

MARIA ENEIDA MATOS DA ROSA

O MALANDRO BRASILEIRO: DO FASCÍNIO AO RANCOR

Tese apresentada como requisito para
obtenção do grau de Doutor pelo
Programa de Pós-graduação da
Faculdade de Letras da Pontifícia
Universidade Católica do Rio Grande
do Sul.

Orientador:

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Porto Alegre
2008

**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
PUCRS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

O MALANDRO BRASILEIRO: DO FASCÍNIO AO RANCOR

Maria Eneida Matos da Rosa

Prof. Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil

Orientador

Data da defesa: __/__/__.

Instituição depositária
Biblioteca Central Irmão José Otão
Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul

Porto Alegre, janeiro 2009.

AGRADECIMENTOS

Ao CNPQ, pela bolsa de estudos recebida ao longo do curso.

À Diretora da Faculdade de Letras, Prof. Dr. Maria Eunice Moreira.

Às funcionárias Mara Rejane Martins do Nascimento e Isabel Cristina Pereira Lemos.

À professora Regina Zilberman, pelas melhores e inesquecíveis aulas no Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS.

À Professora Zília Mara Pastorello Scarpari, grande “culpada” pela continuação dos meus estudos.

Ao professor Orlando Fonseca, meu orientador de Mestrado, na Universidade Federal de Santa Maria.

Aos meus amigos desde a graduação Gilson Vedoin, Alexandre Maccari, Fabrício Flores e Lucélia Martins, no mestrado da UFSM.

Às amigas Roberta Lindemann, Gisele Zago, Débora Mainardo pela companhia ao longo do tempo de trabalho no acervo.

Aos amigos do doutorado, Luzi Lene, Maria de Lourdes, Conceição, Roberto Carlos e, é claro, Wagner Coriolano, um quase personagem de João Antônio.

À professora Alice Moreira por ter oportunizado novas descobertas com o trabalho no acervo.

Ao professor Dr. Luiz Antonio de Assis Brasil pela orientação, sobretudo, pela confiança e paciência, nos momentos de inquietação.

Aos meus pais que mesmo distante deram apoio.

Ao meu sobrinho Igor e agora a nova sobrinha Lucinha.

Ao Paulo, a Zeni, Luciana, Anelise e Daniel pela amizade e companheirismo durante essa trajetória.

Ao Marcelo Rocha, único capaz de entender os momentos mais difíceis dessa empreitada e de outras que ainda virão. Amor com muitas palavras.

RESUMO

O presente estudo tem como *corpus* as obras *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Leão-de-chácara* (1975) e *Abraçado ao meu rancor* (1986), do escritor João Antônio. O título da tese “O malandro brasileiro: do fascínio ao rancor”, já delimita a trajetória de um personagem que se transforma em função dos efeitos da modernidade. Por isso, será necessário tratar de conceitos que examinem a modernidade, período que envolve as obras escolhidas, suas implicações na configuração das cidades que abarca diversas misturas interculturais, que fazem parte dos estudos de hibridação ou hibridismo, conceito utilizado para estudar o malandro. Aspectos pertinentes para compreender a figura e o percurso do malandro na literatura.

Palavras-chave: João Antônio, hibridismo, modernidade, malandro.

ABSTRACT

The present study it has as corpus the works *Malagueta*, *Perus e Bacanaço* (1963), *Leão-de-chácara* (1975) and *Abraçado ao meu rancor* (1986), by the writer João Antonio. The heading of the thesis “O malandro brasileiro: do fascínio ao rancor”, already delimits the trajectory of a personage who changes into due the effects of modernity. Therefore, it will be necessary to deal with concepts that examine the modernity, period that involves the chosen works, its implications in the configuration of the cities, as well as several diverse intercultural mixtures, that are part of the studies of the hybridism, a concept used to study of the malandro. Aspects pertinent to understand the route and figure of the malandro in literature.

Key words: João Antônio, hibridism, modernity, malandro.

Não acredito em brasileiro sem erro de concordância.

Nelson Rodrigues. *Flor de obsessão.*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	09
1. HIBRIDAÇÃO: EM BUSCA DE UM CONCEITO PARA O MALANDRO	17
1.1 Esboço do malandro	17
1.2 Hibridação: um conceito possível	30
2. NAS TRILHAS DO MALANDRO	35
2.1 <i>Memórias de um sargento de milícias</i> : o primeiro personagem malandro brasileiro	38
2.2 <i>O cortiço</i> : outra forma de representação do malandro	42
2.3 <i>Macunaíma</i> : uma reação aos preceitos racistas	48
2.4 Mestiçagem e marginalização: imagens do malandro	52
3. PERCURSO DOS ESTUDOS CULTURAIS	66
3.1 Apontamentos sobre os estudos culturais	66
3.2 A trajetória dos estudos culturais	70
4. NOTAS SOBRE A MODERNIDADE	79
4.1 A modernidade e seus efeitos	79
4.2 A cidade como palco da malandragem	86
4.3 A rua: um fator da vida das cidades	103
5. O MALANDRO NA OBRA DE JOÃO ANTÔNIO	111
5.1 A paixão de João Antônio pela literatura	111
5.2 O fascínio e o lirismo do malandro	118
5.3 O malandro em meio à atmosfera de repressão	145
5.4 Fim do fascínio, só resta o rancor	167
6. HIBRIDAÇÃO: DO FASCÍNIO À VIOLÊNCIA	185
6.1 Do malandro ao bandido	185
CONSIDERAÇÕES FINAIS	200
REFERÊNCIAS	208

INTRODUÇÃO

Viva a tolerância total! Viva a miscigenação, os malungos, a mestiçagem completa e viva até a democracia, já que estamos longe, mui longe da anarquia lírico-sensual-desbragada-tropical-transcendente, modelo brasileiro, nosso, sem nenhuma importação ou impostação!

João Antônio. 30/08/79

Bandido não é bandido e mocinho não é mocinho. Cristo, considerado marginal pelo Império Romano, foi crucificado entre dois bandidos, e ainda levou um deles para o céu. Nem sempre bandido é bandido e nem sempre polícia é polícia. Tudo depende das testemunhas e de quem é o escrivão de plantão na delegacia da História.

Affonso Romano de Sant'Anna. *Nós, os que matamos Tim Lopes*.

O presente estudo tem como proposta investigar as andanças e virações do malandro em três momentos diferentes, mas que, levando em consideração os efeitos provocados pela modernidade, refletem o lado marginalizado e marginal, cada vez mais crescente, dessa parcela da população brasileira. A tese “O malandro brasileiro: do fascínio ao rancor” tem como *corpus* as obras *Malagueta, Perus e Bacanaço* (1963), *Leão-de-chácara* (1975) e *Abraçado ao meu rancor* (1986), do escritor paulista João Antônio. Por isso, o título que procura traçar uma trajetória descrita, *a priori*, com um certo lirismo, ou melhor, fascínio até o rancor que transparece nas últimas aparições do malandro, nas narrativas joão antonianas.

Parece, portanto, inevitável destacarmos a importância da relação texto/contexto, uma vez que o autor não se furta em tratar aspectos como o gritante abismo social brasileiro a partir da voz de quem emergiu, conviveu e, por conseguinte, mimetizou

uma realidade não muito atraente: a do malandro, outrora figura simpática e aprazível até a transformação negativa em bandido.

Pretendemos falar da trajetória de um personagem recorrente na literatura brasileira, ora pintado em tons alegres e pitorescos, ora descrito com palavras negativas e com o rótulo de culpado pelo atraso do Brasil. É comum ouvirmos as pessoas afirmarem que não gostam de a imagem do brasileiro ser associada a um tipo marginal e avesso ao trabalho, sobretudo, por sobressair dele a técnica do “jeitinho” para obter o que deseja, mesmo que tal técnica esteja presente nas ações da maioria dos brasileiros. Todavia, sequer nos perguntamos como a referida figura, que vem junto com suas técnicas de sobrevivência, surgiu e manteve-se por longo tempo no imaginário popular e nos becos sórdidos da sociedade, espaço a que fora relegado. Pensamos que ao trazermos o malandro, representante e portador de uma rede de significados e elementos peculiares, podemos inferir que ele faz parte de um mundo desconsiderado e que, por isso, mostrou um comportamento diferenciado ao longo do tempo, culminando na figura do bandido e/ou marginal. Este sim, não merecedor de nenhuma simpatia, muito menos idealizado, ainda que, conforme veremos na análise da tese, a imprensa o aproxime de uma imagem mais glamourizada.

Para acompanharmos o percurso do malandro até a transformação no bandido, foi necessário delimitar o período compreendido entre 1853, data da publicação de *Memórias de um sargento de milícias*, até 1986, última publicação de João Antônio escolhida para a tese. Obviamente muitas obras ficaram de fora, como a poesia de Gregório de Matos, que era tão marginal (e/ou arriscamos afirmar, malandro) quanto sua lírica, bem como Juó Bananére¹, criação de Alexandre Ribeiro Marcondes Machado, personagem que, com suas peripécias ridicularizava a ordem vigente e os escritores do início do século XX, dito canônicos. Sem contar Jorge Amado, com seus conhecidos malandros Vadinho e Quincas Berro D'Água (*Dona Flor e seus dois maridos* e *A morte e a morte de Quincas Berro D'Água*, respectivamente), afora os pequenos malandros

¹ BANANÉRE, Juó. *La divina increnca*. São Paulo: Editora 34, 2000. Cf. o poema “Os meus otto anno” parodiado por Juó Bananére. “O chi sodades che io tegno/ D’aquillo gustoso tempigno,/ Ch’ io stava o tempo intirigno/ Bringando c’oas mulecada/ Che bruta insugliambaçó./ Che troça, che bringadêra,/ Imbaxo das bananêra,/ Na sombra dus bambuzá” (p. 33).

e/ou marginais de *Capitães da Areia*, que também tratam da malandragem, sem contar sua presença na música e/ou no cinema.

Falar-se-á da literatura brasileira produzida a partir da segunda metade do século XIX, uma vez que já se esboçava, nesse tempo, a imagem daquele que flutuaria pelos diversos ramos da arte brasileira. Daí, a necessidade em trazer as obras *Memórias de um sargento de milícias* (1853), de Manuel Antônio de Almeida, *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo e, já no século XX, *Macunaíma* (1938), de Mário de Andrade. A partir da escolha dessas obras será possível delinear uma espécie de perfil do malandro, reveladas nas peculiaridades que unem o referido personagem na nossa literatura, o que esbarrará numa tentativa de conceituá-lo, chegando, por fim, no malandro contemporâneo retratado por João Antônio.

