dão em cinzentos, de repente, num lance”. Ainda os slogans de um folheto publicitário sobre a cidade de São Paulo, apregoando-lhe os encantos turísticos, são continuamente citados pelo narrador – e imediatamente seguidos por uma prova descritiva da irrefutável decadência do local visitado. O espaço urbano adquiriu, ao longo dos anos, uma compleição diferente da que existia na lembrança do narrador, que vê uma nova paisagem que o surpreende e o decepciona, pois:

À medida que a história vai fazendo-se, a configuração territorial é dada pelas obras dos homens: estradas, plantações, casas, depósitos, portos, fábricas, cidades etc.; verdadeiras próteses. Cria-se uma configuração territorial que é cada vez mais o resultado de uma produção histórica e tende a uma negação da natureza natural, substituindo-a por uma natureza inteiramente humanizada (SANTOS, M., 2009, p. 61).

As modificações acontecidas na paisagem de São Paulo são, consoante Rolnik; Kowarik; Somekh (1990, p.79), “reflexo de um processo histórico cuja lógica perversa eliminou ou desvirtuou traços essenciais das forças naturais e sociais que condicionaram sua fisionomia”. A ideia ilusória de aumento do poder aquisitivo do cidadão da classe

média, a oferta de bens de consumo mediante facilidades de crédito, a cidade que se expõe/oferece como uma terra de oportunidades bastante atraentes para os migrantes, a ocupação irregular do solo urbano e o conseqüente crescimento das periferias são respostas naturais ao aumento desordenado da cidade que “mais cresce na América Latina”, como ela própria fazia questão de apregoar na época, sem que se percebesse que:

A perspectiva de progresso, apontada em 1929 pelo Edifício Martinelli, é traduzida na “São Paulo não pode parar” de 1956, que se sobrepôs à Metrópole do Café e trouxe consigo as periferias mal-acabadas, onde a única dimensão urbana estava no espírito coletivo que germinou lutas populares. A própria memória documental desses períodos é dispersa e incompleta, denotando características de uma sociedade autofágica. Nas ruas barulhentas e congestionadas de hoje, as referências naturais e construídas aparecem camufladas por uma parafernália de apelos ao consumo que contribuem bastante para acirrar o distanciamento entre cidadão e gestão do processo de transformação da paisagem (ROLNIK; KOWARIK; SOMMEKH, 1990, p. 79).

O espetáculo da decadência oferecido pela cidade é duramente sentido pelo narrador protagonista: o Largo do Correio agora pertence “aos malvestidos, descorados, mulherio fazendo vida à luz do sol e vendedores chués, da molecadinha esfarrapada e miudamente pedinte, insistindo. Dos bancos de desocupados e tristes”; no folclórico restaurante Ponto Chic “a freguesia não tem mais artistas e nomes consagrados do turfe, da vida comercial, do teatro, circo, rádio, jornal. Antes juntava, fazia agitação. Gente anônima, agora. [...] Não é mais ponto nem chique”; o Vale do Anhangabaú “amesquinhou-se, descambou para lojas ordinárias que arreliam e esparramam mixórdias, aborrecem basbaques, curiosos e passantes, aos gritos escancaram e dependuram penduricalhos, eletrodomésticos, aparelhos de som, trololós, roupas, calçados, discos”. Para o publicitário, é difícil constatar que a transformação dos espaços urbanos se deve à mudança histórica que neles acontece, já que é a sociedade que:

Anima as formas espaciais, atribuindo-lhes um conteúdo, uma vida. Só a vida é possível desse processo infinito que vai do passado ao futuro, só ela tem o poder de tudo transformar amplamente. A sociedade se geografiza através dessas formas, atribuindo-lhes uma função que, ao longo da história, vai mudando. O espaço é a síntese, sempre provisória, entre o conteúdo social e as formas espaciais (SANTOS, M., 2009, p.109).

A São Paulo guardada na lembrança do publicitário sofreu um processo de transformação histórico-social e, como não poderia deixar de ser, transformou-se espacialmente. A São Paulo que não se vê pelo folheto publicitário é não só aquela que se

apresenta na crua realidade, mas, acima de tudo, é aquela mantida pelo protagonista em suas memórias, que fazem da cidade recordada um espaço muito mais agradável, mais familiar, mais pertencente ao narrador, uma vez que:

Nesse teatro do passado que é a memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante. Por vezes acreditamos conhecer-nos no tempo, ao passo que se conhece apenas uma série de fixações nos espaços da estabilidade do ser, de um ser que não quer passar no tempo; que no próprio passado, quando sai em busca do tempo perdido, quer “suspender” o voo do tempo. Em seus mil alvéolos, o espaço retém o tempo comprimido. É essa a função do espaço (BACHELARD, 1996, p. 28).

É o espaço revisitado que propicia ao narrador conservar em seu espírito uma época mais grata de sua vida, não mais possível de acontecer – bem como o local não mais pode ser o mesmo, já que adaptado está aos novos tempos e a outras necessidades sociais bem diferentes das de outras épocas. Convém lembrar que a narrativa acontece sob a época da ditadura militar e, se o golpe militar de 1964 teve como uma das metas econômicas fortalecer o capitalismo privado, o ano de 1975 (tempos de resquícius do “milagre econômico”) traz em seu bojo as consequentes mudanças sociais:

Os efeitos do “milagre” se espalhariam pelos principais centros urbanos do país, especialmente do Sudeste e Sul. O mercado foi invadido por toda sorte de produtos, de iogurtes a luxuosos modelos de eletrodomésticos e carros. Enormes supermercados e sofisticados *shopping centers*, verdadeiros “templos de consumo”, começam a surgir com grande rapidez. As cidades agigantaram-se e ganharam seus contornos definitivos de metrópole. Viadutos e avenidas tomaram o lugar de pacatas ruas e residências, cortando bairros e destruindo formas tradicionais de convivência próprias dos grupos sociais que ali viviam. A especulação imobiliária desenfreada fez fortunas instantâneas, soltando a imaginação de arquitetos, construtores e publicitários (BARROS, 1991, p. 59).

O grande centro urbano, segundo Gomes (1994, p. 37), “converte-se em constante estímulo para a modernidade e as vanguardas que encontram aí o lugar ideal para produzir e confrontar suas propostas”. A necessária capacidade urbana de acomodação aos tempos modernos é vista pelo narrador como um demérito: o salão de sinuca Maravilhoso “Mudou. Onde foi madeira, se vê fórmica e acrílico. Lâmpada central, circular, virou gás néon. Não está certo um salão de sinuca parecer farmácia”; o restaurante Moraes “trocou de roupa. O sórdido, o de paredes imundas, frequência firme e calibrada, agora limpinho, com ares de vidro fumê e luminosidade de laboratório ou hospital. Camuflado, tapado pela porta de vidro que não devassa. E ficou quieto”. Existe agora uma cidade onde o metrô substituiu os bondes, onde a sinuca foi substituída pelo futebol na TV, onde as coreografias modernas

tornaram os *taxi dancings* obsoletos, enfim um lugar que se adequou aos novos tempos, uma cidade em que:

Aposentaram os bondes, enlataram a cerveja, correram com o sambista, enquadraram até os poetas. Lanchonetaram os botequins de mesinhas e cadeiras; pasteurizaram os restaurantes sórdidos do Centro e as cantinas do Brás, mas restaurante que se prezava era de paredes sujas, velhas! Plastificaram as toalhas, os jarros, as flores; niquelaram pastelarias dos japoneses, meteram tamboretos nos restaurantes dos árabes. Formicaram as mesas e os balcões. Puseram ordem na vida largada e andeja dos engraxates. Na batida em que vão, acabarão usando luvas. Caso contrário, farão cara de nojo ao bater a escova no pisante do freguês. Ficharam, documentaram os guardadores de carros. Silenciou-se a batucada na lata de graxa. Acrilizaram a sinuca (ANTÔNIO, 2001, p. 103).

Paralelamente às mudanças da cidade de São Paulo, também o publicitário mostra que sofreu transformações significativas ao longo de sua história pessoal. Criado no Morro da Geada, não se esquece de que “passei a infância aqui, nestas filas e trens encardidos, apinhados. Olhem, isto me bole. Daqui me saí, bandeiei no mundo”, e, empreendendo sua escalada social rumo a uma classe superior, molda-se ao que dele é esperado, relembrando que “desde o princípio, eu tinha pouca têmpera e me julgava grande coisa, mas já dando alguns sinais, ainda que vagos, de aceitação. Outras vezes, creio que esta profissão é que me obrigou a isso, sequer chefiada por pessoas que prestassem”. Por outro lado, é um homem que não nega que atualmente tem no mundo da publicidade “minha companheiragem, hoje cheirosa e lustrosa, engravatada e bem-comportada” e que assume que “eu não tinha esses refinamentos, não. Mudei, sou outra pessoa; terei tirado de onde estas importâncias e lisuras? Do teu pai não foi, mano. Também é verdade que, agora, visto na moda e não simples”. Apesar disso, é o homem que se queixa de que “Com o tempo, você vai empurrando a coisa com a barriga, meio pesadão. Sem qualquer alegria, garra ou crença, cutucado pela necessidade de sobrevivência. Apenas”. E, por mais que esteja contrariado pelo meio profissional em que atua, reconhece que dele faz parte: “Mas como na mesa deles, engulo e sinto a bebida deles. Até a sinto e, de porre, gosto. Muita vez, noto. Vou criando casca, creio que me ensinaram a sorrir na moda, profissionalmente e sem ter vontade. Boa corja é. Mas vou cordial, cordato, milimetrado, direitinho”.

Nota-se que o menino egresso da periferia frequenta eventos coalhados de autoridades e figuras importantes, ganha prêmios em sua profissão, veste-se agora de acordo com a moda, habitua-se aos confortos da classe média tão desprezada por ele,

tornou-se o publicitário que assume que “Com esse embrulho no estômago, pesadão e ressacado, pertenço a que classe senão a ela?”. Não se vê mais como um “merduncho”, antes reconhece que é um membro da desprezível classe média. A postura social que parece uma defesa é, na realidade, a postura de quem assume de si para si: “desaprendi a pobreza dos pobres e dos merdunchos. E, já creio, aprendi a pobreza envergonhada da classe média”. Ou seja, é um homem em tudo predestinado a viver na invisibilidade social, mas que atravessou a barreira de pobreza que o separava do mundo que escolheu habitar. É um homem que, à semelhança de sua cidade natal, acomodou-se a uma nova realidade para poder sobreviver. Premido pelas contingências da escalada social que tem início em um bairro pobre de periferia, o narrador abriu mão de sua essência, que tenta resgatar no reencontro com sua terra natal – que já não lhe pertence mais, que se lhe apresenta estranha e quase insuportável, pois é a prova de sua própria transformação pessoal. O espaço narrativo:

É o lugar onde algo começa a desmoronar. No cenário urbano, o sujeito se dissemina em múltiplos papéis. A cidade se apresenta como um tabuleiro de xadrez em que identificações e movimentos emergentes se cruzam. Nessa cartografia, se esboça uma nova figura: a do estrangeiro na própria terra, aquele que experimenta viver nas bordas de um palco de migrações, de etnias, de subjetividades. O habitante do espaço urbano é concebido como um sujeito rasurado, deslocado (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 88).

A São Paulo deixada pelo narrador anos antes não poderia ser a mesma que ele reencontra, como também ele não poderia ter continuado o mesmo, já que tanto uma como outro tiveram que se moldar ao feitio de novas situações. A cidade é a comprovação de ambas as mudanças e nela o publicitário se vê refletido, de modo que “no território urbano, o corpo do sujeito e o corpo da cidade formam um, estando o corpo do sujeito atado ao corpo da cidade, de tal modo que o destino de um não se separa do destino do outro. Em suas inúmeras e variadas dimensões: material, cultural, econômica, histórica etc.” (ORLANDI, 2004, p. 11). A cidade oferecida nos folhetos publicitários é semelhante a sua vida oferecida nas lides de publicitário: adequou-se ao progresso dos novos tempos para não perecer.

SÃO PAULO: ESPAÇO DE SILÊNCIOS E SILENCIAMENTOS

São Paulo tem um encanto diferente. O misticismo da luz elétrica como existe em São Paulo não existe em nenhum outro lugar. A poesia da luz elétrica é a marca da solidão que se vive na cidade.⁷

O silêncio, em suas diversas modalidades, é também ponto importante no que concerne ao exame dos contos *Paulinho Perna Torta* e *Abraçado ao meu rancor*. O silêncio, para Chevalier e Gheerbrandt (2007), “é um prelúdio de abertura à revelação”, “abre uma passagem”, “envolve os acontecimentos” e “dá às coisas grandeza e majestade”. Assim, não se pode falar em *silêncio*, mas em *silêncios*, como esclarece Eni Puccinelli Orlandi (2007, p. 42), “há silêncios múltiplos: o silêncio das emoções, o místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota da vontade etc.”. Na concepção de Borges Filho (2007, p.96), o silêncio “tanto pode ter uma conotação positiva, significando paz, relaxamento quanto uma conotação negativa, significando solidão, abandono”.

O exame do silêncio nos dois contos escolhidos foi feito à luz do trabalho de Maurice Blanchot, que considera a obra literária o espaço desvendado pela contestação mútua do poder de dizer e do poder de ouvir, numa linguagem “cuja força reside toda em não ser, toda a glória em evocar, na sua própria ausência, a ausência do todo: linguagem do irreal, fictícia, e que nos entrega à ficção, ela provém do silêncio e ao silêncio retorna” (BLANCHOT, 2011, p. 32). Também é base para o presente estudo o silêncio considerado em sua significância própria e em seu caráter necessário por Eni Puccinelli Orlandi (2007) como algo que “significativamente discernível, ele estabeleceu o espaço da linguagem”. O silêncio como movimento do sentido de textos, componente que é da linguagem, é analisado com fundamento em Wania de Souza Majadas (2007), que ensina que “o silêncio impregna o ambiente da linguagem, impregnação esta que não se retrai e nunca perde a primazia”. Já o estudo de Eni Puccinelli Orlandi, embasa a elaboração a visão das alterações no comportamento humano e na ordem social a partir dos silêncios que envolvem o espaço urbano, pois mostra que “através do modo de funcionamento do discurso da e

⁷ *Palavras de João Antônio em Literatura Comentada. São Paulo: Abril, 1981, p.5.*

na cidade, podemos compreender tanto a constituição do sujeito urbano com seus modos de manifestação e a maneira com que vive, resiste, transforma, irrompe com novas formas de sociabilidade” (ORLANDI, 2004, p. 14).

Em se tratando especificamente dos contos *Paulinho Perna Torta e Abraçado ao meu rancor*, nota-se que não há estudos sobre o silêncio que envolve as personagens e suas respectivas trajetórias quando se fala da obra de João Antônio. Nos dois contos mencionados, é o silêncio que possibilita a cada protagonista narrar sua epopeia, relembrar suas andanças, reconstruir sua trajetória, repensar suas atitudes, constatar as consequências de seus atos, temer por seu futuro e até intuir o que acontecerá quando não mais estiver vivo.

A presença do silêncio nos contos de João Antônio

João Antônio foi, para José Castello (2006, p. 39), um homem “tomado sempre pela compulsão de falar, um falar sem pausas que não lhe permitia algumas vezes nem mesmo ouvir o que dizia, a palavra foi, a rigor, uma sedução constante, mas também um tormento para João Antônio”. E Castello (2006, p.44) acrescenta:

João Antônio era um homem para quem as palavras, mesmo as suas, eram sempre movediças, valendo mais pela serventia que pelo significado, devendo ser vistas, primeiro, como instrumentos de luta. Na boca de João Antônio, a palavra transbordava para estrangular seus interlocutores, que, como eu, ali, eram sempre obrigados a se debater naquele emaranhado de frases, sentenças que se costuravam sabe-se lá através de que mistérios, frases enroscadas em outras frases, um novelo de palavra.

