

JOSÉ PEREIRA DA SILVA NETO

O ESPAÇO URBANO DE SÃO PAULO NO REALISMO FICCIONAL DE JOÃO
ANTÔNIO

JOSÉ PEREIRA DA SILVA NETO

O ESPAÇO URBANO DE SÃO PAULO NO REALISMO FICCIONAL DE JOÃO
ANTÔNIO

Dissertação apresentada à Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade Estadual Paulista, Câmpus de Assis, para a obtenção do título de Mestre em Letras (Área de Concentração: Literaturas de língua Portuguesa).

Orientadora: *Rosane Gazolla Alves Feitosa*

Assis - SP
2002

(esta página é o verso da anterior – folha de rosto)

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

Silva Neto, José Pereira da
S586e O espaço urbano de São Paulo no realismo ficcional de João
Antônio / José Pereira da Silva Neto. Assis, 2002
163 f.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de
Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Realismo na literatura. 2. Espaço literário. 3. Literatura
Brasileira. 4. Antonio, João, 1937 – 1996 – Crítica e interpre-
tação I. Título.

CDD 808.8012
869.909

JOSÉ PEREIRA DA SILVA NETO

O ESPAÇO URBANO DE SÃO PAULO NO REALISMO FICCIONAL DE JOÃO
ANTÔNIO

Dissertação apresentada à Faculdade de
Filosofia, Ciências e Letras da Universidade
Estadual Paulista, Câmpus de Assis, para a
obtenção do título de Mestre em Letras (Área
de Concentração: Literaturas de língua
Portuguesa).

BANCA EXAMINADORA

Presidente e orientador: _____

Segundo examinador: _____

Terceiro examinador: _____

Assis, de 2002

DADOS CURRICULARES

JOSÉ PEREIRA DA SILVA NETO

Nascimento: 01-12-1957
Naturalidade: Santa Maria/RS
Nacionalidade: Brasileiro

Filiação: José Pereira da Silva Filho
Maria Enedi Martins da Silva

1979-1982: Curso de Graduação – Licenciatura Curta em Letras
Universidade Federal de Santa Maria – RS

1982-1985: Curso de Graduação – Licenciatura Plena em Letras
Universidade Federal de Santa Maria – RS

1989-1996: Professor efetivo da Rede Estadual de Ensino do Rio Grande do Sul

1996-1997: Professor interino Auxiliar I
Universidade do Estado de Mato Grosso

1998: Professor efetivo Auxiliar I
Universidade do Estado de Mato Grosso

dedicatória

Meus sinceros agradecimentos à minha orientadora

Professora Doutora Rosane Gazolla Alves Feitosa, sempre presente;

à Professora Doutora Tânia Celestino de Macêdo e

à Professora Doutora Ana Maria Domingues de Oliveira pela disposição em compor a

Banca de Qualificação e por suas importantes sugestões.

RESUMO

Nossa proposta é estudar o espaço literário da cidade de São Paulo nos textos publicados em volume do paulista João Antônio (São Paulo – 27/01/1937 – Rio de Janeiro – 31/10/1996). Sua produção ficcional se caracteriza por privilegiar os homens simples da periferia, aqueles que chamaremos de excluídos sociais que são os malandros, cafetões, boêmios, prostitutas, policiais corruptos, que vivem em condições subumanas e para sobreviver lançam mão de recursos, às vezes, ilícitos.

João Antônio representando o espaço da periferia o faz de maneira realista, isto é, com objetividade na descrição do espaço e da ação levando o leitor a identificar nessas narrativas o espaço social compreendido como aquele que caracteriza o lugar onde atua a personagem e ou o narrador em suas relações humanas e o espaço de jogo que, podendo ser dependente do espaço social, evidencia-se por ser aquele que gira em torno da prática do jogo de sinuca, especialmente, e toda implicação dela decorrente.

A metodologia contemplou a análise e interpretação das seguintes narrativas selecionadas para o *corpus*: “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas”, “Fujie”, “Visita”, “Meninão do caixote”, “Frio”, “Malagueta, Perus e Bacanaço”, “Paulinho Perna Torta”, *Lambões de caçarola*, “Dedo-duro”, Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serrralha”, “Bruaca”, “Abraçado ao meu rancor” e “No morro da geada”.

Nossa pesquisa apóia-se, sobretudo, em estudos de Osman Lins, R. Bourneuf e R. Ouellet, M. Butor e também em A. Rosenfeldt, Antônio Candido, A. Bosi, G. Lukács, W. Benjamin, Ian Watt, R. Barthes e G. Genette.

Percebemos, então, que João Antônio cria, objetivamente, um espaço de papel para que suas personagens e narradores tenham um espaço urbano onde possam ser reconhecidos e agirem conforme suas necessidades de sobrevivência social.

Palavra-chave: João Antônio, espaço literário, urbano, realismo, narrativa.

ABSTRACT

Our proposal is to study the literary space of the city of São Paulo in the texts published in volume of João Antonio's inhabitant from São Paulo (São Paulo - 27/01/1937 - Rio de Janeiro - 31/10/1996). His production ficcional is characterized by privileging the simple men of the periphery, those that we will call to have excluded social that they are the scoundrels, pimps, bohemians, prostitutes, corrupt policemen, that they live in subhuman conditions and to survive they throw hand of resources, sometimes, illicit.

João Antônio representing the space of the periphery makes it in a realistic way, that is, with objectivity in the description of the space and of the action taking the reader to identify in those narratives the social space understood as that characterizes the place where the character acts and or the narrator in their human relationships and the game space that, can be dependent of the social space, it is evidenced by being that that rotates around the practice of the snooker game, especially, and all implication of her current.

The methodology contemplated the analysis and interpretation of the following narratives selected for the *corpus*: "Busca", "Afinação da arte de chutar tampinhas", "Fujie", "Visita", "Meninão do caixote", "Frio", "Malagueta, Perus e Bacanaço", "Paulinho Perna Torta", *Lambões de caçarola*, "Dedo-duro", "Paulo Melado do chapéu mangueira serralha", "Bruaca", "Abraçado ao meu rancor" and "No morro da geadá".

Our research leans on, above all, in studies of Osman Lins, R. Bourneuf and R. Ouellet, M. Butor and also in A. Rosenfeldt, Antônio Cândido, A. Bosi, G. Lukács, W. Benjamin, Ian Watt, R. Barthes and G. Genette.

We notice, then, that João Antônio creates, objectively, a paper space so that their characters and narrators have an urban space where they can be recognized and they act their needs of social survival accordingly.

Word-key: João Antônio, space literary, urban, realism, narrative.

SUMÁRIO

Resumo	8
Abstract	10
INTRODUÇÃO	13
CAPÍTULO I – O espaço literário realista – descrever/narrar: considerações teóricas	20
CAPÍTULO II – São Paulo, uma cidade de papel: o espaço social	44
CAPÍTULO III – São Paulo, uma cidade de papel: o espaço de jogo	113
CONCLUSÃO	150
Bibliografia	158
Autorização para Reprodução	163

INTRODUÇÃO

A idéia para o desenvolvimento do presente estudo surgiu há alguns anos quando comecei a ter contato com autores que tinham uma preocupação de produzir uma literatura que representasse mais de perto a realidade, como o próprio João Antônio diz, em “Corpo-a-corpo com a vida”, que deve ser uma literatura que se rale nos fatos do dia-a-dia. “Um corpo-a-corpo com a vida brasileira. Uma literatura que se rale nos fatos e não que rele neles” (p. 146). Da produção em prosa da literatura brasileira, sempre tive uma especial atenção às narrativas curtas. E tão logo o primeiro contato com os textos de João Antônio, surgiu uma vontade de decifrá-los, de compreender o universo ficcional de um escritor que, embora não tenha tido o devido reconhecimento pelo grande público, possui uma produção de significativa qualidade. A compreensão da importância de sua obra foi alcançada apenas pela crítica que, reconheceu em João Antônio um autor heterogêneo que trilha caminhos próprios e tem personalidade para fazê-lo.

A produção literária de João Antônio compreende um período histórico que se inicia em 1963 com a publicação de *Malagueta, Perus e Bacanaço* e atinge 1996, ano de sua morte, com a publicação de *Dama do encantado*. A sua literatura é passível de vários estudos devido a uma criativa e complexa heterogeneidade de composição. Foi um escritor que produziu textos jornalísticos e ficcionais; na ficção produziu novela, crônica e conto. E, neste gênero, soube como poucos promovê-lo com criatividade e inovação. Não é por menos, portanto, que foi o primeiro autor na

literatura brasileira a produzir o conto-reportagem: “Um dia no cais”, publicado na revista *Realidade* em 1968. João Antônio desenvolveu textos em que às vezes fica difícil determinar-se o gênero, tamanha a sua criatividade e capacidade de busca de uma nova expressão literária. Devido a isso, nesta dissertação usaremos os termos narrativa ou texto quando nos referirmos a sua criação literária.

A respeito da contemporaneidade das narrativas de João Antônio, podemos dizer que ele se destaca juntamente com Wander Piroli, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan, Luís Vilela, Murilo Rubião, José J. Veiga, Osman Lins, Otto Lara Resende, Bernardo Elis, Moacyr Scliar e tantos outros. Dentre todos, João Antônio assume um destaque ao lado de Rubem Fonseca e Dalton Trevisan por apresentar em suas narrativas um despojamento na linguagem que evidencia sua pouca preocupação com qualquer choque às tradições. Somando a isso, aborda temas que circulam pelo dia-a-dia das pessoas comuns, resultando em uma literatura que se identifica com o cotidiano dos leitores, especialmente aqueles dos centros urbanos. Com esse estilo e temática procuram balançar as velhas estruturas.

A produção literária de João Antônio, especificamente aquela publicada em livro, compreende um período que se inicia com a publicação em 1963 de *Malagueta Perus e Bacanaço* e atinge 1996 com *Dama do encantado*. O livro *Malagueta, Perus e Bacanaço* teve a primeira edição esgotada rapidamente. Com esse livro, João Antônio se lançou como escritor e obteve prêmios importantes como o Prêmio Jabuti. Também viu ser transformado em filme a narrativa de título homônimo ao livro. Sempre que se fala em João Antônio, primeiro vem à mente *Malagueta, Perus e Bacanaço*, tamanha a projeção que o autor teve na década de 60 com esse livro. Entre a primeira e a última publicação, foram publicados *Leão-de-chácara* (1975), *Malhação do Judas carioca* (1975), *Casa de loucos* (1976), *Calvário e porres do pingente Afonso*

Henriques de Lima Barreto (1977), *Lambões de caçarola* (1977), *Ô Copacabana!* (1978), *Noel Rosa* (1982), *Dedo-duro* (1982), *10 contos escolhidos* (1983), *Meninão do caixote* (1983), *Abraçado ao meu rancor* (1986), *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!* (1991), *Os melhores contos* (1986), *Guardador* (1992), *Paulinho Perna Torta* (1993), *Um herói sem paradeiro: vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento* (1993), *Afinação da arte de chutar tampinhas* (1993), *Patuléia, gentes da rua* (1996), *Sete vezes rua* (1996).

Devido a sua produção literária ser eclética e plural, uma vez que não escreveu apenas ficção, estabeleci como *corpus* as narrativas em que a espacialidade e a ambientação é a cidade de São Paulo. Mais ainda, como delimitação maior do *corpus*, determinei somente aquelas narrativas publicadas em livro.

De toda a sua produção ficcional, as narrativas que se enquadram neste critério de seleção são os seguintes livros com as respectivas narrativas (usaremos aspas duplas quando forem citadas) que os compõem: *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963) – “Busca”, “Afinação da arte de chutar tampinhas”, “Fuje”, “Visita”, “Meninão do caixote”, “Frio” e “Malagueta, Perus e Bacanaço”; *Leão-de-chácara* (1975) – “Paulinho Perna Torta”; *Lambões de caçarola* (1977); *Dedo-duro* (1982) – “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, “Bruaca” e “Dedo-duro”; *Abraçado ao meu rancor* (1986) – “Abraçado ao meu rancor”; de *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!* (1991) – “No morro da geada”.

Uma observação deve ser feita neste momento. A narrativa “Meus tempos de menino”, publicada em *Dama do encantado* (1991), não se tornou objeto do *corpus* porque ela fora publicada em *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!* (1991) sob o título “No morro da geada”. Desconsiderando-se pequenas diferenças e/ou

alterações frasais, pode-se afirmar que este texto “Meus tempos de menino” é uma parte de “No morro da geada”, ou uma reescritura dele.

Como o tema principal dessa dissertação é o estudo do espaço literário, a metodologia empregada foi de evidenciar, pela análise e interpretação, qual é o limite de atuação urbana das personagens, como elas se comportam nesse espaço. Para alcançar esse objetivo, fez-se necessário também evidenciar a constituição do espaço como elemento narrativo possível de transportar uma carga de significado que, por sua vez, faz parte do todo.

O presente estudo está dividido em um capítulo em que se abordam questões teóricas e outros dois em que se desenvolvem a análise e a interpretação das narrativas propriamente. No primeiro capítulo – O espaço literário realista – descrever/narrar: considerações teóricas –, faço uma abordagem a respeito do par descrição/narração em suas implicações como elementos que constituem um processo de composição narrativa e relaciono esse processo ao realismo produzido por João Antônio em seus textos. No segundo – São Paulo, uma cidade de papel: o espaço social – e no terceiro – São Paulo, uma cidade de papel: o espaço de jogo –, procuro desenvolver uma análise que evidencie o espaço social e o espaço de jogo, que compõem o espaço urbano da cidade de São Paulo. Ainda que entendo a indissociabilidade de ambos, preferi tratá-los separadamente para explicitar e detalhar os dois aspectos encontrados no espaço das narrativas de João Antônio.

Para a escolha das narrativas que compõem o *corpus* não se levou em consideração a cronologia de suas publicações. Definidos os dois aspectos principais – o espaço social e o espaço de jogo – que serão objeto de análise, agrupamos as narrativas conforme a maior evidência do tema a ser analisado. Partindo-se daquelas em que o

espaço ficcional urbano se evidencia para aquelas em que o espaço tem menos destaque. Não há, por conseguinte, valorização mais de uma em detrimento de outra.

Ao estabelecer a metodologia de abordagem das narrativas, procurarei seguir os pressupostos teóricos estabelecidos em torno do par descrever/narrar, considerando que esse par leva ao realismo narrativo de João Antônio. Daremos ênfase aos conceitos de Osman Lins, R. Bourneuf e R. Ouellet, M. Butor, e também algumas vezes apoiando-nos em A. Rosenfeldt, Antônio Candido, A. Bosi, G. Lukács, W. Benjamin, Ian Watt, R. Barthes e G. Genette, com vistas a traçar algumas observações a respeito do ato descritivo e sua função na narrativa ao lado do ato de narrar.

A partir deles, fica claro que a descrição é sempre útil à narração porque, minimamente, serve para expor o local onde estão as personagens e/ou o narrador. Esta seria a sua utilização menor. Aos teóricos é consenso a importância do espaço na composição narrativa, uma vez que esse espaço, sendo diegético, sempre será outro, porque se caracteriza como um espaço de papel, e pode vir a determinar inclusive a atitude das personagens.

“As personagens que nos falam ou das quais nos falam estão “em algum lugar”, e é tudo.

[...]

Para realizar tal arrumação, introduzir-se-ão necessariamente certos pormenores, ou certos objetos, dos quais não se falava habitualmente, de modo a constituir no espaço imaginado figuras precisas e estáveis. (Butor, 1974, p. 42)

A descrição serve para, no interior da narrativa, comunicar informação, do autor ao leitor, por meio de uma personagem informada a uma outra que não o está. [...] Longe de ser um acrescento decorativo mais ou menos parasitário, a descrição condiciona, portanto, o funcionamento da narrativa no seu conjunto. (BOURNEUF;OUELLET, 1976, p. 157-158)

A importância dada ao espaço e à descrição dele na narrativa pode levar ao desenvolvimento do realismo na literatura. A concepção de realismo aqui atribuída é a aquela que considera o tratamento do fato com maior objetividade na linguagem, afastando-se, portanto, do idealismo, da subjetividade extrema, conforme nos diz Rosenfeldt (1996).

A partir da compreensão de que o espaço é aquilo que percebe o leitor como resultado da descrição, a narração desenvolvida deixa também transparecer o espaço em que se desenvolve a ação. Não há necessariamente exclusividade no uso da descrição para apresentar o espaço ao leitor. O espaço urbano paulistano ficcional é determinado pelo andar, caminhar, perambular, vagar, transitar das personagens ou do narrador. Com essa movimentação o espaço urbano é apresentado e, com isso, João Antônio procura criar situações verossímeis, na medida em que retrata estados vivenciais de pessoas comuns no dia-a-dia suburbano, em torno de suas personagens e dos seus narradores. Esse andar tanto parte do centro para o bairro como do bairro para o centro ou mesmo internamente ao próprio bairro. O movimento que efetuam as personagens e os narradores-personagens, quando andam pelo espaço urbano, sugere, em princípio, uma semelhança com o *flâneur* baudelairiano. Entretanto essa semelhança desaparece na medida em que passamos a compreender a necessidade inclusive da movimentação desses personagens pela cidade de São Paulo. O andejo de João Antônio encontra na rua um espaço de sobrevivência e 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 à miséria humana e social. Por sinal, este espaço, em sua grande maioria, se verifica em torno ou da estrada de ferro ou de algum rio – Tietê, Pinheiros ou Tamanduateí – que corta a cidade.

O espaço de pobreza humana e social nos parece ser aspecto de denúncia a que se propõe João Antônio. Nestas narrativas, não existe explicitamente qualquer referência à burguesia. A representação social de João Antônio refere-se a um homem que perambula por um ambiente espacial degradante à sua condição humana. Nesta situação, o homem ocupa um espaço cuja condição se assemelha ao espaço do animal com o qual passa a conviver.

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-se também 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 passível de se atribuir valores simbólicos, estratégia narrativa buscada pelos ficcionistas contemporâneos. Nessa concepção, o espaço não pode ser visto apenas como um mero pano de fundo, diante do qual circulam atuando as personagens.

João Antônio, como 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.

CAPÍTULO I

O ESPAÇO LITERÁRIO REALISTA – DESCREVER/NARRAR:

CONSIDERAÇÕES TEÓRICAS

Percebe-se no contexto geral das narrativas selecionadas de João Antônio para este trabalho que ele procura alertar, denunciando, sobre a situação humana que se mostra em um espaço urbano paulistano específico e determinado pela ação das personagens.

Conforme afirma Antonio Candido (1987, p. 209), a literatura nas últimas décadas passa a se preocupar com o impacto que causa no leitor. Esse impacto não é só consequência de uma escolha temática que retrata a violência urbana e dificuldades sociais, inclusive as políticas; mas também é reflexo de uma estrutura formal:

Não se trata mais de uma coexistência pacífica das diversas modalidades de romance e conto, mas do desdobramento destes gêneros, que na verdade deixam de ser gêneros, incorporando técnicas e linguagens nunca dantes imaginadas dentro de suas fronteiras. [...] A ficção recebe na carne mais sensível o impacto do *boom* jornalístico moderno, [...]

Esse tipo de posicionamento estético, conforme ainda Antonio Candido (1987, p. 213) faz com que diminua ou apague as distâncias sociais, uma vez que esses escritores visam a sua identificação com o popular.

O espaço urbano é reproduzido e retratado nas narrativas de João Antônio, de modo a confirmar um forte condicionamento, até também como causa, do

comportamento humano pelo espaço que ocupa, uma vez que este homem precisa sobreviver em um espaço urbano em que o mais esperto e também, às vezes, o mais forte somente tem condições de resistir. A partir daí várias situações de ordem sociológicas se imporão, e todas sob a regência do espaço.

Nos textos aqui analisados no capítulo dois, há por parte do autor uma preocupação em tornar verossímeis as atitudes das personagens. Em “Corpo-a-corpo com a vida”, por exemplo, João Antônio declara o que faltaria à literatura brasileira enquanto produção.

Neste texto, podemos notar que João Antônio possui uma preocupação em se aproximar do real. Essa preocupação é percebida pela crítica e por aqueles leitores sensíveis a ponto de sentirem uma agudeza crítico-social bastante significativa por parte dele em todos os textos aqui analisados. Nesse sentido, Alfredo Bosi (1987, p.423) menciona que, assim como outros autores, João Antônio faz parte de uma linha neo-realista violenta que aborda o universo urbano e/ou marginal. E nessa tendência, coloca João Antônio entre os melhores representantes, considerando criticamente que seu melhor livro ainda seja *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

Assim é que Ivo Barbieri (1986, p. 567), ao se referir a *Malagueta, Perus e Bacanaço*, compara-o à produção de Alcântara Machado, mas chama atenção que a esta só se assemelha quanto ao aspecto externo, porque João Antônio possui “a dimensão da lucidez angustiada”. Barbieri cita a seguinte passagem de *Malagueta, Perus e Bacanaço*: “a luz elétrica só cobre solidões constantes, vergonhas, carga represada de humilhação. Homens, pálidos se arrastando, [...] cada um com seu problema e sua solução” (ANTÔNIO apud BARBIERI, 1986, p.567) da qual deduz o sentido de uma síntese de significado de suas “personagens e do espaço em que se movem”. Salaria que esta situação de derrota, de desilusão das personagens é uma

marca de todo volume, o que pode facilmente ser estendido a todas demais narrativas sobre São Paulo aqui tratadas. E ainda como característica de uma temática de abordagem social afirma que

A visualidade dos detalhes, a percepção das ruas e bairros em seus movimentos de agitação e remanso, o humor do cotidiano e o aproveitamento do coloquial estruturam uma percepção objetiva de São Paulo, sem sacrifício à invenção. As figuras e cenas, em sua mobilidade nervosa, exalam um picaresco amargo, cheio de rebeldia, lucidez e derrota. (BARBIERI, 1986, p.567)

Nesse espaço urbano, as personagens de João Antônio são seres perdidos e, nele, vagabundos que são, envolvem-se em situações que lembram o patético, em que muitas vezes a derrota é uma vitória, que não deixa ao final, sob uma ótica ético-moralista, de ser uma derrota. No fundo, parecem ser elementos desencontrados em seu próprio meio.

Já para Alfredo Bosi (1977, p. 44), o modo como alguns contistas usam a linguagem para demonstrar um realismo mais brutal, crítico do social, e entre eles incluindo-se João Antônio, tem sua origem ou sofre influência da prosa dos romancistas de 30, especialmente aquela desenvolvida por Graciliano Ramos, Marques Rebelo, e contemporaneamente, inclusive, por Rubem Fonseca. “Creio que é no tronco dessa escrita, moderna em senso lato, que se enxertam os modos de dizer e de narrar mais correntes do conto contemporâneo”. A forma de usar a frase em “uma forte concisão” e também por força de uma escolha vocabular seriam características de uma aproximação a uma literatura moderna que procura estabelecer um realismo crítico. Daí crer que

A trama narrativa e o manejo da frase de cada um dos contos desses livros [neste ponto Alfredo Bosi se refere a vários

contistas que anteriormente foram citados, entre eles João Antônio] representativos da ficção brasileira obedeceram a certos processos imanentes à prosa moderna, muito mais próximos do despojamento neo-realista, ou de uma sóbria e tensa auto-análise, do que de livres expansões neobarrocas. (BOSI, 1977, p. 16)

Antonio Candido (1987, p. 210) ao apresentar a situação em que se encontrava a produção literária na década de 60-70, no que diz respeito ao conto, destaca a “penetração veemente no real graças a técnicas renovadoras, devidas, quer à invenção, quer à transformação das antigas”, que os contistas estão apresentando. Esta é uma marca que vem ocorrendo nos contos, o que, na opinião do professor, vem “representar o melhor da ficção brasileira recente”.

Ao se referir aos contistas que se destacam nesta condição de manifestação através de um realismo mais crítico, Antonio Candido (1987 p. 212) cita João Antônio como sendo um dos que desenvolve uma “espécie de ultra-realismo sem preconceitos”. Conforme o professor ainda, ele assume diante do leitor a posição de agressão com um texto que possui uma violência,

não apenas nos temas, mas dos recursos técnicos fundindo ser e ato na eficácia de uma fala magistral em primeira pessoa, propondo soluções alternativas na seqüência da narração, avançando as fronteiras da literatura no rumo duma espécie de notícia crua da vida.

João Antônio e Rubem Fonseca são escritores que ao representarem as tendências do conto no decênio de 60, fazem-no de modo que vêm a ser difusores de um “realismo feroz” que terá sucessores.

Antonio Candido (1987, p.212) acentua que a literatura deste período é aquela que se caracteriza por ser “uma literatura do contra”. Ela é, então, uma literatura que é “contra a escrita elegante”; “a convenção realista”; “a lógica narrativa”; e, por último, “contra a ordem social”.

Ressalta que, independentemente da posição político-ideológica do escritor, nos seus textos podem haver manifestações de tomada de postura política. Estas “tendências”, como se refere Antonio Candido, são resultados de um momento histórico porque passa o país por um lado, e, porque é o resultado da influência das “vanguardas artísticas”, por outro.

Fruto de tudo isso é o que ele denomina de “realismo feroz”. E lembra que esta fase da história social brasileira, “corresponde à era de violência urbana em todos os níveis do comportamento”. (CANDIDO, 1987, p. 212) E continua o professor e crítico justificando esta tendência, dizendo que

Guerrilha, criminalidade solta, superpopulação, migração para as cidades, quebra do ritmo estabelecido de vida, marginalidade econômica e social — tudo abala a consciência do escritor e cria novas necessidades no leitor, em ritmo acelerado.

Essa forma de escrever, de fazer literatura, diz Alfredo Bosi (1977, p. 18), é também devido a “uma nova explosão de capitalismo selvagem que passou a viver o Brasil da década de 60”. Neste tempo, uma cultura de massa, “de renovadas opressões” é desenvolvida sem que se forme uma unidade, cada qual produzindo sob uma inspiração particular e “independente”.

No caso específico de João Antônio, o falar de suas personagens é representativo de um modo e estilo de vida urbanos que se caracterizam, representativamente, como de uma grande cidade, principalmente, na qual, não só as camadas sociais como as micro-regiões (guetos) possuem seus próprios dialetos. É neste espaço urbano que vemos coexistirem o marginal, a prostituta, o jogador, o traficante, o malandro profissional e todos possuindo uma marca lingüística característica e comum,

inclusive influenciador do meio e influenciado pelo meio. O espaço urbano, neste caso a cidade de São Paulo, é representado também pela linguagem. Nesse sentido, Alfredo Bosi (1977, p.19) diz que

Esse mundo de pequenos expedientes e da pequena malandragem que no Rio e na Bahia tem (ainda) o espaço livre do morro e do mar, esgueira-se pelas ruas poentas de uma São Paulo suja, sem outro horizonte além das silhuetas dos arranha-céus. Desse fundo torvo tirou João Antônio a linguagem lírico-popular das histórias de *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

Aliás, pode-se afirmar com segurança que essa característica não se restringe a *Malagueta, Perus e Bacanaço*. Ela está presente em toda a obra de João Antônio.

No espaço em que predomina a necessidade de esperteza para vencer o medo, a fome, o malandro mais esperto, a polícia é que se fundamentarão, existencialmente, as personagens de João Antônio.

Sem o espaço, ou melhor, sem esse espaço elas não teriam o porquê de ser, daí a importância dele, inclusive, para caracterização dessas personagens. Isso nos afirma também Michel Butor (1974) quando diz que a descrição de objetos e do próprio espaço é uma forma de descrever as personagens. Logo é de se concluir o valor condicionante do espaço até mesmo para a constituição da personagem.

Uma das maneiras pelas quais o espaço é representado na narrativa é através do movimento das personagens. Assim, referindo-se a Dom Quixote e a Moby Dick, Roland Bourneuf e Réal Ouellet (1976) fazem uma referência que serve bem ao caso das narrativas de João Antônio. Eles aludem à viagem quando se referem à movimentação que ocorre em Dom Quixote e Moby Dick, enquanto que para as narrativas de João Antônio se poderia referir a trajeto, já que as personagens de João

Antônio circulam ou perambulam pelos bairros de uma mesma metrópole, no caso São Paulo, como forma de melhor apresentar as variações do espaço. Em várias narrativas, o espaço urbano da cidade de São Paulo mais parece um labirinto por onde andam, pois quase sempre retornam ao ponto de origem. É o caso de “Visita”, “Malagueta, Perus e Bacanaço”, “Busca”, “Frio”, “Abraçado ao meu rancor”, “No Morro da Geada”, “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, “Paulinho Perna Torta” e outros menos evidentes como “Fujie”, “Bruaca”. De todo modo, é o andar, o movimentar-se que importa e por meio dele as personagens mostram o que seriam as nuances de uma cidade.

Dizem Bourneuf e Ouellet (1976, p. 131) que

A viagem dá a estes romances o tema e o princípio de unidade, a matéria das peripécias, o ritmo; por ela se revelam ou se realizam as personagens e, para além dessas aventuras grotescas ou épicas, o autor sonha uma outra viagem, a do homem durante a sua existência, longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra.

Logo, seguindo a linha de pensamento acima exemplificada, poder-se-ia dizer ou substituir a palavra “viagem” e “romance” por trajeto e narrativa e o sentido geral se aplicaria bem à obra de João Antônio.

A indicação do local onde se desenvolverá a ação é por vezes bastante interessante, porque dá ao leitor determinadas informações que vêm melhor situar a ação, permitindo aos poucos que outras descrições sejam feitas à medida que ocorre um deslocamento por parte das personagens.

De outro modo e sentido, frisa bem Michel Butor (1974, p.41) que “Toda ficção se inscreve pois em nosso espaço como viagem, e pode-se dizer a esse respeito que este é o tema fundamental de toda literatura romanesca.”. Assim a

narrativa que nos faz transpor de lugar com mais facilidade é aquela que trata de viagem, de movimento, de trajeto, apontando, então, a distância existente entre o lugar da leitura e aquele para onde nos remete tal leitura.

A estação que representa o lugar descrito nessa viagem de ida e volta inerente a toda leitura, pode ter com o lugar em que me encontro relações espaciais muito diversas; a distância romanesca não é somente uma evasão, ela pode introduzir no espaço vital modificações inteiramente originais. [...] As coisas se dispõem por conseguinte ao meu redor de modo totalmente diverso. (BUTOR, 1974, p. 41)

Usando Balzac como exemplo, Michel Butor (1974, p.42) diz que há por parte do escritor uma preocupação com o lugar onde se encontra o leitor e que ao desenvolver sua narrativa o autor estaria levando em consideração esta condição. Assim Balzac teria escrito para os leitores parisienses primeiramente,

e se quisermos apreciar verdadeiramente aquilo que ele [Balzac] nos conta, precisamos, mesmo se estivermos em outro lugar, transportar-nos para essa cidade, ponto de viagem de todas as distâncias que ele compõe.

Por extensão, e ao mesmo tempo interpretando este posicionamento de Michel Butor (1974), poder-se-ia, então, dizer que João Antônio escreve esta obra para os leitores paulistas, a princípio, e que esta mesma necessidade para a obra de Balzac também existiria aqui. Isto é, faz-se necessário nos transportarmos para o espaço urbano paulistano a fim de melhor nos envolvermos nele e o compreendermos como leitores e, conseqüentemente, como participantes de um processo social, uma vez que a literatura se faz pela linguagem e esta é uma criação social, como o é também uma forma de representação desse mesmo social.

Este espaço nos surge como imagem a partir da(s) descrição(ões) que nos fazem as personagens ou mesmo o narrador. Poderemos dizer, como leitores, se em tal espaço falta alguma coisa, ou se nele há algo que passará a significar algo mais do que já representa. “Para realizar tal arrumação, introduzir-se-ão necessariamente certos pormenores, ou certos objetos, dos quais não se falava habitualmente, de modo a constituir, no espaço imaginado, figuras precisas e estáveis” (Butor, 1974, p. 42).

Com isto, com esta transposição, a cidade que se formará diante do leitor, fruto das descrições desenvolvidas pelo autor por meio do narrador e das personagens, bem como dos espaços por onde transitarem, será uma cidade formada por imagens outras, advindas de outras fontes de informação não-literária, como fotografias, reportagens, jornais, que se somam, de forma inconsciente, àquelas da ficção.

Nesse poder de um lugar com relação a outro, as obras de arte sempre representaram um papel particularmente importante [...] Elas serão pois, nesse domínio do espaço como em tantos outros, uma ferramenta da reflexão, um ponto sensível pelo qual o autor imagina sua própria crítica. (BUTOR, 1974, p. 46)

De onde se toma como reflexão que o espaço numa narrativa deve ser organizado de forma a criar uma harmonia perfeita com a ação das personagens, criando e reforçando efeitos e também exprimindo através dele(s) a(s) intenção(ões) do autor. Alteração ou mudança do espaço ocasiona, conseqüentemente, uma mudança na composição da narrativa e do seu ponto dramático. Entretanto Lukács (1968) diz que o autor que se limita a descrever ações a partir da visão da personagem também fica limitado, pois sua onisciência limitar-se-á à visão dela. Desta forma, o autor põe-se no nível das suas personagens.

Diz ainda Lukács (1968, p.57) que as novas maneiras de representar a realidade surgem de uma “necessidade histórico-social da vida e é um produto necessário da evolução social”. Para ele a representação da realidade parte do posicionamento do escritor diante do fato e do recurso que usa para expô-lo. Assim é que, para ele, participar implica diretamente em narrar e observar resulta em descrever.

Deste modo, podemos entender que a narrativa tal como a concebemos tem duas colunas de sustentação: descrever e/ou narrar. De um lado, o ato de descrever implica numa relação com o espaço no qual transcorre a narrativa; de outro, está o tempo o qual se associa ao narrar, isto é, à ação propriamente. Os dois atos, narrar e descrever, portanto, se entrelaçam através do movimento das personagens e a partir do ponto de vista que o narrador assume ao apresentá-lo.