A tese traça, portanto, um percurso histórico que inicia na segunda metade do século XIX, passa pelo início do século XX e chega ao quase final do mesmo com uma obra publicada em 1986. Tal percurso compreende o período a que chamamos de modernidade, com exceção da primeira obra, de Manuel Antônio de Almeida. Devido às vicissitudes impostas pela modernidade é que foi possível vislumbrar também a mudança no comportamento do malandro, uma vez que cada vez mais transparecia a necessidade de ultrapassar os obstáculos.

João Antônio, ao descrever os seus personagens malandros ou ainda pertencentes ao submundo (os chamados “pingentes da sociedade”, como diria Lima Barreto), mostra o esfacelamento deste em detrimento do lirismo em que era antes retratado. A tese tem por objetivo principal, portanto, comprovar que houve uma aniquilação do malandro ou ainda que ocorreu a sua transformação numa espécie de bandido. Nesse sentido, organizamos não uma mera tipologia, uma vez que a tese tenta no seu percurso revelar algumas conseqüências, ou ainda efeitos provocados por um mundo marcado por constantes vicissitudes nos seres que vivem à margem na sociedade.

A tese procurou estudar João Antônio, com o objetivo de trazer à tona a importância dos personagens excluídos, tidos como heróis (na maioria das vezes, anti-

heróis). Contudo, as obras tratam de pessoas às voltas com os problemas do cotidiano, vivendo em um mundo desprovido de qualquer *glamour*. Encontramos, pois, nas histórias de João Antônio as marcas de uma sociedade autoritária e segregadora, que se encaminha cada vez mais para uma completa desumanização das relações.

João Antônio² aborda a mudança ocorrida no comportamento do personagem marginalizado, revelando, em suas últimas obras, a caracterização de um narrador totalmente descrente. Pretendemos verificar através da transformação das atitudes do malandro (observada não só na obra de João Antônio) a questão da identidade cultural brasileira e que talvez tenha encerrado um ciclo com a banalização e/ou simplificação da violência e da miséria como pode ser observado na obra *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, ou em inúmeros textos de Rubem Fonseca, por exemplo, que parecem percorrer o caminho pedregoso da modernidade até a pós-modernidade.

No segundo capítulo da tese, há uma tentativa de traçar o percurso do malandro, desde a obra considerada como origem do romance malandro, isto é, *Memórias de um sargento de milícias*, passando pelo *O cortiço* e já no século XX, *Macunaíma*. Paralela à trajetória do malandro, foram surgindo teorias acerca da mestiçagem e ideologias que se firmavam numa construção errônea, às custas de alguns interesses, que tentavam formar uma identidade nacional ilusória e preconceituosa, reforçando o mito acerca da nossa cordialidade e da inexistência de um preconceito racial. Pretendemos trazer à tona algumas dessas discussões teóricas, que moldaram o pensamento da intelectualidade nacional e serviram para o esquecimento e a conseqüente marginalização do negro, figura coadjuvante nas Histórias da literatura. Daí a sua transformação em um ser que sempre foi obrigado a viver à margem, na sociedade, num ciclo permanente de exclusão.

Antes, contudo, de tratarmos da figura do malandro, na modernidade brasileira, procuramos escolher um conceito que também abarcasse o caráter contraditório, ou ainda, antitético desse personagem nacional. A hibridação sociocultural, segundo Néstor

² Cf. BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994. Alfredo Bosi destaca a escrita de João Antônio como um tipo de "neo-realismo violento". Para Bosi, Rubem Fonseca e João Antônio são os novos exploradores do nosso universo urbano ou marginal (p. 423).

García Canclini (2003), serviu de suporte teórico, uma vez que, para o estudioso, “a hibridação surge da criatividade individual e coletiva” (p. XXII).

Canclini destaca que o conceito de hibridação abrange contatos interculturais como “fusões raciais ou étnicas que compreendem a mestiçagem, o sincretismo das crenças e também outras misturas modernas entre o artesanal e o industrial, o culto e o popular” (p. XXVII). A hibridação é também o conceito mais apropriado para se tratar de diversas misturas interculturais.

Canclini salienta que termos como “mestiçagem”, “sincretismo”, “crioulização” continuam a ser utilizados em boa parte da bibliografia antropológica e etnohistórica para tratar da hibridação na sua forma mais ou menos clássica. Contudo, assevera que o termo parece mais apropriado para “nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos” (p. XXIX). Surgem daí, portanto, as fronteiras entre países e as grandes cidades que também atuam como contextos que condicionam “os formatos, os estilos e as contradições específicos da hibridação” (CANCLINI, 2003, p. XXIX). O teórico assinala que as fronteiras, outrora rígidas estabelecidas pelos Estados modernos se tornaram porosas.

No terceiro capítulo, serão tratados aspectos referentes aos estudos culturais, de certa forma, devedores de alguns estudos antropológico-culturais esboçados no Brasil, já no início do século XX. Tais estudos serão pertinentes, na medida em que possibilitarão verificar a participação do malandro na construção de uma identidade nacional, a qual já vestiu várias máscaras e serviu a muitos senhores, procurando trazer à tona o papel do negro na literatura nacional.

Todavia, a escolha dos estudos culturais como suporte teórico se justifica principalmente pelo fato de que a referida disciplina surgiu da necessidade de revigorar o estudo das obras literárias, bem como do desejo de recuperar a cultura popular, ou de dar voz à cultura de grupos marginalizados. Há no pensamento de teóricos como Raymond Williams uma preocupação com modelos teóricos de relacionamento entre a economia, o Estado, a sociedade, a cultura e a vida diária, dependendo dos problemas

da teoria social contemporânea bem como há uma preocupação com o uso das teorias da cultura.

A pesquisadora brasileira dos estudos culturais Maria Elisa Cevasco (2003) assinala que a visão de cultura comum seria aquela continuamente redefinida pela prática de todos os seus membros, e não uma na qual o que tem valor cultural é produzido por poucos e vivido passivamente pela maioria. É, portanto, uma visão de cultura aliada a uma visão de mudança social, preocupada com o acesso igualitário às formas e meios de criação cultural. Isso significa afirmar que os estudos culturais têm como projeto político, a intenção de fazer ligações com a realidade social e a diferença na prática cultural.

Assim, há que se tratar dos estudos culturais e suas contribuições, uma vez que pouco a pouco eles vão ganhando espaço nos meios acadêmicos. Devemos levar em conta que os estudos culturais se fazem a partir da tensão entre a discursividade e outras questões, que nunca poderão ser abarcadas pela textualidade crítica. Desse modo, as questões acerca das relações entre os estudos literários e os estudos culturais também foi o caminho percorrido pela tese.

É importante lembrarmos que o personagem, objeto desse estudo, é exaltado na música, no teatro, na dança e, é claro, na literatura, servindo de mote para os estudos sociológicos, históricos, filosóficos e, sobretudo, antropológicos, tornando-se uma espécie de base para os estudos culturais, no Brasil. O malandro, mesmo marcado pela tentativa de equilibrar-se na corda bamba que balança tanto para o lado do bem quanto para o mal, acabou por constituir-se numa espécie de patrimônio nacional. Logo, é possível afirmarmos que ele faz parte da formação da nossa identidade.

Antes da análise das obras pretendemos falar também acerca da modernidade,³ uma vez que o malandro se deslocou pelas ruas das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo desde o final do século XIX até os dias atuais, de modo que acompanhou

³ É importante não esquecermos as distinções entre a modernidade, como uma etapa história, a modernização como um processo sócio-econômico que está inserido na modernidade e ajuda a construí-la e os modernismos, que se referem aos projetos culturais e segundo Nestor García Canclini (2003), “renovam as práticas simbólicas com um sentido experimental ou crítico” (p. 23).

inúmeras transformações, bem como sofreu com tais transformações. Daí a picardia, a arte de desviar dos obstáculos, o ritmo e a malícia que o acompanham, numa tentativa de sobrevivência diária, nas grandes metrópoles, bem como a transformação final do malandro no bandido, de fato.

O capítulo que trata da modernidade foi subdividido em mais dois subcapítulos que versam, a princípio, sobre as cidades, cenário onde ocorreram as maiores modificações durante o referido contexto. Há, nesse sentido, um resgate dos países em que ocorreram essas primeiras e maiores transformações e que influenciaram transformações ocorridas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. Em seguida, há outro subcapítulo, que trata da rua, espécie de “morada” dos seres à margem, lugar que, ao mesmo tempo, converge tanto a presença da liberdade, quando ocorre uma espécie de fuga de algumas regras sociais, mas também é o lugar, onde notamos uma certa repressão, representada principalmente pela força policial.

A maioria dos estudiosos que tratam do malandro faz uma distinção entre o bandido e o malandro, quer dizer não os classificam como seres iguais. Alba Zaluar (1985), por exemplo, afirma que a única característica que os une é o fato de ambos ter horror ao trabalho. Para ela, a introdução da arma de fogo entre eles marca uma descontinuidade na história da criminalidade.

Ela acrescenta que o bandido é o termo usado hoje para quem tem arma de fogo e a utiliza para garantir o comércio do tráfico de drogas e nos assaltos. Não precisa de artifícios tais como a malícia do malandro, uma vez que com o poder da arma consegue o que desejar. O malandro de outro lado, segundo Zaluar, é aquele que faz uso de várias habilidades pessoais para sobreviver, quer explorando mulheres, quer enganando os “trouxas”, jogando carteadado, fazendo samba ou dedicando-se à boêmia. Para a estudiosa, algumas vezes os malandros utilizaram a navalha, mas não precisaram da ‘máquina’.

Na verdade, a tese segue na contramão desse pensamento opositivo, haja vista que procuramos destacar a idéia de que o malandro se metamorfoseou no bandido. Afora o fato de que não havia armamentos tão acessíveis nas décadas que iniciam o

século XX, componente que faltava para que o malandro/bandido conseguisse de maneira mais rápida ultrapassar os obstáculos. Não podemos esquecer que à medida que as dificuldades foram aumentando e o descaso do Estado se agigantou, acabou provocando nestes cidadãos de ‘segunda classe’ uma situação de revolta. O malandro foi se adaptando à modernidade no sentido de que se mostrou cada vez mais individual e fragmentado, bem como não só tentou enfrentar as dificuldades como também criou novos mecanismos para reagir, daí o uso da violência, inclusive com a presença da arma de fogo.