João Antônio impõe-se como contista maior para Carlos Nejar (2011, p. 891), “com todas as características que o incorporam decisivamente à literatura contemporânea: dicção originalíssima, plena de achados de estilo, apropriação sábia da língua do povo”, por ser um autor cujos recursos estilísticos “desfazem a senha e a fronteira da sintaxe para estilizar os termos de uma língua falada pelos vãos e desvãos do idioma, agraciada pelo devanear mágico do povo, seus resmungos e palavrões. Elipses, cortes, metáforas luminosas deste poeta maior do conto brasileiro”. Ao falar de sua relação com as palavras, João Antônio (1975, p. 74) revela um trabalho artesanal para com seu texto, consistente em “curtir e recurtir, sofrendo e sugando como quem extrai a vida. Lambendo e brincando, uma a uma, as palavras, atento, fascinado, amante – do jeito, do sestro, do desenho, sonoridade,

sensualidade, doçura, porrada e suor particular de cada uma das palavras”.

A narrativa, para Wania de Souza Majadas (2007, p. 117), “é uma propriedade da consciência do homem, que enfrenta a irresistibilidade de transformar em *palavra* os seus conteúdos”. Mas também o recurso da utilização do silêncio é de grande importância para a compreensão do trabalho artesanal sobre a linguagem e o peso dado à palavra nos contos ora tratados. É esse cuidado que comprova o sentido dos silêncios, como entendidos por Orlandi (2007), em seu conceito de linguagem como a transição pendular entre silêncio e fala, constituindo a importância do silêncio na elaboração das narrativas. É na linguagem dos silêncios que tanto o narrador de *Paulinho Perna Torta* quanto o de *Abraçado ao meu rancor* entretecem suas lembranças, suas escolhas e decidem sobre quais delas nos darão a conhecer ao longo de suas narrativas, deixando presente:

Um silêncio que é fruto de uma trama verbal, de um acontecimento de linguagem. Mas por que chamar esse silêncio de linguagem? Porque, possivelmente, constitui um corte interpretativo no campo total do inteligível. Para nomear algo de certo modo, mas com a condição de que silencie alguma coisa, também de certo modo (MAJADAS, 2007, p. 126).

Tanto em *Paulinho Perna Torta* quanto em *Abraçado ao meu rancor*, tem-se o silêncio em suas mais diversas formas: o silêncio da reclusão dos protagonistas, confessionais em seus monólogos e solitários em suas vidas; o silêncio da imposição de poder, seja na atitude de quem impõe o poder, seja na atitude de quem se curva ao poder; o silêncio da malandragem, exigido para o exercício da adaptação às mudanças circunstanciais de percurso; o silêncio da conveniência, que gera maleabilidade no lidar com as mais diversas situações ou a anuência ao que elas apresentam.

Cabe ao narrador-protagonista de cada conto a detenção do poder de falar e de calar, conforme Majadas (2007), para compor seu discurso significativo. Ao narrar, os protagonistas mostram que não só a palavra bem usada como as várias modalidades de silêncio bem empregadas resultam em uma narrativa bem urdida, em que o conluio equilibrado entre palavras e silêncios é uma necessidade para a criação literária de um mundo realista e muitas vezes chocante, que ora esconde ora revela injustiças, tristeza e solidão. Em *Paulinho Perna Torta* como em *Abraçado ao meu rancor*, tem-se protagonistas que falam do vazio do tempo presente e recordam o tempo passado em meio a um silêncio que:

Tem um peso psicológico, que não é encontrado nas palavras: ele é pesado por tudo o que o homem vive, por tudo o que está dizendo e por tudo o que viverá. Um instante de silêncio abarca o peso do tempo da vida de cada um: ele estará carregado de todas as recordações, de todas as presenças e ausências, de todas as esperanças e de todas as desilusões. Num instante de silêncio, é possível se recolher uma vida inteira (MAJADAS, 2007, p. 95).

A personagem Paulinho Perna Torta, na proximidade de seu trigésimo-primeiro aniversário, começa sua narrativa no silêncio de seu apartamento, que enseja o relembrar de sua “vida andeja”. Na solidão de seu espaço doméstico, em meio ao silêncio, Paulinho narra sua vida em monólogo intenso, ora relembrando passagens mais importantes, ora justificando suas atitudes, ora explicando seus motivos, ora desmentindo o que dele se fala e, ao final, questionando os rumos por ele tomados e a validade de suas conquistas – pondo em xeque, num só golpe narrativo, toda a sua vida. É esse silêncio que lhe propicia questionar a legitimidade de sua existência, a autenticidade do percurso que construiu para si e o valor daquilo que alcançou graças a seus esforços (ainda que escusos), a seu destemor e a sua perspicácia.

Já o narrador de *Abraçado ao meu rancor* apresenta-se envolvido por freadas de ônibus, buzinas de carros, britadeiras de obras, xingamentos de transeuntes, pregões de camelôs – enfim, pela balbúrdia típica e ensurdecidora do centro da cidade de São Paulo, que forma uma massa de silêncio, possibilitando suas elucubrações num monólogo interior furioso e saudosista, repleto de constatações e culpas. O menino que saiu da periferia paulistana e subiu na vida, tornando-se um publicitário de carreira ascendente, ao perambular pela real São Paulo revê sua vida e sua juventude, comparando-as com o momento atual de sua existência em tudo frustrada. Seus constrangimentos – por “trair” suas origens humildes, por pertencer à classe média, por fazer um trabalho que ilude o cidadão comum – não conseguem ser externados em palavras, pois que se trata de uma daquelas personagens que, conforme Majadas (2007, p. 131 – grifo do autor): “estão em busca do preenchimento de um vazio que as deixa, perigosamente, à beira de voçorocas ávidas de consumo; mas as palavras auxiliam até certo ponto, *o resto é silêncio*”.

Tanto em *Paulinho Perna Torta* como em *Abraçado ao meu rancor* o silêncio é “um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que

permite o movimento do sujeito” (ORLANDI, 2007, p. 13). João Antônio, ao dar voz a dois protagonistas bem diferentes de seus esquecidos sociais, soube usar não só a palavra, mas a força do não dito, criando duas personagens que despertam a atenção para com o silêncio “da compaixão pelo ser humano, pelos seres animados e inanimados. [...] O silêncio da natureza despedaçada. Ele está ali, latente, através de uma linguagem que nunca perde o senso de medida” (MAJADAS, 2007, p.147).

São Paulo: espaço silenciador

Em carta destinada a seu amigo Mylton Severiano da Silva, datada de 28 de maio de 1993, João Antônio disse sobre o conto *Paulinho Perna Torta*:

Meu *Paulinho Perna Torta* está chegando à 12ª. edição. 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 Cândido (SILVA, 2005, p. 214-215).

As circunstâncias em que nasceu o conto *Paulinho Perna Torta* comprovam a declaração de Orlandi (2007, p. 45): “sem se considerar a historicidade do texto, os processos de construção dos efeitos de sentido, é impossível compreender o silêncio”. Trata-se de obra concebida em plena ditadura militar – uma época de suspensão absoluta das liberdades públicas, em que o Estado se organizou e fortaleceu seu poder com base no silêncio da opressão, controlando os setores político, econômico, educacional, religioso, artístico e cultural. Foi um período em que os governos exerciam seu comando através de férrea censura tanto às artes como aos veículos de comunicação, mantendo a população no silêncio do conformismo ou da ignorância e ainda silenciando as vozes dissidentes.

Particularmente, esse conto – um monólogo desnudando uma realidade que a imprensa, à época dos governos militares, era impedida de mostrar, como a história de um moleque de rua criado na zona de meretrício do bairro do Bom Retiro, sua “evolução” a rufião e, por fim, a grande traficante de drogas e rei da Boca do Lixo paulistana – é construído pela mistura sutil e equilibrada entre a palavra e o silêncio. Não somente a

linguagem própria do submundo – de sintaxe criativa e oralidade explícita, recheada de gírias e expressões populares – serve para a elaboração do conto *Paulinho Perna Torta*, mas o silêncio que envolve a vida, as lembranças, as atitudes de seu protagonista também se faz peça importante na confecção da narrativa que prestigia uma das personagens tão caras a João Antônio, “gente aparentemente sem grandeza, pouco percebida pelo registro oficial, quase nunca notícia em lugar nenhum da rádio, da tevê ou dos jornais do país de hoje. Mas são gente nas quais eu tropeço aí pela ruas” (ANTÔNIO, 2012, p. 574). É essa gente silenciada – originária da maioria silenciosa dos grandes centros urbanos –, cuja história nem mesmo o autoritarismo conseguiu calar, que está representada pelo narrador de *Paulinho Perna Torta*.

Sabe-se que um enredo emitido por um narrador em primeira pessoa deixa-nos à mercê de fatos, razões e sentimentos de um protagonista que mantém o leitor distanciado do que é contado. É apenas esse narrador quem nos guia através do narrado, a partir de seu ângulo particular de visão sobre a trama em que atua. O protagonista do conto examinado é um narrador em primeira pessoa, e, nesta condição, fala o que vê e o que sente, cala o que acha conveniente, tomando para si a visão dos fatos e a fala sobre os fatos, assumindo total responsabilidade sobre o narrado e a linguagem usada para narrar – linguagem essa em que “o sujeito tem uma relação necessária com o silêncio, pois no espaço de tensão constitutiva da subjetividade há uma solidão do sujeito em face dos sentidos, em que o outro é mantido à distância (no limite do dialogismo) e em que o corpo-a-corpo com o sentido se faz no silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 82). A focalização em primeira pessoa assume grande importância para a relação que se estabelece entre o narrador e os silêncios do universo narrado, pois:

A condução da narrativa por um narrador em primeira pessoa implica, necessariamente, o seu caráter de personagem envolvida com os *acontecimentos* que estão sendo narrados. A personagem expressa a si mesma e a narrativa assume a forma de *diário íntimo*. Neste caso, o discurso procura presentificar a personagem, expondo sua interioridade, eliminando, praticamente, a distância entre enunciação e enunciado, entre o *escrito* e o *vivido* (MAJADAS, 2007, p. 116).

A linguagem é, segundo Orlandi (2007, p. 70), “passagem incessante das palavras ao silêncio e do silêncio às palavras”, o que se atesta pelo ritmo narrativo empregado por *Paulinho Perna Torta* para relatar sua vida num fluxo contínuo e dinâmico, ao sabor de

suas lembranças – às vezes propiciadas, às vezes envolvidas, às vezes entrelaçadas pelo silêncio.

É no silêncio de seu luxuoso apartamento na Avenida Rio Branco – repleto de confortos obtidos com sua carreira de cafetão e traficante de drogas, já reconhecido como o rei da Boca do Lixo – que se inicia a narração da trajetória de um homem que sempre conviveu com os silêncios: os que lhe foram impostos e os que ele aprendeu a impor para poder sobreviver e imperar em um mundo onde vigora a lei do mais forte.

O conto é transpassado por silêncios, a começar pelo silêncio em torno da origem do protagonista. Instalado em seu confortável apartamento, prestes a completar 31 anos, famoso e mencionado em jornais, revistas e televisão, Paulinho silencia totalmente a respeito de dados básicos de sua existência: não se sabe sua origem, é desconhecido o seu sobrenome, não existe menção a qualquer familiar, ignora-se uma eventual frequência a qualquer tipo de estabelecimento relativo à infância (orfanato, escola, albergue, Juizado de Menores), não há sequer evidências de como chegou às suas primeiras lembranças narradas (a vida de engraxate na rua e as noites dormidas numa pensão desqualificada da rua do Triunfo, no centro velho e decadente de São Paulo). Em três ocasiões, o narrador menciona boatos a seu respeito em que se aventa a possibilidade de um pai, mas aos comentários segue-se o silêncio ou a mudança brusca de assunto: “Ainda escrevem aí que matei meu pai a tiros por causa de uma herança... Esses tontos dos jornais me botam cabreiro”, “O diz-que-diz me exagera, começa a me pintar de negro. Anda por aí que, por uma herança, matei meu pai a tiros... Trouxas!” e “Ivete sabe, claro. Mas não abre o bico – meu nome de perverso anda falado. Boquejam por aí que se me tiram do sério eu apago um. Que matei meu pai a tiros. Durmo com as duas”.

A única data certa e marcante no conto é o ano de 1953, época em que o protagonista do conto tem pouco mais de dezoito anos – o que nos leva a calcular a data aproximada de seu nascimento por volta de 1933. Ainda assim, sua pouco narrada infância, provavelmente vivida entre as décadas de 40 e 50 do século XX, silencia sobre as marcas que a II Guerra e o período pós-guerra na capital de São Paulo deixariam na vida de uma criança que vive nas ruas da cidade. Sendo assim, “quando se trata do silêncio, nós não temos **marcas** formais, mas **pistas, traços**” (ORLANDI, 2007, p. 46 – grifo do autor).

É certo que o fascínio despertado pela figura de Paulinho Perna Torta é ensejado a partir dos silêncios que o cercam, afinal, o garoto socialmente condenado à humilhação do abandono – familiar, educacional, religioso, moral, material – e da marginalidade torna-se, por meios próprios – ainda que bastante discutíveis – o maior de todos dentro de seu ambiente social. A descoberta dos caminhos que o levaram a tanto é feita pelo leitor a partir de uma viagem pelo enredo repleto de sentidos baseados nos silêncios assumidos, permitidos ou impostos pelo narrador do conto. É o que Orlandi (2007, p. 68) classifica de “silêncio fundante”, o silêncio que “é a própria condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço ‘diferencial’ da significação: ‘lugar’ que permite à linguagem significar”. Por ser um relato permeado de silêncios é que o comum, o patético, o óbvio – que poderiam acontecer ao longo de um conto narrado em primeira pessoa – não acontecem em *Paulinho Perna Torta*, pois nele o silêncio é peça significativa para a arquitetura do narrado. O entendimento do valor positivo do silêncio, uma vez constatado, faz com que possamos, “a partir de então, apreender determinações significativas do não-dito que não foram ainda exploradas e que fazem parte do que consideramos como silêncio” (ORLANDI, 2007, p. 66).

As lembranças contadas por Paulinho Perna Torta passam pelo silêncio humilhado do garoto engraxate que se sabe marginalizado, invisível, desprezado, que mal levantava os olhos para receber o que lhe era devido:

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, caraminguás, uma nota de dois ou cinco cruzeiros. Mas eu levantava os olhos e agradecia (ANTÔNIO, 2002, p. 100).

Vê-se que o conhecimento do protagonista a respeito dos valores das notas de dinheiro não se dá pela identificação das cores ou das efigies das cédulas, como aconteceria a um analfabeto; em contrapartida, não se sabe se o engraxate já havia frequentado alguma escola ou se, informalmente, fora alfabetizado por alguém – o silêncio envolve sua vida pregressa.

A revolta do narrador frente à exploração que sofre em sua vida desamparada não encontra, muitas vezes, palavras à altura da indignação sentida por ele, como vemos em passagens em que tomamos conhecimento das vezes em que o menino engraxate foi

enganado e oprimido por outros malandros que lhe pediam dinheiro emprestado e jamais pagavam:

Um vadio ou uma vadia, terminando o fuá, 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 ou deboche (ANTÔNIO, 2002, p. 103).

O mesmo se vê quando Paulinho Perna Torta relata que era espoliado pelo jornalista explorador dos pequenos engraxates da Estação Júlio Prestes, o homem que tem o poder de distribuir as áreas de trabalho aos garotos que explora, que sobre eles exerce férrea vigilância e deles toma o ganho diário sob a escusa de “permitir-lhes” trabalhar naquele local: “Dei no couro. Sabia muito bem o que estava fazendo no brilho de um sapato. Mas me dei mal, desacostumado com aquilo de pagar taxa ao dono das caixas. O homem nos tomava a metade...” .

Nos dois últimos exemplos, o próprio narrador não completa com palavras o seu pensamento, antes suspende sua fala através de reticências, e a interrupção do discurso e o silêncio que então se segue deixam sensações de revolta, indignação ou até piedade. Em suas poucas lembranças de vivências típicas de infância e de adolescência, o menino que ingressa no mundo adulto, violento e perigoso da zona do meretrício não encontra, também, palavras que possam traduzir a contento uma de suas raríssimas alegrias: andar de bicicleta pelas ruas de São Paulo. Os únicos momentos de tranquilidade, de liberdade plena e descomprometida, de felicidade possível, são os passeios narrados com ingenuidade e lembrados com certa doçura, entremeados de reticências que fazem com que a alegria recordada se estenda para além das palavras que possam descrevê-la:

Vou pedalando. Muito tranchã esta magra em que pedalo, camisa aberta, pondo o peito pra frente, o queixo quase-quase no guidão, fazendo curvas e ficando disparadas por estas ruas de São Paulo, tirando minhas finas entre postes e carros, avançando contramão, tirando as mãos do guidão e guiando só com os pés, na gostosura maior desta vida ... De quando em quando, me dando à fantasia de ir pelas ruas desertas, curvando sempre, de calçada a calçada, como se estivesse dançando uma valsa vienense... (ANTÔNIO, 2002, p. 116).