A respeito da composição descritiva do espaço, os objetos que o constituem não são gratuitos. E não sendo, representam não só o próprio espaço em sua composição como também ajudam a caracterizar a(s) personagem(ns). A propósito, Philippe Hamon (apud Osman Lins, 1976, p. 97) referindo-se sobre Zola, afirma que o espaço “confirma, precisa ou revela o personagem”. Os objetos pertencentes a tal espaço teriam a capacidade, inclusive, de se tornarem indicadores do estado tanto psicológico quanto social da personagem. Michel Butor (1974) confirma essa posição, afirmando que a descrição tanto de móveis, objetos, de um modo geral, é também uma forma de descrever as personagens, o que também é indispensável na medida em que só vem a acrescentar sobre elas.

Isso nos leva a crer que, contrariamente àqueles que crêem no espaço tão-somente como pano de fundo, o espaço é muito significativo para a composição da personagem, inclusive, de tal modo que, não raro a sua movimentação em cena, depende da composição que é dada a este espaço. Ora, isto posto, não é difícil

considerar a influência que tal espaço causa sobre o “comportamento” e movimentação da personagem.

Quanto a este aspecto, poderia ser levantada uma questão. Seria o espaço ou o meio elemento constantemente influenciador do comportamento das personagens? A seleção prévia dos objetos pelo autor para a composição e estruturação do espaço em que atuará a personagem é o que vai estabelecer o que lá deverá estar presente ou não. Quanto a isso, o próprio Michel Butor (1974, p. 42) afirma que a ausência de um objeto em cena, em determinado espaço, é tão significativo quanto àqueles que lá estão.

Segundo Osman Lins (1976, pp. 98, 99), esse mesmo espaço, que serve para caracterizar as personagens quanto às suas atitudes, não é necessariamente “útil para o evolver da ação”.

Se há o espaço que nos fala sobre a personagem, há também o que lhe fala, o que a influencia. Sua função caracterizadora é quase sempre limitada e a influência que exerce restringe-se por vezes ao psicológico, [...]

Pode-se dizer que, em geral, a função do espaço não visa só a caracterizar e a influenciar a personagem, mas também a localizá-la no mundo. Diz ainda Osman Lins (1976, p. 101) a esse respeito que “Não se percebe, nestes casos, um nexos entre a personagem, ação cumprida e o cenário em que a cumpre”. Como exemplo, pode-se usar a situação em que se encontra o narrador em “Abraçado ao meu rancor” quando este se encontra no interior do trem, retornando à casa de sua mãe no Morro da Geada. Fica difícil, devido à extensão da narrativa, extrair dela exemplos que mostrem o ponto aqui retratado. A intenção é referenciar que, em “Abraçado ao meu rancor”, no momento em que o narrador está no interior do trem, nada tem a ver mais com ele. É

apenas um espaço que o localiza no mundo. Ele apenas está no interior do trem fazendo o trajeto de retorno ao Morro da Geda. Inclusive, não muda sequer a intensidade de seu (mau) humor que já se manifestava antes. Ou por outra, a morte ou ainda a condição social em que está Bruaca, personagem principal da narrativa “Bruaca”, publicada em *Dedo-duro* em 1982, quando morre na rua, não é causada pela rua. De outro modo, não se pode atribuir à rua, como espaço, a morte de Bruaca, mas a toda uma situação sociológica precedente que o leva à morte. A rua, então, como espaço, só interpõe-se como símbolo talvez da miséria psicológica e social na qual viveu a personagem, mas não é um espaço como tal caracterizador suficiente para levá-la à morte.

Gérard Genette (1973, p. 263), referindo-se ao descrever e narrar procura elucidar essa questão fazendo sua avaliação teórica para justificar a importância da descrição como constituinte de um processo narrativo como forma de expor na narração os elementos espaciais. É sabido, e ele confirma que

Pode-se portanto dizer que a descrição é mais indispensável do que a narração, uma vez que é mais fácil descrever sem narrar do que narrar sem descrever (talvez porque os objetos podem existir sem movimento, mas não o movimento em objetos).

Desta forma, então, a descrição, ainda segundo Genette, (1973, p. 263) poderia ser feita livre, em estado puro, independente da narração, mas isso a estaria afastando do texto literário; enquanto que a narração nunca iria se desvincular da descrição “mas esta dependência não a impede de representar constantemente o primeiro papel”. A descrição será sempre útil à narração.

O estudo das relações entre o narrativo e o descritivo reduz-se portanto, no essencial, a considerar as *funções*

diegéticas da descrição, isto é, o papel representado pelas passagens ou os aspectos descritivos na economia geral da narrativa. (GENETTE, 1974, p. 264)

O que se conclui dessas palavras de Genette (1974, pp. 264, 265) é que a descrição expõe o espaço — tanto quanto objetos e personagens que nele existam, caracterizando-o inclusive. A descrição é algo que, na criação literária, tem seu limite, adequação e necessidade dependentes do valor simbólico que venham a ter os objetos descritos, na função de coadjuvante ao significado da própria narrativa diegética. Daí que ele afirma que a grande função, portanto, da descrição assumida contemporaneamente “é de ordem simultaneamente explicativa e simbólica”. Assim os fatos e objetos em geral descritos tendem a “justificar a psicologia dos personagens, dos quais são ao mesmo tempo signo, causa e efeito”. Por esta afirmação de Genette, percebe-se que a descrição obtém, assume uma grande importância significativa dentro da narrativa moderna.

Assim

É necessário observar enfim que todas as diferenças de conteúdo, que não têm propriamente existência semiológica: a narração liga-se a ações ou acontecimentos considerados como processos puros, e por isso mesmo põe acento sobre o aspecto temporal e dramático da narrativa; a descrição ao contrário, uma vez que se demora sobre objetos e seres considerados em sua simultaneidade, e encara os processos eles mesmos como espetáculos, parece suspender o curso do tempo e contribui para espalhar a narrativa no espaço. [...] Mas do ponto de vista dos modos de representação, narrar um acontecimento e descrever um objeto são duas operações semelhantes, que põem em jogo os mesmos recursos da linguagem. (GENETTE, 1974, pp. 265-266)

O que vale reafirmar que a descrição tal como um processo de linguagem, semelhante ao da narração, serve para anunciar o espaço em que se desenvolve a ação. Daí o seu grau de significação e, logo, indissociável à narração, não

raro confirmando e (a)firmado um elemento de sua constituição: a personagem — e o narrador enquanto em primeira pessoa, participante da diegese. De outro modo é a narração o processo por meio do qual tanto objeto quanto personagem são representados.

É interessante observar que para Lukács (1968) a descrição é um elemento menor no processo de composição literária. Para ele, esse recurso serve apenas para preencher vazios que, no bom autor, não existem, pois admite que, nele, os elementos se entrelaçam na narrativa. Isto é, as complexidades dos objetos da ação ou que levam à ação indicam o modo a caracterizar a própria qualidade dela. Assim, aquilo que se deve dizer do homem por meio de uma concepção de mundo bem formada, ou se poderia dizer amadurecida, é resultado das ações narradas sobre esse mesmo homem. Este é o verdadeiro valor épico que deve existir numa narrativa para Lukács.

Quando se propõe a estudar um ou outro elemento estrutural da narrativa, neste caso seja tempo, seja espaço, é necessário isolá-lo dos demais elementos na narrativa, muito embora não se negue a possibilidade de confrontá-los. O tempo, portanto, é um elemento que participa na forma de realização da narração semelhantemente ao espaço em relação à descrição. Embora nosso objetivo não seja estudar a descrição, é pertinente abordá-la, uma vez que ela é o elemento que expõe o espaço. Este sim é o nosso objeto. Assim se houver necessidade de se tratar da descrição como forma de isolar para abordar o espaço, esse será o caminho a ser tomado.

Afirma Osman Lins (1976, p. 64) que “Vemo-nos ante um espaço ou um tempo inventados, ficcionais, reflexos criados do mundo e que não raro subvertem – ou enriquecem, ou fazem explodir – nossa visão das coisas”. Daí, não podemos confundir os fatos narrados em um espaço de universo diegético com aqueles semelhantes do universo real, ainda que na narrativa ocorram possíveis referências que

façam aproximação com dados histórico-biográficos nos quais o próprio autor pode estar envolvido.

Adverte Osman Lins (1976, p. 65) que existem duas concepções de construção de narrativa a partir do espaço. Uma é aquela que tem no espaço um meio significativo de expressão e, por conseguinte, torna-se por força de conteúdo em símbolo; em outras “é rarefeito e impreciso”. Ainda assim, este espaço poderá refletir-se na constituição da personagem de modo a ressaltar a deficiência de uma noção histórica ou sociológica o que não deixaria de assumir um significado puramente circunstancial.

O espaço, como elemento estrutural da narrativa, atinge uma importância tão significativa em termos de ficção que chega “a ser, em alguns casos, o móvel, o fulcro, a fonte da ação” (LINS, 1976, p.67). Neste sentido, corrobora esta afirmação Bourneuf e Ouellet (1976, p. 131) ao dizerem que “Longe de ser indiferente, o espaço num romance exprime-se, pois, em formas e reveste sentidos múltiplos até constituir por vezes a razão de ser da obra”. “[...] espaço é [deve ser] organizado com o mesmo rigor que os outros elementos, age sobre eles, reforça-lhes o efeito e, no fim de contas, exprime as intenções do autor” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 138). A partir dessa valorização de espaço, define-o Osman Lins (1976, p. 72), afirmando que

Podemos [...] dizer que o espaço, no romance, tem sido – ou assim pode entender-se – tudo que, intencionalmente disposto, enquadra a personagem e que, inventariado, tanto pode ser absorvido como acrescentado pela personagem, sucedendo, inclusive, ser constituído por figuras humanas, então coisificadas ou com a sua individualidade tendendo para zero.

[...]

Deve-se ter presente, no estudo do espaço, que o seu *horizonte*, no texto quase nunca se reduz ao denotado.

A respeito do que declara neste extrato, Osman Lins (1976) diz que o espaço tem sido e não que é algo intencional visto que, devido ao ato de criação de cada escritor, cabe a este romper barreiras e quebrar regras. Com isso ele não fecha a questão quanto à aplicação e à significação do espaço na narrativa, deixando flexível, e dependente de época, tanto sua aplicação quanto sua conseqüente avaliação crítica.

A propósito do uso e função da descrição enquanto caracterizadora do espaço em que se desenvolvem as ações e, segundo Bourneuf e Ouellet (1976, p.143), existe uma variação significativa na medida em que as descrições são capazes de representar

a recusa quase total a uma recriação exaustiva da realidade, do largo quadro harmonioso à precisão seca de um inventário. O desvio manifesta-se simultaneamente pelos meios utilizados, nas funções atribuídas à descrição e na relação, que ela revela, do escritor com o mundo.

Observa-se nestas palavras ou através delas que o importante realmente é como se usa a linguagem descritiva. Isto é, de que forma o escritor a usa para que não torne o espaço algo meramente decorativo. Isto significa dizer que a linguagem descritiva usada para determinar um objeto, cena, etc. atingirá um significado que não permitirá que tal objeto descrito se torne um mero objeto descrito. Ele terá na narrativa um valor conotativo que virá contribuir no significado geral possível de ser atribuído.

Esse emprego associa-se ao deslocamento do narrador e, conseqüentemente, o seu olhar passa a determinar a seqüência sucessiva de objetos e de ambientes, que se realiza através da descrição espacial, do espaço em que se encontra. É, na verdade, o movimento do narrador que gera na narrativa o roteiro, o itinerário não só do próprio narrador, mas também das personagens. É por isso que Bourneuf e Ouellet

(1976, p. 144) afirmam que “onde a descrição tem de ser “sucessiva”, o escritor guia a vista ao longo dos caminhos que ele próprio traçou”. Limitando-nos, especificamente, a “Malagueta, Perus e Bacanaço” e a “Abraçado ao meu rancor”, onde, nessas narrativas, mantém-se um trajeto bem definido por meio do qual se apresenta o espaço urbano paulistano. Nelas também, e, não mais do que em outras narrativas de João Antônio que retratam o espaço urbano de São Paulo de alguma forma, o trajeto é marcado pelo andar, pelo vagar, do próprio narrador como também das personagens. Esta estratégia narrativa do vagar representa a cidade de São Paulo por meio de um espaço que caracteriza a vida periférica urbana. O espaço aqui representado não é gratuito ou accidental. O espaço urbano é apresentado pelos pés do narrador e/ou personagem. A vida da periferia, na qual está(ão) envolvida(s) a(s) personagem(ns), está relacionada ao(s) aspecto(s) físico(s) urbano(s) da mesma forma que ao(s) aspecto(s) psicológico(s) determinante(s) do comportamento da(s) personagem(ns). É assim que “o olhar estabelece, portanto, relações entre as diversas partes do objeto a descrever, assinala as similitudes, fixa as proporções, marca os contrastes” (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 144).

O espaço urbano paulistano apresentado por João Antônio está limitado ao bairro Centro e às proximidades, principalmente da zona oeste da cidade. Portanto o limite espacial da cidade de São Paulo está restrito à economia de composição de que se vale o autor. É sabido que o autor estabelece em seu plano de (re)criação aquilo que irá lhe servir ou não para que atinja o significado final desejado (LINS, 1989). Assim é que a delimitação do espaço diegético da São Paulo de João Antônio é aquela que atinge os bairros em torno do centro, dando uma atenção maior em uma ou outra narrativa àqueles da zona oeste. Resumidamente se pode dizer que, no

universo do texto de João Antônio, são aqueles bairros em que existe uma vivência maior de uma população do submundo social.

Com referência a uma composição de espaço numa narrativa, podemos nos referir a uma percepção de urbano que ocorre por cortes seletivos na visão do autor. Esses cortes são reorganizados, no texto, por meio de um processo de “desmontagem” e “remontagem”. Enquanto que, no primeiro, ocorre a seleção de objetos; no segundo, ocorre a atribuição de novos significados a eles, a partir do olhar de quem os qualifica.

O autor reconstrói em seu texto a cidade que vê “e se insere nele”. O autor sabe que ao escrever a cidade é “cifrá-la novamente”, de modo que passa a reconstruí-la com os pedaços, as partes, os vazios. Isso faz com que jamais a remontará novamente. Esta cidade, como um quebra-cabeças, não será jamais restaurada em sua totalidade. Daí, o resultado é que o autor nos apresentará uma outra cidade, descontínua, cuja imagem advinda do texto trará novos ou outros significados (GOMES, 1994).

A posição do leitor, neste caso, também é de reconstrução. Uma reconstrução em segundo grau, já que foi feita uma anteriormente pelo autor. O leitor reconstrói mentalmente um espaço que já foi reconstruído pelo autor e que lhe é passado pelo narrador e/ou personagem(ns). E nessa reconstrução é que são atribuídos os significados e formalizados os símbolos.

Bourneuf e Ouellet (1976) acreditam que o espaço sofreu muitas transformações quanto à sua importância e à sua significação dentro da narrativa num contexto histórico do gênero. Assim, de um mero elemento que vinha a servir de cenário e, conseqüentemente, de local no qual as personagens agiam, ele passou a ter através da descrição de ambiente uma interferência no conteúdo da diegese. Há, por conseguinte, entre os críticos um acordo tácito, ao que tudo indica, de que essa influência tenha se

tornado mais contundente a partir do século XIX. No Brasil, teria sido mais próximo ao final daquele século devido à efervescência de modelos cientificistas importados da Europa que por aqui passaram a ser desenvolvidos. Refiro-me aos movimentos estéticos Realismo e ao Naturalismo que têm seu desenvolvimento, em nosso país, a partir das duas últimas décadas do século XIX. A partir de então, o espaço deixou de ser um mero cenário ou pano de fundo para ser um elemento que realmente tivesse uma importância significativa na composição do significado do conteúdo narrativo.

No romance moderno, abundam os exemplos desta identificação natureza-homem, em que a paisagem já não é somente um estado de alma, mas onde ela ilumina o inconsciente de quem a contempla ou a imagina. (BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 151)

Podemos exemplificar as palavras da citação acima em “O Morro da Geada” e em “Abraçado ao meu rancor”, quando o narrador-personagem contempla a natureza que o rodeia e o põe desejoso de ser pintor para melhor descrevê-la. Em ambas narrativas, quando do retorno do narrador ao seu espaço de origem, ele se deslumbra com a natureza que o circunda, mesmo estando tão próximo à cidade na qual predomina o cinza. O Morro da Geada adquire uma conotação de espaço bucólico e nele a integração, via estado emocional do narrador, é completa, a tal ponto de ele querer ser pintor e não escritor para, na descrição, melhor perpetuá-lo.

Intensificando a questão, Bourneuf e Ouellet (1976, pp.154-155), a respeito da função da natureza e da significação, que envolve o processo de descrição do espaço na narrativa apontam:

- 1- que a descrição pode “criar um ritmo na narrativa: desviando o olhar para o meio ambiente, provoca um descanso após uma passagem de acção, ou

uma forte expectativa quando interrompe a narrativa num momento crítico”;

- 2- que a descrição “constitui, por vezes, uma abertura, no sentido musical do termo, que anuncia o movimento e o tom da obra”. Dizem os autores que essa função transforma-se em uma “função pictural”, o que seria facilmente percebida e conclui dizendo, em dependência disso, que “a descrição leva-nos a ver”. Entretanto, se essa descrição for compacta e/ou densa, mais eficiente nesta intenção será, se comparada, logicamente, àquelas longas descrições as quais, tanto maiores quanto mais cansativas e próximas a preciosismos, se tornam que deixam escapar ou de intensificar significados;
- 3- que ela “alarga as perspectivas narrativas, assinala uma espécie de nota de suspensão que ganha valor simbólico”.

Dessa posição dos autores, conclui-se que a grande função da descrição é de servir “para, no interior da narrativa, comunicar informação, do autor ao leitor, por meio de uma personagem informada a uma outra que não o está” de onde “a descrição implica o olhar de uma personagem, donde [há] a necessidade de introduzir essa personagem e de colocar em face do objeto”.

Logo, se conclui que a descrição promove um condicionamento da narrativa em seu todo, por refletir o olhar e o vagar da personagem e, através dos quais, se percebe o mundo diegético em que ela se encontra.

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)

A reflexão sobre o espaço e, por via de consequência, a sua descrição, numa narrativa, leva-nos indubitavelmente ao encontro do realismo ou da reprodução realista.

Na opinião de Roland Barthes (1984, p. 90), a descrição numa narrativa justifica-se pelo “ ‘sentido’ [que] existe, dependendo da conformidade, não ao modelo, mas sim às regras culturais da representação”. O efeito do real é aquela noção, por conseguinte, que apreendemos no momento em que reconhecemos o referente. Por exemplo, porta aberta. Sabemos da existência de porta numa casa, escritório etc. Esta noção nos provoca o efeito de real. Se a porta tem outro significado que não a porta é algo a ser visto no contexto narrativo.

Anatol Rosenfeld (1996, p. 76) define realismo em literatura sendo aquela “tendência de reproduzir, de uma forma estilizada ou não, idealizada ou não, a realidade apreendida pelos nossos sentidos”. E, com relação às formas de reproduzir uma realidade, Rosenfeld associando o romance à pintura demonstra como esta apreende a realidade em várias maneiras de acordo com o pensamento estético de uma época de produção.

A opinião de Rosenfeld (1996, p.97) a respeito do posicionamento do pensamento atual a cerca da arte com relação ao homem e à realidade enfocada da qual faz parte reflexivamente, diz que

sem dúvida se exprime na arte moderna uma nova visão do homem e da realidade ou, melhor, a tentativa de redefinir a situação do homem e do indivíduo, tentativa que se revela no próprio esforço de assimilar, na estrutura da obra-de-arte (e não apenas na temática), a precariedade da posição do indivíduo no mundo moderno. A fé renascentista na posição privilegiada do indivíduo desapareceu.

Para Ian Watt (1984, p.16-17), ao termo realismo se atribui idealismo como significado antônimo. Entende, então, por realismo a representação descritiva das atividades e experiências humanas em toda a sua variedade e complexidade, dando ênfase à forma como faz essa representação. Ele deixa transparecer que é o resultado de uma linguagem que transmite o conhecimento determinado das coisas. Isto é, aquilo que se percebe e que se detém da linguagem é uma espécie de real escrito, na medida em que esse real só o é enquanto for linguagem.

Dependendo do escritor, neste caso João Antônio, existe na/pela sua linguagem a preocupação de transmitir/promover uma transcrição da vida tal como ele (autor) a percebe. A preocupação maior, portanto, não é a invenção, no sentido de fazer totalmente novo, mas de representar o que é, o que já existe de maneira nova.

Roland Barthes (1984) diz que na obra ou em uma cena descrita nada é gratuito. Tudo tem algo de valor, de significado. Simbolicamente, os objetos em si denotam, mesmo quando parecem insignificantes em cena, quase despercebidos, não deixando apenas de ser um pormenor, o realismo da cena; por vezes esse mesmo realismo, por meio de um mesmo objeto do cenário, pode conotar um significado e remetê-lo a um outro contexto.

Essa questão a respeito do realismo descritivo vem de longa data preocupando teóricos e escritores, na medida em que ela é o ponto nevrálgico do processo descritivo e, por que não, de coerência tanto na delimitação sociológica em que se envolverão as personagens quanto na economia da obra, enquanto elemento de criação por parte do autor.

A descrição do espaço pretende apresentar-nos algo e nos colocar diante dele ao mesmo tempo. Ela tende com essa intenção dizer mais do espaço do que muitas vezes ele tem a dizer. Isso significa que essa notação depende tanto mais do

leitor em sua interpretação do que do autor através dos olhos das personagens ou do narrador. E, ainda, para Ian Watt (1984), a sua intensidade em qualidade é capaz de gerar a noção de enraizamento da personagem e sua ligação com o ambiente em que ela vive. Como a linguagem descritiva realista apresenta-se despojada e mais apropriada com o dia-a-dia, essa noção de enraizamento a que se refere Ian Watt torna-se mais evidente e significativa.

Isso significa que devemos entender o termo realismo não com um grau de fidelidade externa à narrativa, mas sim em consonância a um valor gerado internamente à narrativa pela linguagem. Ou ainda por outro, aquilo que autor “vê” é de fato possível ser aquilo que o leitor “vê”. A reprodução fiel parece já, de antemão, impraticável ou ainda paradoxal, porque se parte do pressuposto que tal fidelidade é impossível e que sempre remeterá a um grau de significado que se encontra além-texto, isto é, a elementos e/ou valores que pertençam à cultura individual do leitor. Admitindo-se a possibilidade de aproximação maior do espaço diegético ao espaço real, estabelece-se a verossimilhança, a qual depende de recursos lingüísticos e literários.

Já Roland Barthes (apud BOURNEUF; OUELLET, 1976, p. 161) reexaminado a questão diz que

O realismo, aqui, não pode ser, pois, a cópia das coisas, mas o conhecimento da linguagem; a obra mais “realista” não será a que “pinta” a realidade, mas a que servindo-se do mundo como conteúdo (este mesmo conteúdo é, aliás, alheio à sua estrutura, isto é, ao seu ver), explorar o mais profundamente possível a *realidade irreal* da linguagem.

A partir deste princípio Bourneuf e Ouellet (1976, p.161) dizem que “A interpretação do espaço no romance não constitui mais do que um ponto particular do problema crucial da *mimesis*”. Eles alertam para o fato de que essa concepção que

vem ocupando espaço na crítica e teoria desde a antigüidade clássica se apóia em duas questões bastante polêmicas: a literatura verdadeiramente deve se preocupar em copiar o real ou, se estiver preocupada consigo mesma, com a linguagem que a compõe, como pode ser estabelecida alguma relação de fidelidade com o real?

No sentido barthesiano de realismo, João Antônio apresenta uma cidade de São Paulo que só existe enquanto nos mantivermos limitados às suas palavras, ao discurso que sustenta a diegese que apresenta. A representação que faz do espaço urbano de São Paulo não pode ser fiel, pois, se assim o fosse, perderia a finalidade de arte que possui. A sua existência, originária de um olhar próprio, só existe enquanto linguagem, de resto é objetos que compõem um espaço, um ambiente de coisas sem significação.

CAPÍTULO II

SÃO PAULO, UMA CIDADE DE PAPEL: O ESPAÇO SOCIAL.

O espaço social representado na ficção de João Antônio publicada em livro pode ter vários vieses, entretanto fez-se a escolha por abordar o espaço social por entender-se que ele se realiza através de características peculiares do espaço urbano e do espaço do jogo. O espaço urbano, de um modo geral, entende-se ser aquele em que ocorram as relações sócio-político-econômicas em uma cidade, de modo que possam vir a caracterizar inclusive determinadas peculiaridades antropológicas de grupos sociais. Por outro lado, o espaço do jogo, na ficção de João Antônio, adquire um sentido muito próprio, tendo em vista que uma boa parte de sua produção literária aborda o jogo — neste caso, especificamente, o jogo de sinuca — ou a vida em torno desse tipo de jogo como tema. Portanto, é oportuno se debruçar sobre a maneira como João Antônio representa ficcionalmente no espaço social esta prática do jogo que vai além do caráter lúdico.

Independentemente do modo de narrar, o espaço urbano na ficção de João Antônio é perceptível através da movimentação do narrador. Essa movimentação causa no leitor a impressão de que a cidade é um grande labirinto de ruas no qual circulam as personagens. Este espaço urbano que se nos apresenta pela descrição do narrador e pela ação das personagens caracteriza ficcionalmente a cidade de São Paulo de João Antônio.

Conforme Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 49), a cidade, o espaço urbano como tal, só existe porque existe o discurso que o nomeia. É uma cidade de fato

de papel. “Tudo o que o narrador pensa, transforma-se no que ele faz, a saber, em *récit*”. Ao leitor cabe remontar a imagem do espaço descrito e/ou representado na narrativa como a um quebra-cabeça, de modo que passa a (re) construir mentalmente aquilo que já foi reconstruído pelo autor através do seu narrador. E, nessa reconstrução, é que são atribuídos os significados e formalizados os símbolos pelo discurso. Por isso é preciso que se compreenda que uma cidade é resultado do discurso que a descreve. Embora haja uma estreita ligação entre ambos, eles não se confundem.

Entende-se que, nessa reconstrução, o espaço urbano termine por configurar-se como um labirinto no qual as personagens transitam. O significado que se pode apreender de labirinto também é aquele de se estar perdido. Estar em um labirinto subentende-se estar em um caminho no qual não se conhece a sua totalidade, de modo que se pode vir a se perder. No caso das narrativas de João Antônio, esse labirinto é formado pelos bairros periféricos em direção ao centro de São Paulo. Também se considera aqui o sentido de labirinto compreendido como aquele de Renato Cordeiro Gomes (1994, p. 64) que o entende não como sendo um emaranhado que converge para o centro, mas sim um símbolo de dispersão urbana no qual o homem torna-se prisioneiro. A cidade, então, é uma criação humana na qual o próprio criador se perde, porque se aprisiona. “Daí a perplexidade desse homem que se “aventura” pelo desenho intrincado da cidade-labirinto: ele, o indeciso, o hesitante, o irresoluto, está envolvido por muitas ramificações – não sabe que caminho tomar.”

No caso ficcional de João Antônio, a hesitação não é necessariamente fruto de um desconhecimento do espaço urbano por onde transitam as personagens. É muito mais devido ao emaranhado das ruas, resultante de uma metrópole. É por isso que o andar, o vagar das personagens de João Antônio não é exatamente o flandar de Baudelaire. Neste, o sentido de vagabundear é pleno, carregado de despreocupação,

além do que é uma prática resultante do ócio da burguesia. Na opinião de Walter Benjamin (1989) o *flâneur* baudelairiano é um elemento fútil e ocioso, que tem esclarecimento sobre o lugar por onde anda. Seu trajeto é-lhe desconhecido, porque não lhe interessa por onde vai, importa na verdade é poder “gastar” o tempo andando, e, ao mesmo tempo, observar a paisagem urbana.

Diferentemente, o andarilho de João Antônio tem na rua um espaço de exposição no qual as mazelas sociais são percebidas e apresentadas. Ainda que tenha, às vezes, local certo para chegar, ele conhece e/ou sabe onde/por onde/aonde ir. A forma usada pelo narrador para expor a rua e compreendê-la em sua psicologia como espaço-palco de ações é flanar. E para isso, como afirma João do Rio (apud GOMES, 1994, p.111):

É preciso ter os espíritos vagabundos, cheios de curiosidade malsã e os nervos com o perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes — a arte de flanar.

Se em Baudelaire, ainda conforme Walter Benjamin (1989), o *flâneur* não é considerado um elemento humano produtivo, até porque, ao que parece, não necessitaria, o andarilho de João Antônio é invariavelmente pobre. Sua andança, ou “viração” como trata João Antônio, se por um lado serve para a prática da sobrevivência como é o caso de “Frio”, de “Meninão do caixote”, de “Paulinho Perna Torta” e de “Malagueta, Perus e Bacanaço”, confirmado em forma de revisitação em “Abraçado ao meu rancor”; por outro lado, serve como forma de manifestação da solidão, seja do narrador-personagem, seja da personagem principal. É o caso de “Busca”, “Visita”, “Fujie”, e “Bruaca”, por exemplo. Há um terceiro caso, entretanto, que poderia se assemelhar ao de Baudelaire, mas que não ocorre na plenitude em razão de que a

personagem da narrativa de João Antônio é pobre, e, além disso, circula pela cidade em sua bicicleta, sem se preocupar com o rumo nem com o tempo. Refiro-me a “Paulinho Perna Torta” e “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”.

A semelhança possível entre Baudelaire e João Antônio fica no aspecto de que, em estado de depressão/solidão, a personagem de João Antônio também procura a multidão como espaço de refúgio. Esse lugar de fuga para onde se encaminha o andarilho é próprio, porque, em meio à multidão, é possível observar, mas não ser notado. “As ruas são a morada do coletivo”, afirma Walter Benjamin (1989, p.194). Uma unidade transformando a multidão, o coletivo em um único elemento particularizado, inclusive na medida em que dá espaço próprio, pois “entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes”. De onde se depreende que, também, em meio à multidão, ocorre o anonimato.

O espaço social, representado nas narrativas de João Antônio, compreendido como espaço urbano e de jogo, é limitado ao percurso que fazem narrador e personagens, como se estivesse(m) investido(s) de uma investigação jornalística. Tanto narrador quanto personagens são elementos que participam da composição dos espaços descritos, entendido estes como metonímias da própria cidade (GOMES, 1994, p.124).

Esta representação chega ao leitor carregando uma carga de realismo, a qual se caracteriza pelo distanciamento da subjetividade por parte do narrador ao narrar os fatos. O que se percebe é exatamente uma objetividade tanto nas descrições do espaço e das personagens quanto nas ações de narrador e personagens.

Em “Busca”, inserido no volume *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), Vicente, narrador-personagem, apresenta a monotonia de um domingo na

periferia de uma grande cidade. Ele é um homem já maduro, chefe de oficina mecânica, que não declara sua idade, mas dá indícios, pois “Só sabia que falava nos primeiros cabelos brancos que tenho. Acima da costeleta, apontam incisivos; provavelmente não demorarão em pintar tudo de branco” (p. 15). Esse homem está em busca de si mesmo, de algo que complete um vazio existencial. A condição social que possui está representada na descrição do espaço doméstico, da rua, do bairro. A casa simples, pobre: “Derramei, fiquei olhando a água no cimento. Aquilo estava era precisando duma escova forte. Começo de limo nas paredes. Sujeira. Quando voltasse daria um jeito no tanque. As manchas verdes sumiriam” (p. 11).

Desde a morte do pai conserva o costume de andar. Essa andança se torna sinônimo de isolamento: “Daniel com a televisão e Lídia com as costuras... Eu queria andar” (p. 12). O isolamento, a busca empreendida é um processo psicológico que demonstra o estado em que se encontra. É domingo. Nada para fazer. A depressão é grande. Caminhar parece ser a solução, ainda que não preencha o seu vazio. Essa depressão é causada pela ausência do pai que costumava promover passeios e isso era uma alegria. Agora com sua ausência a necessidade de andar é grande e por meio dela talvez recuperar “aquela mania” e preencher o vazio que sente.

A personagem mora na periferia urbana, pois “Os lados da City, tão diferentes, me davam uma tristeza leve” (p. 12). Essa “tristeza leve” torna-se semelhante àquela que sente a personagem quando come pouco, não bebe e ouve música. Igual forma, quando analisa “as letras de antigos sambas tristes”. A cidade torna-se espaço de depressão, pois nela, enquanto domingo é “tudo parado morto”, é lugar de (sobre)vivência e de frustração.

É na digressão temporal que o narrador justifica o seu vazio. Ao encontrar crianças brincando em um espaço urbano desconhecido onde existe harmonia,

uma bola vem em sua direção e a devolvê-la ao menino que brinca volta no tempo e se lembra da época em que lutava boxe, mais precisamente da luta que perdera, e da conseqüente cirurgia que o tirara definitivamente do ringue. Findo o sonho, pois o boxe era tudo para ele, resta-lhe a falta de perspectiva de vida e de um motivo para viver. A desilusão torna-se algo arraigado e gera o seu comportamento presente.

Minha vida sem aquilo acabaria. Eu estava naquilo desde moleque, não podia deixar. Minha teima durou uma semana... Ou menos. Que me operassem, fizessem o diabo! Deixar o boxe, não.

Operado. Asneira. Tudo dando para trás – o campeonato amador chegou e me encontrou convalescendo. Quebradeira, recaída atrapalhada, meses de cama, uma despesa enorme. Eu me olhava no espelho e parecia estar diante duma devastação. E depois ouvir dizer que não voltaria ao ringue...