João Antônio, ao interessar-se pelo submundo urbano, fez uma espécie de mapa das metrópoles em que viveu. Juntamente com o malandro, perambulou pelas ruas e observou as mudanças provocadas pela modernidade. Ao acompanhar a trajetória desse ser marginalizado, o escritor paulista desvelou, a princípio, através de seus narradores, uma visão mais romântica e otimista do malandro, mas aos poucos tal visão foi ficando cinzenta, como a cidade modificada, nublando o fascínio e/ou lirismo que outrora sentira nas suas personagens, confirmando a derrocada do malandro diante da força opressora da modernidade. Por isso, o interesse pela obra do escritor paulista que se embrenhou nos lugares esquecidos das grandes cidades e trouxe à tona uma parte da estrutura social brasileira sempre vista com olhar de desprezo e desconfiança.

Pretendemos, pois, discutir, através dessa figura tão controversa, a identidade do Brasil, que se constrói, não somente, conforme assevera Roberto DaMatta (2001, p. 17), nos “rituais nobres dos palácios de justiça, dos fóruns e das câmaras e das pretorias”, isto é, obscurecido por uma “visão oficial e bem-comportada dos manuais de história social (ou ainda de histórias da literatura), que se vendem em todas as livrarias”, mas, principalmente a partir do momento em que se faz uma leitura do povo.

DaMatta, obviamente, vai além, uma vez que trata de vários elementos que fazem parte da construção cultural desse Brasil. A escolha da tese, inserida nesse vasto contexto espacial e cultural, recaiu sobre o malandro. Um tipo considerado folclórico, mas decididamente brasileiro, que recolhe vários aspectos de nossa cultura e que foi sendo forjado ao longo dos anos nos subúrbios e periferias das cidades.

1. HIBRIDAÇÃO: EM BUSCA DE UM CONCEITO PARA O MALANDRO

1.1 Esboço do malandro

Deus é um cara gozador, adora brincadeira
 Pois pra me jogar no mundo, tinha o mundo inteiro
 Mas achou muito engraçado me botar cabreiro
 Na barriga da miséria nasci batuqueiro (brasileiro)*
 Eu sou do Rio de Janeiro

(...)

Deus me fez um cara fraco, desdentado e feio
 Pele e osso simplesmente, quase sem recheio
 Mas se alguém me desafia e bota a mãe no meio
 Dou pernada a três por quatro e nem me despenteio
 Que eu já tô de saco cheio

Deus me deu mão de veludo pra fazer carícia
 Deus me deu muitas saudades e muita preguiça
 Deus me deu pernas compridas e muita malícia
 Pra correr atrás de bola e fugir da polícia

Um dia ainda sou notícia

Chico Buarque. *Partido Alto*.

Partindo do conceito formulado pelo antropólogo Roberto DaMatta (1997), segundo o qual “ver o Brasil em sua especificidade é também procurar interpretá-lo pelo eixo dos seus modelos de ação, paradigmas pelos quais podemos pautar nosso comportamento e marcar nossa identidade como brasileiros” (p. 18), desejamos destacar e/ ou resgatar a participação da figura do malandro na construção da identidade nacional.

Neste capítulo pretendemos, pois, a partir de alguns elementos que cercam a figura do malandro, traçar uma espécie de definição concisa sobre o personagem, objeto da tese. Não são poucos os estudos que tratam do malandro, mas pensamos que a maioria nunca se preocupou em aliar alguns desses aspectos do nosso malfadado representante nacional, tratando junto à sua trajetória questões como raça, cultura e, sobretudo, o contexto em que suas ações se envolvem, isto é, a modernidade. Na tese tentamos esboçar essa tentativa, trazendo desde teorias racistas que explicam o

pensamento preconceituoso acerca do negro e que contribuíram para sua efetiva marginalização, e por esse motivo, acabaram por relegá-lo o papel de malandro, antes figura simpática e maleável, adepta do jeitinho, mas hoje, em sua maioria, transformado na imagem de bandido. Não esquecemos de tratar ainda de questões que se referem à modernidade que, gradativamente, provocaram transformações nas atitudes do malandro.

Num primeiro momento, a imagem do malandro parece nos suscitar uma certa simpatia, uma vez que ele traz em si aspectos culturais e folclóricos, ou seja, a cor, o samba, a predileção pelas mulheres, o dribble, a ginga e, por fim, revela-se um ser da liminaridade. Contudo, não tratam do fato de que ele foi mudando ao longo do tempo. Quer dizer, a partir de suas andanças e virações foi sofrendo com as modificações impostas pela modernidade, de modo que não é mais possível vê-lo tão somente como um malandro, mas também metamorfoseado na figura do criminoso, que não tem escrúpulos e mata, sem pestanejar para sobreviver, bem como para manter o seu domínio territorial e um certo poder.

É, nesse sentido, que além das teorias racistas que prosseguiram ao longo dos séculos, temos que lembrar que o próprio contexto contribuiu para a marginalização das classes menos favorecidas, sempre com a presença maciça do negro. A modernidade, portanto, provocou o inchaço das cidades, sem infra-estrutura adequada e, por isso, tornou-se rodeada de favelas, isto é, a nova senzala do povo. Pensamos, desse modo, que o contexto e o espaço modificado pela modernidade estão intimamente relacionados. O malandro não habitaria tais espaços se não tivesse sofrido com os efeitos provocados pelas mudanças gritantes ocorridas nas grandes cidades.

Ao elencar as obras *Memórias de um sargento de milícias*, *O cortiço* e *Macunaíma* pretendemos retirar algumas singularidades acerca do malandro, que revelam também certas confluências e, portanto, contribuem para uma tentativa de definição do caráter do personagem estudado. A partir da enumeração de tais características, será possível uni-las na busca de uma espécie de conceito, e não uma mera tipologia, que servirá de suporte para a análise do malandro e, no final, em

algumas obras, o produto final que perfaz esse percurso, isto é, do bandido, tal como o descrito por João Antônio.

A princípio, é possível destacarmos, que há, predominantemente, em todas as obras examinadas, a presença da *vadiagem*. A começar, seguindo a cronologia, por *Memórias*, que tem em Leonardo Pataca o representante principal dessa qualidade cara aos malandros. Na obra, ele é classificado como um ser que se constituiu num “completo vadio, vadio-mestre, vadio-tipo” (p. 81). Era ainda, “um homem sem ofício nem benefício, vivendo à custa alheia” (p. 162). Eis o embrião do malandro que reúne a essência da malandragem também encontrada em outras personagens, uma vez que há uma negação ao trabalho por parte do personagem.

Já n’*O cortiço*, a referida característica engloba um maior número de personagens e, segundo as teorias deterministas da época e regimento seguidas pelo autor. Desse modo, sob a influência de um brasileiro, este tinha o poder de contagiar ou “contaminar” quem entrasse em contato com o povo.

Os representantes, na obra, seriam Rita Baiana que, “(tirante) o defeito da vadiagem” (p. 34), tinha bom coração. Não sabia o que era guardar dinheiro, “não guarda[va] um vintém para o dia de amanhã. Parece que o dinheiro lhe faz comichão no corpo” (p. 34). Características que a aproximam do amante Firmo, “mulato pachola”, “oficial perito e vadio”. A frase que o descreve parece servir como um paralelismo à caracterização da namorada: “[ganhava] uma semana para gastar num dia” (p. 58). Afora o fato de que, seguindo a descrição de Firmo, notamos que parece residir aí, o gérmen do jogador profissional (sobretudo, os sinuqueiros dos contos joão-antonianos), outra marca do malandro: “[às vezes], porém, os dados ou a roleta multiplicavam-lhe o dinheiro, e então ele fazia como naqueles três últimos meses: afogava-se numa boa pândega com Rita Baiana” (p. 58). Não podemos esquecer ainda do português Jerônimo que, segundo o narrador, se “abrasileirou” ao entrar em contato com a mulata e fez-se preguiçoso, amigo das extravagâncias e dos abusos.

Macunaíma, por sua vez, já reúne, no seu capítulo introdutório, numa espécie de resumo, elementos que revelam o apreço da protagonista pela vadiagem, uma vez que

ele sempre viveu do trabalho dos outros e antecipam o seu comportamento ao longo da obra:

Já na meninice fez coisas de sarapantar. De primeiro passou mais de seis anos não falando. Si o incitavam a falar exclamava: – Ai! que preguiça!... e não dizia mais nada. Ficava no canto da maloca, trepado no jirau de paxiúba, espiando o trabalho dos outros e principalmente os dois manos que tinha, Maanape já velhinho e Jiguê na força de homem. (...) vivia deitado mas si punha os olhos em dinheiro, Macunaíma dandava pra ganhar vintém (p. 09).

Mais adiante, já adulto, reitera o seu receio e contrariedade em relação ao trabalho quando é obrigado a vir para a cidade de São Paulo, em busca da Muiraquitã:

Porém entrando nas terras do igarapé Tietê adonde o burbom vogava e a moeda tradicional não era mais o cacau, em vez, chamava arame contos contecos milréis boros tostão duzentorréis quinhentorréis, cinquenta paus, noventa bagarotes, e pelegas cobras xenxéns caraminguás selos bicos de coruja massuni bolada calcáreo gimbra, (...) assim, adonde até liga pra meia ninguém comprava nem por vinte mil cacaús. Macunaíma ficou muito contrariado. Ter de trabucar, ele, herói... Murmurou desolado: – Ai! que preguiça!..(p. 29)

A característica e espécie de culto à vadiagem também serviu de tema para os sambas produzidos, sobretudo, durante a ditadura do Estado Novo, por compositores como Geraldo Pereira e Mário Lago, este último compôs a música “Salve a preguiça meu pai”:

Com meus pés não vou
Venha me buscar
Mas só vou de colo
Pra não me cansar
O meu passo faz caminho
Mas se alguém não se agradou

Pra mudar vai dar trabalho

(...)

(Salve a preguiça, meu pai
 A preguiça é nossa
 Já o português dizia que
 O índio era preguiçoso
 Porque não queria trabalhar pra ele
 E se metia no meio do mato
 Salve a preguiça, meu pai!)