Aos 15 anos, encontrando Laércio Arrudão, Paulinho Perna Torta vai morar em um bar estabelecido na esquina da Alameda Nothman com a rua Itaboca, em plena zona do meretrício do bairro do Bom Retiro, onde aprende com o padrinho uma das mais

importantes leis da malandragem: o silêncio da ética malandra, pois “Malandro que é malandro não entrega malandro. Ah, aguenta ripada no lombo, mas não entrega... A polícia sabe”. Nota-se uma conduta erigida sobre valores de honradez e companheirismo, sobre a qual discorre Ricardo Koichi Miyake (2004), ao falar da malandragem de um mundo onde havia violência e exploração, mas que não impediam “que esse mesmo mundo se pautasse por um profundo respeito a um ‘código de honra’ implícito, não escrito, mas a que todos obedeciam, sob pena de serem excluídos da malandragem e se sujeitarem a represálias de todos os tipos” (MIYAKE, 2004, p. 73). É o silêncio da solidariedade, exemplificado com orgulho pelo garoto Paulinho Perna Torta ao falar dos malandros Ivinho Americano e Jonas: “Se me enfio numa quizumba, posso ir firme; os dois vão pra fogueira comigo. Que aqui entre malandros ninguém mija pra trás, não. Quem desconsiderar e não for companheiro, dando mancada ou fazendo pouco-caso, não pode ser malandro. É um safado precisando de lição. E é podado das curriolas” (ANTÔNIO, 2002, p. 126).

Há também o silêncio do mistério cercando Laércio Arrudão, o respeitadíssimo mentor e modelo de malandro para o narrador, já que nada se sabe com certeza a respeito da prosperidade daquele:

Tem ouro e nunca ninguém soube com certeza sobre o quanto que lhe pertence. Sabe-se que é ligado ao Jóquei Clube, fala-se que tem lá um cavalo no Haras Guarani; à boca pequena boqueja-se que é dono de dois *rendez-vous* da rua Guaianazes; diz que tem negócio com jogo e contrabando em Santos... A certeza ninguém tem. A gente jamais fica conhecendo Laércio Arrudão. E se está sempre por baixo dele. É homem que não abre o seu jogo. Nem com reza brava (ANTÔNIO, 2002, p. 127).

É em um silêncio atônito que Paulinho Perna Torta, escondido na caixa d’água do Salão Azul, vê sua amante Ivete morrer queimada na ação policial que põe fim à zona do Bom Retiro:

No meio da rua, os invertidos choram, gritam e se descabelam. Meteu-se fogo também. Ivete está morrendo devagar na rua dos Aimorés, há cinquenta metros meus. Eu nunca vi morte assim e sei lá como me aguento quieto, me remexendo por dentro e não podendo fechar os olhos. Nem sinto a água gelada até o peito, nem o tempo que terei ainda de me aguentar aqui. [...] Ivete está morrendo. As sirenes das assistências parecem crianças chorando. Recolhem os corpos em carne viva e, aos trombolhões, jogam para dentro. Carnes se desmancham, braços e pernas. Dezoito mulheres. Braços, pernas. Os cadáveres ainda ardem. Minha boca fechada há muito, os lábios se mordendo. Ivete cai de vez (ANTÔNIO, 2002, p. 140).

É a quebra da “lei do silêncio” reinante entre os da malandragem que leva Paulinho Perna Torta, traído por Valdão – seu empregado na coleta da taxa de proteção às mulheres,

que entrega o narrador ao Departamento de Investigações – não só a matar seu subalterno como também a uma vingança que transgride essa mesma “ética” do silêncio:

O enterro de Valdão é seguido por toda a malandragem ao cemitério público de Vila Formosa. A consideração das curriolas a Valdão é um despeito das curriolas a um bem-feito de Paulinho Perna Torta. Fico mordido; me vingo partindo para o jogo sujo. Ponho os ratos da RUDI e da RONE, rondas especiais da polícia, ocultos campanando dentro do cemitério. E, durante o enterro, capturam lá cinquenta vagabundos (ANTÔNIO, 2002, p. 148).

É no silêncio do vazio de seu apartamento que o narrador, já estabelecido como rei da Boca do Lixo, começa a entender o engodo que foi toda a sua vida:

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 as famílias da cidade sobre o barulho dos meus esporros nas bocas; difamado pelos jornais, revistas, televisão... Sou chamado às conversas comigo mesmo. [...] 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 enroscoco! Acho que ando muito cansado (ANTÔNIO, 2002, p. 159).

Por fim, é no silêncio da solidão que se encerra a narrativa, em que após rever sua vida, sobra a Paulinho Perna Torta o consolo de sonhar com a fama ilusória dos noticiários de jornais quando de sua morte: “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”. É a visão de quem “fala sobre si mesmo, sobre suas impressões sobre o mundo, e relata os acontecimentos, garantindo, para si, um lugar central, de onde poderá ter uma visão estratégica a respeito de tudo que constitui a matéria narrativa” (MAJADAS, 2007, p. 125).

Ao iniciar um processo de decadência com um acerto de contas consigo mesmo, o famoso e temido rei da Boca do Lixo finda por intuir que a respeito de sua pessoa restará tão somente o silêncio:

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 hoje 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 muito nos pontos de uma carreira, mas apenas está se chegando para mais perto do fim. E como percebo, de repente, quando estou sozinho! (ANTÔNIO, 2002, p. 150).

É o silêncio que permite a Paulinho a consciência de sua real dimensão: de homem solitário, em declínio, sem relevância e que não deixará sequer lembrança para a posteridade, um homem que tem “os jornais me desrespeitando, me encurtando o nome; as ratarias apertam, meu nome está se apagando. Acabará”. E o mesmo silêncio que lhe dá a consciência de seu exato valor perante si mesmo é o silêncio que o faz ver-se como uma espécie de herói cuja saga merece ser lembrada, ao vaticinar para si um fim certo, mas coroado por um majestoso epitáfio que lhe dê a garantia de que foi alguém: “E, nesse dia, os jornais digam que o crime perdeu um rei”.

Em se tratando de silêncio, não apenas o silêncio fundador tem seu sentido próprio, mas também existe a *política do silêncio*, que “se define pelo fato de que ao dizer algo apagamos necessariamente outros sentidos possíveis, mas indesejáveis, em uma situação discursiva dada” (ORLANDI, 2007, p. 73). É o silenciamento em ação.

A primeira das duas formas de “não dizer” algo é excluir necessariamente o que não foi mencionado, como se jamais houvesse ele existido. É um silêncio excludente, aquele que, exatamente por dizer alguma coisa, permite que outra coisa seja ocultada, de modo a ser esquecida. É o que Orlandi (2007, p.74) chama de *silêncio constitutivo*, ou seja, “o mecanismo que põe em funcionamento o conjunto do que é preciso não dizer para poder dizer”. Mostra disso é dada pela passagem do conto em que Paulinho Perna Torta, ao observar seus “domínios” na Boca do Lixo, relembra os dias mais felizes que o local já vivera:

Lixão. Naquele tempo, estas ruas aí às beiras das estações de ferro não expunham estes bordéis todos, onde basbaques, otários, malandros e polícia se amontoam, se comprimem e multiplicam trampolinagens, brigas, corridas, prisões, fugas. Lixão é agora. Falo da dos Andradas para baixo. A dos Gusmões, a General Osório, a do Triunfo, a dos Protestantes... só as duas últimas é que tinham algum tropel. O resto, ordem. A Santa Ifigênia enfeitava-se de muita confeitaria e loja decente e fachadas bonitas onde se vendiam coisas de preço. Até gente bacana, lá dos bairros jardins, do Jardim Europa, do Jardim América, do Jardim Paulistano, vinha comprar coisas na Santa Ifigênia. É que na cidade havia zona. E a concentração maior da bagunça, da safadeza e de todas picardias de malandragem e virações ficava lá longe. No Bom Retiro. Aquilo era um formigueiro na rua Itaboca e dos Aimorés. Tiro, facada, navalhada, ferrada e todo o resto do acompanhamento. Mas era um braseiro isolado e não bulia com ninguém fora dali (ANTÔNIO, 2002, p. 103-104).

Ao mencionar a zona de meretrício do Bom Retiro, o narrador silencia sobre a zona de prostituição anteriormente estabelecida em São Paulo – como se antes do Bom

Retiro o meretrício fosse algo desconhecido ou ignorado ou de menção desnecessária, num exemplo de silêncio constitutivo. Aliás, o fim do meretrício confinado do Bom Retiro foi o início dos domínios de Paulinho Perna Torta, numa prova de resistência às diretrizes impostas pela moral dominante:

A intenção de acabar com a zona deu certo, mas a prostituição continuou de maneira descontrolada pela cidade. Em pouco tempo, as meninas da “vida”, como eram chamadas, se espalharam pelo centro. Surgiram os bordéis de luxo e os inferninhos de baixo nível. As ruas Mauá, dos Protestantes, Andradas, Santa Ifigênia, Gusmões e suas travessas eram o lixão. Gente de pouco dinheiro buscava mulheres, que se vendiam por alguns réis em pequenos bares e nos conhecidos H. O., os hotéis de “viração”. Nas ruas Barão de Limeira, Aurora, Vitória, São João e Praça Júlio de Mesquita havia moças que frequentavam os inferninhos e faziam o *trottoir* nas ruas para caçar os fregueses. [...] A situação propiciou o surgimento de todo tipo de pessoa: ladrões, assassinos, batedores de carteira e traficantes. Existiam também os cafetões, que viviam às custas do dinheiro das prostitutas. Passavam a noite jogando dados, bilhar ou carteado, enquanto as mulheres se prostituíam para sustentá-los. Eram tidos como imorais até no meio da malandragem. (BORELLI, 2005, p. 51-52).

A segunda forma da política do silêncio é “o *silêncio local*, que é a manifestação mais visível dessa política: a da interdição do dizer” (ORLANDI, 2007, p. 74). É o silenciamento através da proibição, da censura e da repressão às possibilidades do dizer e do agir. É o tipo de silêncio que jamais faltou na vida de Paulinho Perna Torta. É, inclusive, o tipo de silêncio persistente até os dias de hoje quando se menciona o bairro de Santa Ifigênia, cujas ruas dos Andradas, dos Gusmões, dos Timbiras, Mauá, Santa Ifigênia, Vitória e Aurora configuraram a famigerada Boca do Lixo e cujos sentidos “foram silenciados, censurados, excluídos para que não haja um já dito, um já significado constituído nessa memória de tal modo que isso tomasse, a partir daí, outros sentidos possíveis” (ORLANDI, 2010, p. 65).

O bairro de Santa Ifigênia, no centro de São Paulo, teve seus dias de bairro elegante (quando a zona de prostituição era circunscrita ao Bom Retiro), só adquirindo seus contornos de Boca do Lixo após o ano de 1953. Nas décadas de 60 e 70 do século passado, além da prostituição, a indústria cinematográfica de baixo orçamento ali produzia as famosas “pornoanchadas”, que derivariam, na década seguinte, para os espetáculos teatrais de sexo explícito; em seguida, na década de 90, a Boca do Lixo passou a ser um conhecido ponto de tráfico e consumo de crack – a chamada “Cracolândia”. Ainda assim, em meio século de vida bastante movimentada, os registros oficiais muito pouco falam das atividades ilícitas e marginais que sempre foram praticadas na região, num exemplo de

silenciamento imposto em nome da moral. É o que se vê em Ponciano (2000):

A fama nacional da rua Santa Ifigênia não pode ser esquecida. Desde 1980, lá se encontra desde um simples fio até um computador de última geração. Não há paulistano, paulista ou visitante de outros estados que não tenham passado por lá nessas últimas décadas. Tudo se acha na Santa Ifigênia. Seu movimento chega a ser impressionante: milhares de pessoas se encontrando nos seus quarteirões. Quando chega a noite tudo acaba como por encanto, num grande silêncio de lojas fechadas e prostitutas decadentes em busca de clientes perdidos na noite do grande viaduto (PONCIANO, 2000, p. 242).

O silenciamento oficial tem outro exemplo em Clóvis de Athayde Jorge (1999) que, em 212 páginas sobre a história do bairro de Santa Ifigênia, desde o século XVI até o fim do século XX – passando pela ordenação bairristica, o componente social e o equipamento urbano –, contempla a Boca do Lixo com tão somente dois curtos parágrafos:

As “madames” na sua conspurcante traficância, foram desalojando as famílias das antigas moradias. Em curto período de anos rarez-se o número de habitantes que, gradativamente, se afastaram do bairro em índices proporcionais ao aumento de casas de tolerância e a circulação de elementos ligados ao lenocínio, como os antigos agenciadores da “Zwig Magdal”, a organização internacional do chamado tráfico de “escravas brancas”. Ademais, tal incidência prevaleceria durante muito tempo ligada, principalmente, às diversões noturnas, dancings e cabarés, mantenedores e estimulantes da frequência prostibulária (JORGE, 1999, p. 144).

Não foi esquecida uma característica do bairro: o de ser preferido pelas casas de espetáculo, principalmente de cinemas, como seria de hotéis e de restaurantes. E, aliado a essa desenvolvimento, o assentamento de alcoices irradiados pelas suas principais ruas, estigmatizando-o diante da sociedade e deteriorando-o como zona residencial (JORGE, 1999, p. 212).

Considerando-se a época em que transcorre a narrativa e com base em indícios do conto, calcula-se que Paulinho Perna Torta tenha nascido por volta de 1933, datando suas primeiras lembranças do provável ano de 1945. É a época em que a cidade de São Paulo conhece o início de importantes melhorias urbanas:

No governo municipal de Fábio Prado (1935/38), iniciam-se vultosas obras: o Estádio Municipal, o novo viaduto do Chá, os viadutos Major Quedinho e Martinho Prado, a avenida 9 de julho, a Biblioteca Municipal e a avenida Ibirapuera. “São Paulo não pode parar!” No começo da década de 40, a capital paulista já é a cidade que mais cresce no mundo em área e população. Acelera-se a migração interna, com milhares de nordestinos chegando a São Paulo. Gigantescas obras começam a mudar a paisagem urbana. Em 1941, o número de ônibus da Capital já passa de 3.000, superando de longe os 500 bondes elétricos. São noventa linhas municipais de ônibus, exploradas por 37 empresas particulares (NOSSO SÉCULO, 1980, v. 5, p. 121).

O narrador, desde menino, sabe-se parte do contingente marginalizado e esquecido de São Paulo, composto de uma massa de anônimos que, em virtude de seu despreparo,

não são absorvidos pelas necessidades de uma grande cidade. E relembra: “Para os lados das estações, só vinham os pés-de-chinelo, sofredores sem eira nem beira; trabalhadores da roça que chegavam à capital, uma mão na frente e a outra atrás, querendo emprego; maloqueiras e seus machos, esmoleiros, camelôs, aleijados. Caras de gente amarela, esfomeada. Trapos. Como eu”. A nítida demarcação entre ricos e pobres na ocupação dos espaços urbanos começa a se tornar uma realidade bem mais visível na cidade em que “prédios, *bungalows* e indústrias são levantados da noite para o dia. Em 1930, na capital paulista, erguem-se 3.922 novas construções e, em 1940, esse número subiria para 12.490. Surgem também os ‘bairros-jardins’, loteamentos destinados à classe média rica, e as ‘vilas operárias’, nos subúrbios” (NOSSO SÉCULO, 1980, v. 5, p. 119). O contingente mais humilde da população paulistana é jogado para as margens, inclusive geográficas, da cidade; a ele não são destinados os “bairros-jardins”. É o silenciamento imposto por uma divisão espacial baseada no critério sócio-econômico – aos pobres, não é permitido desfrutar os benefícios que o progresso traz para São Paulo – como bem demonstra com Orlandi (2004, p. 81):

O espaço significa, e a relação dos sujeitos com o espaço é determinante para sua forma de vida. Observe-se como se significam e são significadas as pessoas segundo vivam em bairros ricos (com seus equipamentos públicos de qualidade) e os bairros pobres (sem condições, com esgoto correndo a céu aberto etc.). Que sentidos de vida pública social estão aí funcionando?