Ah, no tempo de rapaz, quando no Nacional! Eu era outra pessoa.

Será que aquele médico percebeu o que estava dizendo? (p. 14)

Psicologicamente fica justificado o desânimo diante da vida, o desinteresse geral, pois nem Lídia o interessa, “Eu não quero é nada” (p. 12). Assim o que resta é andar. “Andando tão devagar. Procurava alguma coisa na tarde. O vento esfriou. Não sabia bem o que, era um vazio tremendo. Mas estava procurando” (p. 15).

A perda tanto do pai quanto do boxe são os motivos pelo vagar pela cidade em busca de algo que os substitua e que preencha o vazio que sente.

A frase final de “Busca” “Lembrei-me de que precisava passar uma escova no tanque” (p. 16), além de retornar ao início do texto, sugere que a alternativa para o preenchimento do vazio existencial é semelhante ao de sua mãe. Ela, no domingo, trabalha lavando roupa, não ficando à pasmaceira e não dando lugar para o

desânimo, o que faz lembrar o narrador que comportamentos simples do dia-a-dia podem ser suficientes para que se evite a depressão.

Com relação à condição do espaço social em “Busca”, o narrador-personagem é um homem simples, trabalhador que vive com a mãe, em uma casa simples da periferia de São Paulo.

Marcas da periferia:

— Vicente, olha a galinha na rua!
Abri o portão, a galinha para dentro. (p. 11)

Fui caminhando para a Lapa.(p. 12)

O meu sapato novo estava começando a se empoeirar. (p. 13)

Na rua de pedregulho mal socado o sapato novo subia, descia.(p. 16)

O primeiro exemplo acima indica uma vida simples, trivial, própria da periferia, portanto um espaço distante do movimento típico de uma grande cidade. Em seguida, o movimento da personagem evidencia a natureza do espaço físico e, conseqüentemente, o social. O verbo empoeirar denota uma conseqüência do andar em uma rua de terra. Observa-se que as condições urbanas não demovem a personagem de andar. Isto é confirmado com a metonímia: “o sapato novo subia, descia”. O que se percebe também é que a vida simples desse homem urbano parece ser a marca principal de sua condição social que está associada ao meio em que vive.

Em “Afinação da arte de chutar tampinhas”, o narrador, de início, conta, como forma de justificar a mania de chutar tampinhas, o seu gosto pelo futebol, a convivência com os amigos do time, a sua diferença em relação aos outros por gostar das músicas de Noel Rosa as quais tratam de amores, de sentimentos que são tidos pela

turma como aqueles que um homem não deva sentir. Naquela época, ele era um bom jogador de futebol, um centro-médio.

O sentimento de isolamento e a resultante depressão, ou melhor, a sensação de depressão intensificada pela audição das músicas de Noel Rosa que gera uma sensação de que viver é, por si só, um ato de culpa, que pede punição. É possível que este sentimento manifestado em “Busca”, e, assim como em “Busca” o narrador-personagem sente-se sozinho em meio a outros, seja a manifestação (adolescente) de buscar encontrar-se, de saber qual e onde é o seu estar-no-mundo.

Por outro lado o local de encontro de amigos, de bate-papo fica na periferia, “na pequena sede que era só um quartinho, alugado com dificuldades, a mensalidade pingada de cada um...” (p. 18) O espaço de pobreza fica assim caracterizado. Entretanto, se tal espaço é de encontro em busca de alegria, passatempo, para ele é, ao mesmo tempo, um espaço de tristeza, ainda que esteja em meio aos amigos, pois “Naquelas noites me surgia uma tristeza leve, uma ternura, um não sei quê”.(p. 18) E observa ainda, como forma de justificativa a esse próprio sentimento, a frase “como talvez dissesse Noel...” Não há a certeza, é fato, mas ao relacionar, associar Noel Rosa, procura encontrar justificativa ao seu sentimento.

Poder-se-ia dizer que ao ouvir constantemente as músicas de Noel Rosa, aos poucos vai amadurecendo o menino, mesmo que esse amadurecimento seja sinônimo de tristeza, e cause depressão.

Estas lembranças servem para justificar a(s) atitude(s) do presente, pois afirma o narrador que “Hoje, quando a melodia me chega na voz mulata do disco, volta a tristeza de menino e os pêlos pretos do braço se arrepiam” (p. 19).

Da mesma forma que é representada em “Busca”, a cidade nesta narrativa é um espaço de perambulação da e na qual surge o isolamento e neste ato o possível encontrar-se.

Esta minha cidade a que minha vila pertence guarda homens e mulheres que, à pressa, correm para viver, pra baixo e pra cima, semanas bravas. Sábados à tarde e domingos inteirinhos – cidade se despovoa. Todos correm para os lados, para os longes da cidade. São horas, então, do meu “plac-plac”. Fica outra a minha cidade! (p. 22)

Essa citação caracteriza o espaço urbano, na medida em que as pessoas, semanalmente, correm “para cima e para baixo”. A questão que fica é: que noção é essa de “pra cima e pra baixo”? O que significa geograficamente? Ou será apenas uma expressão de linguagem, com a qual procura intensificar o movimento grande de pessoas. Em oposição, para uma situação de calma urbana gerada pelo final de semana, as pessoas então vão “para os lados”. Ir “para os lados”, então, significa afastar-se da cidade. (Disso se deduz que, como fonte de referência geográfica, o centro fica livre, senão ir para os lados supõe que se parte de algum lugar: o centro.) Só então vazia “Fica outra a minha cidade!” O narrador percebe ou deixa transparecer que nesta cidade “abandonada” abre-se espaço para andança solitária e há silêncio suficiente para ouvir os próprios passos. Neste espaço existem apenas ele, crianças, árvores e pássaros, todos, incluindo-se ele, são elementos de natureza pura, simples.

As maneiras com que chuta as tampinhas lembram as maneiras de chutar uma bola no jogo de futebol. O estilo dado, efeito gerado. Tal prática demonstra uma atividade de quem não tem nada a fazer, especialmente porque se desenvolve durante a madrugada.

Essa noção de vagabundagem parece não ser verdadeira, na medida em que o personagem relembra como surgiu o gosto e o prazer de chutar tampinhas. O passado, narrado sob deslocamento temporal, explica o presente do narrador.

É expressiva a seguinte afirmação que faz o narrador: “Deixando o escritório. A madrugada costuma enegrecer tudo. Casas e homens. Só as minhas tampinhas reluzem na calçada”. O verbo reluzir assume um valor significativo porque reluzir é brilhar vivamente, com intensidade, é resplandecer e gera uma importância muito grande ao estado psicológico da personagem, tendo em vista que só elas, em meio à madrugada, que tudo escurece, brilham e esse brilhar se torna o prazer absoluto.

Esse prazer se revela também porque chutar tampinhas, especialmente à noite, torna-se um passatempo gratificante, no qual, o que realmente importa, é “gastar o tempo”. É possível crer-se que este comportamento também seja uma forma de flunar. Se não há uma galeria para a qual possa levar uma tartaruga para passear, como faz o *flâneur* baudelairiano para passar o tempo, conforme nos relata Walter Benjamin (1989), então há tampinhas na rua para que sejam chutadas. O que importa é o prazer do passatempo.

Esse prazer adquire tal significância que chega a ser maior do que a da companhia feminina. É possível entender essa atitude como forma de isolamento total da personagem na rua.

Não sei. A vida dos outros nunca me interessou. Nem a dela, embora viva me provocando. Quer casamento, com certeza. Olho para a mulher, para os modos, para o anel [...] Quer casamento. Eu não.

Dia desses, no lotação. A tal estava a meu lado querendo prosa. Tentava, uma olhadela, nos cantos os olhos se mexendo. Um enorme anel de grau no dedo. Ostentação boba, é moça como qualquer outra. Igualzinha às outras, sem diferença. E eu me casar com um troço daquele? [...] Perguntou o que eu fazia na vida. A pergunta veio com jeito, boas palavras, delicada, talvez não

querendo ofender o silêncio em que eu me fechava. Quase respondi [...] (p. 26)

Esse desinteresse pela companhia feminina demonstra um sintoma de isolamento diante e em meio ao mundo social que o cerca. Isto se caracteriza ou se concretiza ao final do texto quando diz o narrador que “ Se ouço um samba de Noel [...] Muito difícil dizer, por exemplo, o que é mais bonito – o “Feitiço de Oração” ou as minhas tampinhas” (p. 26), porque ambos envolvem um sentimento nostálgico, de isolamento e adquirem importância semelhante a ponto de levarem a personagem a um estado emocional que se realiza solitariamente.

Em “Fujie”, o espaço social apresenta seu ponto culminante no bairro Liberdade, embora o narrador-personagem aponte sua origem na periferia. Ele mora na Penha, próximo ao rio Tietê. De modo geral, o espaço social em João Antônio terá sempre relação direta ou indiretamente relacionada com rio e estrada de ferro, ambos retratando uma evolução urbana, seja ela de progresso, seja de algum tipo de mazela social que se tenha desenvolvido com o passar do tempo.

No Bairro Liberdade, habitado por orientais, principalmente, é nele em que o narrador-personagem vive seu drama amoroso. Em um ambiente de cultura oriental, sob a orientação e companhia de Toshitaro passa a freqüentar o lugar. “Não me arredava daqueles ambientes. Gostei demais. Judô, folclore japonês, depois teatro, fotografia” (p. 28).

A sua amizade com Toshitaro é tão grande que, depois do casamento do amigo, o narrador fica deslocado durante as três semanas que lhe dura a lua-de-mel. Nessa época possuía dezoito anos. “Três semanas sem ver Toshi e eu fiquei vazio. Zanzei pelas ruas da Liberdade como um errado” (p. 30). Quando depois do retorno da lua-de-mel do amigo, o narrador passa a ter uma amizade com ambos.

Essa amizade com Toshitaro não evita que se apaixone pela mulher do amigo. Essa paixão também é retribuída por ela. E logo toma grande dimensão. O narrador considera “Fujie, ideal de beleza de todas as graças que vejo nas coisas do Japão” (p. 31).

De início, esse amor guarda uma certa distância. Realiza-se platonicamente através de olhares, bilhetes, pequenos toques, até que numa noite chuvosa, caminhando pela rua Galvão Bueno, no bairro Liberdade, decide não mais fugir e enfrentar seu conflito amoroso. Observa-se que aparece a marca característica de João Antônio quanto à descrição do espaço, o andar. A personagem está em movimento, ela está caminhando, apresentando o espaço urbano. Primeiro chega a um bar na Avenida Liberdade onde toma conhaque. Desse bar, sentado em um tamborete, pode ver o luminoso do laboratório fotográfico do senhor Teikan, onde também moram Toshitaro e Fujie. No bar tomando conhaque em meio às moscas e ao calor, resolve enfrentar a situação e a si próprio, porque passa a julgar-se traidor da confiança de Toshitaro e isso lhe causa grande incômodo.

O narrador atravessa a avenida movimentada e vai até Fujie. É importante ressaltar que ela está no apartamento dela, logo está no alto. Daí se entende que a sublimação desse amor se realiza na altura e não no nível em que se encontra, isto é, na rua. Para atingir e realizar o seu amor é necessário que suba, que se eleve ao nível Fujie, que está no alto. Ela o recebe na sua casa e ele se deixa levar totalmente pelo desejo, deixa de lado a razão que o faz sentir-se culpado e canalha em relação ao amigo. Em meio ao ímpeto do desejo, divide o espaço com as moscas que lhe irritam, mas que não o demovem. De tudo o que pensa é que, afinal, há “chuva lá fora, zoeira de moscas atribuladas. Dentro do quarto, amor”. (p. 33) Nada importa ao seu redor.

Das narrativas de João Antônio, ao lado de “Meninão do caixote”, esta é também a que carrega um final poético. Talvez, em razão da descrição da última cena, ainda que não explícita, esta seja mais poética do que aquela em que mãe e filho sobem a ladeira de mãos dadas. A força poética e a emoção, que dela resultam, nesta é mais forte. E o espaço não é um mero pano de fundo, ele é significativo em relação à força dramática final. O quarto é apenas citado. Não há uma descrição do que nele existe. Como afirmou Michel Butor (1974), às vezes, o que não se diz do espaço é tão significativo ou mais do que aquilo que se diz, referindo-se aos objetos que o constitui e/ou à sua própria descrição. O quarto torna-se símbolo de intimidade, de privacidade para o que não há necessidade de maiores detalhamentos. Parece-nos que qualquer descrição de objeto, mesmo que seja a cama, além de minimizar o valor poético, desfaria o tom, o nível de intimidade e do desejo que ocorre. Semelhante valor dado ao espaço também ocorre em “Afinação da arte de chutar tampinhas”, em que o narrador se encontra com a moça no bonde. Parece que só existem os dois mundo. O narrador nota-lhe apenas o anel (provavelmente de formatura) que usa e entende isso como sinal de arrogância da moça. De resto não há mais nada: somente os dois. Não há a necessidade de qualquer descrição adicional, porque o espaço que ocupam concentra-se apenas na existência de ambos e o fato na relação entre si. Tudo mais é supérfluo à cena.

Em “Visita”, evidencia-se o andar da personagem em algum bairro de subúrbio. Na verdade, o espaço em que se desenvolve essa narrativa deduz-se ser paulistano. A dedução acontece quando o narrador passa perto de um rio que, embora não denominado, é possível de se crer que seja o rio Tietê. “Rio sujo lá embaixo. [...] Mas dizer-se maravilha do rio fedorento, lá isto é asneira grossa. Até um ignorante como eu, percebe. Xingam isto de nome indígena [...]” (p. 73) De resto, o espaço

ficcional aqui apresentado é de um lugar pobre, carente de saneamento básico, e inclusive, suburbano.

Este é outro aspecto nesta narrativa. Como já ocorre em outros textos, o espaço expõe a condição social e urbana em que vive a personagem. O rio sujo e fedorento não é apenas um rio morto que existe cruzando a cidade grande, mas sim, um elemento desta que aponta para as condições sociais dos moradores de suas margens ou próximos a elas. O fato do narrador-personagem ser trabalhador ou jogador de sinuca não muda ou não faz diferença em relação ao espaço urbano que ocupa. A única diferença seria de ordem psicológica, na medida em que, quando jogava sinuca, seu bem-estar era muito maior do que aquele de quando membro do sistema. Isto é, ter um comportamento igual aos demais, ser visto como correto não lhe garante um bem-estar. Pode que isto sirva de motivo de elogio por outras pessoas, mas não diz nada à própria personagem.

A ida à casa de seu amigo Carlinhos, homem inteligente e de atitudes corretas, o “ótimo Carlinhos”, serve para que a personagem se afaste de seus problemas domésticos. O motivo real que o leva a procurar o amigo é o interesse de lhe entregar um cartão de natal em forma de retribuição ao que recebera no passado.

Encontrar o amigo Carlos significa, de certa forma, uma maneira dele não só voltar a um passado que lhe dá saudade, boas lembranças, como também parece indicar uma esperança que possa retornar àquela vida, ou ainda que possa mudar o seu estado de vida em razão do seu desacerto social presente. Isto ocorre principalmente porque ele “perdeu-se” e fica então em busca de algo.

Observa-se que essa andança, encontrada em vários textos de João Antônio, tende aqui a refletir a necessidade de encontrar um lugar de realização. Esse

lugar pode não ser necessariamente físico, mas algo psicológico. Isto poderia justificar o freqüente estado de solidão/depressão em que se encontra.

Em “Busca”, veja-se, por exemplo:

Chateado, escorando-me ao taco, esperando a vez.
Um gole. Esperei que ardesse na garganta. O modelo do cartaz tinha dentes tão brancos, teria pernas mornas, brancas. Talvez, nesta vida besta jamais estarei com uma mulher como aquela. É. Nunca conhecerei. **O mundo para mim não tem dado voltas, rolado como dizem alguns. Sempre as mesmas tiradas. Meus sapatos furam-se, os ternos estragam-se, continuo o mesmo sujeito. Escritório, taxa de colégio, irmã galinha. Vida xepe, porcaria!** (p. 78 – grifo meu)

O espaço que se apresenta e que transita até a casa do amigo mostra que ambos moram em subúrbio de uma grande cidade, embora um perto do outro.

O ônibus quase vazio me dá calma. Entrando vento pela janela. Bom. Mãos cruzadas, olhando coisas lá fora. A casa do ótimo Carlinhos — perto. Poderia ir a pé. Prefiro o ônibus; basta a canseira do dia. (p. 72)

O ônibus roncava, ganhava esquinas, passou a serraria, a fábrica de tubos. Passada a ponte, eu desceria. (p. 72-73)

O ônibus rolava pelo viaduto. Rio sujo lá embaixo. ... Xingavam isto de nome indígena. (p. 75)

Ao descer do ônibus, está em uma rua calçada por paralelepípedos. Esta condição física da rua por si só já faz diferença entre o lugar em que mora Carlinhos e o que ele (narrador) mora. Seguindo o endereço que havia num cartão, dobra algumas esquinas e vai rumo a um cortiço. “A casa era a última duma fileira de moradias de ferroviários” (p. 74).

Não encontrando o amigo em casa, apenas a irmã com seu namorado, retorna. Neste retorno outros aspectos urbanos se apresentam com o movimento do

narrador. Durante o trajeto de regresso a sua casa, entra em um bar. Toma cachaça. Maldiz a vila onde mora porque, se fosse ao cinema para ocupar o tempo, não teria ônibus para retornar. “Porcaria de subúrbio!” (p. 75). Como resolução, vai ao ponto de ônibus para retornar a sua casa, independentemente de ser muito cedo para dormir. Como o ônibus demora a chegar, resolve ir caminhando até o próximo ponto de ônibus. Durante esta caminhada, faz reflexões principalmente sobre as pessoas e seus comportamentos.

A sua avaliação a respeito do espaço em que mora não é muito favorável. Aliás, como haveria de ser, se há a falta de saneamento básico. Neste sentido, através de uma descrição, o narrador apresenta a vila onde mora como sendo uma

vila bem mesquinha, rodeada de fábricas, dezenas de bares, três igrejas, um grupo escolar. O casario feio abriga mal gente feia, encardida, descorada. Nos meus cinco meses de vagabundagem eu me acordava tarde, tarde, e podia ver melhor aquilo. Ir aos bares. As ruas com seus monturos, cães e esgotos, muitas vezes me davam crianças que saiam do grupo escolar. Não me agradam aqueles pés no chão movendo corpinhos magros. Qualquer ignorante podia perceber que aquilo não estava certo, nem era vida que se desse aos meninos. Eu saía do botequim, chateado e fatalmente enveredava mal. Encabulação, cachaça, erradas, desnorteava-me no jogo. Um sentimento confuso, uma necessidade enorme de me impingir que não era culpado de nada. Os meninos iam magros porque iam. Culpada era a vila ou alguém ou muitos. Eu também engolia aquele pó, igualmente amassava aquele barro, agüentava aquela vila cinzenta. Podia mudar o quê? Não havia sido um menino como aqueles, pé no chão, desengonçado? Nos dias de chuva eu não me encolhia nessas ruas feito um pardal molhado? Sem eira nem beira. Eu tinha culpa de quê? (p. 75-76)

Nesta descrição, percebe-se o sentimento da personagem para com o espaço que habita. Além disso, há uma inconformidade por parte da personagem, na medida em que lhe incomoda o fato de ter de viver junto e em meio ao lixo, em ter de trafegar por ruas poeirentas e sujas. Essa personagem deixa-nos perceber que sabe que

esse espaço é mais próprio de bicho e esta condição não lhe agrada, entretanto, ao mesmo tempo, é impotente para mudá-la. Daí o seu inconformismo.

Esse espaço de precariedade da vila em que mora é reforçado mais adiante, quando a descreve, quase com as mesmas palavras com que já fizera.

Entretanto, é apenas uma história como outras aqui da vila, que é rodeada de fábricas e em que não existe uma rua asfaltada, em que há algumas dezenas de bares, três igrejas, um grupo escolar. O resto é o casario imundo e descorado com seus esgotos nas ruas. Até um ignorante como eu gostaria que lhe explicassem porque pessoas que trabalham hão de viver assim. (p. 79)

É observável que o espaço dessa vila apresenta, além de uma condição social paupérrima e deprimente, uma constituição típica. A vila está rodeada de fábricas, logo existe produção, ganho, riqueza bem próxima desse ambiente de miséria pública e explícita, o que não é razão suficiente para mudar/melhorar o estado social do local. Atente-se que para a existência de “dezenas de bares, três igrejas”, há apenas um grupo escolar. Isso sugere uma despreocupação com a educação e o desenvolvimento intelectual dos moradores, que serão mão-de-obra para as fábricas, mas não terão um espaço urbano condizente à própria sobrevivência digna.

Depois de desistir pela segunda vez de esperar por um ônibus que não chega, resolve seguir a pé mesmo para casa. No trajeto escolhido

Quis seguir a estrada, o atalho me surpreendeu. Uns dez minutos e estaria na vila. Sapos nas pocinhas das beiradas do campo de futebol. [...] Várzea escura, breu. [...] Aqui há mosquitos e fartum do cortume próximo. Luzes ao longe, luzes da serraria. Posso caminhar olhando-as. Às vezes faço de conta que são guias que eu sigo para alcançar a vila. Pena não encontrar Carlinhos, não estaria tateando este breu. (p. 76-77)

Observa-se que logo no início do exemplo, o narrador usa a palavra *estrada* e não *rua* como é de se esperar em uma cidade. Este aspecto rural na periferia urbana faz pensar na precariedade desse espaço que está em um subúrbio distante da organização urbana. Veja que a descrição expõe um espaço quase rural, o que também lhe incomoda.

O espaço social representado em “Abraçado ao meu rancor” é percebido em razão do retorno do narrador a sua cidade natal. Mais envelhecido e com profissão definida, tornou-se jornalista, passa a percorrer e a procurar os locais e personagens que lhe eram conhecidos.

A sua busca começa ao perguntar pelo boêmio e sambista paulista, além de jogador de capoeira, Germano Matias¹, que possuía o talento de batucar samba na lata de graxa. Germano Matias torna-se metonímia de um estado de boemia e malandragem que se perdera com o passar do tempo. Esse sentido de perda que possui o narrador é fio condutor temático nesta narrativa. A busca de sua cidade e de seus elementos é uma constante. Não encontrá-los é o início do rancor.

Para tanto é preciso andar. O movimento do narrador é a forma através da qual o espaço urbano dessa metrópole se mostra. Na segunda parte, o narrador estabelece qual é o espaço por onde andará. É de se observar que esse espaço é semelhante em muito àquele transitado pelas personagens Malagueta, Perus e Bacanaço na narrativa de título homônimo.

É andar. E andar. Osasco, Lapa, Vila Ipojuca, Água Branca, Perdizes, Barra Funda, centro, Pinheiros, Lapa, na volta. Roteiro é este, com alguma variação para as beiradas das estações de ferro, dos cantos da Luz, dos escondidos de Santa Efigênia.(p. 177)

1- Cf. CISCATI, Márcia Regina. Malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930-1950). São Paulo:Annablume/FAPESP, 2000.

A cidade (espaço urbano) de agora é outro, diferente daquele quando dela se afastou. “A cidade deu em outra”. (p. 80) Muitos lugares, muitas pessoas conhecidas já não são mais encontráveis. “Mas o espírito, o mesmo. Dureza, rebordosa, de déu em déu, frio, tropel, sofrência, ô solidão de cimento armado [...]” (p. 80).

Em “Abraçado ao meu rancor” há duas situações-condições manifestadas como motivo para o aborrecimento do narrador. Primeiro é retornar a uma cidade cujo espaço não mais reconhece porque mudou com o tempo. Segundo é, por força da profissão, apoiar uma propaganda que procura vender a imagem da cidade que não seria, então, da “verdadeira cidade” a qual estaria no seu passado e por isso perdida. Essa cidade passa só a existir na lembrança do narrador. A cidade é outra, já dissera de outro modo. Por que teria mudado a cidade na visão do narrador? Primeiramente, porque as pessoas de seu convívio não são mais encontráveis. Diz o narrador que

As caras mudaram, muito jogador e sinuqueiro sumiu na poeira. Maioria grisalhou, degringolou, esquinizou-se para longe, Deus saberá em que buraco fora das bocas-de-inferno em que eu os conheci. Ou a cidade os comeu. (p. 80)

Nota-se então o porquê de a cidade ter mudado. O elemento humano mudara, não apenas o aspecto físico urbano, fruto de uma evolução natural e constante. Antigos prédios onde costumavam se encontrar conhecidos e famosos jogadores de sinuca já não mais existem ou foram transformados. Observa-se a desilusão e conseqüente saudade do narrador ao procurar um antigo lugar que agora não mais existe.

Levo, de chofre, um frio na barriga. Não existe, não barulha mais. Nem o salão, nem as majestades. A fortaleza, o estilão à *mussolini* que um dia, já longe, um dia, o maior edifício paulistano. Eu sei e eu jogo os olhos para os lados escuros onde,

paralelo ao corredor se plantava o Mourisco, e enviesado para outro canto. É que me começa, vindo lá de longe, o eco longínquo das bolas se batendo no pano verde. Subo. Que o elevador me leve. Mas ele é uma caixa imunda, e o ascensorista, andrajoso, encolhido, pele enferrujada. Meu coração batendo.

Bolas vêm vindo e vão indo, barulham e se chocam, formam combinações e fazem colocação para a branca. A ponta do taco, a cabeça toca na branca e bate macio, é bonito, vai que embora a branca, coloridamente, que se multiplica em duas, três, quatro, seis cores. Amarelo, verde, marrom, azul, rosa, preto.

As cores das outras bolas com que a branca se choca nunca mais você verá no Mourisco. Nem nada. E o que você viu, viu. Não mais.

Hoje, ratos, fedor vexatório, lixo pelos corredores, fala-se em interdição. Velhos moradores vão aos jornais, pedem socorro. Nem justiça pedem, com essa nunca contaram, é cega, lenta. E coxa. Olhem o que foi feito do Martinelli. Escuro, penumbra ensebada, abafada e restos, mofo. (pp. 89-90)

Percebe-se neste exemplo três aspectos. A saudade do passado que guarda uma atividade que não mais voltará a ter; a degradação desse espaço que antes era nobre e que agora é lixo: “Hoje, ratos, fedor vexatório, lixo pelos corredores [...]” e, deduzindo-se como consequência desses dois elementos, o terceiro que seria o espaço urbano de prazer, de diversão desaparecera, é agora apenas lembrança. Isto levará a um outro fato que é a tônica talvez principal. O relato através do qual procura manter vivo um tempo que desapareceu, a origem, a sua origem. O desgosto por não mais encontrar aquela cidade é também fonte do rancor.

Ainda que a cidade que reencontra não seja aquela que gostaria, ou ainda, que existira na juventude, esta não deve ser ridicularizada, rebaixada, menosprezada por qualquer motivo, porque, seja como for, ela é a cidade em que nasceu. Em tom emotivo, reconhecendo afinal que seu mau humor e/ou desesperança não é por culpa da cidade e sim dele mesmo, afirma “Todos têm a sua e nasceram numa. Esta é a minha, queira ou não. Mais que geografia, um modo de vida”.(p. 95) Muitas das atividades, como a prostituição que antes era feita durante a noite, agora ele encontra sendo feita de dia e isso de certa forma é outro tipo ou modo de degradação.

“Impossível imaginar, há alguns anos, que veria a putaria fuleira chegar ao Largo do Correio. E na luz da manhã”. (p. 96) A cidade que reencontra é um tumulto de gente, “ É pressa, a cidade tem”. (p. 94) Todos aqueles lugares em que antes era comum encontrar figuras típicas da boemia, como Germano Matias, sambista da lata de graxa, agora ficara desconhecido, tanto porque as pessoas mudaram, quanto o próprio lugar mudou. Ambos envelheceram. Alguns desapareceram. O modo de vida urbano é outro.

Dou por mim. Estou atirando os olhos famintos num espelho lateral e buscando que buscando um desconhecido. Ninguém. Fácil entender, amuado. [...] Gente anônima, agora. Também, já não sei onde anda ou faz ponto artista algum desta cidade. (p. 100)

Em passagem diferente, o narrador afirma, que a cidade mudara, até porque as pessoas são outras, ratificando o que já afirmara:

Os tempos, outros. Provavelmente não fazem mais aqui seus lanches os pintores, os atores, os vagabundos. Essa gente morreu e a cidade ficou outra. Os que restam circularão por cantos diferentes de que sequer desconfio. Enricaram?
Eu não penso porco.(p. 102)

São Paulo, na opinião do narrador, é uma cidade que fabrica neurastenias, isto é, um mau humor com irritabilidade fácil. Resultante, talvez, de uma atribulação social pela sobrevivência típica em uma metrópole, onde os indivíduos estão em uma constante pressa, “E pressa, não se sabe para quê, mas há” (p. 103). O ritmo de uma metrópole impõe circunstâncias de atitudes que só neste espaço se realizam.

Engulo café no Jeca, quente e de pé, rápido, me pedem pressa. A cidade exige, mais que pede, e vomita os que não

convêm. Ninguém lhe pergunta se você quer pressa. Cobram-lhe. (p. 107)

Nesta São Paulo, como sociedade que preza o consumo, só têm acesso a prazeres aqueles que tiverem como provê-los. Não é um espaço em que o acesso às coisas seja facilmente público. O público está limitado à disponibilidade de dinheiro que o habitante tiver. Como essa disponibilidade é de poucos, o bem-estar, a satisfação pessoal não é para todos.

Rango, ragu, raguear. Rangar. Sei que se como bem, quente, variado, muito. Isto ela dá aos que têm. Você zanza às quatro da manhã pela São João, só olho aberto de restaurante e botequim. O pessoal lá, traçando feijoada, pizza, bacalhoadada, no quentinho. Os vagabundos e os eira-sem-beira, os vidas-tortas passam e pensam. Aqueles vivem um vidão. (p. 103)

Como contraste a essa realidade, o narrador apresenta os moradores da periferia, os pobres e aqueles que chegam à cidade, vindo de todos os lados, que comem feijão puro ou com farinha. São Paulo é uma cidade que tem de tudo um pouco, mas também é uma cidade de quem e para quem tem recursos e dinheiro.

É uma cidade que, de certa forma, angustia o narrador. Seu trânsito tumultuado de gente e carros o desnorteia. Por isso, inclusive, o narrador afirma peremptoriamente: “Mas hoje me fica difícil suportar esta cidade três dias seguidos. Meus fantasmas vão soltos nas ruas”. (p. 105) Torna-se significativa a expressão “Meus fantasmas” tendo em vista que as personalidades que lhe eram conhecidas existem apenas na sua lembrança. Esta São Paulo que o narrador encontra e na qual não mais encontra espaço para si, tem uma sociedade formada pela diversidade considerável de classes.

Bobéio. Entre engraxates, esmoleiros, policiais, gente empaletozada, poucas falas, tristes, expedienteiros, homossexuais, executivos apressados, brilhosos em seus termos e pastas; muitas, as classes. Passo. (p. 105)

Esses habitantes vivem em uma cidade que é caracterizada geograficamente pelo narrador como uma estrela de cinco pontas, apresentando um centro complicado e com favelas que margeiam os três rios que a cortam.

Conforme a opinião de Chevalier e Gheerbrant (2000), a estrela é um “símbolo do microcosmo humano” e, como essa estrela é a forma que assume a cidade, esta associa um significado a outro. Isto é, a cidade do narrador, caracteriza-se como espaço ambivalente no qual habitam não só ele como toda uma espécie humana que com ele combina e também diverge. Originalmente, segundo ainda Chevalier e Gheerbrant (2000), as cidades denotam acomodamento e por isso era-lhe atribuído um significado antônimo ao movimento no sentido nômade. Isto ocorre porque de acordo com esses autores o círculo significa movimento e as cidades primariamente eram quadradas.

Pensando hoje na aplicação desses conceitos, é perceptível a sua inadequação em virtude da forma urbana irregular. A cidade compõe-se de um espaço muito amplo, com muita diversificação tanto geográfica quanto humana. Ela pode ainda guardar o sentido de acomodação, mas isso em sentido original, porque, se verificarmos melhor, perceberemos que a cidade sustenta um espaço urbano no qual há muito movimento.

Essa noção de circularidade que nos transmite João Antônio com o movimento de suas personagens está de acordo, inclusive com um sentido nômade de movimentação. Isto é, a personagem move-se para encontrar um lugar melhor à sua sobrevivência. Esse movimento é interno à cidade, de modo que, devido ao tamanho de seu espaço urbano, a cidade engloba essa movimentação.

A cidade mudou. O espaço urbano por consequência também mudou. Assim como acontecera com o edifício Martinelli, que agora o narrador não encontra como conheceu, de tal forma ocorre com o Maravilhoso. “Mudou. Onde foi madeira, se vê fórmica e acrílico. Lâmpada central, circular, virou gás neon. Não está certo um salão de sinuca parecer farmácia. Saio”.(p. 113) Diz Gomes (1994, p.113) que

O característico, o local, o típico, o exótico de cada urbe é que lhe legitimam a identidade – que o capitalismo veio destruir. O processo e seus correlatos nivelam cidades, almas, gostos, costumes, moda. A modernização – enquanto valor e processo pelo menos do ocidente capitalista – apaga as diferenças.

Essa mudança causa, no narrador, uma dor sofrida, porque ocorre uma massificação das formas. E com isso o homem, elemento fundamental para a cidade, é deixado de lado. O que prevalece é a pressa, o ganho. “Ninguém mais se senta e toma, sossegado, café ou média-pão-e-manteiga” (p. 113). A cidade tem pressa. As pessoas nela não têm preocupação umas com as outras. “Comer é em solidão, pesado, sem conversa [...]” (p. 113). A cidade, aquele espaço urbano que conheceu, definitivamente mudara, transformara-se em algo que ao próprio narrador repulsa, repugna.