Outro aspecto que os reúne diz respeito à *lascívia*, ou ainda à *sensualidade*, muitas vezes sob o ritmo da música que revela a ginga ou malícia e, por isso, também seduz, sendo descrita como uma espécie de “arma” dos negros espertos para envolver os brancos ingênuos. Apesar de Leonardo Pataca não ser negro, assim como Jerônimo é seduzido por uma mulata, “Vidinha, (...) de 18 a 20 anos, de altura regular, ombros largos, peito alteado, cintura fina e pés pequeninos” (p. 133). Leonardo que, segundo o narrador, revelara sentir “queda por aquelas cousas”, isto é, pelas mulheres, “fluido amoroso herdado de seu pai”, de modo que, após esse primeiro contato com a mulata, “[não] ouvia senão o eco da modinha que ela cantara. Estava, pois, embebido num êxtase contemplativo” (p. 136). Parece que o referido fluido amoroso se multiplica diante da sensualidade da mulata, bem como se multiplicam as artimanhas do herói, que parecem reforçar o caráter de malandragem da protagonista. Leonardo é seduzido pela mulata, que esquece a menina branca Luizinha, considerada “sensaborona e esquisita” diante dos atributos de Vidinha.

O cortiço, de outro lado, tem tais aspectos triplicados pela força dos elementos naturalistas que recebem uma coloração extra de exagero por parte do narrador. Na obra, a sensualidade é acrescida pelo acento da luxúria, acompanhada de demônios e seres encantatórios, que cegam o homem que entra em contato com os seres “nativos”. Há, ainda, a imagem da cobra, símbolo fálico, animal que traz a marca do pecado original e vem tentar os habitantes do Paraíso:

Já não eram dois instrumentos que soavam, eram lúbricos gemidos e suspiros soltos em torrente, a correrem serpenteando, como cobras numa floresta incendiada; eram ais convulsos, chorados em frenesi de amor; música feita de beijos e soluços gostosos; carícia de fera, carícia de dor, fazendo estalar de gozo. (...) Jerônimo alheou-se de sua guitarra, (...) e lhe transtornou o sangue o cheiro animal da primeira mulher, da primeira mestiça, que junto dele sacudiu as saias e os cabelos (p. 68).

Macunaíma também não deixa de lado o gosto pelas mulheres. De acordo com Miguel Sanches Neto,⁴ “[desde] sua mais tenra idade, Macunaíma sofre de uma pulsão erótica que não conhece barreira”. Ele “brinca” com as mulheres mais velhas, une-se à Mãe do Mato e tem inúmeras namoradas, e em São Paulo sai com as prostitutas francesas. Muitas vezes, trai os irmãos Jigueê e Maanape, para ficar com suas esposas:

E também espertava quando a família ia tomar banho no rio, todos juntos e nus. Passava o tempo do banho dando mergulho, e as mulheres soltavam gritos gozados por causa dos guaimuns diz-que habitando a água doce por lá. No mucamba si alguma cunhatã se aproximava dele para fazer festinha, Macunaíma punha a mão nas graças dela, cunhatã se afastava. Nos machos guspia na cara (p. 09).

As personagens das obras têm ainda outra característica em comum: a *astúcia*. Suas protagonistas fazem uso de inúmeros artifícios para conseguir o que desejam, tentando sempre burlar a Ordem ou as leis que regem a sociedade. Já é possível, por exemplo, anteciparmos o chamado “jeitinho brasileiro” em *Memórias* que, na obra, recebe a denominação de “arranjei-me”. A expressão traz consigo algumas explicações sobre o ofício do padrinho de Leonardo Pataca, o barbeiro, tão benevolente e apreciador das picardias do afilhado e que havia recebido uma herança. Na verdade, o episódio relata a passagem do ofício de barbeiro a sangrador. Foi através dessa nova profissão de “médico” que conseguira uma herança de um de seus pacientes em um navio negreiro que, à beira da morte, lhe confiara “uma cinta de couro e uma caixa de pau pejudas de

⁴ Miguel Sanches Neto. *Macunaíma*. Disponível em www.rascunho.rpc.com.br. Acesso em 30 de março de 2008.

um bom par de doblas de ouro e prata, pedindo que fielmente as fosse entregar, apenas chegasse a terra, a uma filha sua, cuja morada lhe indicou” (p.39). O padrinho de Leonardo logo após a morte do paciente instituiu-se herdeiro do capitão e, nas palavras do narrador, que parece antecipar o nosso famoso jeitinho brasileiro, afirma que aqui “se explica o *arranjei-me*, e como se explicam muitos outros que vão aí pelo mundo” (p. 39).

Nesse sentido, podemos aproximar as duas expressões que, no livro, aparece acompanhado da maioria das ações de Pataca sempre com o aval do padrinho, que revelava gostar de todas as traquinagens do menino, ou talvez, este sob o signo da culpa de ter ficado com o que é alheio, não se sinta capaz de repreender as atitudes do rapaz. Todavia, o narrador não relata nenhum resquício de arrependimento do padrinho afortunado.

No que se refere à astúcia, parece *a priori* que n’*O cortiço*, tal característica aí não mereça um destaque maior. Mas, cabe a Rita Baiana o papel de figura artilosa, uma vez que seduz primeiro Firmo e depois Jerônimo que brigam para ficar com ela, bem como finge *a priori* não perceber o interesse do português por ela. O resultado se confirma na morte de Firmo, pego pelo “bando” de Jerônimo, acontecimento que parece trazer à tona uma espécie de origem das gangues. Jerônimo, de certa maneira, também se mostrou artiloso, deixando a sua marca de malandro astucioso, revelado pelo uso do poder através da violência, uma vez que matara um capoeira valente e conhecido como Firmo, armando uma espécie de tocaia para aniquilar o rival.

Macunaíma é outro representante que abusa da astúcia, como no episódio em que se traveste de francesa para seduzir Venceslau Pietro Pietra e roubar-lhe a muiraquitã, mas não consegue. Sofre ainda inúmeros contratempos ao longo de sua busca pela pedra, porém tenta recuperá-la novamente, usando inúmeros artifícios até o momento que consegue matar o gigante fazendo com que ele caia num tacho, onde estava sendo preparado macarrão.

Muito se fala acerca do caráter *popular* como outro elemento que une as obras que tratam do malandro. Todas as narrativas parecem se ambientar em meio a uma

atmosfera popularesca. Sobre *Memórias*, Antonio Candido, conforme mencionado, no seu ensaio acerca da “Dialética da malandragem”, já havia falado sobre a natureza popular como um dos fatores de alcance geral da obra.

*Memórias*⁵ revela também algumas semelhanças com as histórias do personagem ibérico Pedro Malasartes. Não só nas artimanhas de Leonardo, mas também na apresentação de outras personagens, que trazem consigo alguns vestígios do malandro. O personagem, José Manuel, por exemplo, que também ambicionava ficar com Luisinha, sobretudo, por causa de sua herança, inventava causos mirabolantes, como o episódio em que relata a sua fuga de um naufrágio pulando de pote em pote até chegar à margem e salvar-se:

⁵ A obra *Soldado fanfarrão*, do comediógrafo latino Plauto (Titus Maccius Plautus) que viveu mais ou menos entre 255-184a.C trata de uma comédia contada de forma ágil e marcada pelo desfile de tipos. Partindo de aspectos como a descrição desses tipos, à primeira vista, é possível vislumbrarmos algumas semelhanças com a obra *Memórias de um sargento de milícias*. Enquanto na obra de Plauto há a descrição da figura do fanfarrão, indivíduo que se julga acima dos mortais, representado pelo soldado Pirgopolinices, em *Memórias de um sargento de milícias*, há aspectos semelhantes na figura do Major Vidigal. Ambos detêm o poder e, através desse poder, tentam mostrar-se superiores, revelando suas vaidades e, por conseguinte, fraquezas. Pirgopolinices, apesar de adornar o título da peça, não é o protagonista da ação, bem como o major Vidigal. O principal agente da ação na peça é Palestrião, o escravo. Já na obra brasileira, pode-se dizer que há um revezamento entre Leonardo-Pataca, pai e Leonardo, filho, mas, de fato, somente o filho consegue fugir as investidas do major. Palestrião, por meio de uma armadilha preparada ao seu senhor, consegue punir Pirgopolinices, humilhando-o e também consegue obter sua liberdade. Leonardo, por seu turno, muitas vezes escapa das mãos de Vidigal, desmoralizando-o frente aos seus subalternos. Há ainda a presença da amante nas duas obras, que se mostram astutas e ardilosas. Filocomásia, além de conseguir ficar com o dinheiro de Pirgopolinices, foge com seu amado. Já em *Memórias de um sargento de milícias*, Maria Regalada é amante de Vidigal e faz promessas indecentes ao major, em troca da absolvição de Leonardo. Outra figura que faz parte das duas obras é o alcoviteiro. Em *O Soldado Fanfarrão*, é representado pelo escravo Palestrião, que desejava manter unidos o seu patrão e Filocomásia, com a ajuda do vizinho e cúmplice Periplectómeno [este seria também uma espécie de alcoviteiro]. Na obra brasileira, aparece na figura da comadre de Leonardo-Pataca, que faz de tudo para que seu afilhado fique com Luisinha, de modo que move uma intriga contra o rival de Leonardo: “Como dissemos, ela havia tomado a peito a causa dos amores de Leonardo com Luisinha, e jurava pôr João Manoel, o novo candidato, fora da chapa. [...] Gozando da intimidade e do crédito de D. Maria, não perdia junto dela ocasião de desconceituar João Manoel, o que era-lhe tanto mais fácil quanto ele prestava-se a isso, e D. Maria, de espírito demandista e chicaneiro, dava o cavaco por um mexerico”. Por fim, há uma semelhança na ação das personagens subalternas que desejam punir os superiores, no caso de *O Soldado fanfarrão*, ou simplesmente instituir a desordem, no caso de *Memórias de um sargento de milícias*. Palestrião articula uma espécie de farsa para enganar Pirgopolinices, tão bem engendrada que, somente depois de algumas humilhações, o fanfarrão descobre que fora ludibriado. Na obra de Manuel Antônio de Almeida, Leonardo, muitas vezes engana o major, até mesmo quando faz seu amigo malandro Teotônio, travestir-se de mendigo, para fugir de Vidigal. De certo modo, até que tem um fim promissor, uma vez que ganha um cargo de soldado ao lado de seu antigo inimigo e acaba se casando com a sonsa da Luisinha.