Ao menino premido desde sempre pela necessidade de sobreviver, restam a banda desassistida da cidade e a convivência com seus integrantes, levando-o a suportar todo tipo de privações sem poder retrucar, pois qualquer reclamação, mínima que fosse, resultava em silenciamento através da violência:

Aguentava frio nas pernas, andava de tênis furado, olhava muito doce que não comia e os safanões que levei no meio das ventas, quando me atrevia a vontades, me ensinaram que o meu negócio era ver e desejar. Parasse aí. Aguntei muito xingo, fui escorraçado, batido e dormi pelo chão. Levei nome de vagabundo desde cedo (ANTÔNIO, 2002, p. 100).

Também é silenciado pelo temor o pequeno engraxate que trabalha por qualquer trocado e a quem é negado até emitir um ruído de dor para que os outros não sejam incomodados:

A seda, a gaita, a grana, a gaitolina, o capim, o concreto, o abre-caminho, o cobre, a nota, a manteiga, o agrião, o pinhão, o positivo, o algum, o dinheiro. Aquele um de que eu precisava para me aguentar nas pernas sujas, almoçando banana, pastéis,

sanduíches. E com que eu pagava para dormir a um canto com os vagabundos lá nos escuros da Pensão do Triunfo. Onde muita vez eu curti dor de dente sozinho, quieto no meu canto, abafando o som da boca, para não perturbar os outros (ANTÔNIO, 2002, p. 102).

O menino esbulhado pelo jornaleiro da estação Júlio Prestes é silenciado pela ávida exploração de seu trabalho, curtida revoltada e silenciosamente:

Era um trouxinha. Moleque escoraçado, debaixo de um quieto rebaixado, mas me roendo por dentro, recolhia calado os pixulés que me sobravam da exploração do jornaleiro. 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 (ANTÔNIO, 2002, p. 105).

A infância de Paulinho Perna Torta é vivida ao mesmo tempo em que São Paulo cresce e se enche de obras públicas, exibindo um progresso que não permite a incômoda presença de certas parcelas que a moral e o poder público de então acham por bem silenciar:

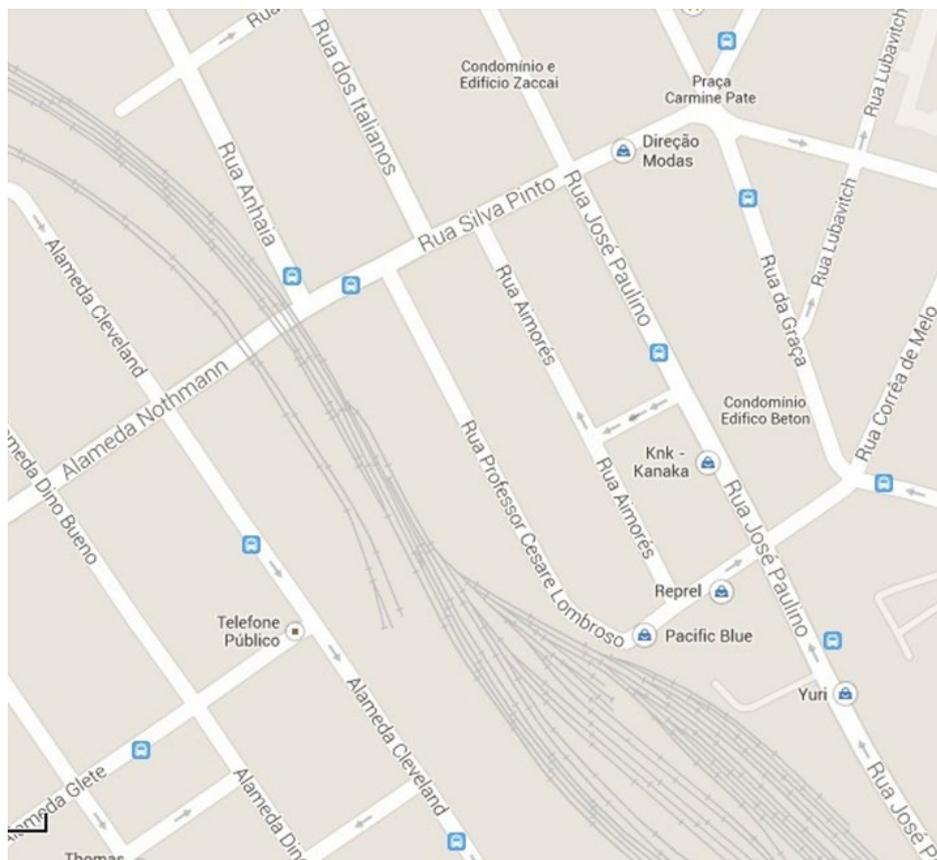
Ademar de Barros era o governador em meados de 1930 e Prestes Maia era o prefeito. Resolveram alargar a avenida Ipiranga e ditatorialmente – como convinha àqueles tempos – restringiram as prostitutas que por ali “trabalhavam” a ruas do Bom Retiro. Foi um deus-nos-acuda. As moças foram colocadas em camburões e jogadas nas ruas do bairro, vestidas ou nuas. Imaginem a confusão... Mulheres de vida fácil gritando pelas ruas onde só moravam famílias italianas (PONCIANO, 2004, p.42).

Por decisão arbitrária do governo estadual, confinou-se em um espaço restrito e silenciado a prostituição, que não devia se prestar à exibição pública por ferir a moral e os brios das famílias de bem. Escamoteado sob a égide da organização urbana e social, o silenciamento moral foi plenamente exercido em cooperação com o silenciamento patrocinado pelo poder público, já que “Há a *população* cujo papel é o de ter alguma consciência do que está fazendo. De outro lado, temos *entidades* que se constituem, fazendo propostas e querendo se situar. Além dessas, e das mais importantes, há o *poder público* que toma posições institucionais que vão ser fixadas, reguladas (ORLANDI, 2004, p. 84 – grifo do autor).

Relembrada por Paulinho Perna Torta, a rua Aimorés “esta que fecha em forma de U que a zona tem. A Aimoré, como a gente chama e onde estão as mulheres melhores” é paralela à rua Itaboca (atualmente rua Professor Cesare Lombroso), com a qual forma o famoso “U” que delimitou o espaço destinado à zona do meretrício paulistana – onde “havia o controle sanitário do Governo e as moças eram devidamente registradas” (BORELLI, 2005, p. 51) – desde a década de 30 do século passado.

Na rua Itaboca, uma ruela paralela e quase sempre colada à Aimorés, desenvolvia-se, por esse tempo, uma atividade pouco recomendável, de mulheres de vida alegre e de vadios e bêbados, tumultuando a rua à noite e deixando-a triste e suja de dia. Como não podia deixar de acontecer, esse cancro social foi se infiltrando pela rua Aimorés, levando desassossego às suas famílias que viam, sem poder fazer nada, essa invasão. A agravar a situação, na década de 1940, as autoridades da capital, desejosas de confinar o meretrício da cidade e afastá-lo das ruas do centro (Timbiras e adjacentes) decidiram escolher aquelas duas ruas para receberem as mulheres desalojadas do centro. As últimas famílias da Aimorés tiveram assim que desaparecer para dar lugar às novas pensionistas e aos vadios que as acompanhavam (DERTÔNIO, 1971, p.69).

Conforme Orlandi (2004, p. 82), “do ponto de vista da significação e da linguagem, fazer um muro, separando grupos de pessoas que vivem numa mesma cidade, tem um sentido muito forte, muito violento”. É o preconceito que se vê na fala de Dertônio (1971) a partir dos vocábulos que usa para relatar a situação das duas famosas ruas do Bom Retiro: “mulheres de vida alegre”, “vadios”, “bêbados”, “cancro social” – palavras destinadas aos silenciados pelos bons costumes de então. O próprio desenho do local (duas ruas em formato de “U”, como se vê no mapa a seguir) favorece a opressão do silenciamento moral e policial de que a região era vítima, pois “ao se fechar um bolsão, se está fazendo uma violência social, que é separar sujeitos de sujeitos igualmente cidadãos, mas que se passa a tratar como se fossem uma ameaça” (ORLANDI, 2004, p. 84).



A escória da sociedade de então ficou restrita a uma região urbana, com características e funções próprias e bem definidas, separada para tanto do restante da cidade por um “muro” de silêncio opressor erigido sobre um código de conduta que desaprovava certos procedimentos, uma vez que:

Quando se faz um muro para separar um grupo de casas das outras, [...] se está rompendo com uma certa memória, estabelecendo-se uma outra forma de urbanização, instaurando uma outra forma de relação entre os sujeitos sociais urbanos. Historicamente, estamos significando nossos “outros” (concidadãos?) de outra maneira (ORLANDI, 2004, p. 83).

Desprezando-se sua fama de bairro dedicado ao comércio de peças de vestuário, ao Bom Retiro fixou-se a pecha da prostituição, constringendo as famílias moradoras do local e prejudicando os comerciantes ali instalados, que viam sua clientela minguar em virtude da proximidade do comércio sexual que ali também se exercia. Ao silenciamento moral soma-se o silenciamento econômico e, em vista dos prejuízos crescentes, os moradores do lugar chamaram as autoridades constituídas à responsabilidade:

O bairro do Bom Retiro teve que protestar contra a discriminação que sofria. Por que ficar ele com a escória da cidade? O movimento avultou, as reclamações começaram a ter eco e o governo se mexeu: instalou na Rua Aimorés uma Delegacia de Polícia (a 2ª.), fiscalizando melhor o lugar. No entanto era preciso extirpar o mal, moralizar a rua, o que afinal as autoridades fizeram, expulsando de lá o mulherio e seu séquito (DERTÔNIO, 1971, p. 69-70).

Em 1953, a zona de prostituição do Bom Retiro foi dissolvida por força do silenciamento político: um decreto do então governador Lucas Nogueira Garcez, que “colocou a Força Pública para desalojar as meninas e provocou muita revolta. Teve passeata de prostitutas e alguns chegaram a alegar que a medida era antissocial e provocaria desemprego em massa. A intenção de acabar com a zona deu certo” (BORELLI, 2005, p. 51). Discriminado, individualizadíssimo em virtude das funções que exercia, o sujeito marginalizado do Bom Retiro resolveu medir forças com as instituições que lhe silenciavam moral e socialmente, atestando o dizer de Orlandi:

Temos sobre esse sujeito processos que o individualizam e que derivam das diferentes formas de poder. E aí as Instituições e o Poder constituído têm um papel determinante. É nessa instância que se dão as lutas, os confrontos e onde podemos observar os mecanismos de imposição, de exclusão e os de resistência (ORLANDI, 2010, p. 61).

De nada adiantaram os protestos e as tentativas de resistência dos marginalizados do Bom Retiro, pois a manutenção do silenciamento é feita debaixo de violenta ação policial:

Temos então um momento de manutenção, e um agravante característico desse momento é que temos uma polícia que, em geral, é uma polícia que mantém a violência porque só é chamada para exercer o papel repressivo [...] Dentro da lógica da repressão não há espaço público social. Há bandidos e há a repressão. Mas esse espaço está lá. Mudo, sem poder se dizer, sem poder se significar (ORLANDI, 2004, p. 88).

É nesse momento que Paulinho Perna Torta, parte integrante do mundo socialmente desprezado de São Paulo, já um rapaz, aprendiz de malandro, vivendo às custas de sua “mina” Ivete, vive sua mais traumática experiência de silenciamento: o silenciamento imposto pela violência das várias forças policiais em ação quando a zona do Bom Retiro é fechada por um decreto do governamental:

Mas nunca vi nada tão feio. Como loucos, tantãs de muita zonzeira, acabam com a zona. Vão esvaziando. Inundam as casas, tocam fogo nos colchões, entortam janelas, com guinchos arrebetam as portas. Estraçalham, estuporam, quebram. Atacam as minas, arrancadas do sono e quase nuas. Batem e chutam como se surrassem homens. Sapateiam nos corpos das mulheres. A polícia em massa. Toda a rataria – Força Pública, Exército, Corpo de Bombeiros, Cavalaria, Aeronáutica, até o DST, os civis, os guanacos, os cabeças-de-penicos, até a rapaziada da PE. Os cavalos pisam também. Empinam-se no ar e atropelam as infelizes. Vão pisando. As mulheres engolem depressa tubos de tóxicos e despejam álcool no corpo. Os corpos pelados, sem pressa pelas ruas, vão às labaredas, ardendo como bonecos de palha. O horror é uma misturação. Gente, cantoria, grito; é esguicho d’água, é tiro, correria desnorteada. Xingação, berreiro, choro alto e arrastado, cheiro de carne queimada e fumaça. Voa de tudo pelas janelas. Quebram cama, cadeira, oratórios ... Sangue espirra no lixo da rua (ANTÔNIO, 2002, p. 139-140).

No decorrer da narrativa, Paulinho Perna Torta é forçado a conviver com o silêncio e o silenciamento que lhe são impostos pelas contingências da vida. E é por isso que nem sempre a convivência com o silêncio é desfavorável ao narrador do conto. As experiências de silenciamento vividas deixam marcas fortes na trajetória e na personalidade de Paulinho Perna Torta que, desde que apadrinhado por Laércio Arrudão, aprenderá, aos poucos, a exercer seu comando em qualquer setor de suas atividades. Aprende com Arrudão a impor suas vontades, silenciando pela violência a mulher com quem vive e a quem explora, já que:

Laercio Arrudão começou a me ensinar que quem bate é o homem. E manda surra 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, bicos-de-pato 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 (ANTÔNIO, 2002, p. 120).

Os ensinamentos são absorvidos pelo garoto Paulinho que, pouco tempo antes, fora assediado por Ivete, descrita por ele como “francesa, 31 anos, tem quinze de putaria. Faz vida na casa mais cara da zona, Salão Azul, o 178 da rua Aimorés. É completa na cama, tem fregueses caros, sujeitos que chegam de Cadillac e pagam direitinho”. A vaidade e o prazer de ser alvo das atenções de uma mulher pela primeira vez em sua vida encorajam o rapazinho virgem que, ao bater à porta de Ivete, inseguro e fascinado ante uma mulher experiente, só consegue emitir um encantado silêncio: “Eu lhe via o começo dos peitos e adoraria falar. Mas não conseguia engrolar nada. Tinha um bolo na garganta, atravessando tudo. Estava bem entrevado. [...] me encabulei mais. Mexia os dedos dos pés dentro dos sapatos, com desespero”. Mas o que poderia ser uma relação afetiva sucumbe aos ensinamentos bem assimilados e bem aplicados por Paulinho, os quais contribuem para o nascente respeito da malandragem pela fama do rapazinho que tem em Ivete sua mina:

À noite, à toa, à toa, meti-lhe um sopapo na caixa do pensamento. Ela caiu e quis pôr a boca no mundo. Chapotei-lhe mais um muquete e se quietou.

– Fale baixo comigo.

Agora, ganha porrada toda a mão que tenta uma liberdade. Às vezes, à frente das outras mulheres do Salão Azul. Então, meu nome se espalha e começa a ganhar tamanho na zona. Boquejam à boca pequena:

– Um valente ponta firme.

Ivete se sente mulher de malandro e me agrada mais. Vem se aninhar como uma cachorra. Sou temido e presenteado (ANTÔNIO, 2002, p. 121).

Entre o assédio feminino experimentado pela primeira vez até a ocupação do pólo de comando e exploração na parceria com Ivete, Paulinho tem sua sensibilidade completamente silenciada. Seus sentimentos por ela, os quais poderiam ter sido de afeição, carinho, amizade ou até amor foram sufocados para dar lugar a uma relação parasitária, onde não há vez para sentimentos, afinal, existem dois sérios riscos para a reputação de um malandro: “gostar e mulher bonita. Malandro que é malandro se espanta e evita tudo isso”. Mal começa e logo se transforma a única ligação de Paulinho Perna Torta que mais se aproxima de uma relação afetiva – única, sim, pois que nenhuma outra mulher merece destaque ao longo do conto senão Ivete: as demais são meramente nominadas pelo narrador e descritas (quando o são) de forma ligeira, sem que nada relevante seja contado a respeito delas.