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 tamboretas 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. (p. 115-116)

Atente-se a propósito da perda do narrador de seu espaço o seguinte exemplo:

Vou, venho e me atrapalho, a cidade me foge. O que estas ruas, esquinas, praças me dão, dão noutra cidade, não minha; esta nada tem a ver. Também me falta, agora, intimidade para reavê-la. Houve, alguma coisa rompeu. (p. 116)

Importante esta passagem para a compreensão da perda da sua cidade, do seu espaço nela. O afastamento, que tivera por certo tempo de sua cidade natal, fez com que algo se rompesse, na medida em que aquela cidade que agora é só lembrança, não existe mais. Isto cria um estado de frustração que leva ao rancor, a um nível grande de descontentamento, porque o passado não é reconhecido no presente, até porque lhe falta a intimidade que perdera depois de ter-se afastado. A cidade mudou, talvez evoluíra, mas ele tem o princípio no passado, o valor das coisas é do passado; a saudade, frustrante, é do presente. Esse presente não pode viver no passado, ele só existe no agora.

A frustração dele se deve a isso. A simplicidade daquela vida retratada se perdera. A cidade, por sua vez, crescera, mudara. Mudou a geografia urbana, mudaram também as pessoas. E com esse crescimento, a hipocrisia também. Esse fato é que causa a revolta no narrador. Ele como jornalista tem que vender a imagem de uma cidade que para ele não mais existe. Por isso, a valorização pelos *slogans* para turistas serem como motivo para essa exposição.

A esperança que lhe surge de reencontrar a cidade do seu passado está na chegada da noite, o acendimento conseqüente da luz elétrica, que, paradoxalmente, salienta o contraste entre claro e escuro, de modo que passa a esconder “as deformações dos edifícios e o sumiço de alguns estabelecimentos” (p. 117). Como o seu vagar de

origem é noturno, como também é o hábito de malandros, jogadores e outros, a cidade que de fato conhece é aquela que está na noite, resulta que sustenta a sua esperança de reencontrar a sua cidade depois que escurece: “talvez a luz elétrica fizesse surgir de novo a outra cidade”.(p. 117)

Há um outro fato relacionado à busca da sua cidade que também corrobora, acredito, com o que vem se dizendo até aqui. Essa cidade do passado é também uma cidade da tradição, no sentido de que nela as pessoas viviam, enquanto que na de agora, na visão do narrador-personagem, elas (pessoas) coabitam. “A cidade que o velho [seu pai] me ensinou a ver não era esta em que me mexo” (p. 117). *A cidade sua de seu pai*, para usar o mesmo recurso expressivo que João Antônio usa para determiná-la, é resultante de uma vida diária de convivência e movimento de rua, tráfego de transeuntes; havia uma atividade cotidiana que envolvia as pessoas a céu aberto, enquanto que a do narrador, até por força da profissão, jornalismo, exige atividades em locais fechados. A cidade de seu pai era vista por meio do contato, da experiência diária. Já a dele, que se apresenta como contraste, é vista através de propaganda para turista. O fato de não ter mais uma cidade humanizada, como entende que era ao tempo de seu pai, também parece ser um dos pontos de revolta que estabelece e mantém o nível de rancor que o narrador manifesta.

A cidade, cujas atividades se apresentam diante do presente do narrador, deixa-o desorientado, no sentido que tais atividades se encontravam anteriormente somente à noite e agora se encontram facilmente de dia. Fato como esse só havia com aqueles que ele mesmo denomina como “viradores” e nesta categoria estão incluídas as prostitutas, além de todos os tipos humanos que freqüentam e vivem da noite.

A convivência social nesta cidade é fria, mecânica. Veja-se o exemplo a seguir de como, na visão do narrador, a cidade ou o seu espaço, desumanizou-se:

Tem cinemas, teatros, livrarias, plásticos, restaurantes, hotéis, acrílicos, neons, boates, fórmicas e os melhores cimentos armados do país. Isso, a que dão o nome de progresso, terá a ver com a gente, com o nosso andrajo, fomes e complicada solidão? Uma sanfona, um triângulo no Morro da Geada na mão bruta da baianada, um feijão e uma carne no forró; a abóbora, o jirimum; a carne seca, o jabá deles – alegria A praça da República fica mais fria. Eu não vi um realejo.(p. 120)

Nota-se que de toda transformação que ocorrera neste espaço urbano descrito, o que fica contundente como perda do espaço passado está na frase “Eu não vi um realejo” (p. 120). E realejo aqui significa tanto passado perdido, porque eles não existem mais nesta cidade, como a perda de um romantismo, de ingenuidade e, por que não também, de ilusão, fantasia. A cidade, que caracteriza a esperança de que amanhã ela será melhor do que é hoje, cai por terra, não existe, não se concretiza.

Mas me queimam a cidade – trocam, destrocam, derrubam, destroçam, mudam —, me roubam a cidade, onde a enfiaram? E me encomendam mais uma reportagem edificante sobre ela. (p. 120)

A cidade refletida pelo narrador é fria como o tempo. Esse seu retorno faz ressaltar as oposições inclusive de clima. Se antes ele não estranhava a cidade, porque nascido e criado nela não tinha como fazer comparações e, portanto, ter escolha em função de não ter como formar um par opositivo, agora passa a tê-lo. O fato de ter morado no Rio de Janeiro, lugar quente, com sol intenso faz com que tenha uma espécie de distanciamento e também uma rejeição por esta cidade. Este é outro elemento natural

e pertinente a este espaço que influi sobremodo no humor do narrador. “Tento quentar o sol ralo, brancuço” (p. 123) E ainda:

Em que canto se enfiaram, claras e não bronzeadas, as mulheres bonitas? E as crianças? Você está por fora, meu camarada, mais por fora do que bunda de índio. Você passou, parceiro, aquela sua cidade não existe mais. Toque daqui. (p. 128-129)

Por isso

Não vá eu, acariocado de araque, retrucar que paulista come por compulsão. [...] Não tripudie, pois, que este viver nesta cidade é tão ruim, que as pessoas trabalham continuamente até para esquecer que vivem nela. E, terrível, não esquecem. (p. 129)

Chega à conclusão de que “Este frio! Passos curtos e corridos, nenhuma desenvoltura a estas seis da tarde, hora arrepiada, patolada, infernizada do *rush*” (p. 131).

Essa cidade é fria e não acolhedora. Seu trajeto revisa e/ou revisita a cidade a partir do centro em direção à periferia. A rua Duque de Caxias, neste retorno, é vista pelo narrador como larga e longa com muito movimento de carros, o que lhe obriga a agir de uma maneira que não está mais acostumado, isto é, driblar o trânsito. Como nos demais lugares o vento forte e frio causa-lhe “uma estirada que vai nos ossos” (p. 131).

Mas é ao chegar à outra praça que o narrador descobre mais vento frio, na praça Princesa Isabel, próximo à Bolsa do Automóvel. Este espaço, como os demais, demonstra ser de uma cidade sombria, fria. Este vento frio pode ser visto, metaforicamente, como a situação de convivência humana neste presente do narrador.

Antes, como demonstrou, o relacionamento humano era mais afetivo, mais cordial, de companheirismo. Agora, no tempo presente do narrador, é ao contrário, até porque não mais encontra seus conhecidos de outro tempo.

Na narrativa, o terminal rodoviário é um edifício que na visão do narrador serve para enganar quem de longe o vê, de modo que não se sabe, não se percebe como de fato é a realidade social no interior de tal prédio.

É preto-e-branco fazendo o lado real, por dentro. Por fora, acrílicos coloridos, altos, gigantescos, e armações, escadas rolantes, estruturas niqueladas, proliferam pesos e formas que se transmudam e eclodem num todo utópico e acaipirado. (p. 133)

Interessante observar que esse espaço descrito torna-se, na voz do narrador, ou melhor, transforma-se em objeto de diferenças sociais. Aliás, esta também parece ser a tônica nas narrativas de João Antônio. Estabelecer, de certo modo, as diferenças sociais fundamentais entre classes sociais, ainda que dê uma justificativa, uma valoração: a classe pobre, aos *merdunchos* como diz. É de especial significado o fato de ser “[É] preto-e-branco fazendo o real, por dentro. Por fora, acrílicos coloridos, altos [...]” (p. 133). “preto-e-branco” por dentro, “acrílicos coloridos” por fora é o par opositivo que por fim ressalta situações bem diferentes. Uma é o que se quer de um espaço urbano, o aspecto no universo de concreto; o outro é o que realmente é. Este real é que esse espaço compõe-se de um

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.(pp. 132-133)

Veja-se a significância da última expressão “um monte de pessoas”. É um espaço para “um monte de pessoas” cujas diferenças e divergências sociais estabelecem, por esse mesmo espaço, a tipicidade urbana. Por meio do narrador, percebe-se que, pelo seu vagar, o hábito antigo que possuía de circular por lugares tipicamente espaço-ambientes de jogos e prostituição, é, no momento, desprezado por ele, ainda que não o tenha esquecido. É necessário continuar o trajeto.

Há pouco tempo para revisitar os lugares que foram tão íntimos no passado e que agora lhe são saudade. Evita assim lugares que antes lhe eram agradáveis, porque precisa cumprir o trajeto programado.

Nem há mais tempo. Acabei e só acabei meu dia. Que não pare nos botequins e muquinfos dos escuros da Alameda Cleveland, pegados à Estação Júlio Prestes. Ou do lado de lá, dos hotélicos de mulheres, não beberique como noutra tempo, minha cachaça com cerveja e torresmo de tira-gosto. Nada.

Enfio para a fila das passagens do subúrbio. Entro no saguão ensebado, que a iluminação parca clareia mal. (p. 133)

O trem que conduz à periferia é descrito como uma condução de gado, em que as pessoas são transportadas apertadas, mal servidas. E ainda por cima a censura política impede ao narrador-jornalista usar a palavra vagão, por entender que vagão é objeto de transporte de carga e animais, embora não desfaça o fato da semelhança entre homem – trabalhador – e gado em um sistema de transporte deficiente e precário.

Presilhado, aos solavancos, aos cotovelões. Sou empurrado e espremido para dentro do trem e entro debaixo de encontrão.

[...]

Nos carros não há bancos, o estofado foi arrancado, faca, estilete, ou não. Sobraram as molas, feias, nuas. [...]

Viajaremos todos de pé, olharemos os bancos em que não podemos sentar. (p. 134)

Sou apertado e, em segundos, tenho braços paralisados, vou sendo comprimido pelos cantos do corpo, o suor começa na testa, na orelha e na nuca. Só posso me movimentar do pescoço para cima.

[...]

Nas portas apertadas, insuficientes, que dizem automáticas, primeiros pingentes. Meninos balangam ao vento frio do lado de fora. Suo, suamos, cá dentro. (p. 135)

As pessoas dessa cidade são aquelas da periferia da zona oeste que vivem em torno da estrada de ferro, que dependem do trem como meio de transporte. Essas pessoas que moram distantes do seu local de trabalho e são conduzidas em situação e condição precárias, “Feito bichos, olhos parados de boi” (p. 137).

É o lusco-fusco, em algum lugar hora dos pardais e dos namorados, luzes começam a se acender, e a estação mostra na plataforma, sem abrigos no pedregulho miúdo, as caras de operários de volta a casa. Homens, mulheres, crianças, rostos cavaram-se, ombros caíram. Estes fazem a gente destes lados.(p. 136)

Os lados, no exemplo acima, a que se refere o narrador, são aqueles por onde passa a estrada de ferro ligando cidades da grande São Paulo da região oeste e noroeste, cujo entroncamento seria na estação Lapa. Este espaço de periferia não poderia ser diferente, sem que corresse o risco de se tornar incoerente ou inveraz.

Do que o sol nasce a que morre, esta gente batalha. Uns entram a trabalhar pela noite nas indústrias, gramam ali, buscando horas extras. Moram em Carapicuíba, Jandira, Itapevi, Osasco e lidam no outro lado da cidade. Queimam hora, hora e meia de trem. (p. 137)

O transporte de trem urbano é precário, as pessoas se apertam e são transportadas como animais. “Não podendo nos segurar em nada, nos firmamos em pé,

sem cair, embora o trem jogue, e chegamos à Lapa”.(p. 137) Nota-se que o “trem” pode ter um significado de sinônimo de progresso, como já dissemos em outro momento. Esse progresso só existe por força dos trabalhadores que são mal transportados. Por outro lado, esse trem também é uma forma de ligação do passado com o presente, uma vez que o narrador o toma para chegar ao Morro da Geada, local onde mora sua mãe.

A Lapa ou na Estação da Lapa, onde ocorre o cruzamento de linhas e destinos, é onde se percebe o tipo e o nível diários de vida de quem precisa do trem.

O empurra-empurra é luta, trambolhões entre os que têm de descer e os que sobem de algum jeito. Caras fanadas, crispadas se contraem, e gente acaba descendo ou subindo. Suor, porrada, murro, nem há lugar para delicadezas, as mulheres são fazer fricote, não esperam bons modos. Aqui nos trens vamos mergulhados de cabeça, tronco e corpo numa vida sem retoque ou frivolidade. (p. 138)

O narrador inclui-se entre aqueles habitantes que freqüentam, por necessidade, os trens. Isso é refletido nas expressões “nos entalam”, “nos lacram, somos chamados de nomes” (p. 138).

A narrativa “Abraçado ao meu Rancor” é um texto em que o narrador representa a cidade de São Paulo com a intenção clara de mostrá-la sob sua focalização como ela “é”. Evidentemente que isso traz uma carga ideológica. A cidade, que antes era palco de suas andanças, especialmente noturnas, pelos bares em busca de jogos de sinuca na juventude, agora é encarada de maneira triste, visto que ao retornar, depois de longo (ou certo) tempo, não mais a encontra. No desenrolar da narrativa, percebe-se que o jogo de sinuca não é apenas uma atividade de prazer e/ou passatempo que praticara, mas de sobrevivência, pois a desenvolvia de forma profissional, visando sempre obter algum lucro (ganho) financeiro. A cidade, como seu espaço, mudou. Ele também mudou.

O texto, na verdade, bem poderia se chamar “o retorno”, em razão de que o narrador-personagem está revisitando a cidade de sua juventude. Essa revisitação tem uma movimentação inversa à demonstrada em textos como “Malagueta, Perus e Bacanaço”, por exemplo. Nele, a trajetória do narrador-personagem é sempre do bairro (periferia) para o centro da cidade e depois retornando ciclicamente, sempre, ou quase sempre, à noite em busca de “viração”. Neste caso, o trajeto é ao contrário. Revisitando a cidade por força exclusiva da profissão, ele desce ao centro e parte para a periferia.

Nesta trajetória, busca sempre reencontrar pessoas como Germano Matias, Valdemar e lugares que antes freqüentava. Muitos desses lugares já não existem e outros foram tão modificados que chegaram a ser descaracterizados. Isso lhe causa uma grande frustração e sensação de perda. A cidade que conhecera e freqüentara não mais existe. Agora, na visão do narrador, essa cidade, que é passada para os turistas através de *slogans* publicitários, não é a verdadeira. Isso é gerador também de sua revolta.

Mas o retorno é significativo, porque este implica em uma volta ao lar. Aqui a palavra lar recebe duas conotações: a primeira é a cidade mesma, a segunda é a casa da mãe para a qual ele volta no Morro da Geada, perto da Estação de Presidente Altino. Significativo esse retorno, porque a mãe, ao reencontrá-lo depois de anos, entende como se ele tivesse saído para uma de suas virações. O tempo parece ter parado para ela. O retorno tardio do filho não lhe causa espanto, nem mesmo a demora desse retorno.

A gente, a que se refere não poucas vezes, a sua gente, e também à qual pertence, é aquela que vive “carregada”, “transportada” em pé nos trens apertados, sujos. Embora o “Trem [seja] escuro, sujo, fede” (p. 139) é o único recurso popular de transporte que se apresenta. Nesse espaço, mesmo que no presente do narrador suas

roupas demonstrem uma situação social diferente daquela de origem e das pessoas que ainda lá vivem e o reconhecem, ele não renega a sua origem: “Foi desta fuligem que saí. E é minha gente” (p. 139).

O narrador afirma:

Penei a infância aqui, nestas filas e trens encardidos, apinhados. Olhem, isto me bole. Daqui me saí, bandeiei no mundo. Quando volto ao morro, quantas vezes, é subindo feito cabrito escabriado, meio na culpa, de assim... mas também com alegria, porque o pessoal diz, mal sabendo das coisas e me olhando as roupas, que sou feliz como um desgraçado. (p. 139)

Neste exemplo duas coisas chamam a atenção. Primeiro é o fato de que ele seria a justificativa para a afirmação que fiz anteriormente de que esse texto tem a marca do retorno. Segundo, porque, socialmente, demonstra que a saída do Morro, por parte do narrador, demonstra e é vista pelos outros como forma de evolução social, “porque o pessoal diz, mal sabendo das coisas e me olhando as roupas, que sou feliz como um desgraçado” (p. 139). Por outro lado, permanecer no Morro, é permanecer naquela mesmice, naquela condição social de periferia, de pobreza, de falta de perspectiva de uma mudança social. Neste aspecto, o homem se coloca em situação deprimente e não a modifica por comodismo, ou até mesmo porque se deixa levar maquinalmente pelo meio e a ele se sujeita ou por opção ou por falta de condição intelectual e/ou social para mudá-la. De qualquer forma, o meio parece engoli-lo, ou por outra, parece mesmo absorvê-lo, incorporando-o a um reino ao qual não deveria ser incorporado.

O espaço descrito das Estações até chegar à última, de Presidente Altino, aliás fazendo o limite urbano oeste da cidade de São Paulo com a cidade de

Osasco, demonstra o tumultuoso corre-corre de pessoas trabalhadoras em condições precárias de transporte urbano. Em todas elas, Lapa, Domingos de Moraes e Presidente Altino, o espaço tumultuado de estação se parece. “Lapa. O empurra-empurra é luta, trambolhões entre os que têm de descer e os que sobem de algum jeito, caras fanadas, crispadas se contraem, e gente acaba descendo ou subindo” (p. 138).

E mais adiante complementa:

Lapa. Mais povo, que a plataforma comprime. Tropelia lá fora, trem parado, sobe-e-desce manda pingentes ao chão que, esbaforidos e fulos, recobram as beiradas a muque e, de novo se agarram. Domingos de Moraes, nova carga, pauleira, saltar e subir, xingação, resmungos, estalos, cotoveladas, trompaços. Sabemos que o sofrimento vai até o fim da linha e possível não será afrouxar, largar o corpo. Leopoldina, o carregamento aperta, povaréu pulando e subindo, é saída das indústrias.

Trinta anos depois da minha infância, a Sorocabana dos pobres, viradores, biscateiros e operários nos mesmos trilhos. Só mais gente esfalfada.

Vou descer em Altino, encaro o compromisso. Luto. Apertando, apertado empurrando, cara fechada, crispo a boca, não peço licença, uso cotovelos e joelhos. Quando me livro. Resfolego como bicho. (pp. 140-141)

Essa semelhança espacial demonstra que a cidade ou o ambiente por onde circula a personagem, ou ainda de onde se projeta ao mundo, portanto sua origem, é uma só, isto é, a periferia da cidade, aqui representada em torno da linha da estrada de ferro e conseqüente ambiente social, é comum em vários pontos. Não é exatamente essa ou aquela estação que marca melhor a circunstância espacial, são todas as estações formando um conjunto, de modo que a cidade paulistana de João Antônio é aquela em que o narrador-personagem perfaz um trajeto do bairro da zona oeste para o centro, embora sendo ao contrário por motivo bastante significativo, pois é o retorno à origem, é do centro para o bairro.

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. Ou se discute futebol ou se entorna nos botequins. Frio.

[...]

E toco a subir no escuro o Morro da Geada. Um pensamento me passa, que empurro. Se tivesse de viver de novo aqui, de onde me viria a força? (p.141)

Nesta situação descrita, transparece uma possível inadaptação do narrador ao espaço que lhe era próprio no passado. Agora, transcorrido muito tempo, provavelmente, também por ter conhecido outros lugares, também porque sua condição de vida social já não seja mais aquela do passado, parece ser melhor em razão até das roupas que usa, também porque, certamente, como fruto natural, evolutivo e gradativo das coisas, deve ter amadurecido e/ou também envelhecido neste meio tempo, o espaço social não lhe é mais propício para viver. Quem sabe seja por mera questão social, quem sabe seja por ter desenvolvido uma outra visão de mundo, diferente, daquela que se restringe ao lugar-comum, à mesmice do dia-a-dia da vida pobre do morro. De onde lhe viria a força para encarar tudo de novo? Voltar à origem é auto-identificar novamente, é descobrir pelo contraste entre passado e presente o que é realmente agora enquanto indivíduo. Por isso, não deixa de ser uma atitude terapêutica.

O final deste texto surpreende, não pelo retorno ao ponto da origem que é a casa da mãe (em nenhum momento o pai é lembrado), mas pelo grau de sentimentalismo que ele apresenta.

A posição e postura da mãe que atura, suporta o caráter andarilho do filho e reconhece que seu amor maternal não pode competir com a vida e os prazeres que atraem o filho. Isso resulta na resignação, que não raro, é própria das mães, a ponto de “não perceber” que se passaram vários anos de ausência do filho que retorna.

Como em outros textos, em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, São Paulo é retratada como espaço social da zona oeste. A região, é a mesma, como de resto em todos os textos nos quais têm a zona oeste de São Paulo como espaço, especialmente quando trata da infância do narrador. Sua família, originária do Rio de Janeiro, chegando a São Paulo, estabelece-se a oeste da cidade, “no que restava de mercado de trabalho nos intestinos industriais de Presidente Altino, Osasco e Jaguaré. Assim nasci num tempo desmilingüido, inda mais no meio operário” (p. 88).

O narrador também apresenta a visão que seu pai tem das mulheres do bairro operário, das mulheres trabalhadoras que acabam, com o tempo, enchendo-se de filhos. Na opinião dele, aquilo sim era uma ignorância, pois as mulheres desse bairro operário, pobres, mas trabalhadoras de serviço tão pesado quanto os dos homens, têm uma carga de serviço muito grande, além de deformarem o corpo com o tempo de tanto parir filho. Essa condição social deixa-o indignado, embora se sinta impotente para mudar qualquer coisa.

Já em *O coração na mão*, apresenta o espaço em que reside com a família na Rua dos Botocudos, Vila Anastácio, na Lapa, fazendo limite ao norte com o rio Tietê. Quando faz alguma referência ao rio, é feita com saudade da época em que nele podia pescar. No presente do narrador, o rio é um esgoto a céu aberto. “O rio fedido, a que atiram o nome indígena, é o maior esgoto da cidade”. (p. 106) De maneira semelhante, o narrador de “No Morro da Geada”, faz considerações sobre o rio Tietê:

Primeiro o Tietê, depois dos trilhos do trem. Arrasta-se preto, lento, heróico, trágico, pesado, não desistindo nunca de sua condição de rio, fazendo curva lá embaixo. Coitado do Tietê! Suas curvas são curvas velhas, já tão custosas [...] (“No Morro da Geada”, p. 13).

Essa região retratada é uma zona industrial vista e descrita pelo narrador da seguinte forma:

Uma vez e uma só por semana, o recolhimento municipal do lixo. 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, grossos, pelo Rio Tietê, águas espessas, escuras, encalacradas de entulhos e arruinadas pelo óleo e pelas imundícies. Correm lerdas, pesadas. O rio fedido, a que atiram o nome indígena, é o maior esgoto da cidade.

Nas ruas, monturos proliferam moscas, ratos e insetos ruins. Que saem à noite com os pernilongos dos seus escondidos. E espetam, azucrinam os ouvidos, fazem ferver os nervos. Azoam. Algumas calçadas recobertas de massa escura e pegajosa, que fede, pregando-se aos sapatos e desconfiamos seja borra de sabão roubada da refinaria. (p. 106)

Novamente a fauna urbana. Retornando depois de uma noitada ele “Tropeço[a] nas ruas infestadas de cachorros mal lambidos, sem dono ou despelados, dou com moleques moncosos e de pé no chão. Água poluída se acumula, se empoça e fede nas beiradas.” (p. 107) Essa parece ser a retratação das ruas em bairro operário. Sua atividade preferencial é o jogo, a zona — a noite.

Com exceção desse local, a sua atividade no emprego, o qual considera um sofrimento, é de *office boy* ou contínuo. Curiosamente, essa atividade em uma empresa multinacional envolve andança. Essa é uma característica da apresentação do espaço: movimento, andança. “Do escritório à funilaria, do tratamento de oxigênio à litografia-transporte, esta fábrica eu ando e ando e ando, quilômetros e magro [...]” (p.108-109).

A casa de seu pai deveria ser uma casa modesta, pequena porque o narrador diz à mulher, que leva para seu quarto, que não deveriam fazer barulho para que não fossem notados. “Aquilo havia de ser sem gemido para ninguém notar no sono

do meio da noite” (p. 110). Antes mesmo de amanhecer totalmente, ela deixa a casa, para que não seja vista, já que o pai do narrador vai trabalhar cedo no bar.

Com essa cobertura o narrador costuma passar o tempo “– Malandrando os seus dias” (p. 113) de bicicleta, especificamente aos domingos, quando, naturalmente, o movimento do trânsito é pequeno. Ele anda pela “Vila Anastácio, Lapa, Água Branca, Perdizes, Santa Cecília, Centro. Pego a Avenida Nove de Julho, o Paraíso, flecho até Moema” (p. 113). Vê-se que o espaço urbano de suas andanças infantis é aquele do Centro para o oeste da cidade, ou melhor, precisaria para noroeste. Aliás, este será mais tarde o seu roteiro noturno, quando envolvido no jogo de sinuca.

Em “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”, existe a confirmação do espaço em que o narrador desenvolve-se ou atua. Depois que presta o serviço militar no bairro Paraíso, que fica um pouco longe da Lapa e arredores onde mora e costuma freqüentar os bares em que existe sinuca, ele retorna ao bairro e passa a trabalhar no Frigorífico Armour do Brasil, “lado de lá das margens do Tietê” (p. 121). Isso demonstra que o bairro não só é popular, como também é operário. Novamente há a referência ao rio. A periferia margeia o rio, assim como as mazelas sociais.

O caso narrado em “Fujie” não deve ter sido gratuito uma vez que, conforme declara, é depois dele que assume a vida boêmia. “Há um peregrinar à noite, sem rumo certo pelos últimos subúrbios, vejo morrer as tardes no Morro de Presidente Altino, o Morro da Geada falado, [...] varo as noites no jogo ou andarilhando [...]” (p. 125). É assim que o espaço urbano paulistano se mostra ou é mostrado. É pelo andar, pelo vagar que o narrador mostra a sua cidade. Esse perambular lembra o *flâneur* baudelairiano. A sua cidade é aquela da periferia, do subúrbio em que o mais inteligente e esperto é quem sobrevive.

A narrativa “Dedo-duro” é outra em que o narrador é uma personagem pobre, nascida em uma família de vários irmãos em Carapicuíba, cidade da grande São Paulo, a oeste, depois de Osasco. É um espaço “pra lá dos subúrbios” (p. 139) onde as pessoas, especialmente da família, trabalham muito e arduamente. Aos dezessete anos é cobrado pelo pai: — ou trabalha ou vai embora. De todos na família é o único que não quer trabalho pesado.

Saindo de casa por opção, parte para a cidade de São Paulo. Sobre este espaço diz o narrador que “peguei, como quem começa, uns pedaços podres. Corri atrás, engraxando e esmolando, coisa de que não gosto de lembrar” (p. 139). Depois dessas primeiras dificuldades, passa a trabalhar “na Rua do Triunfo, na Boca do Lixo”, no bairro República.

O comportamento social pelo qual aproxima o homem do animal é percebido pela condição do espaço. “Sabia dormir com percevejo por perto e foi ali que aprendi a conhecer os tipos de malas” (p. 139-140). Essa condição social que é entrevista, sutilmente, pela descrição em torno dos verbos saber e aprender aponta o espaço de sobrevivência. Suportar e adaptar-se a condições precárias e subumanas é necessário nesse meio.

Esse mesmo espaço de sobrevivência é aquele em que se encontram todos os tipos humanos do submundo: prostitutas, traficantes, jogadores de todo tipo, especialmente de sinuca, assaltantes [...] Neste meio só sobrevive aquele que for esperto. E por esperteza, deve-se entender aquela capacidade de adaptação às circunstâncias diferentes e adversas e de tirar delas o melhor proveito. A forma, como isso ocorre, estabelece/determina o herói. Neste caso, Zé Peteleco é um anti-herói. “Olhem aí, se eu disser que sou homem forte ou essas coisas, estarei mentindo”

(p. 140). “Zé Peteleco, Zé Vesgo, se quiserem, sempre foi mais de obedecer do que de levantar a cabeça e virar o jogo.” (p. 141)

A maior preocupação de Zé Peteleco, nesta atividade de dedurar os outros, é de não ser identificado por aqueles que denuncia à polícia, sequer pelos amigos deles. Sabe que na baixa malandragem quem entrega alguém à polícia é morto. “[...] procuro desempenhar à risca, não dar mancada e não deixar furo” (p. 144). “No meu trabalho não se erra, morre-se” (p. 145). Todo esse cuidado tem um objetivo muito bem definido: “Palmilhado direitinho, atenção e juízo, pode desembocar num emprego bom” (p. 144). Então, ser policial no fundo é o seu desejo. Sua atitude visa ganhar confiança de policiais e, no que for possível, assim como já soubera que acontecera com outros dedos-duros, assumir alguma função ligada à polícia.

E a gana de ser policial me correndo por dentro. Não quero nem saber se, na área, um e outro cara de juízo me alerte que, na continuação da pegada, esta vida não compensa. (p. 145)

Corre aí um papo, quando em quando, que tem sujeito de bom piso hoje na polícia começado como cagüeta. E já que não sou mais carne, nem peixe, vou achando que a mumunha para chegar a policial, um dia, é endedando, engessando, apresentando, descobrindo, entregando a jato e me fazendo notar pelos homens. (p. 146-147)

A sua conclusão é de que morar em uma vila pequena de Carapicuíba, em meio ao barro e/ou à poeira das ruas, não é melhor do que onde vive na “cidade”. O espaço que ocupa pode ser outro, não melhor nem mais higiênico do que aquele, mas neste há uma perspectiva de concretização de um desejo: ser policial. Naquele outro, parece haver falta de tudo, muito embora haja honestidade no trabalho, o qual pode também não levar a uma mudança de condição social. Para a personagem, o modo de

vida que usa, dá-lhe essa perspectiva, talvez falsa, de melhor condição de vida, ainda que possa parecer utópica.

Aliás, não seria bem uma melhor condição de vida. Na perspectiva da personagem, o espaço de origem não favoreceria a uma possibilidade de mudança. Não seria a estabilidade que procura, mas um modo de vida. Neste ponto, há a coerência de João Antônio entre todos os textos em seus personagens principais. É o modo de vida que importa. O espaço é apenas o campo de realização desse modo. Daí as personagens constituírem o que defino como fauna humana. Elas se envolvem no meio, no espaço enfim, por opção. E toda ação que passam a promover visa a sua sobrevivência neste espaço que de todo não é adverso. A adversidade, de fato, que vem a ocorrer no espaço que ocupam é devida ao relacionamento humano. O espaço parece estabelecer, apenas, uma parte da condição desse relacionamento.

Por isso, protegido por um documento e por uma arma no subúrbio, faz-se autoridade. O subúrbio a que se refere realmente é distante da cidade, é em Carapicuíba. “Mas isso é lá no subúrbio onde moro. Na cidade, numa boca pesada ou num botequim de favela, dou para me encolher e meto o galho dentro” (p. 150).

Se pegos pela polícia, o lugar que ocupam “fede a mijo, higiene nem tem onde todos se misturam. Podre” (p. 154). Veja-se que, de todo modo, essa fauna habita sempre um espaço que nem próprio do bicho é às vezes. Essas condições precárias na cadeia não são de todo diferentes daquelas que se apresentam em sociedade. O espaço degrada o homem, mas, antes, este se degrada no espaço em que vive.

Enfim, nesta narrativa o espaço de ação está novamente em torno do rio e da estrada de ferro. No universo da narrativa, este espaço é típico de subúrbio,

pois, principalmente, as ruas são de terra. E isso tudo é comum, é corriqueiro na vida da personagem. Tanto é que ao final, quando sai à procura do policial, a quem presta serviço, percebe a troca do cartaz de propaganda. A vida segue seu curso.

Em outra situação, o Morro da Geada é o espaço de origem do narrador-personagem já referido em “Abraçado ao meu rancor”, principalmente. Esta narrativa faz parte do grupo que, tendo o narrador em primeira pessoa, procura resgatar o espaço perdido no passado do narrador-personagem. Por ser o espaço de origem do narrador, é dele e para ele que parte o narrador. Em vários textos existe esta referência, mas é aqui onde este espaço melhor se define.

Tomando sol acabei no morro, que tem muitos nomes e que eu não aceito nenhum deles. Dizem Morro da Continental, para outros é morro do Wilson, há os que o chamam de Morro da Geada – [...]. Ainda arrumaram um nome mais oficial – Morro de Presidente Altino. É o nome mais feio que o morro tem. Pra mim, nenhum serve. Pra mim é morro de onde eu fico olhando pro céu. E me dá vontade de ser pintor. (p. 07)

Neste exemplo, observa-se aquilo que já afirmei, ou seja, que este espaço é objeto de resgate. Por isso a lembrança saudosa do narrador. Embora tenha um nome oficial, ele só aceita o antigo por ser esse a força motriz de lembrança de espaço e tempo que não mais voltarão.