(...) o único que escapou fui eu, e isso devo à feliz lembrança que tive; do pedaço do navio em que tinha ficado dei um salto sobre o pote que boiava mais perto. Com o meu peso o pote mergulhou, e enchendo-se d'água desapareceu debaixo dos meus pés; porém isto não teve lugar antes que eu, percebendo o que ia acontecer, não saltasse imediatamente desse pote para outro. A esse outro e a todos os mais aconteceu a mesma cousa, porém servi-me do mesmo meio, e assim, (...), vim de pote em pote até à terra sem o menor acidente.

Como esta contava João Manuel milhares de histórias (p. 98-99).

Através de suas histórias, o pretendente chegava sorrateiramente e deixava seu rival Leonardo Pataca para trás. O personagem também tem suas características aproximadas ao representante malandro no tratamento dado a sua figura, que são constantemente reforçadas pelo narrador. Na sua descrição, o narrador também parece antecipar uma característica quase inerente ao povo carioca, nas palavras do narrador, no que se refere ao artifício da malandragem: “Se tinha alguma virtude, era a de não enganar pela cara. Entre todas as suas qualidades possuía uma que infelizmente caracterizava naquele tempo, e talvez que ainda hoje, positiva e claramente o fluminense, era a maledicência” (p. 94).

José Manuel assemelhava-se, podemos afirmar, ao conhecido personagem Pedro Malasartes, sobretudo no que se refere aos causos, muitas vezes contados, no intuito de ludibriar os interlocutores. Todavia, se diferem pelo fato de que, como bem recorda Roberto DaMatta (1997), Pedro Malasartes acima de ser um herói sem caráter, é um subversivo, perseguidor dos poderosos. Interessante destacar o episódio em que vende fezes para um rico proprietário de fazendas que era muito cruel com seus funcionários. É, conforme assinala o estudioso, “um homem dos interstícios que sempre está voltado à ordem para exercer sua vingança e, pela zombaria e sagacidade, recoloca a esperança de corrigir o mundo, compensando as diferenças sociais” (p. 274). Contudo, não podemos esquecer que o malandro brasileiro, sobretudo, o descrito a partir do século XX, desconhece qualquer código de justiça.

Constatamos, portanto, um tom semelhante à tradição da novela picaresca espanhola, uma vez que não há idealização na narrativa, bem como a sociedade quando

se mostra movida pelo mundo das aparências e marcada pelo jogo de poder é inúmeras vezes punida em *Memórias*.

Sem contar, que se levarmos em consideração as palavras de Silviano Santiago (2004, p. 36), quando assinala que “*Memórias* despreza os símbolos repressivos que parecem domar a eclosão dos impulsos, para apresentar um espaço ficcional regido pela liberdade quase feérica, livre de culpabilidade e remorso, de repressão e sanção anteriores” (p. 36), é possível constatar que Leonardo vive de maneira um tanto gratuita, praticando a astúcia para se “safar” de problemas do presente, sem preocupação com o dia de amanhã.

Já n’*Cortiço* vislumbramos um caldeirão de culturas que contribuem para a construção da atmosfera popular. Há, na obra, uma profusão de etnias que revelam aspectos culturais como, por exemplo, nas referências à música presente no samba, no maxixe, ou ainda no fado do povo português. Há, ainda, o vocabulário grosseiro, dito nos impropérios e nos diálogos, que denunciavam os ruídos emitidos pelos habitantes do cortiço, o que nos remete à linguagem de “praça pública”, de acordo com Mikhail Bakhtin (1999).

Macunaíma, ao encarnar o papel de contador de histórias popular, traz em sua narrativa uma espécie de colcha de retalhos costurada através de inúmeros traços culturais do povo brasileiro. Segundo as palavras de Ângela Maria Dias (2001):

Macunaíma, em sua errática peregrinação pelo país, não retém nada, em nada se fixa. Por sua natureza híbrida de herói popular sincrético, costurado pela combinação de fábulas, arquétipos narrativos da tradição e díspares motivos folclóricos é capaz de tudo: protético e mutável troca a própria consciência pela de um sul-americano e se dá bem da mesma forma (...), turbulento e sem medida constitui o ‘in-caracterizado’ desenho do ‘herói sem nenhum caráter’, disponível a toda prerrogativa de prazer e descomprometido de qualquer obrigação moral com o próximo. O perfil incerto deste herói constitui uma aguda sátira ‘sem continuidade’ ao ‘brasileiro em geral’...” (p. 12).

Macunaíma, representado pelo papel de um legítimo contador de histórias, muitas delas recolhidas nas andanças pelo Brasil, também utiliza alguns artifícios para ludibriar seus interlocutores e dissimular êxito em suas empreitadas:

Dispôs os manos nas esperas, botou fogo no bosque e ficou também amoitado esperando que saísse algum viado mateiro pra ele caçar. Porém não tinha nenhum viado lá (...) pois nem viado mateiro nem viado catingueiro, saíram só dois ratos chamuscados. Então o herói caçou os ratos chamuscados, comeu-os e sem chamar os manos voltou pra pensão.

Lá chegando ajuntou os vizinhos, criados a patroa, cunhãs datilógrafos estudantes empregados-públicos, muitos empregados-públicos! Todos esses vizinhos e contou pra eles que tinha ido caçar na feira do Arouche e matara dois... (p. 69)

Afora as características já mencionadas do malandro, não podemos esquecer que todos pertencem a classes mais humildes e, por esse motivo, eram e são marginalizados pela sociedade. As obras selecionadas tratam dessa questão, principalmente *Memórias e O cortiço*, que tem suas personagens marginalizadas, mas por motivos diferentes. *A origem humilde* se constitui, portanto, em mais uma característica que une o malandro descrito na literatura brasileira.

Leonardo, por exemplo, era marginalizado, muito por seu histórico de farras e vadiagem, era um “[vira-mundo]; anda[va] feito um valdevinos, sem eira nem beira, sem ofício nem benefício, sendo pesado a todos nesta vida” (p. 150). Por conta de suas artimanhas, não conseguira, no primeiro momento, casar com Luisinha e vivia sob os olhos do Major Vidigal que, inúmeras vezes, tentara prender Leonardo por causa de sua vadiagem. Mas, o malandro sempre conseguia burlar a lei, ou ainda a Ordem, na figura do Major Vidigal que era ridicularizado diante de seus subalternos.

Leonardo, apesar do abrigo do padrinho, não deixa de ser uma figura marginalizada pela sociedade, na medida em que não consegue se adaptar às regras de convívio social. Primeiro na escola, onde foi muitas vezes castigado pelo professor, recebendo “bolos” nas mãos. Depois quando foi abandonado pelos pais que o deixaram

sem olhar para trás, em seguida, na igreja, também sofre alguns reveses e, por fim, diante da força da polícia que não admitia figuras como Leonardo que, constantemente, estava envolvido em confusões. Leonardo, como um legítimo malandro, não consegue se adaptar às regras da escola, família, igreja ou Estado e, por isso, sofre inúmeros contratempos em virtude dessa inadaptação.

Já na obra seguinte, todas as personagens moradoras do cortiço pertenciam a classes menos favorecidas. Tal espaço parecia ter regras próprias e era uma espécie de embrião do que são hoje as favelas brasileiras. Os cortiços eram moradias que começaram a existir na virada do século XIX, construções feitas de forma caótica e rápida. À medida que cresciam e se multiplicavam, também revelavam ser o *habitat* ideal para abrigar “cidadãos” à margem da sociedade, o que acabou por se confirmar numa espécie de continuação da senzala. Senzala que se perpetuou com a construção das favelas, espécie de prolongamento dos cortiços, ou ainda, ironicamente, uma versão mais moderna e desoladora dessa habitação terceiro-mundista. Sob a pena de Aluísio Azevedo este revelou um universo hiperbolizado, seguindo à risca os conceitos provenientes do Naturalismo:

E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a fervilhar, a crescer um mundo, uma coisa viva, uma geração que parecia brotar espontânea, ali mesmo daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco. Durante dois anos o cortiço prosperou de dia para dia, ganhando forças, socando-se de gente (p. 15).

Assim como as favelas, os cortiços não tinham higiene suficiente, os moradores moravam em cubículos escuros, amontoados e, quando insurgia algum atrito, era resolvido com violência, o que os tornava alvo, muitas vezes, da repressão da polícia, que passou a ser uma espécie de inimigo, ou ainda uma ameaça para os moradores de tais locais.

Outra característica que diz respeito ao malandro é a *individualidade*. É possível, portanto, distinguirmos as personagens brasileiras da representante ibérica, isto é, Pedro Malasartes. Ao contrário deste que, conforme remonta a sua origem, age para vingar os trabalhadores explorados pelo fazendeiro, uma vez que ele não pensa apenas em si, tanto que, inúmeras vezes, sai vitorioso das armadilhas, mas não enriquece. O malandro brasileiro é um ser individual. Leonardo, não podemos esquecer, nasceu no Brasil. Nunca demonstrou ter maiores preocupações com o outro. Exceto quando, para fazer jus à regra dos malandros, não entregou outro malandro, seu amigo Teotônio, para o Major Vidigal. Sua vadiagem também impulsionava à indiferença a tudo o que lhe ocorresse ao redor: “Vivia metido em casa todo o santo dia, sem lhe dar o menor abalo o que se passava lá fora pelo mundo” (p. 150).

Os malandros, moradores do cortiço, Rita, Firmo e Jerônimo também não demonstram maiores preocupações com o outro. Jerônimo, por exemplo, abandonou a mulher e a filha para ficar com a amante. Rita, por seu turno, sequer sentiu remorso ou arrependimento por ter destruído a família do amante.

Macunaíma também, muitas vezes, dá mostras de indiferença aos outros. Não só por não respeitar os irmãos e roubar-lhes as mulheres, como nas inúmeras vezes que os trapaceia. Atitude que, conforme esclarece Eneida Maria de Sousa, seria um comportamento compatível com o dos homens das grandes cidades. O que já excluiria Leonardo, personagem que vive ainda no meio dos mundos urbano e rural. Nos contos de João Antônio tal característica não é só mais nítida como é movida e transformada pela força da modernidade, que parece se ampliar e ganhar contornos muito mais negativos e cruéis.