Embora a convivência com Ivete não tenha sido longa, é grande a importância da

prostituta na vida de Paulinho: ela é a responsável pela sua transição de menino a homem, não apenas no sentido sexual, mas também na condição de malandro que começava a se impor no seu ambiente através do domínio exclusivo sobre uma mina de alta cotação e de clientela rentável, conferindo a ele uma respeitabilidade até então desconhecida. É a partir da relação com Ivete que toma impulso a escalada que transformaria o funcionário do bar *Boca do Arrudão* em rei da Boca do Lixo. Mas é silenciada a relevância dessa mulher na vida de Paulinho Perna Torta. É um silenciamento resultante do conflito entre as normas de comportamento de um grupo social e o proceder do indivíduo integrante desse mesmo grupo, o que configura, no dizer de Vima Lia Martin (2008, p. 33):

A tensão entre norma e conduta que, se pode ser identificada em todo agrupamento social, é ainda mais aguda na formação histórica dos países mais recentemente constituídos. Desse modo, os discursos e as ações dos protagonistas das histórias [...] expressam profundamente essa tensão, já que, ocupando um lugar social marginal, voluntariamente ou não, encontram-se apartados da norma.

Dentro da sociedade honesta, trabalhadora e cumpridora de seus deveres – em especial nas décadas em que se passa o enredo do conto ora analisado –, a conduta marginal do garoto Paulinho Perna Torta choca-se frontalmente com as regras dos ensinamentos e expectativas feitos em torno de um homem de bem: responsabilidade, casamento e posterior formação de família, acomodação a uma vida pacata. Por outro lado, o garoto Paulinho Perna Torta encantado ou apaixonado choca-se frontalmente com as regras dos ensinamentos e expectativas feitos em torno de um malandro, vez que dentro do proceder de seu grupo social é uma impensável transgressão um homem que se apaixone, muito menos que tenha esposa e constitua família, independentemente do sentimento que venha a nutrir por uma mulher. E, como transgressão, merece represália da malandragem. O conflito entre os sentimentos de Paulinho e os ensinamentos recebidos de Arrudão é resolvido pelo silenciamento de qualquer emoção ou desejo que afronte a conduta de um autêntico malandro.

Já no comando da zona do Bom Retiro, Paulinho Perna Torta, associado a outros dois comandantes do crime (Bola Preta e Diabo Loiro), resolve fazer frente às ações policiais que estão prendendo os criminosos do Bom Retiro impondo o silêncio da conivência remunerada às autoridades através do pagamento de altas propinas:

Vamos molhar a mão dos homens com uma granuncha gorda e graúda. Ou os tiras entram nos bons entendimentos ou irão rebolar. Porque haverá guerra. Os ratos aceitam dinheiro. Pororó vivo, vivinho, contado e recontadinho e entregue debaixo de código. Sexta-feira, lá na Avenida do Estado, à beira do Tamanduateí. Cinquenta mil por semana, a taxa de proteção. Marrom foi substituído, o trio ainda é o trio. Os ratos não furarão as cabeças de Diabo Loiro, de Bola Preta e de Paulinho Perna Torta. Quem quebrar esse acordo engole fogo (ANTÔNIO, 2002, p.137).

Saindo da Casa de Detenção, Paulinho Perna Torta passa também a traficar entorpecentes – atividade mais rentável do que o lenocínio – e decide ser o rei da recém-nascida Boca do Lixo, sabendo que isso lhe exigirá uma conduta intimidatória. Passa, então, a exercer seu poder de silenciar mediante o temor que desperta: “Afiado. Cobiço toda a Boca do Lixo, já me entendo como futuro dono único. Monto nova curriola, estabeleço terror e tomo as melhores casas para mim. Como. Trago meus empregados amarrados com corda curta”.

Um exemplo do exercício de seu poder silenciante é a solução dada pelo protagonista do conto a um conflito de interesses com um cafetão concorrente: “Por causa de dois braseiros da rua dos Gusmões, apago a Colt 45, em tiroteio de rua, o cafetão Mandureba, falado cafiolo, que atravessando o meu trajeto queria me beliscar aquelas situações”. Outra amostra do exercício de seu poder de silenciar é a represália que Paulinho Perna Torta aplica a Valdão, seu coletor de taxa de proteção, quando este o entrega ao Departamento de Investigações: “Às três e meia da manhã, trago minha cambada e faço a invasão do Restaurante Tabu, *fecha-nunca* da rua Vitória, ponto de aponto da malandragem baixa. E apago, a tiros, o safado Valdão”. Mesmo tendo eliminado Valdão, Paulinho não deixa de concretizar uma intimidação ao submundo da Boca do Lixo, delatando à polícia os malandros que acompanham o enterro de seu traidor, gabando-se de seu feito: “Engessei a curriola de bocudos e fiz bem. Essa cambada anda precisada de um pouco de cadeia para saber o que é vida”.

Nascido no abandono de um grande centro urbano, criado na discriminação de um espaço marginalizado, impondo-se no submundo pela violência, fazendo-se entender através do poder de silenciar, Paulinho Perna Torta fecha-se na solidão de seus domínios, nos quais é o único rei e senhor dos destinos de quem lhe é subalterno. Não poderia ser diferente, pois “a violência para fora corresponde à violência para dentro dos espaços

fechados, que é a do tipo de pessoa que você produz lá dentro, alimentada pela insociabilidade na qual ela é criada, despreparada para enfrentar relações sociais de qualquer tipo” (ORLANDI, 2004, p. 89).

Paulatinamente, o garoto que viveu oprimido pelo silêncio firma-se como o rei do submundo, assegurando o seu reinado através da imposição do silêncio aos seus comandados, de modo cada vez mais convincente, comprovando que “o poder se exerce acompanhado de um certo silêncio. É o silêncio da opressão” (ORLANDI, 2007, p. 101).

Já a cidade de São Paulo durante o ano de 1975, mostrada em *Abraçado ao meu rancor*, torna-se um espaço opressor no silêncio imposto pela algazarra urbana ensurdecidora e, numa espécie de “tranquilidade ‘coagulada’ freme, estremece, anima-se com mil vidas. Mas esses ruídos e esses movimentos não perturbam o silêncio” (BACHELARD, 1996, p. 192). No silêncio nascido de toda a algazarra urbana o narrador do conto tece seu monólogo intenso numa crítica que ele também destina a si próprio, sendo que a efervescência de seu discurso interior contrasta com a falta de um discurso exteriorizado e com a escassez daquilo que ouve em meio ao burburinho da cidade, provando que “a relação dito/não-dito pode ser contextualizada sócio-historicamente, em particular em relação ao que chamamos o ‘poder-dizer’” (ORLANDI, 2007, p. 73). Mostra dessa contextualização está na entrevista concedida por João Antônio à revista *Crítica*, publicada em setembro de 1975, em que o autor se posiciona quanto à censura então reinante:

Bem, a censura tem servido de muitas coisas no Brasil. Atrapalhou o caminho de algumas publicações, criou problemas para outras, cria até hoje. Evidentemente que a censura é um estado anormal de coisas da ordem ideológica, política. Nós já a conhecemos desde 64. Depois, em 68, com o AI-5, engrossou e tomou um aspecto mais forte. Mas a censura também não pode significar, como vem significando, em quase todas as editorias de jornais, um alibi para preguiçosos, omissos e picaretas de toda espécie. Você sente a presença do dedinho da omissão, do dedo nefasto da omissão, até a garra da omissão. Você sente em todas as editorias, de esporte até economia e educação (ANTÔNIO, 2002, p. 164).

Autor permanentemente comprometido com uma literatura-denúncia, fiel à realidade das camadas populares, João Antônio valeu-se de certa sutileza para empregar o silêncio em seu conto, sem, no entanto, praticar a omissão que sempre criticou, num silêncio de resistência que denota “como – sob um governo ditatorial que impõe a censura, proibindo assim a circulação de certos sentidos – os autores exercem a resistência dizendo

o ‘mesmo’ (o que é permitido) para dizer, no entanto, efetivamente ‘outra’ coisa (o que é proibido)” (ORLANDI, 2007, p. 108). Ao longo do conto, o poder silenciante que o espaço urbano exerce é exposto através do monólogo do narrador, da degradação dos locais que lhe são velhos conhecidos, da organização espacial da cidade reencontrada, das pessoas observadas durante seu trajeto, conforme vai se desenrolando o passeio que finda na casa materna. Seu percurso pelos locais do centro paulistano até o Morro da Geada – de onde saiu e onde ainda mora sua mãe – mostra uma cidade que de acordo com Paul Singer *apud* Behn (2012, p. 18),

É, ao mesmo tempo, uma inovação na técnica de dominação e na organização da produção. Ambos os aspectos do fato urbano são analiticamente separáveis, mas, na realidade, podem ser intrinsecamente interligados. A cidade antes de mais nada concentra gente em um ponto do espaço. [...] A cidade é o modo de organização espacial que permite à classe dominante maximizar a transformação do excedente alimentar, não diretamente consumido por ele, em poder militar e este em dominação política (BEHN, 2012, p. 18).

A primeira voz escutada pelo publicitário que narra *Abraçado ao meu rancor* é a de um mendigo embriagado, “peitando e peitado, um maluco de capa esfiapada, batendo-lhe nos pés”, encontrado na famosa esquina das avenidas Ipiranga com São João, alheio aos transeuntes e ignorado por eles, que grita o refrão de uma marchinha carnavalesca (“Você conhece o pedreiro Valdemar?”), repetido por seis vezes ao longo do conto – e seguido de menções ao viver sofrido dos moradores das margens da cidade. A tal marchinha, composta em 1949 por de Wilson Batista e Roberto Martins, tem em sua figura central o símbolo do trabalhador explorado:

Você conhece o pedreiro Valdemar?
Não conhece?
Pois eu vou lhe apresentar:
De madrugada, toma o trem da Circular.
Faz tanta casa e não tem casa pra morar.
Leva a marmitta embrulhada no jornal,
Se tem almoço, nem sempre tem jantar.
O Valdemar, que é mestre no ofício,
Constrói o edifício
E depois não pode entrar.

O fictício pedreiro Valdemar, que sobrevive com dificuldade, personifica o cidadão de segunda categoria, que quando não é ignorado é francamente desprezado pela elite

dominante. Tal qual o morador de rua que entoa o refrão, o contingente socialmente desdenhado é o alvo das atenções de João Antônio, que escreveu que “embora essas criaturas não façam parte da cena brasileira oficial – ou façam de modo deformado pela ‘folclorização’ dos falsos amigos do povo-povo-meu-povo – ou ainda incomodem a ótica oficial, tenho por eles ternura admirada e uma amizade espontânea” (LACERDA, 2012, p. 574). A cena oficial brasileira da época não contempla pessoas como o pedreiro Valdemar, muito menos como o pedinte encontrado pelo publicitário que narra o conto, mas a realidade de pobreza é inegável até para as autoridades constituídas de então:

Entre 1974-1975, segundo dados oficiais do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 67% da população (cerca de 72 milhões de pessoas), não consumia o mínimo indispensável de 2.240 calorias diárias para sobreviver e podia ser considerada desnutrida. O próprio discurso governamental admitia a existência de “focos de pobreza absoluta existentes, principalmente na região semiárida do Nordeste e na periferia dos grandes centros urbanos” (BARROS, 1991, p. 81).

A cidade de São Paulo, particularmente em sua periferia, é o ponto para onde convergem, tocados pela miséria, os nordestinos “a quem se xinga de baianos. E nisso, o Rio não é melhor. Só muda o xingo e o escárnio e os emigrados passam a ser paraíbas. Chegam às levas, arrepiados, a camisa do corpo, nas carrocerias dos paus-de-arara, como bichos esfaimados e tangidos”. O narrador descortina o silêncio oficial a respeito dos migrantes nordestinos ao lembrar os que “chegados, trabalham no frigorífico, na serraria, nas construções. São corda e caçamba. Pegam a trolha que ninguém aguenta, de mondrongo e candango, que não têm qualificação nenhuma. Usados para tudo” e tornam-se o contingente silenciado de moradores de bairros como Buraco Quente, cujo nome as autoridades acharam por bem trocar por um mais bonito – apesar de ser esta a única mudança tocante ao bairro, vez que “os majorengos nem quiseram saber. Padrecos unidos a políticos mudaram-lhe o nome. Acharam indecente. Aí, Buraco Quente se chamou Jardim Beija-flor. Continua sem saneamento básico nas ruas de terra. E vai de nome trocado”. É manobra que mal disfarça a miséria que envolve a periferia paulistana, confirmando:

As palavras de Oduvaldo Viana Filho: “Reduzir uma sociedade de 100 milhões de pessoas a um mercado de 25 milhões exige um processo cultural muito intenso e muito sofisticado. É preciso embrutecer esta sociedade de uma forma que só se consegue com o refinamento dos meios de comunicação, de publicidade, com um certo paisagismo urbano que disfarça a favela, que esconde as coisas” (BARROS, 1991, p. 60).

A cidade revisitada, conforme o narrador publicitário, “intrinca um centro complicado,

planta favelas na horizontal à beira de seus três rios – Pinheiros, Tietê, Tamanduateí –, encarapita favelas nos morros e é dissimulada, envergonhada, dada às lordices nos cartões-postais [...], trata de esconder suas mazelas. E mostra o vendável”. A dissimulação da pobreza urbana conta com o silêncio culturalmente imposto por uma mídia que escamoteia a realidade vendendo sonhos à classe média, disfarçando as inconveniências sociais através de uma “realidade” edulcorada por uma censura que promove a “interdição da inscrição do sujeito em formações discursivas determinadas, isto é, proíbem-se certos sentidos porque se impede o sujeito de ocupar certos lugares, certas posições” (ORLANDI, 2007, p. 104).

A política do silêncio, de que fala Orlandi (2007), transparece ao longo do conto em que o publicitário diz para si mesmo que “o seu caso é escrever o que os homens mandam e os poderosos querem. Ou para que pensa que é pago?”, e suporta as imposições de um governo que dita: “dance conforme a música e use *população* e não *povo, lavrador* e não *camponês*”, “evitem a fala do povo que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede”. É a referência ao autoritarismo e à censura, geradores do silenciamento, que “sempre se dá na relação do dizer e do não poder dizer, do dizer de ‘um’ e do dizer do ‘outro’. É sempre em relação a um discurso outro – que, na censura, terá a função do limite – que um sujeito será ou não autorizado a dizer” (ORLANDI, 2007, p. 105).

Um aspecto fundamental da censura, de acordo com Orlandi (2007, p. 107), é que “submetido a ela, o sujeito não pode dizer o que sabe ou o que se supõe que ele saiba”, levando a população silenciada ao conformismo, na visão do narrador que nota que “o pessoal acaba se acostumando a incêndios e calamidades, como se acostuma a conviver com as notícias de tortura, com as matanças da Baixada Fluminense e os estupros nas cadeias”. Esse comportamento pacificado/silenciado é sentido pelo protagonista que diz para si mesmo que “a palavra vagão, proibida aos jornais pelos órgãos oficiais, só deve ser usada para transporte de carga ou animais” ao viajar no trem em que “ninguém se fala. Andam sonados, destroncados de cansaço. Tristes uns, inexpressivos outros, feito coisas. Feito bichos, olhos parados de boi” – enfim, homens conduzidos como manso rebanho para onde o poder quiser, afinal, “outra característica da cidade e do urbano é a aglomeração de pessoas em um ponto do espaço, mas que é engendrado em uma produção organizada, seguindo a ideologia e o determinado controle de uma classe dominante” (BEHN, 2012, p. 19).