Por onde o narrador tenha andado, e novamente aqui a característica de ser andarilho aparece de forma a concretizar a confirmação de que o espaço se revela ou é revelado pelo andar, pelo vagar, “Tomando sol acabei no morro, [...]”. “Morro a que volto sempre [...]” (p. 07 – grifos meus). Esse retorno que também é objeto em “Abraçado ao meu Rancor” tem aqui uma justificativa muito clara. Quem não gostaria de voltar a um lugar em que a alegria impera, onde a pobreza não seja sinônima de miséria, onde os amigos se saúdam por “ô batuta!”?

Este morro encerra uma grande miscigenação e isso gera uma alegria, multi-regional, multicolorida. Estar no morro significa, em grande parte, estar longe do progresso, embora ao lado de uma metrópole. E por não possuir aquele progresso que corrompe, que vicia, que põe a perder aquilo que há de mais simples e espontâneo no homem, é que o morro passa a ser símbolo de felicidade, de liberdade. Sair ou descer do morro, é deixar para trás o que tem de humano para “virávamos bichos urbanos, que conheciam a água encanada, o automóvel, o bonde, a luz elétrica, o rádio. O paralelepípedo e o asfalto.” (p. 09) Descer do morro implica em muita coisa, em perder muita coisa. Por isso, depois de anos de afastamento, ocorre o retorno com a intenção saudosa de resgate. “Ah, tempos [...]” (p. 10).

Lá no morro, a pobreza é sabida e reconhecida. Na infância, no passado, a pobreza adquire ares e notação de miséria, especialmente nas periferias. Entretanto, diferente da miséria do presente, que envergonha o narrador, no morro a “Nossa pobreza não era envergonhada”, pois embora fosse tudo simples, sem luxo, como no meio rural, a subsistência existe, porque tudo se cria. A vida adquire valor com a simplicidade. “Tudo ali nos Jaguarés, no Morro da Geada, sem água encanada, com luz só recente, sem televisão, sem aparelho de som e sem inflação” (p. 11).

No morro, desde o seu tempo de menino, as brincadeiras de crianças são inocentes como a vida que levam, e, de lá de cima, podem avistar a cidade, paradoxalmente próxima e distante.

Além disso, ao avistar do alto do morro o rio Tietê correr escuro e pesado, o narrador lembra com saudade o tempo em que os rios Tietê e Pinheiros possuíam peixes e onde ele e seus amigos podiam nadar e navegar de barco. A sua posição no alto do morro lhe dá condições de admirar a beleza plástica da cidade que o leva a querer ser pintor para melhor reproduzi-la. “Olho para o céu e para as crianças da

terra e fico quieto. O céu me dá vontade, a terra me dá vontade de ser pintor. Vou andando, quieto, andando” (p. 14). E novamente o espaço é (re)apresentado a partir do caminhar, do andar, do vagar.

“Paulinho Perna Torta” é uma narrativa que ratifica o espaço social urbano de miséria e de pobreza. Espaço em que a necessidade de sobrevivência faz com que a personagem principal se sujeite a situações degradantes socialmente. Mesmo nessa condição social, ele cresce em todos os sentidos, seja biológico, seja social. Esse crescimento atinge, paradoxalmente, o ponto culminante que é o máximo de uma marginalidade, de uma contravenção explícita. A rua é uma escola em que o aprendiz precisa, antes de mais nada, saber respeitar a força do mais forte.

Desde o início, o narrador-personagem é um moleque que vive na rua, um menor abandonado por pai e mãe que faz da rua seu espaço de sobrevivência. Nela vive, mora, trabalha e aprende que para sua sobrevivência há duas formas básicas: ou ser o mais forte e vencer os mais fracos, ou ser o mais esperto para driblar as adversidades e tirar o melhor proveito das situações. Percebe, então, desde cedo, que o melhor de tudo é ser o mais forte e o mais esperto, ao mesmo tempo.

O narrador apresenta-se como um sofredor. “Dei duro. Enfrentei. Comecei por baixo, baixo, como todo sofredor começa. Servindo para um, mais malandro, ganhar. Como todo infeliz começa” (p. 61). Todo sofredor começa assim: servindo ao mais esperto, ao mais malandro e atua em um espaço onde quem sobrevive é o mais forte, mais valente ou ainda mais malandro.

Seu espaço de atuação e de sobrevivência está nas proximidades das Estações Júlio Prestes e Luz, quando não nelas próprias, portanto restrito ao bairro Centro a partir destas estações até a Sé. “Bem. Engraxando lá nas beiradas da Estação

Júlio Prestes. [...] A Júlio Prestes dava movimento e éramos explorados por um só. [...] Eu bem podia me virar na Estação Luz, também rendia lá” (p. 63).

Sua condição social está relacionada diretamente com este espaço em que vive. Nele o narrador apresenta as agruras de um menor abandonado (ele próprio) e suas artimanhas para a sobrevivência. É de se ressaltar que nessa lida, enquanto menino de rua, não há contravenções ou algo mais sério. A vida nas ruas é muito difícil. Esse moleque desde cedo trabalha honestamente para a sua sobrevivência, de modo que

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

Mas, ao mesmo tempo em que tem a consciência da busca da sobrevivência por meio do trabalho, ele também se incorpora a um espaço habitável por animais, visto que na fome, sem trabalho, a degradação o leva a igualar-se em comportamento ao cachorro. “Agüentei muito xingo, fui escorraçado, batido e dormi de pêlo no chão” [...] “A gente nas ruas parecia cachorro enfiando a fuça atrás de comida” (p. 62). Essa condição social permeia os textos de João Antônio retratados neste trabalho. Essa é uma outra condição subumana, degradante semelhante, em parte a que ocorre em “Frio”, cujo personagem principal é um menino de rua que vive sob a proteção de um malandro mais velho e experiente. Nesta narrativa, São Paulo também é um espaço-palco dos desgraçados, especialmente porque o narrador tem uma visão inocente do mundo e da vida.

Como o engraxate explorado pelos malandros mais velhos, sejam eles da rua, seja o dono de banca de jornal, esse narrador de “Paulinho Perna Torta” trabalha

em volta da estrada de ferro. As estações Júlio Prestes e Luz, no bairro Bom Retiro, são um espaço de circulação de pessoas de várias procedências da cidade, o que lhe garante o trabalho.

Dividindo o espaço de trabalho com outros, esse narrador se sente inferior àqueles que, embora trabalhem como ele, têm pai e mãe. Essa prática de engraxate lhe garante uma sobrevivência honesta não só a ele, mas também aos outros que, como ele, que se encontram nesta situação.

Por isso de engraxar é uma viração muito direitinha. Não é frescura não. [...] Aquela molecada farroupa com quem eu me virava, tirava dali; e, engraxando, os velhos, sujos e desdentados, escapavam de dormir amarrotados nas ruas, caquerados e de lombo no chão. Como bichos. (p.63)

É de se observar que o espaço retratado aponta para a miséria, para a degradação humana. Aliás, a vida das personagens de João Antônio, de modo geral, está próxima ao lixo, senão já do lixo. E como humanos particularizam a fauna que habita uma cidade que, de todo modo, só tem um lado: o da pobreza, da miséria. Nada muda em ser trabalhador ou malandro. Esta condição subumana de degradação é apontada não só nesta narrativa como em outras aqui tratadas. O espaço, na verdade, é um confirmador dessa situação social em vez de ser somente um condicionador.

Observa-se que neste universo humano com o qual João Antônio habita sua cidade não há diferença acentuada entre aqueles que trabalham legalmente para os que trabalham informalmente. Como toda metrópole, esta de João Antônio também não pára. A partir do que bem afirma Rubens Pereira dos Santos (1999), João Antônio acentua a questão do trabalho, o que também encontramos em “Abraçado ao meu Rancor”, principalmente, nas camadas sociais operárias. Ele não deixa, de certa

forma, de estar fazendo uma homenagem a essas pessoas simples que amargam o dia-a-dia na tentativa de sobrevivência. “Descidas dos trens, marmiteiros ou trabalhadores do comércio, das lojas, gente do escritório da estrada de ferro, todo esse povo de gravata que ganha mal.” (p. 63)

Via de regra, todo esse povo que trabalha e ganha mal, vive na periferia, nos subúrbios distantes de seu local de trabalho. E para chegar, onde precisa, passa por inúmeras dificuldades, inclusive descritas em “Abraçado ao meu rancor”.

É essa condição de miserabilidade aliada ao meio social gerado por um espaço que se caracteriza pelo cinza, pela sujeira, por situações subumanas, que marca o espaço urbano criado por João Antônio em não só nesta narrativa, mas também em todas em que a cidade de São Paulo é representada.

Da visão contida nos cortiços do século XIX às das pensões no século XX, a situação social e urbana não muda. Veja-se que “naquele tempo”, a personagem mora na rua e seu refúgio à noite está na Rua do Triunfo, no bairro Bom Retiro, no Centro, e o lugar

era o casarão descorado dos dias de hoje, já pensão de mulheres. Mas abrigava também, à noite, magros, encardidos, esmoleiros, engraxates, sebosos, aleijados, viradores, cambistas, camelôs, gente de crime miúdo, mas corrida da polícia; safados da barra pesada, que mal e mal amanhecia, seu Hilário mandava andar. Cada um para a sua viração. (p. 62)

Aquele um [dinheiro] de que eu precisava para me agüentar nas pernas sujas, almoçando banana, pastéis, sanduíches. E com que 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.

Dona Catarina, naquela boca de inferno. Piranha velhusca, professora de achaques, de manha e de lero-lero. Uma dessas veteranas que de gorda já não tem cintura. Arrastando varizes lerdamente, aos resmungos e desbocada, tomava-nos o que podia. Piranha, rápida, no tirar o que é dos outros e sem muita explicação, dona Catarina era dona Catarina. E não sei se eram os meus olhos

verdes, como algumas mulheres têm dito ou a cara toda de coitado [...] (p.64)

A rua, como espaço, é um lugar rude que faz endurecer os inocentes e os torna, rapidamente, espertos. Sem isso, sua vida corre risco.

Mas as porradas me foram sapecando olho vivo. E já não era tão trouxa. De quando em quando, se animava e explodia lá onde é hoje a Boca do Lixo, pegava a Luz, um tenderepá qualquer e na quentura do batefundo, corria gente para todos os cantos que, a chegada da polícia, as ruas ficavam azoadas, os otários botavam a língua no mundo e até os mais malandros perdiam suas bossas. Que o castigo vinha a galope. E nessas umas e outras, os pequenos se estrepam. Aprendi desde moleque. (p. 64)

Entretanto, o espaço em que trabalha enquanto menor de rua, inocente até certo ponto, é aquele freqüentado por pessoas humildes e/ou até miseráveis como ele próprio.

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. (p. 65)

O narrador-personagem Paulinho duma Perna Torta, enquanto engraxate é honesto, trabalha. Em virtude da exploração que sofre pelos malandros sucumbe à tentação de roubo. Pego em flagrante, tem de fugir para rua e passar a sobreviver como pode.

O dinheiro do cara era gordo, era um tufo. [...] Eu era um trouxinha que não sabia mandar o dinheiro do alheio. Mandeí a mão na maçaroca de grana. O sujeito me pilhou com os dedos na coisa e me plantou a mão na cara. (p. 67)

Depois que tenta roubar pela primeira vez o narrador-personagem, como menor de rua, passa a sofrer dificuldades naturais. Sua sobrevivência requer que atue em várias frentes de modo a garanti-la.

Vasculhei, revirei, curti fome quietamente, peguei chuva e sol no lombo; lavei carro, esmolei nos subúrbios, entreguei flor, fui guia de cego, pedi sanduíches nas confeitarias e nos botecos, corri bairros inteiros. (p. 68)

O espaço de atuação desse menino (narrador) passa a ser amplo no sentido geográfico do termo, visto que os bairros em que atua são Moóca, próximo ao Centro; Penha, na zona leste; Cambuci, no centro entre Liberdade, Moóca e Brás; Tucuruvi, na zona norte; e Jaçanã, também na zona norte, entretanto um pouco mais além de Tucuruvi, fazendo limite com o município de Guarulhos. É sem dúvida um espaço de atuação muito grande, até porque não se restringe a esses bairros, pois como narra a personagem

[...] me enfiei nos buracos e muquinhos mais esquisitos, onde nem os ratos da polícia chegam, ajudei nos ferros-velhos, me juntei a pipoqueiros, nos portões do Pacaembu e lá no Hipódromo de Cidade Jardim sapequei muita charla, servi a mascates lá nas portas do mercado da Lapa, me dei com gente de feira, vendi rapadura, catei restolhos de batatas às beiras do Tamanduateí, morei na favela do Piqueri, me virei com jornais nos trens suburbanos da Sorocabana, malandrei e levei porrada, corri da polícia, mudei não sei quantas vezes, dei sorte, sei lá, fucei e remexi.

Andando por aí como um bicho, decorei os nomes de todos esses becos, praças, largos, ruas (p. 68).

É a partir daquele momento em que tenta roubar o jornaleiro e foge da briga com ele é que passa a assumir um lugar que próprio do menor de rua, isto é, passa a ser de todos os lugares e de nenhum ao mesmo tempo.

Enquanto está lutando com certa honestidade para sobreviver, ele é um “virador”, visto que se presta a qualquer tipo de trabalho e/ou serviço que lhe possa matar a fome. Depois disso, quando passa a roubar e/ou enganar para atingir seus objetivos, aí então, se torna malandro. Malandro, no sentido aqui atribuído, é sinônimo de marginal.

Com a andança, apresenta-se o espaço urbano. Aliás, isso ocorre, via de regra, nos textos de João Antônio aqui vistos. Esse fato faz com que o narrador-personagem apresente o espaço tal como percebe verdadeiramente. “Mas nas minhas perambulagens aprendi a ver as coisas. Cada rua, cada esquina tem sua cara. E cada uma é cada uma, não se repete mais. Aprendi” (p. 69). Deste modo, a personagem melhor se adapta ao espaço que frequenta, pois conhece suas características. As ruas se apresentam então diferentes. De dia, têm uma aparência em função das pessoas que nela transitam que, à noite, não têm, até porque as pessoas que as frequentam mudam. “A Paranapiacaba ferve de todos os vagabundos, vestidos de todos os jeitos. Nem a Praça da Sé, nem a Direita e nem o Largo do Café têm aquela variedade de bichos” (p. 70).

Essa rua Paranapiacaba é para o narrador algo muito interessante, porque lhe é atraente. Essa atração se deve em razão da rua ser estreita. Além disso, a natureza de pessoas que nela transitam e “quanta boca de inferno ali” tem relação com a personagem.

A variedade de tipos humanos, “aquela variedade de bichos” como se refere o narrador, confirmando a qualidade de fauna a que já me referi anteriormente em outro momento, torna-lhe significativo, porque é desse convívio e espaço de que gosta. A vida neste espaço é ativa tanto de dia quanto de noite, muito embora a que lhe atraia seja a noturna.

A sua vida de tropeços e agruras nesta fase dura até o momento em que se encontra com Laércio Arrudão, descrito pelo narrador como “professor de picardias, dono de suas posses e ô simpatia, ô imponência, ô batida de lorde num macio rebolado!” (p. 71). Com essas palavras, retrata a visão de ídolo que o narrador-personagem tem dele. Por causa dessa visão, Laércio Arrudão é um divisor de águas na vida do narrador-personagem. Antes de Laércio Arrudão, Paulinho Perna Torta é um menino de rua, que trabalha duro para sobreviver, é inocente no sentido de não ser conhecedor de uma malandragem maliciosa. Depois de Laércio Arrudão tudo muda:

Laércio Arrudão me topou e me deu uma luz, me carregando para empregado lá na zona, no boteco da Alameda Nothmann. Ali, no Bom Retiro. Pegado aos trilhos do bonde, na esquina da rua Itaboca, defronte à rua dos Italianos; ali, naquele muquinfo escuro, onde minha vida virou e a que os vadios das curriolas, os trouxas das ruas, os tiras das rondas, as minas, as caftinas, os invertidos, as empregadas da zona e os malandros encostavam o umbigo no balcão pedindo coisas, balangando seus corpos e queimando o pé nas bebidas. E cujo nome, de muito peso e força, era repetido de boca cheia na fala da malandragem. Boca de Arrudão.

Pela primeira vez eu morava em algum lugar.

(p. 71)

Esse espaço, meio da malandragem, de ladrões, de prostitutas e de policiais, formado no boteco de Laércio Arrudão, se transforma no primeiro lugar em que passa a morar, de fato, o narrador-personagem.

Até neste ponto Laércio Arrudão se torna importante para a personagem. Se antes o narrador não tinha um lugar certo para dormir, ao menos agora, já o possui. De todo modo, esse espaço, que se torna porto-seguro para ele, é próprio da marginalidade.

No início de Zona é apresentado o espaço em que se encontra a personagem: Alameda Nothmann, Bom Retiro. Novamente aqui o espaço está em torno dos trilhos do trem. O movimento dos trens lotados de pessoas, “Gente se pendura até nas portas.”, contrasta com a calma na rua porque as atividades ainda não começaram. A barbearia, o posto de preventivos, o salão de sinuca que têm seu forte movimento à noite e de madrugada estão fechados. E principalmente porque “A rua está sem mulher.” As “mulheres”, prostitutas, portanto fazem o movimento na rua. A hora em que a personagem está pedalando sua bicicleta, todos dormem.

Observa-se aqui o que já foi percebido em outras narrativas. Ao andar e/ou ao vagar, o narrador apresenta o espaço urbano ao leitor, isto é, o perambular do narrador, desnuda o espaço em que circula ao longo da descrição da cidade ficcional de São Paulo.

Veja como o espaço é descrito nesta seqüência de passagens:

O sol queima a rua Itaboca, me dá firme na cabeça, os bondes comem os trilhos, é um barulhão que estremece até as casas; os trens da Sorocabana e da Santos a Jundiáí vão se repetindo lá em cima do viaduto da Alameda Nothmann, carregados e feios. (p. 71)

Pego à esquerda, entro pela rua dos Aimorés, esta que fecha a forma de U que a zona tem. (p. 72)

Lá do Largo do Coração de Jesus vêm chegando as batidas da igreja; toca também, a sirena da fábrica de máquinas de costura aqui da rua José Paulino. (p. 72)

Atravesso essas ruas de peito aberto, rasgando bairros inteirinhos, numa chispa, que vou largando tudo para trás — homens, casas, ruas. Esse vento na cara [...] Agora vou indo lá para o Pacaembu. Vou pegar a Nothmann, subir, desembocar, direto na Barra Funda, ô puxada sentida! [...] Depois, ganho a avenida larga e, numa flechada, alcanço o estádio. (p. 73)

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 fincando disparadas por estas ruas de São Paulo [...] (p. 75).

Aqui estou, caminho do Pacaembu, pedalando a magrinha (p. 75).

Termino a Alameda Nothmann, sigo o arrastado lerdo do bonde Barra Funda zunindo como abelha, vou tomar a descida longa agora [...] E trim-trim, já me sinto absoluto na rua (p. 77).

Agora é chispar e firme. Que a volada dos autos na Avenida Pacaembu vai de enfiada, a setenta ou oitenta, por baixo, baixo. E quem hesita, se estrepa. Corro também, na maluquice de todos, sempre juntinho ao meio-fio e olho firme, que uma porrada aqui na avenida costuma levar o freguês lá pra casa onde o diabo mora (p. 79).

Pacaembu, Barra Funda, Campos Elíseos, Bom Retiro. Vou pedalando (p. 79).

Não namorico mais as franguinhas direitinhas que trabalham entre o balcão e as prateleiras de tecidos das lojas da José Paulino, da rua da Graça, da Ribeiro da Silva e da Carmo Cintra (p. 87-88).

O espaço de calma, de paz surge, na medida em que não ocorre o movimento, o burburinho de pessoas. “Atrás das tabuinhas das venezianas verdes dormem todos” (p. 72). É em meio a essa calma que começa a sua andança e o espaço urbano é apresentado. Na verdade, o que parece é que realmente neste espaço, na madrugada, é que o narrador-personagem se encontra, se realiza de fato. Como bicho-noturno, ele gosta da noite, não gosta de gente. Sua “viagem” pela cidade é prazerosa e se mistura ao ritmo do trânsito com o qual não se importa. Aqui o narrador flana de bicicleta.

Sozinho no meio da rua, apenas deslizo, pedalando ao contrário, folgando o impulso da descidinha, gozando. (p. 72)

Horas. E zanzo demais por aí, em cima da minha magrela. Gosto do pedal. Nele é bom curtir essa onda de andar. (p. 72-73)

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 [...] (p. 75).

E trim-trim, já me sinto absoluto na rua (p. 77).

Já é asfalto livre, calmo, para eu gozar. Agora, vou brincar com minha magricela (p. 79).

Depois da destruição violenta e coercitiva do espaço da zona promovida pela polícia, a prostituição se esparrama e se adapta às circunstâncias e ao espaço. Do antigo lugar localizado na zona norte do centro, compreendendo Bom Retiro e um pouco de Campos Elíseos, passa para Santa Cecília e República, atingindo também as estações em Bom Retiro (Júlio Prestes e Luz).

As poucas [prostitutas] que se agüentaram aqui, escapadas dos ataques da rataria, vão ajeitando aos poucos, pela rua Guaianases, Gusmões, Vitória e por todas as beiras das estações até a Avenida São João e o Arouche, os buracos, os esquisitos e os muquinfos, que continuarão a putaria. (p. 94)

Na prática, a zona de meretrício se deslocou com o que sobrou de prostitutas do holocausto descrito pelo narrador, quando da destruição da zona. Este, aliás, é um fato da história social paulistana tratado por Maria Regina Ciscati (2001).

Depois do holocausto da destruição da zona de meretrício como espaço social, ela se reorganiza. Essa reorganização do meretrício compreende as Estações Júlio Prestes e Luz até o Largo do Arouche. De certa forma, não está muito distante daquele antigo espaço de ocupação. Dessa vez, não mais tão próxima aos trilhos do trem da antiga Sorocabana, mas “Do lado de lá dos trilhos dos bondes da Avenida São João”. Isso compreende boa parte do bairro República. Embora, já a zona de meretrício comece a ter grande movimentação nesta região, o narrador monta “um

apartamento na Praça Marechal Deodoro” (p. 97) para atender aos fregueses das mulheres que controla. Esse lugar, Praça Marechal Deodoro, localiza-se na Avenida São João em direção à Barra Funda. Nota-se com isso que, de todo modo, o espaço de atuação fica na mesma região.

Essa região que concentra o maior índice de prostituição está entre a região noroeste do Centro até a Lapa, ao norte da região oeste. Confirma-se que esse espaço está em torno das linhas de ferro e é habitado e freqüentado por uma população pobre, de trabalhadores de toda natureza que se misturam aos “viradores”, malandros e vagabundos de toda sorte. Há algo a se notar. A zona de meretrício continua a ocupar um espaço popular, entretanto, pela atuação e preocupação do narrador em melhor explorá-la, o espaço que passa a ocupar e a dominar está mais sofisticada e passa a atender com mais requinte. O narrador por conta disso, ou até por isso, também se refina e investe alto no negócio. O espaço muda e a personagem se adapta.

O narrador diversifica a sua atuação no espaço que ocupa. Assim a mudança da sua condição social tem relação direta com o meio. A sua ascensão, o *status* que assume, relaciona-se diretamente não só com suas atitudes, mas também com o meio que passa a freqüentar.

Assume uma posição, ou pelo menos procura assumir, semelhante. Um estilo de lorde que esconde um bandido: Paulinho Perna Torta. Comete alguns crimes de assassinato para manter o seu poder de dominação na Boca do Lixo a qual procura dominar como um rei. “Torno a São Paulo, disposto e ansioso. Afiado. Cobiço toda a Boca do lixo, já me entendo como futuro dono único” (p. 98). Mas a vida de malandro tem seus altos e baixos freqüentes. “A rua está ruim” (p. 102). Isso significa que a sua atividade de cafetão está em baixa, começa a perder dinheiro e poder. A sua atividade começa a ser combatida pela polícia.

É sobre a rua que estou falando. Da dos Gusmões. Lá da Vilinha da Boca do Lixo. Um saco furado, uma idéia de jumento foi a minha. Esse espeto da polícia é que me entorta a alma. (p. 103)

Paulinho Perna Torta em uma auto-análise final, devido ao convívio com o macumbeiro Zião da Gameleira, que conheceu na prisão, entra em um estado de depressão que o leva a concluir que perdera tudo por ganância.

Eu me refinei, eu me refinei, não devia tanto. Fiz muito fricote, me escarrapachei mais do que a conta, me empapucei. Ou foi essa vida que me ensinou a cobiçar tudo o que é dos outros, iludindo, avançando, tomando, estraçalhando.

[...]

Eu me refinei e cada vez mais, amanhã precisarei de alguma novidade, senão já não serei o mesmo. Precisaréi mais grana. E quando tiver, ainda assim, descontente e encabulado, irei vazio por dentro. Cobiçando e inventando novas nove-horas. (p. 104-105)

Paulinho duma Perna Torta é o fruto do meio. Não resta mais nada ao final de uma vida de trinta e um anos, de encarar continuamente o crime, até um dia a polícia lhe matar como a outros fizera. De todo modo, a sua compensação é considerar-se um rei na/da contravenção e/ou do crime. O seu espaço de atuação é a rua, é onde o malandro/marginal sobrevive na cidade, é em meio à camada pobre, simples, é onde pode explorar alguém, tirar proveito próprio de situações. Assim, quando morrer que digam “que o crime perdeu um rei” (p. 105).

Paulinho Perna Torta é o resultado de uma sociedade que se fecha aos problemas da violência, também dos gerados por ela e da sobrevivência, principalmente da classe pobre. Ele é fruto de uma sociedade que se importa com a imagem e poder.

Por outro lado, também é um símbolo da evolução da violência urbana. A sociedade é uma escola que, ao final, reclama da eficiência do aprendizado de seu aluno.

Como nos demais textos, em *Lambões de Caçarola*, João Antônio expõe a situação social dos moradores pobres da cidade de São Paulo em seu espaço típico de periferia, usando a figura de Getúlio Vargas como *leitmotiv*. O narrador mostra a influência de Getúlio Vargas nas camadas sociais mais pobres da sociedade.

A situação política neste texto é um tema que João Antônio usa para continuar expondo as condições de miserabilidade da população carente, sofredora e suburbana de São Paulo. O aparente viés político, na figura de Getúlio Vargas, não mais é do que um recurso a essa exposição. A crítica parece ser aquela: os políticos usam seus discursos persuasivos, de penetração popular para conduzir uma população a um comportamento pacífico, a um estado de coisas que mais interessa ao político do que à população. Convince-a de que com pouco se sobrevive e a se resignar com a pobreza de modo que essa população acaba por ver na pobreza um grau de nobreza, enquanto que do outro lado o político move-se conforme seus interesses econômicos, principalmente, além dos corporativistas.

Só o tempo faz com que as máscaras caiam. Aqui o narrador percebe, depois de algum tempo, que Getúlio Vargas não tinha exatamente o que pensava. Ele foi, como todos os outros do Beco da Onça, iludido, enganado pelo discurso populista.

Logo de início, retratando São Paulo, tem-se a descrição social tanto do homem quanto do espaço que este homem ocupa. O espaço urbano simples é de ruas de terra e nela crianças brincam, se divertem com o que têm à disposição. Neste mesmo espaço de pobreza, elas agem, “molecada esfomeada”, como animais pois lambem o chão de terra em busca do açúcar caído do saco ao ser transportado nas costas dos carregadores.

Pé no chão, barriga de fora, nariz moncoso, cabeça despenteada, caras de fome, lombrigada. Aqui no Beco da Onça a molecada negra passa o dia debaixo do sol, na rua de terra. Remexe, apronta e perturba com carrinho de rolemã, papagaio, bola de vidro, bolão. Cada um tem seu tempo. E tem tempo de tudo. Uma misturação. Não havendo troços de brincar, a atração é com algum gato ou cachorro. Os moleques, então, se espojam na terra fofa da beirada da rua.

Encostou um caminhão das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo para a entrega do açúcar em pacotes de meia arroba. Azuis, de faixa vermelha, sete quilos e meio. Os homens taludos empilhavam uns quatro daqueles nas costas, iam ligeiros, ganhando ritmo, o movimento corridinho. Traquejo. Bíceps enormes, tríceps enormes, cinturas finas de sabiá. Do caminhão à pilha de pacotes do estrado da vendola do velho. Uns quinze metros, se tanto.

Vai que um pacote no ombro do homem sofre um furo, o açúcar escorre do caminhão à pilha, estira um fino, fininho de linha branca pintando um rastro, carreirinha na terra. A molecada esfomeada se agacha, quase se deita. E, rápida, mete a língua naquilo, raspando o chão, nariz ranhento. (p. 08-09)

O espaço urbano paulistano aqui não é muito diferente de outros já retratados em outras narrativas. Este espaço lembra em muito aquele de subúrbio em que as ruas não são calçadas, tampouco têm saneamento. Nestas as crianças fazem o lugar de divertimento. É também um espaço de pobreza: “Pé no chão, barriga de fora, nariz moncoso, cabeça despenteada, cara de fome, lombrigada. Aqui no Beco da Onça a molecada negra passa o dia debaixo do sol, na rua de terra” (p. 08). O espaço social já é apresentado logo de início. Este espaço é de pobres, as dificuldades por que passam é típica destes.

Um outro fato perceptível é que esses meninos que brincam e rolam na rua de terra, como bichos, ou são negros ou são mulatos. Isto é também característico desse grupo social. Tal espaço no qual também se inclui o narrador é próprio de pobres e/ou miseráveis, mas antes são negros ou mulatos como o próprio narrador.

Outro fator a se ponderar diz respeito ao nome Beco da Onça. Não haveria nome mais adequado ao espaço a ser retratado, pois o próprio nome já indica um grau de popularidade, de pobreza. Ou seria possível imaginar um lugar com esse nome habitado por milionários? É difícil crer. O próprio narrador descreve a característica humana como sendo “getulista, negro, negróide, mestiço, emigrante, cafuso, mameluco, migrante, pobre, operário, corintiano roxo e paulista da gema” (p. 09).

A rua do Beco da Onça tem seu próprio movimento. São caminhões carregados de areia tirada do rio Aimberé, e crianças empoeiradas, correndo na brincadeira. O Beco da Onça é isso: povão. Por isso, talvez a sua população passe por dificuldades em termos de condições básicas, não só físicas como também sociais. “Gente que só come carne de galinha aos domingos. Que manda botar meia-sola nos sapatos. Para quem ir a um cinema é um acontecimento” (p. 11). Essa representação humana corresponde àquelas pessoas que temem sempre perder o emprego.

Este espaço narrado demonstra a simplicidade da vida suburbana, descompromissada a ponto de

“Olhar a rua, os caminhões carregados de areia passarem. Será bom. Vem um moleque, marrom de pó, chispando. ... Ventava nos cambitos, já se enfiando para o cotovelo da rua, dobrando no rumo do Rio Aimberé”.(p.09)

Esse espaço urbano habitado por estes pobres de João Antônio é um mundo pequeno, limitado aos extremos do bairro ou da vila em que moram. Diz o narrador:

Nosso mundo, pequeno. Nossas ruas, de terra. Quando chove, o Largo da Pompéia se entala e toda a beirada do

Tamanduateí inunda. Um desastre, atoleiros. Tem gente que fica com a roupa do corpo, prejudicada. Entra ano, sai ano, veste pobre, agüenta fila. (p. 25)

Este é o espaço ocupado pelos pobres que veneram o Presidente do país. Ruas de terra, lugares que são alagados ou pelo rio ou pela chuva. Esta é a sina da população de subúrbio.

A movimentação da personagem aponta o espaço que a mesma ocupa. Quando iam ao Pacaembu, acompanhando o Corinthians, “E, olhem, era uma estrada. Íamos a pé, varávamos a Pompéia, e pegávamos as Perdizes, saíamos no Pacaembu.” (p.13), o espaço urbano se mostra. Assim, como recurso, isso também ocorre em outras narrativas.

Outro fato comum nos textos de João Antônio é o que se poderia dizer da existência de uma ética do malandro que ocupa um espaço como o Beco da Onça. Este é um lugar em que seus habitantes mantêm como atitude não dedurar ninguém. Impera a lei do silêncio já referida em outros textos de João Antônio nos quais o malandro ou o trabalhador não denuncia aquele com quem convive. “Não vai arrancar uma palavra, que gente do Beco da Onça não pia. / O cagüeta se dá mal no mundo. Ninguém viu” (p. 29).

Além disso, a São Paulo do narrador quando menino também é a cidade da II Grande Guerra. Tanto o narrador quanto seus amigos meninos intrigam-se quando ocorre um *black out* e vibravam quando os holofotes procuram possíveis aviões inimigos no céu escuro. A visão fantasiosa de criança mostra também um espaço urbano tumultuado à noite com medo de sair de casa e alguma coisa ocorrer vinda de longe.

Uma outra forma de João Antônio expor o espaço paulistano e sua condição, especialmente, nesta narrativa é através da figura de Getúlio Vargas. A presença do Presidente, na cidade de São Paulo, serve para estabelecer também o espaço

urbano dessa narrativa, já que a opinião dele, seu discurso atinge os pobres de tal modo que eles próprios divulgam as suas idéias depois de ouvi-lo.

Esses pobres ocupam na São Paulo de João Antônio um espaço bem definido. Como nos demais textos deste autor, essa população está em torno da estrada de ferro ou bairros próximos a ela, ou dos rios (Tietê, Pinheiros, Tamanduateí – e aqui, nesta narrativa, ao aterrado rio Aimberé). Todos estes lugares são espaços de pobreza. Diz o narrador que o Presidente havia ido a uma refinaria na Feira das Nações Unidas e que suas palavras tem o alcance

do Beco da Onça e da Vila Pompéia às beiradas da estrada de ferro, pegava os lados da Barra Funda e se largava no mundo.