Nesse sentido, temos que lembrar ainda da predileção do malandro pela rua e pelo convívio com os outros em detrimento da família. Leonardo, por seu turno, parece não desejar manter nenhum laço familiar, o que reforçaria o caráter da individualidade, mas que também revela o seu lado opressor na figura de Leonardo pai, que inúmeras vezes agredira o filho quando pequeno. Leonardo sente-se ambientado no meio daqueles a quem chamava de *sua gente*, sobretudo pelo fato de que eram constantes as

festas, “as patuscadas e súcias”, que ele apreciava. A rua, desse modo, era o local da liberdade, era onde os fatos fervilhavam e aconteciam, sem os limites e as preocupações morais que cercam uma casa. No fim, casa-se com Luizinha, conforme as circunstâncias o levam, se confirmando num novo “arranjei-me”, isto é, o jeitinho que acaba lhe favorecendo.

1.2 Híbridação: um conceito possível

A próxima característica que iremos abordar, na verdade, refere-se ao termo e ao conceito de *hibridação*. Antes de falarmos desse conceito dentro das obras selecionadas é particularmente importante buscarmos a etimologia da palavra. Zilá Bernd (2002) destaca que híbrido, do grego *hybris*, remete a “ultraje”, corresponde a uma miscigenação ou mistura que violava as leis naturais. A palavra híbrido, conceito utilizado na tese para o estudo do malandro, se liga a *hybrida*, filho de pais de diferentes países ou de condições diversas. Não podemos esquecer, ainda, que híbrido e *hybrida*, derivam de *hybris*, isto é, a desmedida que vitima os heróis trágicos. Quer dizer, o herói trágico ao ultrapassar os limites ou as fronteiras, logo deveria receber uma punição.

Bernd destaca que a “palavra remete ao que é originário de ‘espécies diversas’, miscigenado de maneira anômala” (p. 99). Assevera que “[essa] origem etimológica foi responsável pelo fato de serem considerados sinônimos de híbrido palavras como irregular, anômalo, aberrante, anormal, monstruoso etc”, sendo também o que participa de dois ou mais conjuntos, gêneros ou estilos. Essa última descrição vai ao encontro da pretensa conceituação do malandro como um ser híbrido, uma vez que, segundo a estudiosa, o resultado dessa equação final é que pode ser considerada híbrida, “a composição de dois elementos diversos anormalmente reunidos para originar um terceiro elemento que pode ter as características dos dois primeiros reforçadas ou reduzidas” (p. 99).

Logo, é importante tratarmos da própria origem do termo mulato e seu caráter híbrido, que vem da palavra *mulo* e conforme mencionado seria a descrição de um animal híbrido e incapaz de reproduzir-se por ser o resultado de um cruzamento entre tipos genéticos diferenciados. Tal característica está presente em todas as obras influenciando ou se misturando através do entrecruzamento das raças. Ainda que a cultura brasileira estivesse durante muitos anos ameaçada pelo jugo dos países colonizadores, houve uma mistura impossível de ser combatida e assim ocorresse a conseqüente hibridação, segundo destaca Néstor Garcia Canclini (2003).

A identidade nacional, nesse sentido, esteve ameaçada sob muitos aspectos, uma vez que a literatura não expressava a realidade brasileira que aos poucos se transmutava. Muitas vezes, quando tal mistura era mencionada, havia uma forma de exclusão de obras e autores pelas Histórias da literatura. Ainda no que diz respeito à identidade, Canclini salienta que

[quando] se define uma identidade mediante um processo de abstração de traços (língua, tradições, condutas estereotipadas), freqüentemente se tende a desvincular essas práticas da história de misturas em que se formaram. Como conseqüência, é absolutizado um modo de entender a identidade e são rejeitadas maneiras heterodoxas de falar a língua, fazer música ou interpretar as tradições. Acaba-se, em suma, obturando a possibilidade de modificar a cultura e a política (p. XXIII).

Canclini assevera que os termos empregados como antecedentes ou equivalentes de hibridação, isto é, mestiçagem, sincretismo e crioulização (que parecem atuar também como uma espécie de tipologia), são usados para tratar da “sobrevivência de costumes e formas de pensamento pré-modernos no começo da modernidade” (p. XXX). Para ele, o objetivo principal ao trazer à tona tal conceito é construir uma noção para designar as misturas interculturais modernas ou outras, que podem ser geradas pelas integrações dos Estados nacionais, os populismos políticos e as indústrias culturais.

Canclini assinala que é comum ouvirmos inúmeras versões amáveis sobre a mestiçagem, por isso, adverte que seu objeto de estudo não é a hibridez e, sim, os *processos* de hibridação. Ele destaca que o conceito de hibridação vai além de aspectos como contatos interculturais, mas também trata de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos e pós-modernos. O estudioso atenta para a idéia de uma teoria não ingênua da hibridação, que segundo o estudioso, é inseparável de uma consciência crítica de seus limites, do que não se deixa, ou não se quer ou não pode ser hibridado.

É, pois, diante dessas últimas palavras de Canclini, que podemos vislumbrar a figura do malandro, tratando não somente dos aspectos cromáticos de sua pele, mas principalmente como uma figura híbrida e produto da modernidade crescente, desde o final do século XIX.

Nesse sentido, pretendemos, a princípio, tratar da hibridação trazida por Canclini, principalmente no que diz respeito ao contato intercultural. No que se refere às obras selecionadas, o referido contato já pode ser observado em *Memórias*, nas relações estabelecidas entre o filho de imigrantes portugueses Leonardo Pataca e a mulata Vidinha. É nesse ambiente que ele revela apreço pela música dos negros bem como pela convivência mais ao gosto do malandro, sobretudo por sentir-se bem ao lado de uma família diferente da sua. Há, ainda, a menção à procissão das Bahianas, “formado por um grupo de negras vestidas à moda da província da Bahia” (p. 76), bem como a figura do Caboclo Velho, que tinha por ofício “dar fortuna” (p. 19). Verificamos, por conseguinte, a hibridação não só no que tange à questão étnica, mas também cultural. É possível notarmos, portanto, um esboço do que seria a hibridação um pouco mais presente n’*O cortiço* e totalmente impregnada em *Macunaíma*.

O tal “abrasileiramento” que sofre Jerônimo na obra de Aluísio Azevedo que se transforma por completo, não só no seu gosto pela mulata e pela música, mas principalmente pela preguiça que envolve o personagem e, segundo os preceitos deterministas, era uma característica peculiar ao povo brasileiro, isto é, ao mestiço.

Candido destaca a questão da coexistência de todos os nossos tipos raciais como algo inovador na literatura brasileira, comprovando que assim era, de fato, o nosso povo

Canclini vê, nas culturas híbridas, operar uma espécie de laboratório pós-moderno, que devido às fronteiras móveis existentes, acaba sempre por desafiar a ideologia do Estado ou a questão do patrimônio nacional, enfim a própria questão da identidade cada vez mais impossível de ser pensada como homogênea.

Em *Macunaíma*, a hibridação ocorre sobre muitos aspectos, desde a justaposição da cultura popular presente e da arte erudita, como podemos constatar, por exemplo, no capítulo intitulado “Carta pras Icamiabas”. Miguel Sanches Neto chama atenção para o fato de que a “história é contada por um narrador popular que saiu do passado profundo, da floresta, e passou rapidamente para o presente urbano, movido pelo entusiasmo da máquina, mergulhando num novo mundo em que tentará domesticar a ferocidade capitalista”.

Ocorre também paralela ao enredo a questão racial presente na conjunção das três raças que compõem a nação. Sem contar o passeio no tema do primitivo, em meio à paisagem da selva amazônica e as incursões no dito mundo civilizado e o espaço moderno da metrópole paulistana, denotando a coexistência do velho e do novo, na obra, como outra marca da hibridação e, obviamente, características comuns ao momento modernista, nos anos de 1920. Não podemos esquecer, ainda, que a hibridação racial promovida na obra vai de encontro às teorias preconceituosas de uma propalada pureza de sangue.

Outro aspecto que reforça a idéia de que o livro traz consigo o caráter brasileiro da hibridação se refere, de acordo com as palavras de Marli Fantini (2002), “[ao] epíteto ‘o herói sem nenhum caráter’, atribuído a Macunaíma, [que] assoma como matriz do caráter híbrido que se pode divisar na nacionalidade brasileira, desde os primórdios de sua formação” (p. 164).

Em suma, nesse capítulo da tese foram apontadas algumas características em torno do malandro, na literatura nacional, que perfazem o período que compreende o

final do século XIX até o início do XX e que servirão para conceituar o malandro joão-antoniano. A partir dos aspectos apontados como a “preguiça” (vadiagem), a “sensualidade”, a “astúcia”, o “caráter popular”, a “origem humilde”, a “individualidade” e, por fim, o conceito de “hibridação”, será possível encontrarmos uma convergência existente nesse personagem, que, no final da modernidade, mesmo apresentando algumas características comuns, se transmutou em uma figura oposta ao seu primeiro representante, outrora considerado o fundador da malandragem brasileira, qual seja, Leonardo Pataca.

A teoria da hibridação, aqui utilizada como uma tentativa de conceituar o malandro, leva em conta os movimentos que a rejeitam e que não se restringem somente aos que se opõem ao sincretismo religioso e à mestiçagem intercultural. De acordo com Canclini (2003, p. XXXIII), “existem resistências a estas e outras formas de hibridação que seriam uma espécie de ameaça conspiratória contra sua auto-estima etnocêntrica”.

2 NAS TRILHAS DO MALANDRO

Brasileiro é, pois, esta gente nativa mestiça, sobrance e indesejada que irrompe na sociedade colonial, partida entre senhores e escravos, como uma identidade nova e intrusa. A imensa maioria destes brasileiros, tanto os de ontem como os de hoje, tidos como brancos, deixa ver, nas feições, a marca de sua origem indígena; se morenos, sua ancestralidade africana.