Se por um lado os “merdunchos” são silenciados pela pobreza e pelo descaso, a classe média, por sua vez, é tangida pela ilusão da necessidade de consumir “todos os embelecões, do automóvel ao secador de cabelos, principalmente você deve comprar o de que não precisa. A tevê vai te comandar a vida, meu chapa. A cores”. O silenciamento levado a cabo pela censura faz com que as mazelas da cidade sejam diluídas por força da mídia que disfarça a realidade inconveniente vendendo à classe média uma realidade condizente com a prosperidade alardeada por um governo ditatorial que conta também com o poder coercitivo dos meios de comunicação da época. O periódico *Nosso Século* (1980) traz um olhar esclarecedor quanto à força da TV em meados dos anos 1970:

Segundo a psicóloga Maria Rita Kehl, “o Padrão-Globo de Qualidade [...] é incompatível com a estética do subdesenvolvimento [...]. A opulência visual eletrônica criada pela emissora contribuiu para apagar do *imaginário* brasileiro a ideia de miséria, de atraso econômico e cultural; e essa imagem glamourizada, luxuosa ou na pior das hipóteses antisséptica (quando é imprescindível mostrar a pobreza convém ao menos desinfetá-la: em vez de classes miseráveis, um povo ‘humilde porém decente’, para não chocar ninguém) contaminou a linguagem visual de todos os setores da produção cultural e artística que se propõem a atingir o grande público (NOSSO SÉCULO, 1980, v. 10, p. 119).

O narrador tem consciência de que seu trabalho publicitário também dá suporte ao disfarce de uma realidade incompatível com os interesses do poder constituído, que lhe encomenda “reportagens otimistas, agradáveis e construtivas, finórias e premiadas. Ou pior. Folhetos de propaganda que cantem a vida, boletins que pintem um governo eficiente”. Ao aceitar a imposição da propaganda do governo da época, o narrador atesta que “se de um lado a censura trabalha sobre o conjunto do dizível, do outro, em uma retórica de resistência, há uma política do silêncio que se instala (consensualmente) e que significa justamente o que, do dizível, não se pode dizer (ORLANDI, 2007, p. 111). O narrador ajuda a vender o conforto e o bem estar oferecidos pelo “milagre econômico” que seduz e silencia o cidadão que negocia seus direitos em nome de seu conforto e segurança.

A estratégia da máquina publicitária dava ótimos resultados. A população identificava o autoritarismo com realizações esportivas e econômicas. Estruturava-se o pacto social, inspirado por uma certa “adaptação” que a ESG⁸ e sua doutrina de segurança nacional faziam do pensador inglês Thomas Hobbes (autor da obra *Leviatã*). O indivíduo abria mão, conscientemente, a favor do poder absoluto do Estado, de suas prerrogativas de cidadão, particularmente da liberdade e do direito de opinião, recebendo em contrapartida, a garantia de paz e segurança para si e sua família e o direito à preservação de algum patrimônio dentro de uma economia dirigida (BARROS, 1992, p.61).

⁸ Escola Superior de Guerra.

O espaço urbano, que “exige, mais que pede, e vomita os que não convêm”, mostra-se opressor por ser organizado e comandado por um governo autoritário que silencia os pobres pela exploração e pela miséria enquanto silencia a classe média pela ilusão de segurança e de prosperidade e de facilidades de consumo.

As inegáveis mudanças operadas na cidade natal são duramente sentidas pelo publicitário narrador. A tão recordada São Paulo do samba sincopado de Germano Mathias, do festival de música popular no Teatro Municipal, do samba chorado de Heitor dos Prazeres, do duelo de sinuca entre Lincoln e Carne Frita no Salão Maravilhoso, dos namoros no Cine Oásis, dos passeios no bonde Anastácio, dos *taxi dancings* da Avenida Rio Branco – locais, eventos e ocasiões rememorados pelo narrador de *Abraçado ao meu rancor* ao longo do conto – é uma cidade que vive apenas nos devaneios de quem assim a conheceu. A São Paulo constatada no passeio do narrador é uma cidade que foi reorganizada em virtude da modernidade, embora exista como um universo de caras lembranças, como um espaço que supera o mundo visto tal como ele é, e permanece assumido e sentido como se ainda fosse o espaço que era antes de ser revisitado – o que Bachelard (1996) denomina de “imensidão íntima”, aquele espaço cultuado no silêncio da intimidade de quem não consegue conciliar seu passado e seu presente. Ainda assim, “é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem” (BACHELARD, 1996, p. 207), e a solidão do inconciliável ferve no rancor do monólogo do publicitário que mal se lembra dos versos do tango *Como abraza a un rancor*, composto em 1931 por Antonio Miguel Podestá:

Yo quiero morir conmigo,
sin confesión y sin Dios.
Crucifícame en mis penas,
como abraza a un rencor...
Nada le debo a la vida,
nada le debo al amor;
aquella me dió amarguras
y el amor, una traición.

Para o narrador de *Abraçado ao meu rancor*, a cidade que jamais o deixou (em suas

lembranças) não é a mesma que ele reencontra (na vida real), bem como o tipo de vida proletária (do seu passado) não é o da vida burguesa (do seu presente) e a coexistência entre esses dois polos é a angústia de quem procura o que não poderá mais encontrar. O publicitário angustiado que, buscando o sucesso, saiu de sua cidade – e ao revê-la não mais a reconhece – é mais um daqueles silenciados que “não conseguem se realizar no plano da existência, no tempo em que estão vivendo, e isto os faz procurar, através da conciliação dos opostos, viver o passado no tempo presente, destronando, assim, o cotidiano estéril ao procurar preencher o vazio de suas vidas com o recurso mítico da *busca do tempo perdido*” (MAJADAS, 2007, p. 128).

O espaço simbólico, espaço de silêncios

O espaço em que se passam os contos *Paulinho Perna Torta* e *Abraçado ao meu rancor* não é somente o lugar dos possíveis, mas também o lugar das realizações, e surge, conforme Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 391), como local que “simboliza o meio – exterior e interior – no qual todo o ser se move, seja ele individual ou coletivo”, afinal:

É impossível dissociar, do espaço físico, o modo como ele é percebido. [...] Não existe olhar isento: quando abrimos nossos olhos, mesmo quando não há um desejo ou um interesse explícitos de ver algo, projetamos significados naquilo que vemos. Tais significados não são puramente individuais, mas condicionados por um *certo modo de olhar* que é cultural (SANTOS; OLIVEIRA, 2001, p. 88).

Vivido e mostrado por protagonistas que muito bem o conhecem, o espaço urbano paulistano assume uma dimensão simbólica, de acordo com o entendimento, a vivência e a lembrança de cada narrador que teve nele seu caminho, já que “tanto a imagem de uma personagem como a de um espaço oferecido ao leitor determinam-se em última instância pela forma em que se veem”⁹ (BAL, 1990, p. 106).

Mostrada em ambas as narrativas, São Paulo abarca o período que vai de meados da década de 1930 até meados da década de 1970, época cujas fortes transformações históricas e sociais marcaram a cidade, tornando-a um espaço correspondente “ao imaginário de visibilidade e representação: viver a cidade seria ampliar a possibilidade de ser visto e participar de um jogo de sedução, o que exige figurinos e regras de comportamento especiais” (GASTAL, 2006, p. 170), apontando múltiplas possibilidades a serem vivenciadas, pois

⁹ “tanto la imagen de un personaje como la de un espacio ofrecidos al lector se determinan en última instancia por la forma en que se ven”.

“quando a sociedade age sobre o espaço, ela não o faz sobre os objetos como realidade física, mas como realidade social, formas-conteúdo, isto é, objetos sociais já valorizados aos quais ela (a sociedade) busca oferecer ou impor um novo valor (SANTOS, M., 2009, p. 109). O espaço urbano paulistano assume uma configuração muito própria ao longo das épocas em que se passam as narrativas protagonizadas por Paulinho Perna Torta e pelo publicitário paulistano. E se cada época materializa-se em palcos próprios, “cada cidade é única e, no cenário e na representação, materializa sua cultura. E como cultura não é apenas o vivido, mas também a memória e a imaginação, aquilo que se vê, o que se sabe, o que se lembra e o que se sonha (GASTAL, 2006, p. 178). Para cada protagonista que narra sua história – vivida e recordada em épocas diferentes – o espaço é vivido, recordado e sonhado de modo diferente.

Seja lugar conquistado (como para Paulinho), seja lugar buscado (como para o publicitário), a cidade de São Paulo apresenta-se, basicamente, em ambos os contos na perspectiva de Michele Tancman Candido da Silva *apud* Behn (2012, p. 19):

A cidade pode ser entendida como: “[...] um espaço social onde todos os moradores teriam, a priori, o direito de ir e vir, de compartilhar a cultura, a riqueza, os bens de serviços, desfrutar o conhecimento coletivo, direito ao trabalho e a participação nas decisões do uso dos espaços e da cidade”. Esse trecho reforça a ideia de que a cidade surge não somente para corporificar o mercado, mas também para dar um novo significado à vida humana, o sentido da afetividade, do compartilhamento.

Cada lugar é, para Milton Santos (2009, p. 314), “à sua maneira, o mundo. [...] Mas, também, cada lugar, irrecusavelmente imerso numa comunhão com o mundo, torna-se exponencialmente diferente dos demais”, ou seja, é um mundo particular, sentido em suas peculiaridades por quem nele vive. A cidade de São Paulo é o espaço do íntimo, de tudo o que se configura em um valor pessoal para quem pertence a ela, como no caso dos narradores dos contos analisados e, quando um espaço “é um valor – e haverá maior valor que a intimidade? – ele cresce. O espaço valorizado é um verbo; em nós ou fora de nós, a grandeza nunca é um ‘objeto’. Dar seu espaço [...] a um objeto é dar-lhe mais espaço do que aquele que ele tem objetivamente, ou melhor, é seguir a expansão de seu espaço íntimo” (BACHELARD, 1996, p. 206). A cidade de São Paulo, para os narradores, não se restringe a um espaço físico: acima de tudo, ela é “todo um emaranhado de ideias, aspirações e utopias: a cidade é o sonho que cada um dos seus moradores acalenta em segredo” (GASTAL, 2006, p. 213).

Paulinho Perna Torta tem no espaço urbano paulistano, literalmente, a sua casa, já que não conheceu outra desde sua infância. São Paulo é a casa que o vai abrigar, ensinar a viver, proporcionar a sorte de encontrar seu mentor, permitir-lhe adonar-se de tudo que ela oferece. Comparada com a cidade por Chevalier e Gheerbrant (2007, p.196), "a casa está no centro do mundo, ela é a imagem do universo". Na cidade, como em uma casa, "o ser abrigado sensibiliza os limites de seu abrigo. Vive a casa em sua realidade e em sua virtualidade, através do pensamento e dos sonhos. Por conseguinte, todos os abrigos, todos os refúgios, todos os aposentos, têm valores oníricos consoantes" (BACHELARD, 1996, p. 25). À semelhança de uma casa, São Paulo tem seus porões, seus cantos e seu sótão, traduzindo a verticalidade do percurso de Paulinho e remetendo a seu caminho de conquistas e sucessos:

A verticalidade é proporcionada pela polaridade do porão e do sótão. [...] Com efeito, quase sem comentário, pode-se opor a racionalidade do teto à irracionalidade do porão. [...] No sótão, vê-se a nu, com prazer, o forte arcabouço do vingamento. [...] No porão também encontraremos utilidades, sem dúvida. [...] Mas ele é a princípio o ser obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas (BACHELARD, 1996, p. 36).

Saído dos cantos obscuros da cidade, o trouxinha engraxate terá suas primeiras lições de sobrevivência no submundo e por elas irá sonhar e realizar suas conquistas, a partir do próprio submundo da cidade, comprovando que "se a casa do sonhador estiver situada na cidade, não é raro que o sonho seja o de dominar, pela profundidade, os porões circunvizinhos. Sua morada deseja os subterrâneos [...]: por baixo, de todas as praças-fortes, de todas as muralhas, de todos os fossos. [...] Que poder para uma simples casa, ser construída sobre um tufo de subterrâneos!" (BACHELARD, 1996, p.39). Todos os refúgios e cantos da cidade são íntimos de Paulinho, que nas suas andanças desenvolve o saber minucioso sobre sua cidade/casa, pois para sobreviver, andou desde os bairros mais simples até os mais sofisticados:

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 [...] corri bairros inteiros. Moóca, Penha Cambuci, Tucuruvi, Jaçanã... me enfiei em buracos e muquifos mais esquisitos, onde nem os ratos da polícia chegam [...] 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. [...] Andando por aí como um bicho, decorei os nomes de todos esses becos, praças, largos, ruas (ANTÔNIO, 2002, p. 107).

Apreendendo cada pedaço de sua cidade, o narrador confessa que “nas minhas perambulagens aprendi a ver as coisas. Cada rua, cada esquina tem a sua cara. E cada uma é cada uma, não se repete mais. Aprendi”. Como uma casa, a cidade mostra-se cheia de “cantos”, principalmente o Bom Retiro e a Boca do Lixo, cantos excluídos socialmente que se tornam os redutos particulares de Paulinho, que neles se fixa e estabelece seu território de atuação. “É preciso designar o espaço da imobilidade fazendo dele o espaço do ser” (BACHELARD, 1996, p. 146). Dentro dos cantos de sua cidade/casa, Paulinho sente-se livre para atuar, tomar o que julga seu e exibir suas conquistas. Tanto que age a seu bel-prazer, transgredindo até mesmo o padrão da ética da malandragem de seu tempo – um tempo em que há uma preocupação do malandro em não ser considerado, de acordo com Maria Regina Ciscati (2000, p. 48), “como ‘desocupado’ pelo fato de não exercer um trabalho formal; o exercício da malandragem, o rufianismo ou a prostituição são, em seu meio, considerados profissões”, como atesta o depoimento do já mencionado sambista Germano Mathias, artista que sempre cantou a malandragem paulistana:

O malandro era um explorador das prostitutas. [...] No meu tempo os próprios malandros se incumbiam de proteger os frequentadores da noite porque sabiam que era dos frequentadores da noite que saía o dinheiro e que era com eles que as mulheres saíam, entende? Os malandros viviam de expediente, viviam de suas mulheres, de jogo e andavam muito bem vestidos, bem arrumados, cheirosos, bem penteados (CISCATI, 2000, p.142).

Trata-se de uma época em que ao malandro não poderia faltar o chamado “bom proceder”, ou seja, o respeito no exercício de sua “profissão”:

Muitos batedores de carteira, muitos punguistas, por exemplo, eles nunca faziam o bolso, o paletó ou a bolsa de quem tivesse acompanhado de uma criança, e se a criança tivesse doente e a pessoa tivesse levando para o hospital ou para comprar remédio? Eu conheci neguinho que nunca fazia punga, nunca ia bater carteira em bonde ou ônibus cujo ponto final fosse perto de fábrica (CISCATI, 2000, p. 46).

Paulinho Perna Torta, em sua cidade, sente-se à vontade para atuar e ser o que realmente é: o dono e senhor da casa. Fugindo do padrão de malandro da época em que se passa o conto, Paulinho mostra-se voraz ao explorar mulheres e aprender as astúcias que vai aplicar em seus empreendimentos; violento ao delatar, trair e até matar para manter seu poderio; vaidoso em sua exibição de riqueza, de prestígio social, de importância junto a determinados segmentos da imprensa. Sua escalada assemelha-se à “escada do sótão, mais abrupta, mais gasta, nós a *subimos* sempre. Ela traz o signo da ascensão para a mais

tranquila solidão” (BACHELARD, 1996, p. 43). Sozinho, o narrador do conto apresenta-se como um rei do alto da torre de seu castelo. A torre, um evidente símbolo de vigilância e ascensão para Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 889), serve tanto “para espreitar eventuais inimigos” como para assumir “um sentido de escada [...] Cada degrau da escada, cada andar da torre marca uma etapa na ascensão”, simbolizando a ascensão consumada de Paulinho Perna Torta.

O rei da Boca do Lixo mora em um ponto elegante da cidade, “um apartamento na Avenida Rio Branco e quero de tudo. Jardim de inverno, televisão, telefone, carro e ar-refrigerado”. Cumpre notar que mora no alto e, qual um rei na torre de seu castelo, do alto contempla seus domínios ao relembrar sua vida, ver o presente e fazer estimativas para o futuro. Confirma que “a casa é uma das maiores (forças) de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. [...] O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que não raro interferem, às vezes se opondo, às vezes excitando-se mutuamente” (BACHELARD, 1996, p. 26).

Num espaço cheio de dinamismo, Paulinho Perna Torta sai dos porões rumo à posse dos cantos da cidade e alcança o sótão de onde, como de uma torre, comanda tudo o que conquistou. O ex-menino engraxate impõe ordem, impõe respeito, impõe regras, impõe silêncio como convém ao dono da casa e rei da Boca do Lixo.