O mundo se estendia a Presidente Altino, a Osasco e, quando muito, a Itapevi. Sempre pela estrada de ferro.(p. 21)

A extensão desse espaço-mundo é limitada para aqueles que veneram o Presidente. Seu mundo, seu espaço, portanto, não ultrapassam a circunvizinhança da estrada de ferro. Este espaço é o mesmo da pobreza, de uma população, cujo modo de vida e de pensar simples dá margem à crença cega em um discurso político.

Esta natureza de subúrbio é comum aos textos de João Antônio. Como já afirmei em outras oportunidades, o urbano de João Antônio, de um modo ou de outro, gira em torno da estrada de ferro ou de um rio. Mais em um, menos em outro, mais próximo em um, menos em outro, mas a estrada de ferro está lá, com seu espaço de pobreza próprio, habitado por toda sorte de personagens que lutam para sobreviver, de vagabundos a trabalhadores.

A presença da estrada de ferro, conotativamente, significa uma ligação entre dois espaços-tempos, tendo um terceiro às suas margens. O espaço-tempo passado

liga-se ou chega ao presente por meio do progresso, do desenvolvimento econômico, conseqüentemente. Entretanto esse desenvolvimento gerado pelo progresso não é algo suficiente, para que haja mudanças de ordem social. Tanto no passado quanto no presente, a situação sócio-econômica e, porque não também, política é semelhante. A condição social continua subumana, degradante.

Semelhante fato é referente ao rio Tietê, muito embora os outros dois rios que cortam a cidade — Pinheiros e Tamanduateí — também estejam em situação semelhante. O progresso e o homem transformaram o rio de tal forma que este deixa a condição nobre de rio para se tornar um esgoto a céu aberto. E, às suas margens, pessoas vivem e convivem com as imundices, a poluição da própria sociedade. A condição do rio denuncia um espaço-tempo que acabou, deixando saudade em quem viveu, como o narrador.

Além disso, a denúncia, quanto ao comportamento político do povo, fica claro quando diz que “Memória fraca, a da gente”. Isto porque, neste texto, as dificuldades, por mais que existam, não são causadas pelo procedimento executivo de Getúlio Vargas, a quem vêem como um semideus, mas a outros fatores sócio-político-econômicos.

O retorno de Getúlio ao poder através da eleição fica, nas entrelinhas, condicionado à figura de salvador da pátria, porque o seu sucessor que assume o governo depois da queda, não melhora o país como prometera; pelo contrário, a situação social piora. “Pouca memória. Caiu Getúlio em 45, subiu Dutra. E o Beco foi de malho. Culpado de tudo. Já se tinha a quem responsabilizar pelas filas do pão, do açúcar e da carne” (p. 31).

À morte de Getúlio Vargas e com o transcorrer do tempo, ocorrem duas tumultuadas situações. O Beco da Onça deixa de existir devido ao progresso.

Demolidos os prédios antigos para a construção de novos onde iriam morar pessoas em melhores condições financeiras – não-pobres como os antigos habitantes – o espaço urbano começa a se transformar e com ele certamente a vida daqueles habitantes.

O espaço urbano antigo, propriedade de pessoas humildes é transformado “Na linha evolutiva do progresso, a cidade será submetida a uma demolição permanente, que apaga o que vai se tornando velho na busca do sempre-novo” (Gomes, 1994, p. 105). A própria evolução da cidade faz com que os espaços se transformem. O rio ou córrego Aimberé é atulhado, o Parque de Exposição dá lugar a um “supermagazine”, o que são as casas antigas do Beco da Onça transformam-se em prédios de apartamentos de “bacanas”. Se o tempo, em seu transcorrer, modifica o próprio narrador, também o faz com o espaço de sua infância.

Ainda afirma Renato Cordeiro Gomes (1994, p.105) que a “Cidade e modernidade se pressupõem, na medida em que a cidade é o cenário das mudanças, exibe-as de maneira ostensiva e às vezes brutal”.

Depois da morte de Getúlio Vargas, a população pobre passa a ser órfã. “Gegê, protetor, cheio de moral, pai dos pequenos”. (p. 22) parece haver uma ligação entre a condição sócio-política dos habitantes com o espaço que esses habitantes ocupam.

Estes pobres de João Antônio que habitam o Beco da Onça têm em Getúlio o mito e, além disso, ou quem sabe, também por isso, já que o Presidente é visto como o pai dos pobres, aquela pessoa que os faz pensar diferente e os faz ter esperança de que um dia as suas condições sociais venham a melhorar. A realidade, essa que os torna pobres, cruelmente, que chega, por vezes, a impor uma ordem de coisas a ponto das crianças lamberem o açúcar derramado na terra, precisa ser mudada. E a esperança

que o narrador de João Antônio e seus co-habitantes deste gueto marginal de São Paulo mantêm é que o Presidente cuide deles.

Distantes do entremeado palaciano da política nacional crêem, de fato, que é possível receberem atenção especial de modo que suas condições sociais possam mudar. As sucessivas dificuldades de sobrevivência por que passa a população pobre do Beco da Onça jamais é atribuída aos atos do Presidente. Nada é de culpa dele.

Bem mais tarde, já amadurecido, a visão final do narrador a respeito de Getúlio Vargas não é boa. Como para os demais moradores do Beco da Onça, o narrador passa a acreditar que Getúlio Vargas não foi o que todos pensavam, o herói do povo, um semideus, devido às leis trabalhistas. Chega à conclusão que o Presidente foi “um manobrista não passando disso” (p. 38). Depois de sua morte, o narrador percebe com indignação que, tal como foi com toda a população carente, necessitada de um líder, ou de um “pai”, também foi usado ardilosamente pelo Presidente que venera. Até a morte, seja suicídio ou não, pode ter sido planejada para que causasse consternação na população e, com isso, a situação social em que se encontram os pobres do país, devesse ficar como já estava. O tempo passa e o espaço urbano se transforma devido ao progresso, mas a condição social daqueles que antes habitam esse espaço não se modifica.

O espaço urbano, em nome do progresso, está em constante modificação, enquanto que o homem que vive envolvido nele sofre, como o narrador, porque perde parte de sua própria história pessoal. Para a existência da metrópole, portanto, o que importa é transformar aquilo que é do passado, para fazer do presente o início do futuro. Esse futuro, na visão crítica do autor, não terá boas condições para as pessoas. O sistema de produção e lucro é mais importante e suplanta as relações humanas, especialmente no espaço que é próprio do narrador.

Em “Frio”, a cidade aparece como um lugar amedrontador e de pouca confiança. Novamente o espaço noturno desnuda a cidade, onde o frio em duplo sentido, tanto o climático, quanto o humano, impera e se transforma em mais um elemento misterioso dentre aqueles que transformam a cidade.

É um texto que tem, em princípio, como ponto central, a fidelidade de um menino a seu “amigo” e companheiro bem mais velho, já adulto. Este, um malandro experiente, usa o menor.

Neste caso específico da narrativa “Frio”, uma criança é usada como *laranja* por um malandro mais velho, Paraná. Ele é um jogador de sinuca que muitas vezes passa noites inteiras jogando. Certa noite, esta personagem, ao chegar ao porão em que morava com o menino, identificado pelo narrador apenas como “Pequeno, feio, preto, magrelo” (p. 61) na rua João Teodoro, acorda o menino e pede, em tom de ordem, que leve um embrulho até um ferro-velho distante.

Entre as explicações dadas ao menino de como ele deve proceder, Paraná adverte-o de que, quando chegar lá, deverá esperar por ele. Caso ele (Paraná) não apareça, o menino deverá ir até a casa de uma amiga chamada Nora, na Barra Funda. De qualquer maneira, aconteça o que for, não poderá abrir o embrulho. Isso causa no menino uma espécie de angústia por temer estar fazendo alguma coisa errada, ilegal. Independente disso, o menino sai à noite fria para cumprir o pedido do seu protetor, cruzando rua e avenidas da cidade, vencendo seu medo, frio e fome. “— Se algum te põe a mão [...] se abre! Qu’eu ajusto ele. / Paraná às vezes mostrava mesmo a tipos bestas o que era a vida.” (p. 62)

A trajetória desse menino é um teste de coragem e fidelidade, pois é levado a caminhar por ruas e avenidas da capital paulista em uma noite fria, e vencer ainda a atmosfera de medo, por acreditar que o pacote que carrega pode ser feito de algo

ilícito, perigoso. Esse fato aterroriza o menino que tem consciência de que não deve fazer nada de errado. Embora saiba que Paraná é malandro, ele também é seu ponto de apoio, sua segurança, por isso confia nele e vai até o ferro-velho.

O trajeto percorrido pelo menino faz transparecer o quanto este espaço urbano em que vive é um labirinto.

Evitava os olhares dos guardas. A Avenida teria muitos, era preciso, quem sabe, desguiar. Enfiar-se, talvez, pelas ruas transversais. Mas temeu se perder nas tantas travessas e não encontrar a igreja das Perdizes. Ia tremelicando, mas ia. (p. 66)

A distância que o menino percorre à noite não é pequena, o que realmente é elemento de confirmação do grau de fidelidade para com o amigo. Ao lado desse aspecto, soma-se o fato de que a cidade é mostrada através de sua andança.

As casas enormes esguelham a Avenida muito larga. Pela Avenida Água Branca o menino preto ia encolhido. Só dez anos. No tênis furado entrando umidade. Os autos eram poucos, mas corriam, corriam aproveitando a descida longa. Tão firmes que pareciam homens. O menino ia só. (p. 66)

Ao fazer isso, João Antônio denuncia a condição do menor abandonado e sua condição de sobrevivência em um espaço urbano que lhe é hostil naturalmente. Ele vai

Devagar, muita atenção nos autos, na travessia das ruas. Ele ia pelas beiradas. Quando em quando, assomava um guarda nas esquinas. O seu coraçãozinho se apertava.(p. 59)

Observa-se pelo substantivo coração no diminutivo como essa personagem de apenas dez anos está sentindo medo. “Eta frio! Tinha medo” (p.65). Os ladrões, as prostitutas, o escuro são elementos que compõem um espaço urbano noturno amedrontador para a visão de mundo infantil de menino.

A quebra de tensão ao final é uma surpresa, causando um alívio catártico, à sensação de medo que vinha sendo mantida na personagem. Além disso, por parte do leitor, em nível de recepção, há uma quebra de expectativa que, ao se desfazer, transforma-se em riso. É necessário salientar, entretanto, que a necessidade de urinar da personagem já havia sido anunciada antes que ela chegasse ao ferro-velho, “Logo que começou a descer a Água Branca veio-lhe um pouco de fome e uma vontade maluca de urinar” (p. 66), embora passasse normalmente despercebida, porque a atenção maior do leitor é dada à cidade, ao medo, ao frio que ele sente até chegar ao ferro-velho, ainda que nenhum desses dois últimos elementos desapareça ao final. O surgimento repentino desse quarto fato circunstancial ao final da narrativa torna-o surpreendente.

A questão do ferro-velho parece ter aqui um outro significado possível, na medida em que o menino sai de seu lugar, ainda que seja pobre, um barraco no qual convivia com Paraná, e vai em direção do ferro-velho vencendo a hostilidade noturna da cidade. Este ferro-velho, estando em um outro extremo, não muda a condição social do menino. No momento em que ele precisa se esgueirar para chegar ao barracão do ferro-velho, onde deveria esperar por Paraná, sua atitude então equivale a um animal, seja gato ou rato. O que importa é que o espaço em que ele se encontra, por si só indica uma condição precária de vida. E parece ser isso, ao final, que João Antônio parece querer denunciar: existe uma outra cidade sob a escuridão da noite e nela

habitam seres que se confundem em uma identificação de espécie na fauna, parecem ser uma espécie que notadamente não são.

CAPÍTULO III

SÃO PAULO, UMA CIDADE DE PAPEL: O ESPAÇO DE JOGO

O espaço de jogo é considerado aqui separadamente do espaço social apenas por uma questão didática. É difícil compreendê-los socialmente dissociados, uma vez que um depende e caracteriza, por vezes, o outro.

É por meio da descrição e da ação das personagens e/ou do próprio narrador que o espaço social e do jogo serão percebidos pelo leitor. Na ficção de João Antônio, o espaço de jogo tem uma grande importância devido ao significado que lhe pode ser atribuído.

O jogo de sinuca destaca-se entre os outros jogos e é representado de maneira semelhante em várias situações e em textos diferentes, especialmente em relação ao início prematuro da personagem ou do narrador nessa prática. Nesse tipo de representação descreve-se espaços urbanos variados de São Paulo, muito embora todos apresentem as circunstâncias sociais e ambientais semelhantes, como em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, em “Meninão do caixote”, em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” e em “Bruaca”.

A delimitação de abordagens, e naturalmente sua extensão, define-se em torno dos espaços em que predomina a prática do jogo de sinuca e a presença de pessoas humildes que vivem desse jogo ou em volta dele. De qualquer forma, não se encontrará, por força da economia de criação, ambientação espacial que envolva valorativamente a burguesia nestas narrativas, a menos que, indireta ou diretamente,

seja para criticá-la como faz João Antônio em “Abraçado ao meu Rancor”, fazendo crer que ele cria uma cidade dentro de outra.

O espaço de jogo em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, tal como o seu espaço social de realização, denuncia um ambiente em que a pobreza, quase miséria, predomina. Os elementos que povoam este espaço são malandros de um lado e otários de outro, um sempre se aproveitando da ingenuidade do outro. Este é o princípio para a sobrevivência do malandro que não difere do marginal às vezes, do vagabundo.

De todas as narrativas relacionadas ao espaço de jogo dentre as selecionadas para essa dissertação, “Malagueta, Perus e Bacanaço” é a que se destaca, pois parece ser aquela em que João Antônio melhor caracterizou o espaço de jogo e a vida dos jogadores.

O espaço de jogo em “Malagueta, Perus e Bacanaço” representado, assim como em outros textos, é sempre aquele de subúrbio, de miséria, próximo ao lixo. Se não é exatamente um espaço exclusivo de subúrbio, pois, às vezes, é representado no Centro da cidade, é um espaço que se aproxima do aspecto de subúrbio pela sua configuração física. O homem que frequenta esse espaço de jogo está mais próximo do lixo, do animal do que de um ser humano.

[Bacanaço e Perus] Faziam sociedade, canalhas igualmente, catavam juntos as virações nas rodas do joguinho.

Àquela tarde, tinham manha, tinham charla, boquejavam a prosa mole [...] Mas por umas ou por outras estavam sem capital. Os dois quebrados, quebradinhos. Sem dinheiro, o maior malandro cai do cavalo e sofredor algum sai do buraco. Esperar maré de sorte? A sorte não gosta de ver ninguém bem.

A curriola parada naquele salão da Lapa. Jogo nenhum. Safados por todos os cantos. Magros, encardidos, amarelos, sonolentos, vagabundos, erradios, viradores. Tanto sono, muita gana, grana pouca ou nenhuma naquela roda de sinuca. A roda fica mais triste sem o jogo. Magros, magros. Pescoços de galinha. (p. 102)

Nessa descrição, percebe-se três coisas a princípio: a primeira delas, no ambiente da malandragem o ócio predomina, não há produção de capital, como o entendemos socialmente, isto é, o ganho e o sustento não advêm de atividades produtivas. Segundo é o tipo de elemento humano que habita esse espaço: “Magros, encardidos, amarelos, sonolentos, vagabundos, erradios, viradores”. Essa descrição seca é feita por meio de adjetivos em gradação crescente, de modo a vir qualificar o tipo humano que lá aparece. A terceira é que o jogo não só é um elemento que pode prover a sobrevivência, mas também serve como um elemento agrupador, de divertimento. Neste sentido, ocorre em “Malagueta, Perus e Bacanaço” uma reunião de amigos, estudantes que se encontram para jogar sinuca como um passatempo no bar em que estão Malagueta, Perus e Bacanaço. Esse divertimento que buscam os estudantes não é compreendido pelo três malandros que os vêem como bobos.

Se por um lado estes três elementos se completam, por outro eles se realizam em espaço de bar de periferia “Ou em qualquer muquinfo por aí, porque todo muquinfo é muquinfo, quando se joga o joguinho e se está com a fome” (p. 102). Esse espaço de jogo se concretiza a partir de um espaço social em que a pobreza determina as ações.

Um outro ponto que fica bem ressaltado é o fato de existir uma norma ética entre os malandros e estabelecer o(s) limite(s) de atuação até mesmo nas trapaças. — Por malandro está-se entendendo todo aquele indivíduo que usa de subterfúgios às vezes ilícitos para sobreviver em comunidade. É possível se confundir malandro com bandido, mas este último pratica uma versão mais intensa de contravenção e mesmo contra a lei que o outro. Por vezes também o boêmio se confunde com o malandro em detrimento do espaço que ocupam, mas a este se distancia porque na sua atividade não está a contravenção em qualquer nível —. “Certo, que é tudo malandragem. Mas

desrespeitar parceiro, não. A própria curriola se assanhou, desaprovando” (p. 105). Há também uma hierarquia entre os malandros, em que o mais antigo, o mais fino, o mais experiente é quem domina e, às vezes, estabelece as regras.

Malandro fino, vadio de muita linha, tinha a consideração dos policiais. Andar com Bacanaço, segui-lo, ouvi-lo, servi-lo, fazer parceria, era negócio bom.

Era quem primeiro cantava de galo. Bacanaço não olhava na cara dos desconhecidos. Impunha-se-lhes oprimindo, apequenando. Mandava primeiro, uma ruga nas sobrancelhas, sempre abespinhado. Desses que quando a conversa não interessa vão mandando para a casa do diabo. E se houver reaproximação já batem, já xingam, já correm o pé, dão cabeçada, deixam o sujeito estirado na calçada. Agora, se gostasse, gostava. Era igual, amigão. Ninguém botasse a mão em amigo seu. Porque seria como mexer com sua cara ou bulir com amiga sua. Assim era Bacanaço com o menino Perus. E por isso o menino o admirava (p. 106).

O movimento de pessoas na rua é sinal de vida que serve de alento ao malandro, visto ser indicativo de possibilidade do surgimento de algum otário que venha a servir seus propósitos.

É interessante observar que o bairro da Lapa e Lapa-de-baixo não se encontram geograficamente no limite extremo do espaço urbano paulistano, porque convergem para esses bairros pessoas oriundas de bairros e vilas que estão mais adiante, se considerarmos a relação centro/limite-da-cidade. “Mais um pouco, acendendo-se a fachada do cinema, viria mais gente dos subúrbios distantes. A Lapa ferveria. Trouxas. Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas de Vila Anastácio, de... do diabo” (p. 107). A Lapa é vista como ponto de reunião, ou melhor, de convergência da população, de sorte que a existência de bares com sinuca, prostíbulos e cortiços se justificam para atender a esta diversidade de pessoas. Lapa é um lugar, a partir da

descrição do narrador, de uma grande fauna humana. “Autos berrariam mais, misturação cresceria, gente feia, otários” (p. 107).

“A Lapa trocava de cor”. Talvez o narrador se refira ao fato de que, ao anoitecer, o surgimento das luzes da cidade fez como que ficasse bonita, luminosa, brilhante, ao contrário do que seria de dia com o aspecto torpe de cortiços, bares, muquinfos, o cinza das ruas e das casas.

A qualificação desse espaço social explicita-se quando o narrador diz que:

Ali, de ordinário, pingava um ou outro joguinho bom. Mas onde há jogo bom, piranha vem morder. Naquele salão da Lapa faziam ponto malandros finos de sinuca, escorregados de outros lados da cidade. Então, safados infestavam o salão e aquela boca do inferno criava um poço de piranhas (p. 108).

O mundo da malandragem, a sinuca é instável na medida em que num dia é possível ter muito e no outro não ter nada, a ponto de passar fome. “Nem almoço nem janta. Sinuca, grande estrepe [...]” (p. 109).

É nessa dúvida constante, de saber se terá ou não condição de almoçar ou de jantar, que o jogador vive. É ainda nesse sentido de vida, de sobrevivência que ele vive à espreita de um trouxa, de um coió, como trata o narrador, em relação à vítima. A vida passa a ser de sorte e, como a sorte é relativa, a vida do malandro é cheia de altos e baixos. Na verdade, como lembrada pelo narrador, é bem mais de baixa.

Essa realidade também é representada em “Bruaca”, sendo que nessa narrativa, a situação final de vida do jogador não é explicada pelo narrador, que apenas deixa transparecer algum tipo de desilusão de Bruaca: “Também acresce que não tem esse no mundo que beba só pela bebida. Tem coisa aí” (“Bruaca”, p. 165).

Essa situação final de Bruaca não é exatamente um resultado adverso do jogo. Aqui existe uma influência de ordem psicológica inexplicada que faz mudar a vida do velho Bruaca.

Devido à condição oscilante, o próprio personagem Perus, quando então não consegue sobreviver do jogo unicamente, passa a “trabalhar” de outras formas. “Nas bocas do inferno se defende, se arranja pelas ruas, trabalha nas conduções cheias, surrupia carteiras. Deixa-se ficar e fica uma semana. A mesma camisa, o mesmo sono, a fome de dias. A fome raiada” (p. 110). Veja-se, portanto, a que condição subumana é levada a personagem e exposta a sua situação enquanto homem. Bruaca, por sua vez, por escolha própria depois de uma grande vitória passa a mendigar para sobreviver. O local, em que passa a dormir à noite, os fundos de uma carvoaria, possui ratos e morcegos com os quais também passa a dividir o espaço.

Em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, os jogos de Vila Alpina possuem um *status* social que os demais não têm. Esses jogos representam uma espécie de elite no *ranking*, e lá só os jogadores famosos reconhecidamente aparecem. Perus, por exemplo, não é conhecido em Vila Alpina, porque ele é malandro pequeno, iniciante.

A Lapa-de-baixo é lugar onde coabitam prostitutas e malandros da pior espécie. A bem dizer marginais, “viradores”, como diz o narrador. Esse mesmo tipo de espaço é referido em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” e “Meninão do caixote”.

No bar Joana D’Arc, ocorre e se desenvolve o jogo de sinuca mais sujo e ardiloso de todos havido, conforme o próprio narrador. Nesta parte da narrativa é descrito o jogo, suas regras e também como Malagueta, Perus e Bacanaço armam a trama para “ganhar” e não somente vencer uma partida em um ambiente hostil onde Lima, policial aposentado, que comanda o jogo e o lugar em que este transcorre, é uma

personagem tão ou mais malandra do que eles. “Então, o jogo exige porque diferente o jogo fica. Paciência, picardia, malandragem. Quem não tem, tivesse [...]” (p. 114).

Veja nesse exemplo como a linguagem do narrador é intensificadora da natureza do jogo e o que ela socialmente significa. “Fervia no Joana D’Arc o jogo triste de vida” (p. 114). “Corria no Joana D’Arc o triste jogo da vida” (p. 114). “Mas não se afastava [Lima] do joguinho do Joana D’Arc. Era um prisioneiro” (p. 117).

Assim como em outros bairros, Água Branca guarda em seu espaço muquifos que se chamam bar e neles se desenrolam os jogos de sinuca.

Em um destes bares, arditosamente, os três malandros aplicam um golpe em Lima que também é tão malandro quanto eles. A diferença fica por conta do fato de que Lima, como policial aposentado, ainda tem e mantém influência na polícia. Aplicar-lhe um golpe é correr um risco, porque Lima não é visto como alguém fácil de ser enganado e deixar tudo na mesma. Depois de terem sido descobertos no golpe, sabem, como malandros, manter a postura e enfrentar as ameaças de Lima.

Ao final, com dinheiro, partem para noite.

O auto rodava. As notas deram sossego e depois considerações e depois se lamentaram os dois, que a roda de vida no Joana D’Arc poderia ter dado até dez contos. ... Bacanaço estendeu a mão, apontou para as cédulas. Houvesse tranqüilidade. Atentassem, começaram a noite sem nenhum e já se ganhara.

— Está de bom tamanho (p. 122).

Ao referir-se ao espaço de Barra Funda, ocorrem algumas intensificações. O espaço físico onde transitam as personagens é pobre e degradante.

O boteco era um, duma fileira de botecos. Pequenino, imundo, mais escuro e descorado, àquela hora, à zoeira das moscas. Mas havia televisão apresentando luta livre e Bacanaço se ajeitou no tamborete. Perus pediu café com leite.

O velho Malagueta encostou-se à porta do botequim (p. 123).

Semelhante descrição de espaço ocorre em “Bruaca”:

Deu-se que Bruaca, andejo, de escarafunchar e especular, descobre a Rua Caiovas, ali na Vila Pompéia, onde o Beco da Onça se planta, intrincada e comprida, variada de muita subida e curva. Enviesada. Leva trechos de terra, asfalto e paralelepípedos. Só vai parar, na sua misturação, fervura, tropel e enrustidos, lá no pé do Sumaré, bairro dos bacanas. Nos seus caminhos, tanto muquinfo enfiado, bocada, come-quieto. Quem passa, por fora, não vê (p. 171).

Algumas observações são extraídas desse pequeno trecho de “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Primeiro é a condição ou a situação espacial descrita. O ambiente que as três personagens freqüentam, além de pequeno, é sujo e está às moscas, literalmente, dando margem para se pensar que eles estão desumanizados.

O boteco que as personagens freqüentam não é o único, pois faz parte de uma fileira de outros iguais. Segundo, a presença da conjunção adversativa *mas* — “Mas havia televisão apresentando luta livre e Bacanaço se ajeitou no tamborete” (p. 123) — dá e/ou gera uma idéia contrária apesar daquela miséria, pobreza e sujeira, ainda assim há o consolo de uma coisa boa: a televisão com o programa de luta livre, um dos programas mais populares, o conhecido *catch as catch can*. Por fim, a condição de ócio das três personagens, condição essa que mais adiante leva Malagueta a equiparar-se a um cachorro vira-lata que passa na rua.

A posição em que se encontra Malagueta, encostado à porta do bar, dá-nos condições para identificar/demonstrar/estabelecer a diferença dicotômica entre a miséria da periferia e a boa situação do centro. “Seus [Malagueta] olhos além divisaram avenidas que estendiam, desciam e desembocavam todas no viaduto por onde os três haviam passado” (p. 123).

A vida de malandro, de jogador de sinuca não é estável. É uma vida de risco em que a incerteza do futuro garante a dúvida de estar preso ou não, de ter o que almoçar e jantar ou não, de ter o que vestir, calçar ou não. Esta condição encontrada em “Malagueta, Perus e Bacanaço” é semelhante a de “Paulinho Perna Torta”. Além disso, a própria condição de vida desses elementos em confronto com o lado estável, o lado bom da vida em sociedade, estruturada e aceita pelo *status quo* como correta, põe as personagens em crise.

Parece haver uma crise existencial constante com essas personagens, na medida em que procuram, sem o conseguir, mudar a sua condição social. “– Quando eu der uma sorte e a vida tomar jeito [...]” (p. 110). A oposição a uma situação de vida social e financeiramente boa estável serve para ressaltar a miséria e a condição subumana em que vivem.

Mas era uma noite de Sábado e houve outros lados por onde passaram, apequenados e tristes.

Vaivém gostoso dos chinelos bons de pessoas sentadas balançavam-se nas calçadas, descansando.

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

Aqueles viviam. Malagueta, Perus e Bacanaço, ali desencontrados. O movimento e o rumor os machucava, os tocava dali. Não pertenciam àquela gente banhada e distraída, ali se embarçavam. Eram três vagabundos, viradores, sem eira, nem beira. Sofredores (p. 124).

Fica claro o contraponto social no exemplo acima, pois as três personagens são considerados pelo narrador como “desencontrados”, isto é, aqueles

que vão em sentido oposto às outras pessoas. Deviam, portanto, retornar ao espaço comum, à periferia com os seus bares imundos. Este então é o seu espaço de atuação, de sobrevivência.

O narrador tem uma consciência da falta de objetivo de vida do jogador, especificamente de sinuca, do vagabundo. Eles são “viradores, sem eira, nem beira” como afirma o narrador para justificar, talvez, a posição marginal à sociedade. Como também não produzem, sua vida e conseqüente sobrevivência, é um risco constante. Se num dia têm algo, porque tiveram sorte para obtê-lo, no outro podem não tê-lo e isso fica por conta do azar. A vida é um jogo, um risco, que não se pode praticar sem um mínimo de competência.

De outro modo, a posição que assumem é aquela à margem da sociedade, duplamente à margem. À margem porque dela não participa, porque a ela não pertence, e também à margem, porque seu espaço é de periferia.

Entretanto, em “Visita”, o narrador demonstra que essa condição é ou pode ser uma opção:

Pelo ano inteiro, este tonto trabalha e agüenta escola noturna. Dorme seis horas, acorda atordoado de sono, vai buscar dinheiro numa profissão inútil.

Uns dois meses sem ver Carlos. Desde o tempo da refinaria. Não sei bem como era – mas eu não vivia mandado como agora, tinha sempre mais dinheiro, meu jogo era bom, tinha um estilo e rendia (p. 70).

No exemplo, percebe-se na voz do narrador de “Malagueta, Perus e Bacanaço” uma espécie de choque de classes sociais devido a uma frustração motivada pela posição social que estas personagens não têm. Na verdade, o narrador ratifica aquele sentimento já manifestado pelas personagens Malagueta, Perus e Bacanaço de

insatisfação social devido às dificuldades de sobrevivência por que passam no dia-a-dia. Mesmo que esse tipo de vida pareça uma opção, no fundo é uma falta de opção. Essa frustração, portanto, é ratificada, na medida em que é confrontado o lado bom versus o lado ruim da vida, a dicotomia se estabelece e se mantém. No lado bom, a vida transcorre calma, limpa, alegre, demonstrando um mundo socialmente estável sob regras de convivência amigável e respeitada por todos, ao menos na aparência. Essa visão de mundo difere totalmente do outro modo de vida, no qual impera a lei do mais forte ou do mais esperto, do malandro, cujo princípio maior então parece esperar a hora certa de “atacar” com certeza e firmeza alguém menos esperto ou totalmente, para que assim tenha êxito e sobreviva em meio à sua sociedade.

Essa situação nos leva a um princípio de vida selvagem em que o homem está muito mais, por força de circunstâncias marginais à sociedade, relacionado à forma de vida e de sobrevivência às vezes do animal.

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

Um sentimento comum unia os três, os empurrava. Não eram dali. Deviam andar. Tocassem.

Uma noite quente, chata! Zoada de moscas assanhadas nos salões, onde papo se batia e a prosa ia fiada, mas jogo bom não havia. Havia um rumo – à cidade, catar jogo caro. Barra Funda não deu jogo.

Pararam naquele boteco à beira dos trilhos do trem.

Veio o vira-lata pela rua de terra. Diante do velho parou, empinou o focinho, os olhos tranqüilos esperavam algum movimento de Malagueta. O velho olhava para o chão. O cachorro olhava. O velho não sacou as mãos dos bolsos, e então, o cachorro se foi a cheirar coisas do caminho. Virou-se acolá, procurou o velho com os olhos. Nada. Prosseguiu sua busca, na rua, a fuça nas coisas que esperava ser alimento e que a luz tão parca abrangia mal. De tanto em tanto, voltava-se, esperava, uma ilusão na cabecinha suja, de novo

enviava os olhos suplicantes. O velho olhando o cachorro. Engraçado – também ele era um virador. Um pé-de-chinelo, como o cachorro. Igualzinhos. Seu dia de viração e de procura. Nenhuma facilidade, ninguém que lhe desse a menor colher de chá. Tentou golpe, tentou furto, esmola tentou, que mendigar era a última das virações em que o velho se defendia (p. 125).

Essa condição degradante em que o jogador se encontra, em um espaço que lhe é próprio, nos faz crer que, ao invés de haver uma evolução social, partir de um princípio de convivência social mínima para um outro máximo, ocorre na verdade uma involução. É o retorno, ou quase, à barbárie, cuja violência maior, subjetiva e psicológica, no entanto, neste caso, é a ordem moral, muito mais do que a ordem social ou econômica.

Veja-se, por exemplo, que a degradação humana chega a tal ponto que um cachorro vira-lata é igualado ao homem, porque este, no fundo, é quem assume a postura de animal, descendo ao nível deste na escala zoológica. Entende-se por isto o fato de o homem ser considerado um ser superior aos animais restantes que são tidos como irracionais.

Engraçado – também ele [o cachorro vira-lata] era um virador. Um sofredor, um pé-de-chinelo, como o cachorro. **Igualzinhos. Seu dia de viração e de procura. Nenhuma facilidade, ninguém que lhe desse a menor colher de chá** (p. 125 – grifos meus).

Vida torta, tortinha, feito de cachorro escorraçado (p. 126).

A frase nominal exclamativa que abre a parte denominada Cidade é significativa, na medida em que dá noção clara da diferença de ambiente que encerra o centro e a periferia de onde vêm as três personagens. “Uma, duas, três, mil luzes na avenida São João!” (p. 127). A luz por si só já é indicativa de claridade, mas

aqui com esse valor hiperbólico gerado por uma gradação crescente, demonstra também limpeza, e por que também não, fascínio. Fascínio que fica claro na voz do narrador quando este retrata a atitude de Perus na seguinte passagem: “Perus nem falava, nem ouvia, nem pensava nos joguinhos de Vila Alpina; **longe estava a contar as luzes da avenida**, onde o bonde passava rangendo e autos cortavam firmes como tiros” (p. 127 – grifo meu). Denota-se o deslumbramento da personagem por meio da expressão do narrador “longe estava”. O significado dessa expressão não se refere à distância em que possivelmente estivesse a personagem das luzes da avenida, mas a uma distância psicológica causada pelo brilho, pelo encantamento que o fazia desligar-se do mundo, para usar uma expressão também de fundo psicológico.