Darci Ribeiro. *O povo brasileiro: a evolução e o sentido do Brasil.*

Neste capítulo da tese o título já anuncia que pretendemos perfazer o caminho trilhado pelo malandro, nas obras selecionadas. É importante destacarmos que nele está presente também o que tencionamos descrever como uma breve genealogia da malandragem nacional antes da sua metamorfose na figura do bandido, que só ocorrerá a partir da introdução do malandro descrito por João Antônio, personagem oriundo de um universo impregnado pelas mudanças da modernidade. Nesse sentido, num primeiro momento serão pontuadas algumas características inerentes às primeiras obras que tratam de tal figura, antes da sua transformação. Por último, o capítulo tratará de alguns pensamentos preconceituosos aventados pela intelectualidade nacional acerca do elemento principal na construção do malandro, isto é, a mestiçagem, e que, de certa forma, corroboraram para a marginalização dessa figura tão controversa.

Amado e odiado, o fato é que tal personagem mostra-se constante na música, no cinema, no teatro e na literatura. Palavras como astúcia e vadiagem são comumente associadas ao tipo malandro, o qual percorre, segundo DaMatta (1997), da malandragem socialmente aprovada e vista entre nós como esperteza e vivacidade, ao ponto mais pesado do gesto francamente desonesto. Quando atinge esse grau, o malandro corre o risco de deixar de viver do jeito e do expediente para viver dos golpes, virando, então, um autêntico marginal ou bandido (p. 269); deixa de fazer parte dos

interstícios do sistema, onde vive comprometido no ponto certo do equilíbrio entre a ordem e a desordem.⁶

A malandragem parece se estender, hoje, a vários campos da sociedade brasileira. Nos exemplos seguintes, podem ser observados os dois lados dessa espécie de representante nacional: quando no uso de malícia, ginga e esperteza no futebol (nesse caso aparece na maioria das vezes como um dado positivo); ou quando no uso dos métodos ilícitos praticados por alguns políticos brasileiros, cujos efeitos negativos na sociedade são conhecidos e constantes. Berthold Zily cita o nome de Paulo Maluf como exemplo desse tipo, que goza de uma certa simpatia popular e que vem acompanhada da expressão popular do “rouba mas faz”.

Segundo Gilmar Rocha (2004), em seu estudo acerca do conhecido personagem do submundo carioca, o malandro de alcunha “Madame Satã”, afirma que, no Brasil, as referências mais antigas ao malandro datam da primeira metade do século XIX. Ressalta ainda que “[malandro] vem do italiano *malandrino*, que significa sujeito brigão, intrometido”, aspectos que envolveriam a maioria dos malandros, sobretudo a figura folclórica, ou ainda, para Rocha, “mítica”, que serviu de base para seu estudo. Provavelmente, prossegue o estudioso, “a origem popular do significado do malandro está associada a certa doença muito comum nas pernas das cavalgadas, que as levam a mal andar, advindo daí a característica maneira de andar gingando ou chamado passo de *urubu malandro*” (p. 46), caminhar típico do malandro, ou ainda um andar de quem se esgueira.

De acordo com Zenir Campos Reis (1987), a origem de tal figura remonta ainda à novela picaresca, na Espanha do século XVI. Contudo, adverte que talvez seu aparecimento tivesse ocorrido, de fato, na França do século XV, após a Guerra dos Cem Anos. Os camponeses, reduzidos à miséria tornaram-se ladrões e bandidos. O pícaro, adianta Campos Reis, “consegue emergir, individualmente, desse meio, em geral um meio urbano, mediante um duro aprendizado, driblando pela esperteza as condições adversas” (p. 46).

⁶ Como prova desse tipo de marginalidade e/ ou bandidagem extrema, conferir o livro *Cidade de Deus*, de Paulo Lins, e algumas obras de Rubem Fonseca.

Conforme Campos Reis (1987), o malandro surgiu de uma espécie de metamorfose do pícaro, tratado ainda como o “herói da epopéia da fome” pelos intelectuais. Traz, portanto, três vertentes que distinguiram os modos como essa figura é tratada pela cultura letrada:

A primeira talvez esteja vinculada mais particularmente ao universo de valores original da novela picaresca. Entre os truques do pícaro está, pois o de parecer nobre, aristocrata, seja vestindo-se como aristocrata, seja negando-se a qualquer trabalho braçal, manual, as *artes serviles* do Império Romano.

Há outra interpretação, que se serve de categorias marxistas e que pode ser sintetizada pelo seguinte modo: negando o trabalho, o malandro estará negando o trabalho alienado. Isto é, uma vez que o produto do trabalho é hoje apropriado pela burguesia, negar-se a trabalhar é uma forma de protesto, ainda que limitada.

Mas, revela preferir a terceira interpretação. Esta interpretação é baseada em pesquisas de ordem econômica sobre o fenômeno da marginalidade social. Para Campos Reis, “[essa] postura encara o ‘marginalizado’ em sua necessidade, num sistema social que o espolia, serve-se dele para produção de excedente econômico e procura neutralizar suas explosões de revolta” (p.47-49). A última interpretação é a que parece mais próxima do pensamento trilhado pela tese, mas não esquecendo o fato de que o meio encontrado pelo malandro para mostrar sua revolta e os mecanismos de defesa se reduziram ao uso da violência, o que o transformou, na contemporaneidade, em um marginal.

É possível afirmarmos, no que se refere à última interpretação mencionada por Campos Reis, é que ela também parece vir acompanhada de outros elementos que influenciaram nas ações do malandro brasileiro, sobretudo a questão da modernidade, que trouxe junto com os ideais de progresso, uma urbanização desigual e iníqua que forjou o comportamento dos habitantes das metrópoles, principalmente, aqueles que foram obrigados a viver na periferia das grandes cidades.

2.1 *Memórias de um sargento de milícias*: o primeiro personagem malandro brasileiro

Digamos unicamente que durante todo este tempo o menino não desmentiu aquilo que anunciara desde que nasceu (...) Era, além de traquinas, guloso; quando não traquinava, comia. A Maria não lhe perdoava; trazia-lhe bem maltratada uma região do corpo; porém ele não se emendava, que era também teimoso, e as travessuras recomeçavam mal acabava a dor das palmadas. Assim chegou aos sete anos.

Manuel Antônio de Almeida. *Memórias de um sargento de milícias*.

Fugindo um pouco da identidade que se desejava afirmar na segunda metade do século XIX, baseado no mito do índio como verdadeiro representante nacional,⁷ Manuel Antônio de Almeida publica de 27 de junho de 1852 a 31 de julho de 1853, a obra *Memórias de um sargento de milícias*.⁸ Contraria, assim, o modelo de herói nacional proposto pelos românticos, em que índios vestem a fantasia de fidalgos e nobres para agradar a ideologia dominante, haja vista que surge uma narrativa sobre um indivíduo “filho de uma pisadela e de um beliscão”. Sem contar o fato de que é uma narrativa que não é escrita a partir da classe dominante, muito menos descreve seres que pertençam a ela.

⁷ Cf. CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. Segundo Candido, “ser bom, literariamente, significava ser brasileiro; ser brasileiro significava incluir nas obras o que havia de específico do país, notadamente a paisagem e o aborígene. Para isso o indianismo aparece como timbre supremo de brasilidade, e a tarefa crítica se orientou, desde logo, para a sua busca retrospectiva, procurando sondar o passado para nele localizar os verdadeiros predecessores, que segundo os românticos, teriam conseguido, graças principalmente ao pitoresco, romper a carapaça da convenção portuguesa” (p. 171). Candido fala ainda do mito da nobreza indígena, que redimiria a mancha da mestiçagem, cunhado por Frei Antonio de Santa Maria Jaboatão e Frei Gaspar da Madre de Deus, no século XVIII, isto é, antes do Romantismo, mas seguido por estes no século seguinte.

⁸ Cf. ALMEIDA, Manuel Antônio de. Cecília de Lara (Ed. Crítica). *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e científicos, 1978. *Memórias de um sargento de milícias*, publicado sem nome de autor em folhetins da *Pacotilha*, suplemento do *Correio Mercantil*, Rio de Janeiro, de 27 de junho de 1852 a 31 de julho de 1853. Coleção do Real Gabinete Português de Leitura do Rio de Janeiro.

Antonio Candido no artigo “A dialética da malandragem”, trata do personagem malandro na literatura brasileira, ao analisar a obra *Memórias de um sargento de milícias*, considerada por ele como um “romance malandro”. Isso significa afirmar que ele não antecede nem resgata uma tradição novelística anterior, mas tão somente funda uma nova, a partir de elementos que, segundo Candido (1998), contribuíram para a construção de uma temática sócio-cultural específica da época envolvida por uma atmosfera mais popularesca.

Nesse artigo, Candido percorre a crítica sobre o referido livro, a começar por José Veríssimo (1894), que classifica a obra de romance de costumes, uma vez que descreve lugares e cenas do Rio de Janeiro no tempo de D. João VI, se caracterizaria por uma espécie de Realismo antecipado. Todavia, Veríssimo traça uma crítica positiva, na medida em que via em Manoel Antônio de Almeida um homem envolvido pela estética do Naturalismo. Em seguida, cita Mário de Andrade (1941), o qual nega Manuel Antônio de Almeida como precursor, salientando que este seria, na verdade, um continuador atrasado, com um romance de tipo marginal. Candido fala, ainda, de uma terceira etapa, abordada por Darcy Damasceno, em 1956, que se opõe ao pensamento de José Veríssimo e Mário de Andrade, ao afirmar que o livro não seria nem picaresco, nem histórico, menos ainda realista.

Antonio Candido ressalta que a natureza popular é um dos fatores de alcance geral da obra, sobretudo por se tratar do âmbito específico do Brasil. Nesse sentido, para o teórico, há no livro um primeiro estrato universalizado, onde fermentam arquétipos válidos para a imaginação de um ciclo de cultura; e há um segundo estrato universalizador, onde se encontram representações de um universo menor dentro deste ciclo, qual seja, o brasileiro.

É a partir do segundo estrato que ele retira a dialética da ordem e da desordem, que manifesta as relações humanas no plano do livro. Segundo esse viés, a obra mostra, a princípio, a construção de uma ordem comunicando-se com uma desordem que a cerca de todos os lados. Posteriormente exhibe a sua correspondência profunda, muito mais que documentária, a certos aspectos assumidos pela relação entre a ordem e a

desordem na sociedade brasileira da primeira metade do século XIX. Conforme as palavras do teórico:

[poderíamos] dizer que há um hemisfério positivo da ordem e um hemisfério negativo da desordem, funcionando como dois ímãs que atraem Leonardo (...) A dinâmica do livro pressupõe uma gangorra dos dois pólos, enquanto Leonardo vai crescendo e participando ora de um, ora de outro, até ser finalmente absorvido pelo pólo convencionalmente positivo (p. 37).