A São Paulo que se mostra como uma casa para Paulinho Perna Torta foi a cidade conhecida pelo publicitário narrador do conto *Abraçado ao meu rancor* (que rememora passagens de épocas mais felizes vividas na cidade), embora não seja a cidade que este encontra em sua breve visita após anos de ausência.

O conto *Abraçado ao meu rancor* inicia-se com a lembrança do percurso, tão conhecido do narrador, dos trens da CPTM (Companhia Paulista de Trens Metropolitanos): “Osasco, Lapa, Vila Ipojuca, Água Branca, Perdizes, Barra Funda, Centro, Pinheiros, Lapa, na volta”, fechando um círculo não só físico, mas também simbólico na vida do publicitário criado no Morro da Geadá (no bairro de Presidente Altino, em Osasco). É no Morro da Geadá, onde fica a casa materna, que se fecha a narrativa. O trajeto circular remete o publicitário ao amparo dado pelo espaço de sua infância e adolescência, pois, “em sua qualidade de forma envolvente, qual circuito fechado, o círculo é um símbolo de proteção,

de uma proteção assegurada dentro de seus limites” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.254).

A tentativa de reviver a cidade de sua adolescência, mais segura e feliz do que a maturidade, provoca a andança do narrador pelo espaço urbano tão conhecido. Mas ao longo do conto, a cidade antes protetora e familiar, guardada na lembrança do publicitário, quando confrontada com a cidade real, mostra-se como um intrincado e atordoante labirinto de ruas, de sons, de imagens, em que o trânsito entre o presente e o passado é feito num ritmo cuja velocidade acompanha o fluxo das lembranças e da perambulação do narrador em busca da sua cidade.

É, portanto, a memória que condiciona a leitura da cidade, uma busca de sentido explícito e reconhecível que a sociedade moderna já não permite. Sentido que se revelaria como redundância, através do apelo ao “arquivo de semelhança” (a imagem é de Benjamin), ou do jogo das diferenças, que condiciona as operações de memória, para preencher os vazios da armadura ou retículo (a estrutura abstrata da cidade) com o que se deseja recordar (GOMES, 1994, p.46).

O espaço guardado na memória do publicitário apresenta-se agora como assustador: “Ganho o Vale do Anhangabaú. Vai, não vai, não e sim, entupido de gentes, pouca árvore, carros, ônibus, motocas, viaduto, viadutos, acima do nível, abaixo, minhocões ameaçam, tomam. Susto. E medo. Mas o que ficará onde, agora, nesta cidade?”. A cidade buscada e revisitada é agora “aglomerado, mixórdia, misturação, formigueiro, solidão, adeuses, ajuntamento de gentes urbanas e não, multiplica tipos interestaduais, nordestino e caipira, gringo e mineiro, vontades, pressas, camelôs, polícias, gente estirada no chão, emigrados ou que partem, e faz pular arreliado, com ansiedade, sofrido, um monte de pessoas”. São Paulo, agora labiríntica, é “um entrecruzamento de caminhos, dos quais alguns não têm saída e constituem assim impasses. [...] A essência mesma do labirinto é circunscrever, no menor espaço possível o mais completo emaranhamento de veredas e retardar assim a chegada do viajante ao centro que deseja atingir” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.530).

A configuração do espaço urbano reflete a desordem da vida pessoal do publicitário rancoroso e infeliz, que desconhece a imagem da cidade natal (“Quantos cantos e extremos, além de quatro, terá esta cidade que ninguém sabe quantos cantos tem?”) tanto quanto estranha a si mesmo, comprovando que:

A imagem fala-nos, e parece que nos fala intimamente de nós. Mas intimamente é dizer muito pouco; intimamente designa então esse nível em que a intimidade da pessoa se rompe e, nesse movimento, indica a vizinhança ameaçadora de um exterior vago e vazio que é o fundo sórdido sobre o qual ela continua afirmando as coisas em seu desaparecimento. Assim nos fala ela, a propósito de cada coisa, de menos que a coisa, mas de nós (BLANCHOT, 2011, p. 278).

A imagem do espaço que foi seu e hoje se encontra decadente é a imagem refletida no homem deslocado, que transpõe caminhos, antes tão familiares, em meio a grandes obstáculos: “A travessia da Avenida São João para ganhar a Duque de Caxias e tomar, finalmente, a Estação Júlio Prestes é difícil, me confunde e dificulta, o frio me bate nas pernas e driblo o tráfego, mal e mal [...] não tenho a intimidade garota dos trombadinhas com o trânsito, que fintam pelo meio da rua como num campo de pelada”. Contudo, nas dificuldades de seu percurso “o labirinto também conduz o homem ao interior de si mesmo, a uma espécie de santuário interior e escondido, no qual reside o mais misterioso da pessoa humana” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p.531). O espaço paulistano percorrido vai desnudar o interior do bem-sucedido publicitário de classe média: um homem “com embrulho no estômago, pesadão e ressacado” e que, no fundo, “é de comer, mamar e digerir no bem-bom” e que a respeito da cidade pergunta “quem a conhece que a possa açambarcar tão, tão simplesmente?” Enfim, um homem que “vai empurrando a coisa com a barriga, meio pesadão. Sem qualquer alegria, garra ou crença, cutucado pela necessidade da sobrevivência”.

A travessia do labirinto urbano é para o publicitário a tradução do desafio de “concentrar-se em si mesmo, em meio aos mil rumos das sensações, das emoções, das ideias, eliminando todo obstáculo à intuição pura, e voltar à luz sem se deixar prender nos desvios das veredas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 531). Sua perambulação por São Paulo, que se inicia no Centro da cidade e a percorre até a Estação Júlio Prestes – para tomar o trem que o levará ao bairro de Presidente Altino, onde visitará a mãe – é a reconstrução do caminho que muitas vezes fez em garoto, quando frequentava “quanto e quanto muquifo, ô Deus, e bocada e miserê nas beiradas das estações da Sorocabana. E já nem sei quantas vezes só os deixava, sonado, nos primeiros clarões da manhã ao baixarem as portas para fechar” (ANTÔNIO, 2001, p.75) – tempos certamente mais felizes, em que não percebia o que constata hoje: “trem é escuro, sujo, fede. Não posso, aqui

apertado entre fartum, suores, bodum, passar sem irritação” (ANTÔNIO, 2001, p. 123).

O protagonista, cuja essência foi silenciada pelo correr da vida, percorre a cidade existente em busca da cidade que guardou na memória, procurando resgatar um sentimento de pertença a uma cidade e a uma vida que o progresso urbano já transformou irremediavelmente. A viagem que empreende no trem da antiga Sorocabana (atual CPTM) até a casa materna é simbolicamente a chance de “transformação do eu, que se opera no centro do labirinto e que se afirmará à luz do dia no fim da viagem de retorno, no término dessa passagem das trevas à luz, marcará a vitória do espiritual sobre o material e, ao mesmo tempo, do eterno sobre o perecível” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2007, p. 532). A viagem do publicitário para dentro de si mesmo é angustiante por constatar sua irreversível mudança desde sua saída do Morro da Geada para ganhar o mundo. A mãe do protagonista – a última voz ouvida por ele ao longo de todo o conto – talvez seja a única pessoa a conhecer a agonia do narrador e para ela ter uma resposta, ao decretar: “A sua arte não permite dois amores”.

Os protagonistas de *Paulinho Perna Torta* e *Abraçado ao meu rancor* elaboram seus monólogos sob o peso de um espaço não só envolvido por forte silêncio como também concebido para impor o silêncio, ensejando a questão posta por Bachelard (1996, p. 28): “como também, nesses espaços, o ser tomava contato com o silêncio? Como ele saboreava os silêncios tão especiais dos diversos abrigos do devaneio solitário?”. Cada narrador referido, como sujeito de uma autobiografia que é, “constrói, pela escrita, um espaço intermediário que lhe permite não se deixar falar pela censura e não dizer só o que não é proibido” (ORLANDI, 2007, p. 85). A relação entre espaço e silêncio torna inegável que no silêncio começam e se encerram ambas as narrativas e é no silêncio de um espaço opressor que elas se desenvolvem.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Paulinho Perna Torta e Abraçado ao meu rancor mostram a cidade de São Paulo – e suas constantes transformações – como o reflexo de um processo histórico que condicionou a fisionomia da mesma durante os anos 1930 a 1970, período abarcado nos contos. As duas narrativas são interligadas por um mesmo espaço urbano exibido em dois momentos distintos: a cidade conhecida em seu auge pelo narrador do primeiro texto analisado é a cidade encontrada em declínio pelo publicitário narrador do segundo texto.

O progresso da cidade a partir dos anos 1930 causou a urbanização de São Paulo com base em uma organização espacial que separou ricos e pobres, bairros jardins e vilas operárias, zonas de lazer e zonas industriais, deixando a cidade cada vez mais propícia à industrialização acelerada e viabilizando o assentamento da população mais pobre em áreas destituídas de infraestrutura. Fala-se aqui de uma cidade que cresceu apregoando a ideia dos valores “trabalho/progresso/sucesso”, consolidando-se como terra de oportunidades a quem se dispusesse a enfrentar dificuldades para obter conquistas.

Inserido num espaço físico que lhe influencia a conduta, o protagonista de *Paulinho Perna Torta* absorve o pensamento dominante da cidade em que sempre viveu, como demonstra ao lembrar sua vida desde seu passado miserável até a sua condição de rei da Boca do Lixo, vendo-se como um vitorioso. É um narrador que assume um tom de bravata, portando-se como um heroico sobrevivente dentro de um ambiente que, por ser adverso, exige determinação e coragem de quem o habita. O tom de gabança permeia toda a narrativa, acentuando momentos importantes da vida lembrada por Paulinho, cuja origem miserável é mostrada sem vitimização e cujas conquistas são exibidas com acentuada vaidade.

A ascendente trajetória do *self-made-man* do crime deve-se à assimilação da cultura e da ideologia de uma sociedade de classes que dominam a cidade de São Paulo na época em que se passa o conto. E, por assimilar a ideologia da classe dominante – que tanto prestigia a figura do vencedor e que tanto influencia os habitantes de um espaço urbano próspero – Paulinho Perna Torta alcança uma posição destacada dentro da sociedade. É tal assimilação que apura sua maleabilidade no agir, sua adaptabilidade às circunstâncias, seu

senso de oportunidade, sua coragem e seu empreendedorismo. São qualidades requeridas, admiradas e respeitadas dentro de um espaço que valoriza o sucesso; são aptidões mais respeitadas ainda quando exibidas por alguém que precisou lutar corajosamente para escapar da sina que lhe era certa.

A marca da identificação entre narrador e espaço também existe em *Abraçado ao meu rancor*. Seu protagonista reencontra a São Paulo que, efetivamente, cresceu, progrediu, enriqueceu, mas não deu as mesmas chances de riqueza a todos os que para ela afluíram, atraídos pela ilusão da prosperidade por longo tempo alardeada. Refletindo uma perversa organização sócio-econômica, a cidade tornou-se um espaço que marca forte discrepância entre ricos e pobres: enquanto bairros sofisticados foram surgindo na zona sul, o centro outrora movimentado e até elegante deteriorou-se, e as periferias continuaram desassistidas. A cidade de São Paulo também é um reflexo do protagonista insatisfeito com sua profissão e com sua vida, mas que, quando bem jovem, absorveu a ideia de “trabalho/progresso/sucesso” ao sair do modesto bairro em que foi criado, ganhar mundo, tornar-se publicitário, prosperar e até realizar o sonho paulistano de morar no Rio de Janeiro.

No contraponto entre presente constatado e passado lembrado, o espaço em franca decadência foi conhecido e vivenciado quando próspero e dinâmico – bem como o próprio narrador, “pesadão e ressacado”, em seu presente aburguesado e em seu declínio físico lembra-se como o jovem pobre que conheceu e bem aproveitou os encantos da cidade. Mas que não se arrepende de ter deixado a vida humilde e sem perspectivas que já teve, muito menos pensa em deixar a vida abonada e tranquila que tem. Afinal, o menino que deixou a periferia paulistana apropriou-se da ideologia da classe dominante – que respeita o vencedor e ignora o fracassado – e, colocando-a em prática, deixou de ser um anônimo por vontade e méritos próprios, como *self-made man* que é.

Em *Paulinho Perna Torta* e em *Abraçado ao meu rancor*, tem-se o silêncio completamente integrado aos textos que equilibram o dito e o não-dito, consoante as necessidades, os sentimentos e as lembranças dos respectivos narradores, que nos silêncios da reclusão e da solidão abrem e encerram seus monólogos sustentados por palavras e silenciamentos diversos.

Ao longo de sua vida passada em um espaço físico silenciado moral e socialmente

e por isso cercado de violência, Paulinho Perna Torta acaba conhecendo os silêncios e os silenciamentos do anonimato, do abandono, da humilhação, da exploração, da ética de seu ambiente e do temor ao poder constituído. Essas circunstâncias são as que o levarão a aprender, na prática, a exercer os silenciamentos através do mistério a respeito de suas origens, da exploração da carência de sua amante Ivete, da imposição de seu poder financeiro ao corromper a polícia e da violência intimidatória ao assassinar seus desafetos. O protagonista usa dos silêncios que o cercam para aprender a subir em seu meio social e alcançar o auge da hierarquia do submundo, usando dos silenciamentos que conheceu nessa escalada para se manter no mais alto comando, exercendo-o no silêncio da solidão proporcionada pelo poder conquistado. A partir do instante em que percebe o poder do silêncio e do silenciamento – tão forte quanto o poder da palavra – o narrador passa a construir sua vida de forma hábil, calculada, violenta e silenciadora para transformar-se de “trouxinha” silenciado a um agente do silenciamento, em uma demonstração de habilidade no uso do silêncio como uma força motriz tão discreta quanto poderosa.

Ao longo de sua perambulação pela cidade de São Paulo, o publicitário que protagoniza *Abraçado ao meu rancor* tece seu monólogo de silêncios e silenciamentos que emanam da insatisfação, do comodismo, da imposição do poder, da anuência. O silêncio do comodismo manifesta-se no profissional que se curva aos ditames da classe média que lhe garante a sobrevivência através da venda de ilusões para um ávido mercado consumidor. O silêncio da imposição do poder é claramente exercido pelo governo militar que interfere até mesmo no vocabulário empregado nos textos de propaganda turística. O silêncio da anuência acomete o publicitário que aceita as imposições de um governo autoritário que lhe encomenda belos textos de propaganda institucional.

A percepção dos narradores a respeito de uma sociedade discriminatória e silenciadora, que oprime e conduz os menos favorecidos a situações de confinamento a espaços silenciados é um dos mais fortes motivos que levam Paulinho Perna Torta e o publicitário a transgredir a ordem sócio-econômica vigente. Destoando das criações de João Antônio, Paulinho Perna Torta rege seu destino em vez de aceitá-lo passivamente. Rebelde, corajoso e sintonizado com a organização social em que vive, diferencia-se – e muito – dos jogadores de sinuca, guardadores de carro, vendedores de balas, prostitutas e engraxates

que, ingênuos, desesperançosos, fracassados, se deixam conduzir por uma vida prévia e duramente planejada pelos mecanismos que comandam a sociedade. Diferenciando-se das criações de João Antônio, o protagonista de *Abraçado ao meu rancor* não é exatamente um burguês, uma vez que tem consciência do embuste do trabalho que faz e nutre sério respeito pelos menos favorecidos que são sua gente de origem. Mas também não é mais um merduncho, um excluído, um pingente urbano, já que melhorou sua condição econômica, sofisticou seus modos e seus gostos, distanciou-se bastante do estilo de vida do Morro da Geada.