Essa mesma relação ocorreu quando Malagueta estava sentado à porta do boteco, referida atrás, olhando/admirando a avenida à distância. A avenida aqui se torna uma ligação entre limpeza e sujeira, entre centro entendido como organização e subúrbio/periferia visto como desordem. Porque conhecem, metaforicamente, a ponte que liga os dois espaços sociais, eles transitam entre uma condição espacial a outra, naturalmente. E com esse transitar o espaço é mostrado.

De um modo geral, a cidade de João Antônio, nas narrativas em que o espaço de jogo está mais evidenciado, é uma cidade noturna, onde, na sua visão, expõem-se homens e mulheres de tal modo que as diferenças diminuem. Tudo à noite, sob o efeito da luz, parece tornar-se mais bonito ou menos cruel. “Luz elétrica joga calma em tudo” (p. 128). Talvez por que, à noite, não haja aquele burburinho que ocorre durante o dia e a luz atribui matizes e contornos que ao dia não ocorre. “E quando é madrugada até um cachorro na praça da República fica mais belo” (p. 128).

Os habitantes, que fazem a cidade à noite, são outros, pois que outra é a vida, os objetivos, a faina. Daí, que a beleza vista pelo narrador também seja outra. À

noite, o espaço urbano social passa a ser mais próprio para atividade mais pertinente de malandros do jogo, vagabundos, cafetões, prostitutas, homossexuais. Estes, portanto, são os que fazem “São Paulo àquela hora” (p. 129).

A São Paulo ficcional de João Antônio, à noite, é um palco, onde os atores, personagens simples na sua condição social, têm seus momentos tanto de companhia quanto de solidão; tanto de glória, quanto de derrota. São seres que se camuflam numa floresta que está mais interessada em expô-los e expor suas misérias sociais tanto do lado econômico quanto do lado moral, ético.

Esta fauna sob a luz parece ser outra. São atores representando o que melhor se julgam ser à sua sobrevivência e o modo de melhor obtê-la. De tal modo é sua atuação que nunca parecem ser o que de fato são: miseráveis.

Ali tudo ia bem, por fora. Ponto que vibrava e quem visse e não soubesse, diria que eram, honestamente, um grupo de boêmios folgados, ajeitados em boa paz. Mas o misticismo da luz elétrica, de um mistério como o deles, **só cobria solidões constantes, vergonhas, carga represada de humilhação**, homens pálidos se arrastando, pouco interessava se eram sapatos de quatro contos, cada um com seu problema e sem sua solução e com chope, bate-papo, xícara retinindo café, **iam todos juntos mas ilhados, recolhidos, como martelo sem cabo**. Nem era à toa que aquela dona, criaturinha magra, mina bem nova ainda, se apagou no tamborete do canto e trazia nos olhos uma tristeza de cadela mansa... Quando a justa, perua preta-e-branca dos homens da polícia roncava no asfalto, a verdade geral se punha na maioria dos olhos. Lugar de vagabundo é a Casa de Detenção (p. 129 – grifo meu)

Miseráveis sociais especificamente, que antes mesmo de se perderem em sociedade perderam-se em si próprios. Este seria o caso próprio de Bruaca, em narrativa de título homônimo.

E um ganhador ganha, pronto. Miau. Não analisa. Quem pensa na vida é o perdedor: já que perdeu. Bem como quem dá luz a cego é bengala branca.

Também acresce que não tem esse no mundo que beba só pela bebida. Em coisa aí (“Bruaca”, p. 165).

Observa-se, portanto, que na cidade à noite existe um jogo de aparência estabelecido, porque o espaço é de aparência, de tal modo que uma coisa não poderia negar a existência da outra, até porque uma se realiza exatamente porque a outra existe. O espaço citadino noturno transforma-se num palco onde o jogo de aparências se realiza. E isso é percebido na expressão “misticismo da luz elétrica” que (en)cobre tudo, finge proteger, mas na verdade expõe as mazelas humanas tanto quanto o próprio homem que procura esconder-se em meio aos demais.

Veja-se como o narrador descreve o espaço-palco de degradação em que transitam uns e atuam outros seres noturnos.

Travessia da Avenida São João, seguimento a Avenida Ipiranga. Entraram pela Amador Bueno.

A rua estreita, escura. De um lado e do outro, falhas no calçamento, basbaques espiavam e malandros iam a perambular. Mulheres da hora moviam as cabeças para a direita, para a esquerda, para a frente, na tarefa de chamar homem. A pintura nas caras e nos cabelos se exagerava e elas encontravam-se às beiradas, mascavam coisas, fumavam muito. Ficavam nos cantos, intoxicadas, para enfrentar a rua.

[...]

As roupas apertando carnes, que com exagero os decotes mostravam. Umam riam, convidavam, cantarolavam, diziam provocações, piscavam os olhos como menina fazendo arte. Quando em quando, um casal se formava, ela caminhava à frente, rumo ao edifício, a chave na mão, o homem atrás. Intoxicadas. A Amador Bueno era triste (p. 131).

O trajeto noturno e circular, no centro da cidade de São Paulo, talvez transpareça, como forma de distinguir o movimento humano e urbano do centro daquele da periferia. Pela narração das ações não parece haver diferença. A miséria humana,

então, são semelhantes. Diferença talvez se faça referente à iluminação. Esta parece demonstrar calma e dar beleza às coisas e seres da noite.

Os luminosos ainda resistiam, os postes de iluminação com seus três globos ovalados eram agora de todo silentes, e atiravam sobre a cidade um tom amarelo, desmaiado, místico no sossego geral da hora. Para os lados do Viaduto do Chá e do Teatro Municipal, os luminosos, em profusão, jogavam cores, faziam truques, acendiam e apagavam uma repetida festa muda. (p. 143)

Além disso, a intensidade de luz também parece ser um fator de diferenciação das condições sociais do espaço em que transitam os personagens. “Os três sabiam que depois dos luminosos a cidade lhes daria restos e lixos” (p. 131). De outro modo a existência de luz correspondentes como luminária, luminosos, enquanto acesos são sinais de que a noite continua. Isso demonstra que há ainda possibilidade de jogo para os três personagens em algum lugar da cidade. Portanto, como seres noturnos, notívagos que são, suas vidas e sobrevivência dependem exclusivamente da noite, de modo que tudo, então, termina ao amanhecer. As suas lidas estão em obter um jogo que lhes possa ser rentável, nem que para tanto tenham que armar uma situação, em que alguém desavisado venha a ser vítima. No fundo, são predadores à caça que também podem vir a ser vítima de outro predador mais forte, mais astuto que venha a se alimentar deles. A sobrevivência nesta selva é sempre a do mais eficiente.

Quando o narrador refere-se a Pinheiros, como espaço de ação, anteriormente anunciada pelo narrador como trajeto das personagens, o narrador descreve o espaço citadino com um tom mórbido, triste, demonstrando ou antecipando o estado de espírito em que se encontravam as personagens Malagueta, Perus e Bacanaço. “Na rua comprida, parada, dormida – vento frio, cemitério, hospital, trilhos de bonde; bar vazio, bar fechado, bar vazio [...]” (p. 143) Lembrando que essa descrição

espacial se refere a uma cidade (bairro) em final de noite, tal como se encontravam as três personagens, o que implica não haver ação. E isso é perceptível nas três partes significativas desta frase. A primeira: “Na rua comprida, parada, dormida”, os três adjetivos são qualificadores do substantivo rua, logo é o estado em que se encontra a rua naquele momento; depois, “vento frio, cemitério, hospital, trilhos de bonde” são termos aparentemente soltos, porque não há ligação visível entre eles e a primeira parte que está separada por travessão. O tom tétrico desta seqüência reforça o anterior; e por último o “bar vazio, bar fechado, bar vazio...” que apresenta um fato significativamente interessante, não só quanto à alternância, mas também quanto ao significado pretendido. Veja-se que esta seqüência também está relacionada à primeira parte, este é um ponto; outros pontos são os adjetivos *vazio* e *fechado* não formam o par como deveria ser. Isto é, deveria ser *vazio/cheio* e *aberto/fechado*. Entretanto, atribui-se aqui ao adjetivo *vazio* um valor semântico duplo, na medida em que nesse significado de *vazio* implica também a possibilidade do bar estar fechado e, portanto, *vazio*, como pode estar aberto e *vazio* o que, no fundo, levaria (quase) ao mesmo estado de coisa. Uma outra notação está no uso das reticências que indica uma infinitude da alternância, tanto do estado em que se encontram os bares, quanto da quantidade deles. Isto tudo mostra em que situação se encontra o ambiente espacial por onde transitam as personagens.

Esta situação descrita não é gratuita, o que demonstra por parte de João Antônio uma preocupação muito boa não só com o que pretende dizer, mas também como dizer o quê. Isto, aliás, só é peculiar aos bons escritores e não aos acidentais.

Observa-se, então, a seguinte seqüência ao estado espacial citadino descrito:

Malagueta arriava a cabeça no peito, lesou, mãos nos bolsos. Bacanaço à frente, vestira o paletó e ia como esquecido dos companheiros. E nem o menino Perus falava.

E caminhavam. Topavam cachorros silenciosos, chutavam gatos quizilentos, urinavam nos tapumes, nos escuros.

Andaram muito, magros e pálidos. E sentiram-se cansados e com fome e sonados. Não lhes acontecia nada. Nenhum boteco aberto. Como aquele silêncio os calava... Não falavam, não assobiavam, um não olhava para o outro.

Pinheiros dormia de todo; nem gente, nem carros, na Rua Teodoro Sampaio nenhum bonde passava. Em pensamento, Malagueta, Perus e Bacanaço xingavam Pinheiros.

Cães latiam na madrugada e um galo cantou.

(p. 144)

De início, percebe-se nesta seqüência que o aspecto das personagens descrito pelo narrador é aquele semelhante a sonâmbulos vagueando, ou de outra forma mais contundente, seria o vaguear de mortos-vivos. Enquanto Perus caminha sem dizer nada, Bacanaço à frente dos outros vai só consigo mesmo, Malagueta anda com a cabeça para o peito molemente. Eles caminham indolentes, sem rumo. “Não lhes acontecia nada. [...] Não falavam, não assobiavam, um não olhava para o outro” (p. 144). De resto, este espaço urbano noturno não é próprio para qualquer atividade. “Pinheiros dormia de todo; nem gente, nem carros, na Rua Teodoro Sampaio nenhum bonde passava”. A madrugada é para os bichos. Nela encontram-se “gatos quizilentos”, cachorros que latem, enquanto outros silenciosos, galos que cantam. A esses animais vadios noturnos, eles se juntam em errância e espírito. Não há diferença, a natureza é semelhante. A madrugada forma sua fauna habitante, independentemente.

As três personagens encontram e chegam na Pastelaria Chinesa, um lugar que nunca fecha, e lá jantam. A Pastelaria Chinesa, como os demais espaços que freqüentam, socialmente é um lugar do povo mais humilde. Lugar que, por ser chegada e partida de ônibus para todos lugares, há sempre muito movimento.

Ali se promiscuíam tipos vadios, viradores, viajantes, esmoleiros, operários, negociantes, romeiros, condutores, surrupiadores de carteira, estudantes, mulheres da vida, bêbados, tipos sonolentos e vindos da gafeira famosa do bairro, o Tangará; apostadores chegados do hipódromo de Cidade Jardim [...] [...] A chinesa, um ponto central, dia e noite. [...] Corriam ali muitas modalidades de negócio miúdo e graúdo. [...] E aproveitadores proliferavam na confusão, desde o homem triste que vendia maçã de brinquedo até o virador loquaz que aplicava engodos, contos aos caipiras, aos pacatos, aos basbaques, vendendo-lhes terrenos imaginários ou penduricalhos milagrosos, adornos reluzentes ou falsas peças de tecidos famosos com auréola inglesa. (p. 149)

Esses seres formam a fauna de que fazem parte Malagueta, Perus e Bacanaço. Assim o espaço urbano citadino é vivo em lugares específicos. Se de um lado há o marasmo noturno típico da noite, de outro há grande movimentação, demonstrando que a atividade urbana depende do espaço e que esta cidade não pára.

De outro modo, os espaços vivos aqui demonstrados pelo narrador são aqueles em que há o predomínio da malandragem, de atividades que não são bem vistas socialmente, de modo que a enganação, roubo, promiscuidade é o que predomina. E os ambientes se repetem, as situações parecem ser semelhantes, de tal forma que o modo de vida não muda. A rua, os bares, definidos muito bem em seu aspecto social como muquinfos, são espaços de atividade marginal, em duplo sentido – social e econômico.

A busca constante pelo jogo leva-os sempre a peregrinar procurar lugares escusos, mas que lhe dêem a possibilidade de obtenção de vitória e, conseqüentemente, de ganho. À roda de jogo, à mesa de jogo pairam sempre elementos que não são estranhos ao espaço. E nele sempre haverá alguém mais experiente e esperto, ou pelo menos melhor, à espreita de outro que, ao crer ser melhor, se torna presa fácil devido até a presunção de superioridade aos demais. O que acontece com Malagueta, Perus e Bacanaço é isso. São desbancados por alguém melhor que, embora tenha sido reconhecido apenas por Perus, esse não poderia avisar aos outros de quem se tratava, pois há uma postura ética inquestionável entre os jogadores, que jamais poderia

ser quebrada sem que o denunciante se destruísse também. Em meio a essa fauna existe norma e ética, da mesma maneira que existe admiração e respeito de forma hierárquica, que se estabelece de dois modos: ou pela idade, o chamado tempo de serviço, ou pela qualidade do jogo.

Como uma forma cíclica, eles estão de volta à Lapa e tornam-se assunto da roda de malandros que se forma no bar Celestino, da mesma maneira que faziam ao contar as histórias sobre os outros. “Falou-se que naquela manhã por ali passaram três malandros, murchos, sonados, pedindo três cafés fiados” (p. 159).

A narrativa apresentada pelo narrador a respeito destas três personagens representa uma vida urbana marginal, tanto social como econômica. O trajeto cíclico que eles fazem, partindo da Lapa, passando por Água Branca, Barra Funda, Cidade, Pinheiros e retornando à Lapa já na manhã do outro dia, começa do entardecer e percorre toda a noite. O espaço urbano aqui representado apresenta a cidade como espaço a que à vezes se faz vista grossa, ou porque não se quer ver ou porque nem mesmo quer se reconhecer que exista. Esta é a cidade da minoria pobre, do malandro, do jogador, do cafetão, como Bacanaço; do malandro indigente, lixo humano como Malagueta; e do malandro sensível e, por que não carente, como Perus. É para este tipo humano que João Antônio cria esse espaço no qual essas personagens atuam. Se o sistema institucional não quer vê-los, aqui está o espaço para sua existência e denúncia de suas mazelas. A cidade é um organismo vivo que tem vários modos de ser vista. Este é apenas um deles.

As três, ao representarem a malandragem que vive de jogo e subterfúgios ilegais, mostram a dureza da vida que possuem e a sua inconstância. Perus, o mais jovem, dezenove anos, é o que sonha em tomar outro rumo, optar por alternativa, enquanto que Malagueta, o mais velho, é uma edição dos três através do qual pode se

supor o destino e futuro dos demais como consequência. Talvez por isso Perus seja aquele que tenha uma visão de mundo mais poética. É mais jovem, daí sujeito a viver de ilusões e de utopias. Mas o jogo é vício e possibilidade de lucro rápido e fácil, principalmente, se a vítima for um trouxa, o atrai e faz com que continue.

A citação feita por Walter Benjamim (1989) de Edouard Gourdon a respeito do prazer do jogo, em *Os ceifeiros noturnos*, publicado em 1860, na França, pode ser comparado e aplicado com o que nos apresenta João Antônio, de modo geral, nas narrativas em que aborda com mais ênfase a questão do jogo.

Afirma Edouard Gourdon (apud BENJAMIM, 1989, p. 244) que

a paixão pelo jogo é a mais nobre das paixões, porque reúne em si todas as outras. Uma seqüência de cartadas de sorte me proporciona mais prazer do que um homem que não joga pode ter em vários anos. Eu me deleito pelo espírito, isto é, da forma mais bem sentida, e a mais delicada. Vocês acreditam que eu veja no ouro a que tenho direito apenas o lucro? Enganam-se. Vejo nele os prazeres que me proporciona e me delicio. Estes prazeres, vivos e ardentes como relâmpagos, são rápidos demais para me proporcionar desgosto, e por demais diferentes para me entediar. Vivo cem vidas em uma única. Quando viajo, é da forma como viaja a centelha elétrica... Se avarento e guardo meu dinheiro para jogar, é que conheço bem demais o valor do tempo, para gasta-lo como os outros homens. Um prazer que eu me concedesse me custaria mil outros prazeres [...] Tenho os prazeres no espírito, e não pretendo outros.

Dessa citação, percebe-se a importância momentânea e/ou circunstancial que envolve a prática do jogo já de muito tempo. Seu valor é muito mais do que uma prática lúdica, ela é senão vital ao jogador, como a droga, um vício incontrolável às vezes.

Daí que em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, o espaço urbano em que atuam é representado pelo narrador por meio destas três personagens, que expõem as mazelas dessa camada social que habita as periferias e as bocas de lixo da sociedade e que se envolve no jogo.

Somando-se a “Malagueta, Perus e Bacanaço”, “Bruaca” é mais uma narrativa em que o espaço urbano paulistano compreende a bairros da zona oeste — mais especificamente, aos arredores da Barra Funda. Sempre retratando os lugares do submundo, do jogo, o narrador conta a história de Bruaca, um jogador esperto que aplica um golpe durante uma partida de sinuca e depois passa a beber demais. Sem explicar os motivos para isso, o narrador apresenta uma personagem que não tendo nada, nem mesmo amor-próprio, morre sozinho sobre uns caixotes de sabão na calçada.

Assim o narrador descreve o espaço em que vive Bruaca:

Deu-se que Bruaca, andejo, de escarafunchar e especular, descobre que a Rua Caiovas, ali na Vila Pompéia, onde o Beco da Onça se planta, é tortuosa, intrincada e comprida, variada de muita subida e curva. Enviesada. Leva trechos de terra, asfalto e paralelepípedos. Só vai parar, na sua misturação, fervura, tropel e enrustidos, lá no pé do Sumaré, bairro dos bacanas. Nos seus caminhos, tanto muquinfo enfiado, bocada, come-quieto. Quem passa, por fora, não vê (p. 171).

No exemplo, percebe-se novamente que a característica de apresentar o espaço é a mesma de antes, isto é, através do andar da personagem. Processo de exposição que já foi mencionado e tratado no capítulo II – São Paulo, uma cidade de papel: o espaço social.

Novamente a cidade que se apresenta é aquela da periferia em que se estabelecem os bares, muquinfos como diz o narrador, onde se desenvolvem os jogos de sinuca. Bruaca é um dos grandes nomes do jogo, também conhecido como Boca Murcha. Aliás, o autor em “Abraçado ao meu rancor” faz referência a este personagem, no trecho em que lá o narrador procura-o no Mourisco, lugar onde os bons jogadores se encontravam e não o encontra. No prédio Martinelli, em que ficava o salão Mourisco, se defronta com um lugar “Escuro, penumbra ensebada, abafada e restos, mofo.”

(“Abraçado ao meu rancor”, p. 90) Esse espaço de jogo descrito em “Abraçado ao meu rancor” aponta um espaço perdido porque o progresso o suplantou com o tempo, inclusive mudando a cartografia da cidade, de modo semelhante ao que ocorre em *Lambões de caçarola*. A economia e a conseqüente modernização dos espaços faz com que o narrador entre em conflito, na medida em que, modificando o espaço de seu passado, modifica ou desfaz o que julga ser bom em sua cidade. O espaço de jogo, então, passa a ser algo que lhe dava prazer. Perdido esse espaço no tempo, perde também o prazer e sua fonte.

Dentro do Martinelli, procuro um salão de bilhares no andar térreo, o Mourisco, grandalhão, dos espelhos laterais do tamanho de um homem. Onde funcionavam, certos e terríveis como relógios, sonsos e dissimulados, uma ciência de precisão, sinuqueiros de nome — Brahma, Tarzan, Itapevi, Estilingue, **Boca Murcha** [...]

Levo, de chofre, um frio na barriga. Não existe, não barulha mais. Nem o salão, nem as majestades. (“Abraçado ao meu Rancor”, p. 88-89, — grifo meu)

É na Vila Pompéia, arredores da Barra Funda, próxima à Lapa, que Bruaca aplica um golpe e depois desaparece por uns tempos. Após, passa a beber inveteradamente, o que o leva a morrer sozinho na calçada.

Assim, como em outros textos, as personagens, objeto da(s) narrativa(s), representam componentes de uma população pobre que, pelo menos, evidencia uma existência sofrida, muitas vezes sem recurso. Essa população está dentro de uma cidade, mas vive à sua margem. O próprio narrador faz já a discriminação, quando descreve o espaço de atuação de Bruaca na rua Caiovas e esta, partindo de um lugar pobre “**Só vai parar**, na sua misturação, fervura, tropel e enrustidos, **lá no pé do Sumaré, bairro dos bacanas**” (p. 171 – grifo meu). Veja que é significativa a posição parar “no pé do Sumaré, bairro de bacanas”, como já mencionei.

Ao apresentar a vida de malandragem em torno do jogo, João Antônio parece não estar preocupado com o certo ou o errado socialmente. Essa exposição serve exclusivamente para apresentar um modo de vida que, correntemente, está à margem dos padrões sociais aceitos como corretos. Ele com isso mostra que existe um mundo a parte, diferente e que o homem que vive nele também respira, sente dor e fome: que, enfim, é também ser humano. Nestas exposições, em torno do jogo, se percebe o quanto, em tom (DANZIGER; JOHNSON, 1974, p, 88-94) de denúncia, João Antônio procura criar espaço para esses seres humanos e apontar suas mazelas sociais, reinterpretando um universo social, enquanto o renomeia, inclusive.

Ao lado disso, o submundo também se realiza nas ações da contravenção que, em certos casos e em certas narrativas, não passa de um nível de malandragem.

Existe, de modo geral, nestas narrativas em que há uma preocupação maior com o espaço de jogo, assim como em “Busca” e nas demais, uma apologia à vida do malandro, do indivíduo farrista, boêmio que se preocupa em passar o tempo da melhor forma possível e com o menor esforço. Parece que trabalhar dentro dos modelos oficiais, isto é, na forma e maneira como é aceito socialmente, com esforço e ganho relativamente correspondentes, não é algo que seja bem visto.

Neste sentido, ser malandro implica em usar meios e recursos que burlam as regras. Isso é feito com uma aplicação muito criativa, visto que ela depende das circunstâncias em que o fato de sua ocorrência acontece. Logo, a sua concretização satisfatória é dependente da improvisação. Quanto mais “eficiente” na aplicação e conseqüente obtenção do seu intento, mais malandro se torna o indivíduo. Entretanto, essa eficiência na malandragem não lhe garante um futuro nem estável nem melhor do

que o presente. O que lhe vale ao final é se dar bem no momento. O futuro é algo que resolve depois.

No início de “Afinação da arte de chutar tampinhas”, essa situação é bem nitidamente referida quando o narrador, ao mencionar a situação social a que chega Vitorino, afirma que o mesmo “Terminou como tantos outros, curtindo fome quietamente nos bancos dos salões e nos botecos” (p. 81). Ainda neste ponto, veja-se especialmente a semelhança do final das narrativas “Malagueta, Perus e Bacanaço”, “Bruaca” e “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, em que a condição social do jogador parece ser a de um derrotado, inclusive em seu próprio meio.

Mesmo assim, demonstrado pelas ações das personagens no meio em que vivem, o jogo, nestas narrativas, é algo que atinge um significado e valor social muito elevado na visão tanto de narrador quanto de personagens. Seu valor e significado efêmeros não dão garantia de futuro melhor. O prazer do jogo é circunstancial, momentâneo. O gosto da vitória tem o tempo de uma estrela cadente. Talvez seja por isso mesmo, nestas narrativas, que exista essa apologia do jogo.

Como toda apologia esta valoriza a vida de jogo em detrimento de uma atividade econômica tida como séria. Em “Visita”, no tempo em que o narrador jogava, ele “não vivia mandado como agora, tinha sempre mais dinheiro, meu jogo era bom, tinha um estilo e rendia” (p. 70). Em oposição a esse tipo de vida,

Pelo ano inteiro, este tonto trabalha e agüenta escola noturna. Dorme seis horas, acorda atordoado de sono, vai buscar dinheiro numa profissão inútil. Dia todo somando, dividindo, subtraindo, multiplicando. (p. 70)

Ou em outras palavras com sentido mais amplo, a valorização da malandragem nas narrativas de João Antônio tem como característica o fato de destacar

que é uma forma, uma manifestação social de melhor viver ou minimamente um modo de viver. O jogo aqui, como em outros textos, é uma opção de vida e não a falta de opção como faz parecer a princípio. E do jogo pode-se transferir o significado a toda a manifestação, em qualquer nível, de malandragem. Neste aspecto, inclui-se como exemplo, além desse próprio em “Visita”, “Meninão do caixote” e “Paulinho Perna Torta” para citar apenas os extremos.

O sentido de prazer envolvendo o jogo também é perceptível em “Visita”, quando o narrador retornando a sua casa, chegando à vila, dirige-se ao Bar Colombo, também é mencionado em “Abraçado ao meu rancor”. Neste bar há sinuca e todos os freqüentadores (re)conhecem o narrador quando este chega.

O jogo no Bar Colombo e o dinheiro ganho, embora não tenha encontrado o amigo, servem-lhe de alívio pela saída, pelo simples fato de ter-se afastado de casa. Ao final, a satisfação de passar alguns momentos no jogo e vencer principalmente renovam forças para, no dia seguinte, continuar com a monotonia diária.

Dentre os textos cujo espaço de jogo é mais significativo está “Meninão do caixote”. Talvez o segundo texto mais poético de toda produção e certamente do livro *Malagueta, Perus e Bacanaço*. A primeira frase do narrador concentra e antecipa toda a vida de jogador de sinuca da personagem, ainda que este seja apenas um adolescente. “Fui o fim de Vitorino. Sem Meninão do Caixote, Vitorino não se agüentava” (p. 81). Mas essa vida em si respeita um período curto, isto é, do início de sua vida como jogador, ainda criança, até mais ou menos quatorze anos (?!).

A casualidade em que o narrador conhece Vitorino é digno de nota. Um menino que vai buscar leite para mãe, não encontrando no primeiro bar vai ao segundo. Apanhando chuva ao chegar no segundo bar, neste fica retido. É neste bar, o Paulistinha, que

A entrada era um bar como os outros. Depois o balcão, a prateleira de frutas, as cortinas. Depois das cortinas, a boca do inferno ou bigorna, gramado, campo, salão... Era o Paulistinha. (p.87)

vê pela primeira vez uma mesa de jogo de sinuca (ou bilhar pela descrição do jogo praticado). Ao pedir a um desconhecido para assistir ao jogo que se desenvolvia, conhece Vitorino, que é assim descrito pelo narrador:

O homem dos olhos sombreados, sujeito muito feio, que sujeito mais feio! No seu perfil de homem de pernas cruzadas, a calça ensebada, a barba raspada, o chapéu novo, pequeno, vistoso, a magreza completa. Magreza no rosto cavado, na pele amarela, nos braços tão finos. Tão finos que pareciam os meus, que eram de menino. E magreza até no contorno do joelho que meus olhos adivinhavam debaixo da calça surrada (p. 86).

Chama-lhe a atenção a forma educada e até carinhosa com que é tratado pelo desconhecido, quando o comum em tratá-lo é sempre com dureza, aspereza. Exceção feita é o seu pai que, para ele, é um herói. “O que interessa é que papai tinha um G.M.C., um carro-tanque G.M.C., e que enfiava o boné de couro, ajeitava-se no volante e saía por estas estradas roncando como só ele” (p. 84). Vitorino, a partir desse momento, parece indireta, psicológica e gradativamente assumir a posição de companheiro que é do pai do narrador, que passa muito tempo fora de casa. Vitorino passa a ser um ídolo e mestre a ser seguido. Desde o momento em que se conhecem, informalmente, naquele bar chamado Paulistinha, situado em “um prédio velho da Lapa-de-baixo, imundo, descorado, junto dos trilhos” (p. 87), surge uma afinção entre ambos. Nesse espaço de jogo onde tipos humanos mais variados se reúnem, é que é apresentado ao universo de jogo. Além do fato de Vitorino suprir, de certa forma, a carência paterna, seu nome remete a vitórias, o que no mundo do jogo, carregado de superstições e manhas, é algo importante.

Vitorino era dono da bola. Um cobra. O jeito camarada ou abespinhado de Vitorino, chapéu, voz, bossa, mãos, seus olhos frios medíocres. O máximo, Vitorino. No taco e na picardia (p. 87).

Para mim, Vitorino abria uma dimensão nova (p. 88).

O espaço de vitórias do narrador menor de idade na sinuca é nos bares de subúrbio, lugar aonde a polícia não vai. Com a fama vem a mudança de nome. A alcunha que lhe é atribuída por Vitorino, renomeando-o, surge depois que este improvisa um degrau com um caixote para que o menino possa acessar melhor a mesa para jogar, devido à sua pouca altura. Em pouco tempo, cresce a fama do menino que não possuía quinze anos. “Crescia, crescia o meu jogo no tamanho novo do meu nome” (p. 89).

Seu território de jogo, “da baixa malandragem” é Lapa, Lapa-de-Baixo, Vila Ipojuca, Vila Leopoldina, Pinheiros, Tucuruvi e Osasco, esta última, cidade da Grande São Paulo. Nesses locais, sua fama de grande jogador torna-se reconhecida.

A partir do momento em que o menino conhece Vitorino e que passa a jogar sinuca, sua vida ingênua de criança desaparece e surge em seu lugar o menino malandro bom de jogo e picardia. A palavra picardia já diz muito e pode inclusive ser compreendida como redundância em relação à palavra malandro. Mas assim é a transformação do menino em Meninão do Caixote ocorrida no espaço-ambiente do bar Paulistinha, localizado em uma rua sem calçamento na Vila Mariana. Isso se deduz pela descrição que faz o narrador da ida do menino ao bar comprar leite em meio à chuva. Ele pisa na água e no barro até alcançar o bar, logo a rua é de terra e demonstra um espaço precário.

Não diferente dessa situação espacial urbana em que vive, quando Meninão do Caixote desce do ônibus para jogar sua última partida contra um adversário,

que já havia vencido, na Vila Leopoldina, ele pisa em uma rua de terra. Este fato, a rua de terra, torna-se um símbolo de periferia, além de representar e caracterizar o espaço de atuação da personagem, de um espaço cujo ambiente se liga às atividades marginais visto que, além disso, denota uma condição social urbana precária.

O resultado do jogo é, como sempre ocorre em todos tempos, a desavença doméstica. Até porque ele é menor, e sua mãe briga com ele porque está deixando de estudar e se tornando um malandro.

Por isso, também, e confirmando, é que se diz que João Antônio faz a apologia do jogo e da malandragem, muito embora o tom poético e resignativo do final da narrativa. Veja-se que ele (narrador-personagem) desvaloriza aqueles que estudam, que vão à escola e dela vão para casa:

O colégio me enfarava, era isto. Não conseguia prender um pensamento, dando de olhos nos companheiros entretidos com latim e matemáticas.

— Cambada de trouxas!

Dureza, aquela vida! Menino que estuda, que volta à casa todos dias e que tem papai e tem mamãe. Também não era bom ser Meninão do Caixote, dias largado nas mesas da boca do inferno, considerado, bajulado, mandão, cobra (p. 91).

Ao mesmo tempo em que ocorre essa valorização social do jogo à maneira de um anti-herói, paradoxalmente, o narrador põe-se mal diante da mãe por isso. Larga o jogo para voltar a uma vida séria: volta à escola. Quando o menino se afasta do jogo por um tempo, sua mãe “readquiria seu jeito quieto, criatura miúda. Os pés pequenos voltavam a pedalar descansados” (p. 93). Entretanto, como o texto tem uma carga poética grande, demonstra através do sentimentalismo a oposição a esse tipo de vida, isto é, o estado emocional de sua mãe o abala e o faz voltar atrás deixando o

jogo, ainda que sempre se deixe aliciar por Vitorino, quando aparece um bom jogo a ser feito.

Em “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”, quando o narrador faz referência ao jogo de sinuca (p. 113), percebe-se uma semelhança grande com o que também é narrado em “Meninão do caixote”.

Lá o narrador diz:

Um prédio velho da Lapa-de-baixo, imundo, descorado, junto dos trilhos do bonde. À entrada ficavam tipos vadios, de ordinário discutindo jogo, futebol e pernas que passavam. Pipoqueiro, jornalista, o bulício da estrada de ferro. A entrada era de um bar como os outros. Depois o balcão, a prateleira de frutas, as cortinas. Depois das cortinas, a boca do inferno ou bigorna, gramado, campo, salão. Era isso o Paulistinha.

As tardes e os domingos no canto do banco espiando a sinuca. Ali, ficar quieto, no meu canto, como era bom!

[...]

Saía, fazia que ia brincar. Ficava lá no meu canto, procurando compreender. Os homens brincavam:

— O meninão!

[...]

Para mim, moleque fantasiando coisas na cabeça...

Um dia peguei no taco. (“Meninão do caixote”,

p. 87-88).