Tanto o ex-engraxate que se tornou o rei da Boca do Lixo quanto o garoto egresso do Morro da Geada que se tornou publicitário de sucesso compreenderam o espaço em que viviam, não se vitimizaram por ele, conduziram seus destinos, pagaram o preço de suas escolhas, transpuseram as barreiras que os confinavam ao universo dos excluídos e superaram definitivamente a condição de pobres-diabos. Assumindo a alma do lugar, independentemente de terem sido merdunchos, otários, malandros ou bandidos, ambos realizaram o inscrito na bandeira da cidade de São Paulo: *Non ducor, duco*.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. Dedo-duro. In: **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- ANTÔNIO, João. Abaixo a literatura engomada (um depoimento de João Antônio, novo astro da literatura amassada). In: **Revista Status**, nº. 16, São Paulo, p. 68-75, 16.nov.1975.
- _____. Corpo-a-corpo com a vida. In: **Malhação do Judas Carioca**. São Paulo: Clube do Livro, 1987.
- _____. Mendigos e Mafueiros. In: **Sete vezes rua**. São Paulo: Editora Scipione, 1996.
- _____. **Abraçado ao meu rancor**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.
- _____. Paulinho Perna Torta. In: **Leão-de-Chácara**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha. In: **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAL, Mieke. **Teoría de la Narrativa**. Madrid: Ediciones Cátedra , 1990.
- BARBOSA, João Alexandre. João Antônio: a prosa de uma consciência. In: **Entrelivros**. Cotia-SP: Ateliê Editorial, 1999.
- BARROS, Edgard Luiz de. **Os governos militares**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1992.
- BEHN, Guilherme F. H. Espaço urbano: uma trajetória histórica. In: **Revista Geografia**, nº. 41, São Paulo: Escala Educacional, p.16-21, janeiro.2012.
- BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.
- BORELLI, Hélivio. **Noites Paulistas**. São Paulo: A & C Arte e Ciência Editora, 2005.
- BORGES FILHO, Ozíris. **Espaço e literatura: introdução à topoanálise**. Franca-SP: Ribeirão Gráfica e Editora, 2007.
- BOSI, Alfredo. Um boêmio entre duas cidades. Prefácio. ANTÔNIO, João. **Abraçado ao meu rancor**. São Paulo; Cosac & Naify, 2001.
- BOURNEUF, Roland. OUELLET, Réal. **O universo do romance**. Coimbra: Livraria Almedina, 1976.
- CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. In: **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.
- CASTELLO, José. A arte de ser João. In: **Inventário das sombras**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- CHAUÍ, Marilena. **O que é ideologia**. São Paulo: Brasiliense, 1980.
- CHEVALIER, Jean. GHEERBRANDT, Albert. **Dicionário de Símbolos**. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olímpio, 2007.

- CISCATI, Maria Regina. **Malandros na terra do trabalho:** malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930-1950). São Paulo: Annablume/Fapesp, 2000.
- CORRÊA, Luciana Cristina. **Merdunchos, malandros e bandidos:** estudo das personagens de João Antônio. 2002. 143 f. Disponível em <[www.cedap.assis.unesp.br/.../LUCIANA%20CRISTINA%20CORREA%20\(M\).pdf](http://www.cedap.assis.unesp.br/.../LUCIANA%20CRISTINA%20CORREA%20(M).pdf)> Acesso em: 17.jan.2014.
- DERTÔNIO, Hilário. O bairro do Bom Retiro. In: **Coleção História dos Bairros de São Paulo**, vol. 9. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1971.
- GAMA, Lúcia Helena. **Nos Bares da Vida.** São Paulo: Editora SENAC, 1998.
- GASTAL, Susana. **Alegorias Urbanas.** Campinas: Papirus, 2006.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas.** Rio de Janeiro: LTC, 2008.
- GOMES, Renato C. **Todas as cidades, a cidade.** Literatura e experiência urbana. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- JOANIDES, Hirofóto de Moraes. **Boca do Lixo.** São Paulo: Edições Populares, 1977.
- JORGE, Clóvis Athayde. Santa Ifigênia. In: **Coleção História dos Bairros de São Paulo**, vol. 23. São Paulo: Departamento do Patrimônio Histórico, 1999.
- LACERDA, Rodrigo. Ele está de volta. In: **João Antônio. Contos reunidos.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- LUZ, Rogério Ribeiro da. **Centro Velho de São Paulo.** São Paulo: Massao Ohno Editor, 1999.
- LYRA, Pedro. **Literatura e Ideologia.** Petrópolis: Vozes, 1979.
- MACÊDO, Tania. Malandros e merdunchos. In: **Leão-de-Chácara.** São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- MAGRI, Ieda Maria. **Nasci no país errado:** ficção e confissão na obra de João Antônio. 2010. 197 f. Disponível em <www.letras.ufrj.br/posverna/doutorado/MAGRIIM.pdf> Acesso em: 23.jan.2013.
- MAJADAS, Wania de Sousa. **Silêncio em Prosa e Verso:** minério na fratura das palavras. Goiânia: Editora da UCG, 2007.
- MELLO, Cristiano. O espaço geográfico suburbano na literatura. In: **Revista Geografia**, nº. 39, São Paulo: Escala Educacional, p.51-57, agosto. 2011.
- MIYAKE, Ricardo Koichi. **Cidade, malandros e capital:** uma leitura dos contos de *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 2004. 93 f. Disponível em <www.cedap.assis.unesp.br/.../RICARDO%20KOICHI%20MIYAKE.pdf> Acesso em: 23.jan.2014.
- NEJAR, Carlos. **História da Literatura Brasileira:** da Carta de Caminha aos contemporâneos. São Paulo: Leya, 2011.
- NOSSO SÉCULO. São Paulo: Editora Abril, v. 5, 1980.
- NOSSO SÉCULO. São Paulo: Editora Abril, v. 10, 1980.

ORLANDI, Eni Puccinelli *et al.* Maio de 1968: os silêncios da memória. In: NUNES, José Horta (Org.). **Papel da Memória**. Campinas-SP: Pontes, 3. ed., 2010.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6. ed. Campinas-SP: Editora Unicamp, 2007.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **Cidade dos Sentidos**. Campinas-SP: Pontes, 2004.

PASQUAL, Camila Marcelina. **O subúrbio na narrativa de João Antônio**. 2011. 286 f. Disponível em <<http://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/94773>>. Acesso em: 23.jan.2014.

PERES, Elena Pajero. **Cantos e recantos urbanos na literatura de João Antônio**. Disponível em <http://revhistoria.usp.br/images/stories/revistas/164/RH_164-_09-Elena_Pajero_Peris.pdf> Acesso em 27.jun.2012.

PEZZIN, Liliana E. **Criminalidade Urbana e Crise Econômica**: o caso de São Paulo. São Paulo: IPE-USP, 1986.

PONCIANO, Levino. **São Paulo: 450 bairros, 450 anos**. São Paulo: Editora do Senac, 2004.

ROLNIK, Raquel; KOWARIK, Lúcio; SOMEKH, Nadia. **São Paulo: crise e mudança**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

RÓNAI, Paulo. Duas palavras. In: **Contos reunidos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2012.

ROSA, Maria Eneida Matos da. **O malandro brasileiro**: do fascínio ao rancor. 2008. 217 f.

Disponível em <www.cedap.assis.unesp.br/.../MARIA%20ENEIDA%20MATOS%20DA%20ROSA.pdf> Acesso em:23.jan.2014.

SANTOS, José Luís dos. **O que é cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

SANTOS, Luiz Alberto Brandão; OLIVEIRA, Silvana Pessôa de. **Sujeito, Tempo e Espaço Fictionais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: Técnica e Tempo, Razão e Emoção. 4 ed., São Paulo: Edusp, 2009.

SILVA, Mylton Severiano da. **Paixão de João Antônio**. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

SILVA NETO, José Pereira da. **O espaço urbano de São Paulo no realismo ficcional de João Antônio**. 2002. 163 f. Disponível em <http://www.cedap.assis.unesp.br/acervo_joao_antonio/mestrado/JOSE_PEREIRA_DA_SILVA_NETO.pdf> Acesso em: 18.out.2012.

SOUZA, Maria Adélia Aparecida de. MetrÓpole e Paisagem: caminhos e descaminhos da urbanização. In: **História da cidade de São Paulo**, v. 3: a cidade na primeira metade do século XX (1890-1954). São Paulo: Paz e Terra, 2004. p. 546-551.

Sobre a Autora

Ana Cláudia Paschoal

Doutora em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Maringá (2019) – UEM. Possui Mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Estadual de Maringá -UEM (2014), especialização em Literatura Brasileira pela Faculdade Estadual de Educação, Ciências e Letras de Paranavaí-PR (2003), graduação em Letras pela Faculdade Estadual de Educação Ciências e Letras de Paranavaí (1998) e graduação em Direito pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1985). Atualmente é professora do Ensino Médio no Colégio Paroquial Nossa Senhora do Carmo (PR) e professora colaboradora de Literatura Brasileira na UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná, Campus de Paranavaí. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira e Língua Portuguesa.

Índice Remissivo

A

abordagem 10
ambiente social 71
atividades criminosas 32
atividades ilícitas 76
autoritarismo 69, 89, 90
autor paulistano 9, 13, 28, 30

C

civilização 42, 54
classe social 23, 31
constituição 30, 65
crescimento urbano 43
crime 9, 45, 74, 75, 84, 100
crimes violentos 31
criminalidade 11
cultura 10, 11, 21, 31, 37, 42, 43, 44, 47, 53, 54, 93, 100, 106

D

desenvolvimento 11, 39, 43, 57
dinamismo paulistano 44
ditadura militar 17, 18, 57, 61, 68

E

empreendedorismo 101
escória social 28
escrevendo 13
espaço físico 9, 33, 43, 92, 93, 100, 101
espaço urbano 10, 11, 12, 28, 30, 33, 38, 39, 40, 41, 42, 45, 51, 54, 55, 59, 63, 64, 87, 91, 92, 93, 94, 97, 100, 106
estratégica 74
estudando 13

F

fortuna 11

G

governos 68, 104

I

ideologia 10, 11, 37, 41, 47, 48, 49, 53, 54, 89, 100, 101, 104

J

jornais 13, 17, 22, 23, 52, 54, 57, 69, 70, 74, 75, 86, 89
jornal 13, 17, 18, 45, 57, 60, 87
jornalismo 11, 13, 17, 25
jornalista 10, 17, 23
jornalística 25
julgamento 20, 33

L

lançamento 17, 21, 22
liberdade 17, 42, 72, 83, 90
liberdade de expressão 17
liberdades públicas 68
língua do povo 65
língua falada 65
linguagem 9, 16, 17, 25, 26, 28, 33, 64, 66, 68, 69, 71, 80, 90
literatura 8, 9, 16, 18, 19, 21, 22, 25, 28, 29, 34, 55, 65, 86, 104, 105, 106
livro 5, 16, 17, 20, 21, 22, 25, 26

M

malandragem 9, 17, 41, 48, 49, 50, 56, 66, 73, 74, 75, 76, 83, 84, 85, 95, 105
marginalidade 32, 49, 71
marginalizados urbanos 9
modernização 22, 38

N

narrativas 8, 9, 10, 11, 12, 27, 28, 29, 30, 66, 92, 93, 99, 100

O

obras públicas 79

P

personagem 24, 25, 27, 31, 33, 35, 37, 38, 39, 45, 46, 49, 51, 55, 67, 69, 92
personagens 8, 9, 10, 11, 14, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 46, 47, 55, 61, 65, 67, 68, 69, 105
personagens anônimos 9
poder público 79
polícia 13, 15, 16, 23, 41, 45, 73, 74, 75, 82, 85, 94, 102

política 12, 22, 57, 75, 76, 86, 87, 89, 90
prestígio social 10, 95
processo histórico 59, 100
protagonistas 9, 10, 11, 12, 17, 27, 33, 35, 36, 39, 40,
66, 68, 84, 92, 99

R

reportagem 25, 27
respeito da crítica 9
revistas 17, 22, 52, 70, 74, 106
romancista 34, 37

S

sistema 5
social 10, 15, 18, 23, 24, 26, 28, 30, 31, 32, 41, 42, 43,
44, 45, 46, 47, 48, 49, 53, 57, 60, 62, 63, 64, 71, 77, 78,
79, 80, 82, 84, 90, 93, 95, 102
socialização 28
sociedade 25, 26, 27, 28, 32, 33, 36, 37, 40, 43, 44,
45, 46, 49, 52, 53, 60, 77, 81, 84, 88, 93, 97, 100, 102,
103
solidariedade 29, 73
subúrbio 28, 106
sucesso 16, 18, 30, 43, 44, 47, 48, 49, 52, 54, 56, 92,
100, 101, 103

T

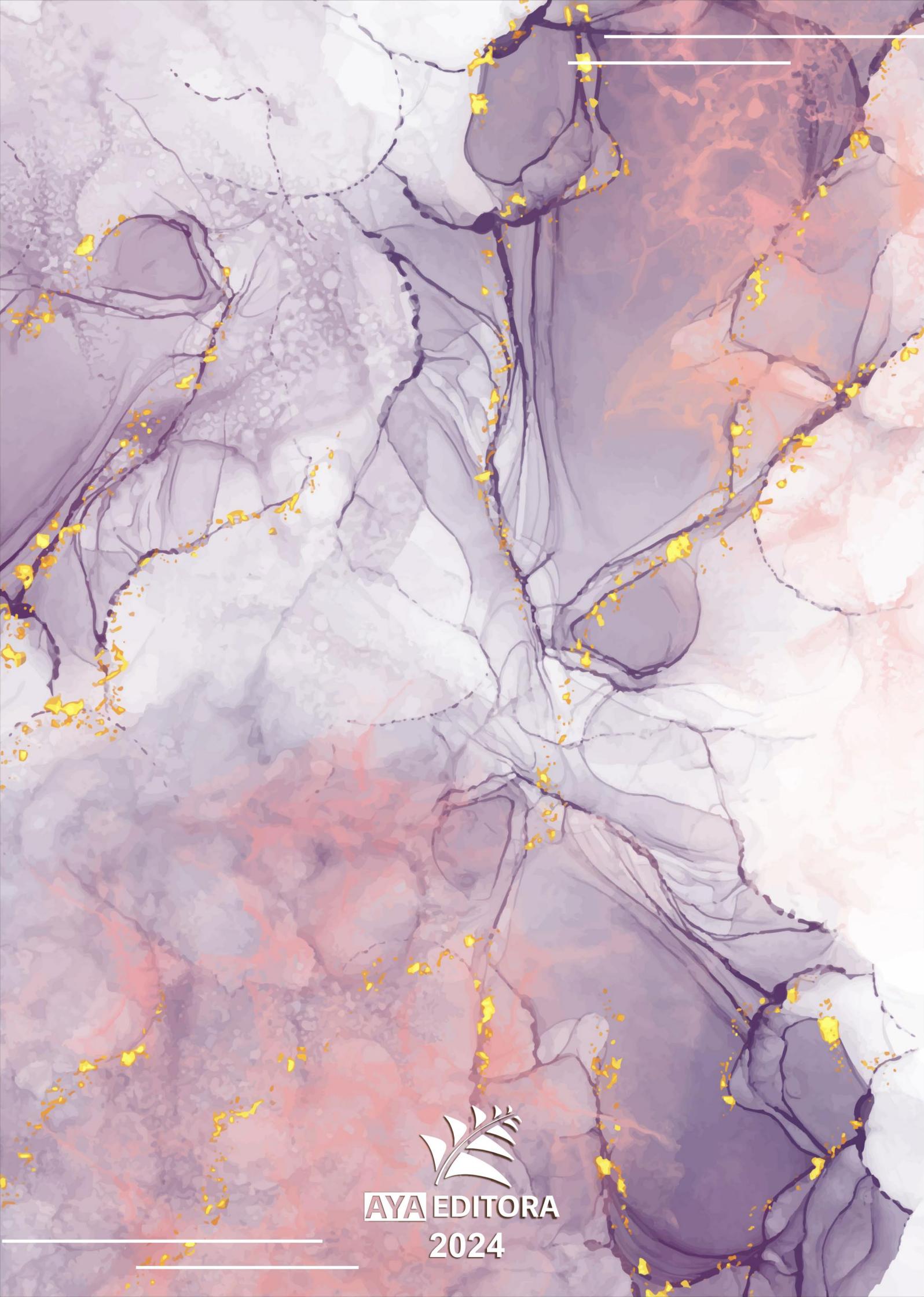
talento literário 13

U

urbanismo 11
urbano 8, 10, 11, 12, 16, 23, 27, 28, 30, 32, 33, 35, 36,
37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 51, 54, 55, 59, 60,
61, 63, 64, 65, 77, 85, 87, 88, 89, 91, 92, 93, 94, 97, 98,
99, 100, 103, 104, 106

V

violência 23, 49, 73, 78, 80, 82, 85, 102



AYA EDITORA
2024