Já aqui em “Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha” o narrador, semelhantemente, diz:

O joguinho, o joguinho ladrão. Espiando maroteiras no bar do Tico, bebendo misturas, ouvindo casos, um dia. Um é o primeiro. Nos fundos, havia duas mesas de sinuca e depois, em noite alta, a conversa continuava lá. Uma vez, catei o taco. Sem acreditar que viciasse. (“Paulo Melado do Chapéu Mangureira Serralha”, p. 113)

A filosofia de vida do jogo é manifestada pelo narrador, quando este diz que o jogo é um “perde-ganha” constante e que só se aprende a vencer observando aqueles que nos vencem. E ainda chega a uma outra constatação simples, como

metáfora à vida em geral, é “necessário pendurar o chapéu onde a mão alcance. Só a fome ensina” (p. 115).

Nesse contexto, e por isso, a vida em volta do jogo a que ele exalta e condena, paradoxalmente como todo vício, é resultado também do meio em que vive e ao qual se submete. Senão, vejamos que o espaço apresentado de seu cotidiano é

Uma casa quase trepada na outra. Ali pelas beiradas dos trilhos dos trens da Sorocabana, o casario apequenado e imundo, um e outro barracão de madeira no meio da alvenaria. Um grupo escolar, nenhum posto médico, pouco telefone, vendolas, quitandas pingadas, alguma padaria, uma igreja de padre húngaro e muito desejo, amores atravessados, rompantes de macheza, molecadinha tremelicando friorenta e miúda de pés no chão, murro semana brava nas fábricas. Maisena, fósforos, frigoríficos, fundições da Sofunge, serrarias, Anderson Clayton. Muito botequim. A vila, de pobre e de tristeza, nem campinho de futebol tem. (p. 115)

Pode o narrador ter outras atitudes, ter outras práticas, afinal, ainda que o meio seja um forte elemento influenciador do comportamento, é o homem que faz a(s) escolha(s) e determina através de sua atitude o seu futuro. No caso do narrador, ele recebe, não só aqui, como em outros textos orientações que apontam opções. É o caso da mãe em “Meninão do Caixote”; do avô, e implicitamente da avó, em “Paulo Melado Chapéu Mangueira Serralha” e também “No Morro da Geadá”. Entretanto a sua opção é outra. “Nada. Gosto da rua” (“Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, p. 116). E é na rua que define o seu modo de viver.

Esse mesmo modo de vida, envolvido não só com o jogo de sinuca, como também outras atividades que estão envoltas já se manifestam bem cedo, assim como fugir da polícia, pelo fato de ser menor de idade. Isso é retratado em ‘Meninão do caixote’ e “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”.

Uma noite, na sinuca, única do lugar, bar do Tico, fechei o salão. Vindo da escola, pulado do ônibus, calibrei bebida no balcão, encostei o umbigo na roda o vinte-e-um.

As coloridas passeando na mesa. A lâmpada caía no centro do pano verde, as bolas ecoavam, não se ouvia um nada de lá de fora. O Juizado de Menores baixou, arrepiando, me querendo os documentos e eu tinha só Alistamento Militar. Não carrego Carteira de Trabalho. Pegaram-me com as duas mãos no taco (“Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, p. 117).

Enquanto que na narrativa “Meninão do caixote” afirma que

Só joguei em bilhares suburbanos onde a polícia não batia, porque era um menino. Mas minha fama correu, tive parceirinhos que vinham, vinham de muito longe à Lapa para me ver. ... e os salões se enchiam de curiosos humildes, quietos, com os olhos nas bolas. Era um menino, jogava sem medo (p. 88).

Dessa forma, o espaço de atividades para o narrador se define cedo em sua vida. Essa definição está condicionada ao meio em que vive o narrador, de tal modo influenciando-o, que é representada em vários textos. Em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, devido ao fato de haver um distanciamento provocado pela posição do narrador, ocorre o narrar das atividades jogatinas das três personagens Malagueta, Perus e Bacanaço durante uma noite inteira como forma de sobrevivência. Por outro lado, evidencia uma representação do mesmo ponto, ou seja, o jogo, a vida de jogo e o que envolve e circunda esse tipo de vida.

De forma semelhante ocorre em “Abraçado ao meu rancor”. O espírito aqui tratado é o mesmo referido em “Malagueta, Perus e Bacanaço”, inclusive o final do texto tem grande semelhança com o que trata este narrador.

Veja as seguintes situações:

Quanto e quanto muquinfo, ô Deus, e bocada e miserê nas beiradas das estações da Sorocabana. E já nem sei quanta

vez só os deixava, sonado, nos primeiros clarões da manhã ao baixarem as portas para fechar. E me tocava, lerdo, lesado das pernas, a catar o primeiro café do dia. Não média-pão-e-manteiga. Café. Café puro. Café café. (“Abraçado ao meu rancor”, p. 80-81)

[Malagueta, Perus e Bacanaço] Lentos, nas ruas.
As cabeças pesavam, seguiam baixas.

LAPA

A curriola formada no velho Celestino contava casos que lembravam nomes de parceirinhos.

Falou-se que naquela manhã por ali passaram três malandros, murchos, sonados, pedindo três cafés fiados. (“Malagueta, Perus e Bacanaço”, p. 159)

Assim como em “Paulinho Perna Torta”, em “Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha” o narrador encontra “o único canto da cidade que não briga comigo e até para beber uma cerveja enviesado para lá” (p. 106): é a zona do meretrício. Como era menor de idade, ele precisa evitar a polícia para freqüentá-la. Esse espaço atrai o adolescente, porque nele “a vida é um alegrão e se fica sabendo das coisinhas, dissimulações, arrepios, trampolinagens, falsetas, armações” (p. 107). Do seu ponto de vista, o local é muito mais atraente do que as atividades da escola e do emprego. “Tem a lida da fábrica e da escola, dois sofrimentos” (p. 107).

O espaço da periferia, assim como retratado em “Abraçado ao meu rancor”, se mostra de difícil acesso em virtude do transporte público.

Ônibus na ida e volta, lotado, feio, difícil, onde as pessoas não se conversam nem se reconhecem, não se dão e se empurram, se atropelam, estalando os beiços, beijando o santo, soltando pragas para cima da vida. Na volta, desço na rua de terra. (p. 107)

O seu pai possui um bar na rua Conselheiro Ribas, que fica na Vila Anastácio, próximo ao Tietê pelo norte e ao sul a Estação de Domingos Moraes, na Lapa. O pai lhe dá maioridade, ou como ele mesmo expressa “categoria de adulto”, quando possui apenas treze anos. Embora o seu interesse maior é a atividade de jogo de

sinuca e “o que não devia”, sua prática escolar é menor. Assim, fica patente que a sua escolha pela malandragem e atitudes a ela pertinente e decorrente já começa desde cedo.

Essa prática muitas vezes foi protegida pela sua avó. Inclusive esta narrativa possui uma parte chamada Gente do erro, por definição eufemística, refere-se às pessoas da malandragem em sentido geral. É uma definição dada por sua avó Nair às pessoas que estavam no desvio. Dona Nair assim é descrita: “Dona Nair. Arremedo o meu avô e a chamo de Dona Nair. Tem olhos azuis, cabelos crespos aloirados, é feminina até para subir um degrau ou pedir um copo d’água” (p. 111).

“No Morro da Geada” o narrador também possui uma avó, que também se chama Nair, e que possui característica semelhantes a esta.

Muita sorte, inda agora tenho avó viva. É Nair, Dona Nair Dona Nair Cardoso de Sá Gomes, a que sabe fazer, até hoje, aos oitenta e seis anos, uns olhos azuis e sararás, tão femininos e bons da conta se viajam para os netos (p. 10-11).

A avó é pessoa que, na infância, além dos conselhos, também acoberta as malandragens e as aprontações do narrador, ainda que seja uma pessoa temperamental que possa sair do mau humor com mesma rapidez com que ficou. Assim ela “Esconde os meus deslizes, presepadas e armações. Esconde mais que a noite. É avó.” (“Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha”, p. 111) e semelhante situação é apresentada em “No Morro da Geada”, quando diz o narrador que

Sou, assim, homem de sorte. De pequeno, paparicado por avó, bisavó e doze tios-avós. Todo esse povo, ah, méis daqueles tempos, escondia os malfeitos da minha pilantragem, e como! Escondia mais do que a noite. Muita sorte, inda agora tenho avó viva (“No Morro da Geada”, p. 10).

Semelhante espacialidade encontrada nas demais narrativas há em “Dedo-duro”. Nela o espaço maior de atuação do cagüeta (narrador-personagem) é sem dúvida aquele que, de madrugada, gira em torno do jogo de sinuca, em algum bar. Neste espaço reúnem-se todos tipos de malandros, desde aqueles que vão ao jogo até os que vão apenas para observar e armar golpes.

Pelos bancos laterais, nos cantos e no balcão, sujeitos conversam, bebericam, fazem apostas neste ou naquele taco. É uma variedade de peças; dos parceirinhos, jogadores, patrões e cavalos, curiosos, remandioleiros, velhos estrepados e sós, desocupados, famintos, gente da noite, fumetas, aos pintas de outros campos, chorros, lanceiros e roupeiros, tudo gente que bate carteira, pisa macio e se alivia de qualquer maneira. Baixa também algum malandreco da pesada. (p. 153)

O espaço de atuação do narrador não é previamente definido. Onde houver ação de bandidos, é lá onde passará a atuar. “Que cismava, cabreiro comigo, que me mudei lá pro subúrbio e naquela paróquia vai havendo um chorrilho de assaltos a residências” (p. 148). Logo o seu espaço é variante e se apresenta conforme seu movimento, mas nunca deixando o lado da contravenção e do crime. Sua vida é de risco constante.

A sua atividade, como se fosse de policial disfarçado, força-o a entrar em ação em circunstâncias que normalmente não participaria. Precisa mostrar serviço aos outros. Covarde por condição e/ou por opção mesmo procura disfarçar o medo e a covardia quando é obrigado a participar das ações. “Eu não podia mostrar minha frouxidão aos tiras porque, de natural, me apavoro e não quero nada com o fuá” (p. 151). É numa ação dessas, na favela Ordem e Progresso, que é baleado duas vezes na perna. Por esse motivo, fica coxo da perna esquerda.

Veja-se que o espaço da malandragem pesada nas narrativas de João Antônio é sempre próximo de um rio ou da estrada de ferro, como já afirmei. Nesta narrativa não é diferente. A favela Ordem e Progresso, onde é narrada a situação de maior risco para a personagem, também é aquele espaço em que se reúnem os bandidos de maior periculosidade, fica no bairro Casa Verde, e faz limite ao norte de Barra Funda, com o rio Tietê.

Em modo mais extremo, relativo a uma concepção de espaço de realização do jogo e também da malandragem, muito mais nesse do que naquele, temos “Paulinho Perna Torta” como exemplo. Essa narrativa encerra toda uma síntese de violência urbana que se institui em um espaço urbano.

Observa-se que o espaço de pobreza não é único da periferia como ponto essencial para o encontro da “malandragem baixa”. Em todo o ponto de reunião ou atuação destes personagens, inclusive do narrador, está em volta do trem ou do rio, seja Tietê, seja Tamanduateí no Bom Retiro, logo próximo ao Tietê, seja Pinheiros — como já apareceu em outros textos de João Antônio. — “[...] lá na Avenida do Estado, à beira do Tamanduateí.” (p. 91)

Ao lado disso e de modo geral, a zona de meretrício é um espaço de realização na medida em que nela se estabelecem dois níveis de malandragem. Primeiramente aquele espaço que é do mundo em torno da prostituição — cafetões, cafetinas, rufiões, homossexuais — e o outro espaço é da malandragem que se envolve com ela para sobreviver e até para se esconder de alguma forma. É a baixa malandragem, como diz o narrador, que pode, entretanto, ser compreendida como bandidagem. Personagens ligadas a roubos, a assaltos, a assassinatos, todas juntas estabelecendo valores de ordem sociais.

O espaço exclusivo de jogo que são os bares, muquifos e salões, nesta narrativa, são superados, como espaço de realização, em termos de malandragem por aquele da zona do meretrício e da baixa malandragem. De todo modo, existe nesta narrativa uma denúncia da condição violenta e degradante das personagens que ocupam esse espaço.

CONCLUSÃO

Pelo desenvolvimento da abordagem feita nas narrativas de João Antônio nesta dissertação, foi possível perceber que o espaço urbano paulistano ficcional é determinado pelo caminhar das personagens. Esse andar, via de regra, vai apresentar descritivamente ao leitor qual a natureza do espaço em que circula e vive a personagem e/ou o próprio narrador.

Esse espaço urbano e periférico, que está, em geral, à margem do centro urbano, é ocupado por uma população pobre e marginalizada socialmente, formada por uma gama social muito variável de tipos humanos. São cafetões, prostitutas, bandidos, malandros, boêmios, que travam uma disputa intensa pela sobrevivência. A representação dessa realidade social denuncia um estado em que se encontram esses personagens e/ou narradores, devido ao condicionamento de atitudes que chega a lhe impor o espaço.

Creio ser, devido a esse envolvimento, que críticos, como Alfredo Bosi, declaram que a linha de abordagem de João Antônio é a de um neo-realismo violento que trata do universo urbano, inclusive marginal. A movimentação de suas personagens e/ou do próprio narrador em bairros periféricos, em condições urbanas degradantes chegam a conotar uma espécie de rebeldia lúcida contra um estado de coisas instituídas de ordem social, embora não deixe também de manifestar uma certa indignação porque vê nisso uma constante derrota. A ordem para um crescimento social não passa pela periferia, é uma conclusão de cunho sócio-político. E o boêmio, o malandro parecem saber disso. Conseqüentemente, o seu modo de ser e de viver vai estar em choque com o que espera a “sociedade produtiva”.

Esse realismo produzido por João Antônio tem, segundo ainda Alfredo Bosi, influência da prosa desenvolvida pelos prosadores dos anos 30 no Brasil. Daí que a concisão da frase e a escolha de um vocabulário plenamente ajustado à proposta narrativa são indicadores desde já desse realismo crítico. Para Antônio Cândido, no entanto, a forma do fazer literário de João Antônio é própria de um “ultra-realismo”, que está plenamente adequada a uma fase da história social brasileira que está correspondendo a uma violência urbana generalizada ao comportamento social humano.

As personagens e o narrador de João Antônio fundam-se, alicerçam-se no fato de que, em meio a uma sociedade, a vitória ou o ganho é somente devido ao mais esperto ou inteligente. Este é um tipo de poder paralelo ao sistema que passa a predominar no espaço-ambiente em que habita toda uma espécie de malandros, boêmios, gigolôs, prostitutas, trapaceiros, batedores de carteira, enfim “gente do erro”.

João Antônio, na verdade, cria um espaço no qual todos esses tipos humanos encontram uma razão para ser e existir. Neste sentido, ele está de acordo com teóricos que dizem que a descrição de objetos e espaços pode mesmo chegar a caracterizar as personagens.

Esse aspecto é observável, nessas narrativas selecionadas, a partir do momento em que o espaço é sem dúvida apresentado ao leitor através do andar, do movimento das personagens e do próprio narrador. E desse movimento o leitor percebe as marcas do espaço nas personagens. Tanto personagens, quanto narradores estão, em constante peregrinação pelo espaço urbano em busca de sobrevivência ou de prazer, por isso poder-se dizer que eles não são únicos de um lugar, mas próprios de vários lugares ao mesmo tempo. Essa condição dá-lhes recurso para adequar-se aos vários espaços-ambientes paulistanos, muito embora se reconheça a existência de pontos em comuns.

A (re)criação do espaço urbano por João Antônio sustenta uma relação harmônica com a ação das personagens e do narrador. A alteração do espaço tem reflexo imediato sobre a personagem. Essa relação entre o espaço e sua descrição tem significativas implicações teóricas no que se refere à composição literária. Para Lukács, a representação de uma realidade parte sempre da posição que o autor assume diante do fato e, também, do recurso que o mesmo irá usar para expô-lo. Assim é que a narrativa passa a ser estruturada a partir da narração e da descrição.

Não há gratuidade na localização dos objetos no espaço, os quais, segundo Bourneuf e Ouellet, Osman Lins e Butor, podem adquirir, dependendo do seu emprego e intenção do autor, a qualidade de símbolo, sempre ajudando a caracterizar a personagem. Até mesmo a ausência de algo em determinado espaço pode ser uma característica, conforme vimos com Michel Butor. Nessa concepção, o espaço não pode ser visto como apenas um pano de fundo diante do qual atuam as personagens.

Entretanto, o uso da descrição do espaço não é necessariamente útil para o desenvolvimento da ação, conforme Osman Lins. Isso por que ela pode segurar o movimento próprio da ação na narrativa. Sob outra visão, para Genette, a descrição é sempre útil porque expõe na narrativa os elementos que compõem o espaço. E ainda, a narração sempre irá depender da descrição, mas o contrário não é possível, a menos que se perca o valor de texto literário.

Bourneuf e Ouellet também crêem que a descrição e narração são duas operações semelhantes, uma vez que ambas se realizam por uma seqüência de palavras. Eles apontam como diferença entre elas que a descrição indica o espaço enquanto a narração procura reconstruir uma sucessão de fatos passados. Lukács tem uma postura teórica diferente dos demais em que aqui se baseia. Para ele, a descrição serve apenas

para preencher vazios que, por sinal, não existem ou não devem existir em bons escritores. Na visão de Lukács, a narrativa é o resultado de um entrelaçamento dos elementos. Por isto a caracterização de personagens e/ou de espaço é deduzível a partir da ação e, também, da conseqüente qualidade dela. Na verdade, Lukács está valorizando mais do que outra coisa o valor épico que existe numa narrativa.

A importância dada ao espaço e conseqüente descrição dele conduz ao desenvolvimento de realismo em literatura. Na opinião de Roland Barthes, a descrição referencial leva ao verossímil cujo efeito será o realismo na narrativa. Para Barthes, o realismo é também o resultado do que ele chama de efeito do real. Esse efeito se origina no reconhecimento que o leitor tem do referente, cujo significado resultante da nossa apreensão pelos sentidos, determina o realismo. Essa noção de realismo certamente é oposta a de idealismo. Logo subjaz nela o sentido de objetividade relacionado à descrição de espaço e objetos. À representação desse objeto não se refere fazer novo, mas de fazer pelo menos de maneira nova.

A arte promovida por João Antônio não tem como preocupação reproduzir fielmente a São Paulo em que viveu por muitos anos. Isto ocorre porque a sua expressão de arte não figura a realidade imediata como diz C.N. Coutinho, mas o possível de ser a partir de um referente reconhecido pelo leitor.

Devido a isso, João Antônio produz uma narrativa em que o espaço urbano se mostra pelas relações sócio-político-econômicas das personagens que o freqüentam numa cidade. Além desse espaço que denomino como social, encontramos um outro que também não deixa de ser social, mas que tem o jogo como atividade relacionada. Este, em várias narrativas, tem um sentido muito próprio na medida em que ele não existe apenas com o sentido de espaço de realização lúdica como também de sobrevivência.

Não é demais se repetir a fim de confirmação que o espaço social, e via de regra geral, em João Antônio, é apresentado pelo andar, pelo movimento que efetuam as personagens e/ou o narrador pelo espaço urbano. A descrição desse espaço que produzem e também aquela que percebemos pela ação, a partir de um discurso, (re)nomeia a cidade de São Paulo e compõe a ficção de João Antônio.

Esse aspecto é necessário ser salientado porque a cidade reconstruída pelo andar é antes de tudo uma cidade de papel, que o leitor por sua vez remonta ao procurar decifrá-la.

Por este andar tanto da personagem quanto do narrador, temos uma cidade cuja malha de ruas e avenidas formam um labirinto. Entretanto estar neste labirinto urbano não significa estar perdido. Daí entender-se que esse andar das personagens e/ou do narrador não se caracteriza como o do *flâneur* baudelairiano. As personagens e/o narrador de João Antônio sabem para onde vão e sabem por que andam por onde. Ao contrário, conforme Walter Benjamim, o *flâneur* de Baudelaire é um ocioso que caminha a esmo pelas ruas da cidade e pelas galerias com o intuito de passar o tempo.

No caso de João Antônio, esse labirinto de ruas forma bairros da periferia, e algumas vezes do centro também, da capital paulista. Sob essa visão compreendemos a opinião de Renato Cordeiro Gomes que entende o labirinto urbano não como um espaço que unicamente converge para o centro, mas como também de dispersão urbana.

O andarilho de João Antônio tem na rua um espaço no qual encontra expostas as mazelas sociais de uma comunidade. E o limite urbano dessa cidade ficcional encontra-se associado ao perímetro que alcançam essas personagens e/ou o narrador.

Essas mazelas de ordem social conduzem o homem a situações subumanas que são geradas por uma condição de miserabilidade e por um espaço em que o cinza e a sujeira predominam. Isso marca, sobretudo, as narrativas em que o espaço urbano é a cidade de São Paulo. É nesse espaço degradante socialmente que o homem urbano de João Antônio cresce e endurece o suficiente e necessário a sua sobrevivência. Embora o espaço se caracterize rudemente na maioria das narrativas, ainda existem aquelas como “Visita” e “No Morro da Geadá” em que é reproduzido um espaço de simplicidade quase rural. Essa simplicidade está em confronto com a realidade do espaço social no momento do narrador. Ela é geradora de uma saudade de um tempo que só pode ser resgatado pela lembrança.

Por outro modo, tanto rio como a estrada de ferro têm nas narrativas de João Antônio uma conotação de ligar espaço e tempo. As circunstâncias em torno não mudam, mas o que muda é o espaço. No passado tal espaço tinha, ainda que dentro do perímetro urbano, um aspecto rural, de vida simples, pobre e amigável onde as personagens esperavam os dias passarem. Já no presente, rodeado pela miséria, pela violência esse espaço se caracteriza como confirmador de um modo de vida que foi perdido.

Outro aspecto notável, nestas narrativas, diz respeito ao espaço de jogo. Nele se percebe, independentemente da narrativa, espaços variados e semelhantes de São Paulo onde ele é praticado. Não há possibilidade de dissociá-lo do espaço social, uma vez que um funda o outro.

Esse espaço é próprio de indivíduos humildes que vivem em torno dele como forma inclusive de sobrevivência. Desaparece o princípio lúdico natural do jogo porque é o ganho a partir dele que passa importar.

Neste espaço, a pobreza é tal que se aproxima da miséria. Daí o aspecto da denúncia social possível de se abstrair dessas narrativas. A burguesia não existe, este espaço é próprio da pobreza. Nele existem dois elementos básicos. De um lado o malandro boêmio e do outro o otário que serve socialmente para que o malandro exista e sobreviva. Nessa existência um depende do outro.

Esse espaço, nas narrativas em que lhe têm como tônica ou forte referência, está sempre associado à periferia. E, quando não ocorre, ele tem semelhança com aqueles de periferia devido ao ambiente. Daí que todos se aproximam de uma condição física de subúrbio.

O homem que circula pelo ambiente desse espaço aproxima-se muito da condição e dependência do animal. Essa condição geralmente é causada pelo ócio em que se encontram a(s) personagem(ns), uma vez que socialmente, ela(s) não têm uma atividade produtiva.

Os indivíduos que vivem nestas circunstâncias tem suas vidas cheias de atropelos porque a própria atividade é carregada de altos e baixos. Essa instabilidade, em torno do jogo, faz com que o roubo seja uma alternativa quando não há vitórias. É o que acontece com Malagueta, Perus e Bacanaço.

Esse espaço de jogo também desvirtua o comportamento, de modo a expô-lo criticamente como algo pernicioso. Parece ser este o caso de “Meninão do caixote”, na medida em que o menino é aliciado para jogar e gerar lucro ao agenciador, neste caso, um malandro decadente.

Para a busca e realização do jogo ocorre quase sempre uma peregrinação por locais onde se desenvolvem. Essa andança, nestas narrativas, é geralmente cíclica em relação ao ponto de partida da personagem, de modo que assim expõe um limite urbano, neste universo textual, em que se desenvolve o jogo.

Finalmente, percebe-se por estas narrativas que o prazer em torno do jogo é tão cíclico quanto o andar das personagens em busca dele.

Ao final, portanto, percebe-se, em sentido comum nestas narrativas, que o espaço urbano representado nesta São Paulo de João Antônio é próprio para a existência desses homens de papel que representam, na forma de denúncia, uma população socialmente marginalizada seja pela escolha de vida que fizeram, seja pela condição social imposta por um sistema que degrada o indivíduo que lhe pertence.

BIBLIOGRAFIA

Do autor:

ANTONIO, J. Paulinho Perna Torta. *Leão de Chácara*. 3ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976;

_____. *Malhação do Judas Carioca*. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1976;

_____. *Ô Copacabana!* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978;

_____. *Lambões de Caçarola*. Porto Alegre: L&PM, 1977;

_____. Malagueta, Perus e Bacanaço. In: *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1982;

_____. Fужie. In: *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1982;

_____. Meninão do caixote. In: *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1982;

_____. Visita. In: *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1982;

_____. Afinação da arte de chutar tampinhas. In: *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1982;

_____. Busca. In: *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1982;

_____. Frio. In: *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 8ª ed., Rio de Janeiro: Record, 1982;

_____. Bruaca. In: *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982;

_____. Paulo Melado do Chapéu Mangueira Serralha. In: *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982;

_____. Dedo-duro. In: *Dedo-duro*. Rio de Janeiro: Record, 1982;

_____. Abraçado ao meu rancor. In: *Abraçado ao meu rancor*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986;

_____. No morro da geada. In: *Zicartola – e que tudo mais vá pro inferno!*. São Paulo: Scipione, 1991;

_____. *Guardador*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992;

_____. *Um herói sem paradeiro: vidão e agitos de Jacarandá, poeta do momento*. São Paulo: Atual, 1993;

_____. *Casa de loucos*. 4ª ed. rev., Rio de Janeiro: Rocco, 1994;

_____. *Dama do encantado*. São Paulo: Nova Alexandria, 1996.

Sobre o autor:

AGUIAR, F. A Palavra no Purgatório In: _____. *A palavra no purgatório*. São Paulo: Boitempo, 1997, p. 90-92;

_____. Os Mensageiros de Jó (notas sobre a produção literária recente no Brasil). In: _____. *A palavra no purgatório*. São Paulo: Boitempo, 1997, p.179-186;

_____. De Árvores Cortadas In: _____. *A palavra no purgatório*. São Paulo: Boitempo, 1997, p.204-205;

BARBOSA, J.A. Malagueta, Perus e Bacanaço. In: _____. *OPUS 60: ensaios de crítica*. São Paulo: Duas Cidades, 1980, p.137-140;

_____. João Antonio: A Prosa de uma Consciência. In: _____. *Entrelivros*. Cotia/São Paulo: Ateliê, 1999, p. 151-167;

JESUS, C. D. A. de. *A crítica de João Antônio na Tribuna da Imprensa*. Assis: Unesp, 2001, Dissertação de Mestrado. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/joaantonio/pesquisa.html>>. Acesso em: 12 nov.2002.

MACÊDO, T. C.de. João Antônio, esse (des)conhecido. In: *Proleitura*, dezembro/1997, ano 4, nº 17;

_____. João Antônio, Cronista dos Pesadelos de São Paulo. *Revista da biblioteca Mário de Andrade*, (São Paulo), v.57, p.41-46, jan-dez. 1999;

PAES, J. P. Ilustração e Defesa do Rancor. In: _____. *A aventura literária*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 107-115;

PEREIRA, J. C. *Estudo crítico da bibliografia sobre João Antônio (1963-1976)*. Assis: Unesp, 2001, Dissertação de Mestrado. Disponível em: <<http://www.assis.unesp.br/joaantonio/pesquisa.html>>. Acesso em: 12 nov. 2002.

SANTOS, R. P. dos. São Paulo Operária sob a Ótica de Três Cronistas da Cidade: Mário de Andrade, Alcântara Machado e João Antônio. *Revista da biblioteca Mário de Andrade*, (São Paulo), v.57, p. 31-40, jan-dez. 1999;

Geral:

ABDALA JR., B. *A escrita neo-realista*. São Paulo: Ática, 1981;

AUERBACH, E. A Meia Marrom. In: _____. *Mimesis*. 4ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1998;

BAHIA, J. *Jornalismo, informação, comunicação*. São Paulo: Martins, 1971;

BARBIERI, I. Situação e Perspectiva. In: COUTINHO, Afrânio. (dir.); COUTINHO, Eduardo de Faria. (co-dir.) *A literatura no Brasil*. 3ª ed. rev. atual., Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF, vol. 5, 1986, p. 560-590;

BARTHES, R. O Efeito do Real. In: _____. et al. *Literatura e semiologia*. Trad. de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972, p.35-44, (Coleção Nova Perspectiva em Comunicação/3);

BENJAMIN, W. *Obras escolhidas III: Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Trad. de José Carlos M. Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 3ª ed., São Paulo: Brasiliense, 1994;

BERGEZ, D. A Crítica Temática: 5- Geroge Poulet – A Reflexão sobre o Espaço. In: _____. et al. *Métodos críticos para a análise literária*. Trad. Olinda Maria R. Prata, revis. trad. de Maria Ermantina G. G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997, p.129-131. (Coleção Leitura e Crítica);

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Trad. de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987;

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 33ª ed., São Paulo: Cultrix, 1995;

BOURNEUF, R.; OUELLET, R. O Espaço. In: _____. *O universo do romance*. Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976; p.130-168;

BUTOR, M. O Espaço no Romance. In: _____. *Repertório*. Trad. e org. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1974; p.39-46;

CABRAL, R. *Literatura e poder pós-64: algumas questões*. Rio de Janeiro: Opção, 1977;

CANDIDO, A. A Personagem do Romance. In: ____ et al. *A personagem de ficção*. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1976, p.51-80;

_____. A Nova Narrativa. In: _____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987, p.199-215. Ática, 1987, p.199-215;

_____. *O discurso e a cidade*. 2ª ed., São Paulo: Duas Cidades, 1998;

CARVALHO, R. de. *Pequena história de literatura brasileira*. 10ª ed. rev., Rio de Janeiro: F. Brieguiet & Cia, Editores, 1955;

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Trad. Vera C. e Silva, Raul S. Barbosa, Ângela Melim, Lúcia Melim. 15ª ed., rev. e aum., coord. por Carlos Sussekind, Rio de Janeiro: José Olympio, 2000;

CISCATI, M. R. *Malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930-1950)*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2000;

COUTINHO, A. et. Al. Era Realista/Era de Transição. In: _____. *A literatura no Brasil*. Afrânio Coutinho (dir.); Eduardo de Faria Coutinho (co-dir.). 3ª ed. rev. e atual., Rio de Janeiro: José Olympio; Niterói: UFF- Universidade Federal Fluminense, 1986, vol.5;

COUTINHO, C. N. O Significado de Lima Barreto na Literatura Brasileira. In: ____ et al. *Realismo & anti-realismo na literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974, p. 1-56;

CUNHA, F. Situação do Conto, Contistas. In: _____. *Situações da ficção brasileira*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1970, p. 71-96;

GENETTE, G. Fronteiras da Narrativa. In: BARTHES, R. et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia B. Pinto, rev. Milton José Pinto. 3ª ed., Petrópolis: Vozes, 1973, p.255-274 (Coleção Novas Perspectivas de Comunicação/1);

_____. Verossímil e Motivação. In BARTHES, R. et al. *Literatura e semiologia*. Trad.de Célia Neves Dourado. Petrópolis: Vozes, 1972, p.7-34, (Coleção Nova Perspectiva em Comunicação/3);

GOMES, R. C. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994;

ISER, W. *O ato de leitura*. vol.1. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo: Ed. 34, 1996;

KRISTEVA, J. A Produtividade Dita Texto. In: BARTHES, R. et al. *Literatura e semiologia*. Trad.de Célia Neves Dourado Petrópolis: Vozes, 1972, p.45-88, (Coleção Nova Perspectiva em Comunicação/3);

LIMA, L. C. *Mimesis e modernidade, formas das sombras*. Rio de Janeiro: Graal, 1980;

- LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976;
- LUKÁCS, G. Narrar ou descrever. In: *Ensaio sobre literatura*. Trad. Giseh Vianna Konder. 2ª ed., Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968;
- MARQUES, T. M. *O imaginário de Lisboa, na ficção narrativa de José Rodrigues Miguéis*. Lisboa: Estampa, 1994;
- MOISÉS, M. *A criação literária*. 5ª ed., rev. e aum., São Paulo: Melhoramentos, 1973;
- NUNES, B. O espaço e o tempo nas artes. In: _____. *O tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 2000, p. 11-12;
- PAZ, O. *Convergências*. Trad. de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991;
- POLINESIO, J. M. O conto sócio-documental: João Antônio. In: *O conto e as classes subalternas*. São Paulo: Annablume, 1994, p. 135-150;
- REIS, C.; LOPES, A. C. M. *Dicionário de teoria de narrativa*. São Paulo: Ática, 1988;
- ROSENFELD, A. *Texto/Contexto I*. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1996;
- _____. Literatura e Personagem. In: CANDIDO, A. et al. *A personagem de ficção*. 5ª ed., São Paulo: Perspectiva, 1976, p.9-50;
- SANTOS, L. A. B.; OLIVEIRA, S. P. de. *Sujeito, tempo e espaço ficcionais*. São Paulo: Martins Fontes, 2001;
- SÛSSEKIND, F. *Tal Brasil, qual romance?* Rio de Janeiro: Achiamé, 1984;
- _____. *Literatura e vida literária*. Rio de Janeiro: Zahar, 1985;
- TODOROV, T. A Verossimilhança que não se Pode Evitar. In: BARTHES, R. et al. *Literatura e semiologia*. Trad. de Célia Neves Dourado Petrópolis: Vozes, 1972, p. 89-94, (Coleção Nova Perspectiva em Comunicação/3);
- WATT, I. Realismo e forma romanesca. In: BARTHES, Roland et al. *Literatura e realidade*. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984, p. 13-50.

Autorizo a reprodução deste trabalho.

Assis, São Paulo, dezembro de 2002.

JOSÉ PEREIRA DA SILVA NETO