Candido (1998) destaca que seu herói, ou melhor, anti-herói seria não exatamente um pícaro, mas um malandro. Compara, pois, as características do personagem com as do típico herói picaresco:

De fato, um elemento importante da picaresca é essa espécie de aprendizagem que amadurece e faz o protagonista recapitular a vida à luz de uma filosofia desencantada. Mais coerente com a vocação de fantoche. Leonardo nada conclui, nada aprende; e o fato de ser o livro narrado na terceira pessoa facilita esta inconsciência, pois cabe ao narrador fazer as poucas reflexões morais, no geral levemente cínicas e em todo o caso otimistas, ao contrário do que ocorre com o sarcasmo ácido e o relativo pessimismo dos romances picarescos. [...] Um antipícaro, portanto, nestas e noutras circunstâncias, como a de não procurar e não agradar os “superiores”, que constituem a meta suprema do malandro espanhol (p. 23-24).

Através da comicidade e sagacidade de Leonardo, Manuel Antônio de Almeida foge das esferas estabelecidas pela norma burguesa e vai encontrar a irreverência e a amoralidade também no uso de expressões populares. Trata-se de uma libertação que funciona como se a neutralidade moral comungasse uma neutralidade social, quando há uma mistura das ideologias num caldeirão em ebulição que reúne a astúcia e a inteligência popular.

Para Antonio Candido (1998), o cunho especial do livro reside na ausência de juízo moral e na aceitação risonha do homem como ele é, uma mistura de cinismo e bonomia que mostra ao leitor uma relativa equivalência entre o universo da ordem e o da desordem; ou o que se poderia chamar convencionalmente o bem e o mal, sendo uma espécie de “espaço” onde o malandro brasileiro frequentemente gravita, ora indo ao encontro do bem, ora flertando com o mal.

Em *Memórias de um sargento de milícias*, por exemplo, Leonardo tenta desafiar o representante máximo da ordem e do poder, o major Vidigal. Leonardo, devido a sua falta de ambição inicial, desafia inúmeras vezes o major, no intento apenas de ridicularizar quem detém o poder. Contudo, “passa para o outro lado” quando se apaixona por Luisinha, de modo que o amor o “redime”. Como podemos observar em inúmeras obras que falam do personagem, o malandro dificilmente passaria para o “outro lado”. Não podemos esquecer ainda que se o personagem passa para o outro lado, isso se deve ao fato de que as circunstâncias e as pessoas o levam a tal situação, uma vez que, segundo as próprias palavras de Candido, Leonardo tinha uma vocação para fante.

Berthold Zilly (2000) compartilha do pensamento de Candido acerca da classificação de romance malandro para o livro de Manuel Antônio de Almeida. Compara, pois, o pícaro com o vadio brasileiro, que seria caracterizado pela inconstância, “preferindo viver ao deus dará, de expedientes, de pequenos furtos e fraudes, (...), porém num raio de atuação menor, que em vez de ser um país é apenas uma cidade ou região” (p. 177). Mas, estranhamente ele fala que a sociedade seria menos dura e impiedosa do que a da novela picaresca.

Zilly (2000) afirma que existe no Brasil um gênero culto, no que se refere a essa classificação de “romance malandro”, que mesmo não consagrado pela crítica literária, “constitui uma tradição (o que parece ir contra a própria narrativa da malandragem) que faz parte do corpo de leituras de qualquer escritor brasileiro criador de personagens de extração popular, que transitam entre a legalidade e a ilegalidade” (p. 177-178).

Walnice Nogueira Galvão (1976) afirma que Manuel Antônio de Almeida é o primeiro a fixar na literatura o caráter nacional brasileiro. Tal caráter, segundo ela será constante na literatura do século XX e abarca aspectos (tão-somente negativos, conforme reforça a estudiosa) como “vagabundagem, preguiça, sensualidade, indisciplina, vivacidade de espírito – nossa modalidade de ‘inteligência’ – e sobretudo simpatia”(p. 32). Para Galvão, contudo, Leonardo pode ser saudado (e apenas) como uma espécie de ancestral de Macunaíma. Entretanto, é possível afirmarmos que ao fixar características tão peculiares ao malandro, que se repetirão em inúmeras outras obras, Manuel Antônio de Almeida inaugura, de fato, uma espécie de romance malandro.

2.2 *O cortiço*: outra forma de apresentação do malandro

E à viva crepitação da música baiana calaram-se as melancólicas todas dos de *além-mar*. Assim a refulgente luz dos trópicos amortece a fresca e doce claridade dos céus da Europa, como se o próprio sol americano, vermelho e esbraseado, viesse, na sua luxúria de sultão, beber a lágrima medrosa da decaída rainha dos mares velhos.

Aluísio Azevedo. *O cortiço*.

A obra *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, descreve uma atmosfera que anteciparia a realidade das periferias das metrópoles brasileiras nos séculos XX e XXI. Nesse ambiente é que convivem, em meio ao caos e à desordem, imigrantes, operários (dos primórdios da industrialização do país), lavadeiras, capoeiras e, sobretudo, malandros. Pelo fato de o livro ter sido publicado no fim do século XIX, período marcado pela Abolição da Escravatura, é possível ressaltarmos uma espécie de desejo de liberdade, presente nas personagens negras e mestiças. Tal desejo passa então a “contagiar” (ou contaminar) as outras raças que irão compor a nação brasileira,

provocando mudanças nas atitudes de quem entra em contato com a malícia e a sensualidade até o momento reprimida.

É salientada, na obra, a influência brasileira sobre o português imigrante (Rita Baiana seduz Jerônimo) que, ao entrar em contato com a sensualidade e o ritmo e ao “aclimatar-se” ao país, troca o gosto pelo trabalho pela extravagância da mulata e pelas rodas de samba, sendo, por fim, acometido pela preguiça:

Uma transformação, lenta e profunda, operava-se nele, dia a dia, hora a hora (...) A sua energia afrouxava lentamente; fazia-se contemplativo e amoroso. A vida americana e a natureza do Brasil patenteavam-lhe agora aspectos imprevistos e sedutores que o comoviam; esquecia-se dos seus primitivos sonhos de ambição; para idealizar felicidades novas, picantes e violentas; tornava-se liberal, previdente e franco, mais amigo de gastar do que guardar; adquiria desejos, tomava gosto aos prazeres, e volvia-se preguiçoso resignando-se, vencido às imposições do sol e do calor (...) E assim, pouco a pouco, se foram reformando todos os seus hábitos singelos de aldeão português: e Jerônimo abrazeira-se.⁹

Notamos, aí, a força dos conceitos deterministas¹⁰ agindo sobre a literatura da época. O português pintado como amante do labor dá mostras de fraqueza diante do contato sensual com a negra brasileira. Porém, podemos apontar os resquícios de um Brasil-cadinho, que começa a ser forjado e responde, no seu tempo, a uma busca pela identidade nacional.

Contudo, existe a figura de outro imigrante português que age como explorador: João Romão. Na ânsia de enriquecimento rápido, o personagem mostra-se vil e cruel e faz uso de qualquer artifício para conseguir o que deseja. Esse português, na verdade, parece revelar uma pequena amostra do mundo capitalista, se constituindo numa

⁹ AZEVEDO, Aluizio de. *O cortiço*. São Paulo: CERED, 1996, p. 85.

¹⁰ Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha apreenderam a história brasileira em termos deterministas e evolucionistas, clima, raça e meio explicando a natureza indolente do brasileiro. Acreditavam que a miscigenação extremada era ao mesmo tempo sinal e condição de degenerescência. No fim do século XIX, o elemento mestiço passa a ser reconhecido como um representante nacional principalmente pelo fato de que seria uma possibilidade de branqueamento futuro da nação.

espécie de contraponto ao personagem que se tornará malandro. Mas não nasceu no Brasil, nem pertence à parcela negra da população, comumente associado a aspectos mais negativos. O personagem, nesse sentido, parece não ter sido “contaminado” pela influência brasileira.

Gilmar Rocha (2004) destaca que o sistema colonial escravista dividia-se basicamente entre senhores e escravos, de modo que aos homens livres restava a vida marginal e a alcunha de vadios. Desprovidos dos meios de produção, submetidos a toda a sorte de violências, “restou aos homens livres o desenvolvimento de um código moral através do qual se buscava preservar sua própria pessoa: a honra” (p. 48). A escravidão, nessa perspectiva, também legitimou um sentimento de inferioridade, contribuindo para que a violência se disseminasse nessa sociedade das desigualdades que perdura até hoje.

Para piorar a situação dos negros, após a Abolição e o advento da República, Rocha assinala que “os homens livres e ex-escravos viram-se obrigados a disputar o mercado de trabalho com os imigrantes” (p. 49). De outro lado, muitos viam o trabalho como uma ameaça à sua liberdade, preferindo permanecer na ociosidade e vadiagem. Havia ainda, “[outros], [que] viram nas maltas das capoeiras, a serviço de políticos da época, uma saída para seus problemas” (p. 49).

Restaram para os negros, após o fim da escravidão, serviços mal pagos e vis. Muitos desistiram de tentar disputar espaço com os imigrantes, o que contribuiu para aumentar a situação de exclusão e marginalidade, lhes restando a pecha de vadio, fazendo sobressair cada vez mais a imagem do malandro.

Antonio Candido (1998), no ensaio intitulado “De cortiço a cortiço”, afirma que Aluísio Azevedo é o primeiro romancista brasileiro a descrever minuciosamente o mecanismo de formação da riqueza individual. Lembra que Alencar, Macedo e Machado de Assis descreviam personagens que viviam de herança, dote ou outra causa fortuita.

Para Candido, a acumulação do capital por parte do português explorador é bastante sintomática, pois configura na exploração do nacional pelo estrangeiro. Tanto

assim que, conforme assinala Candido, “n’*O cortiço* há pouco sentimento de injustiça social e nenhuma da exploração de classe, mas nacionalismo e xenofobia, ataque ao abuso dos imigrantes que ‘vem tirar o nosso sangue’ (p. 112). A figura de João Romão, “ganhador de fortuna à custa do natural da terra”, classifica e homogeneiza as ações de qualquer imigrante, bem como a inserção do personagem já antecipa alguns indícios do que seria a modernidade, não só no aspecto da individualidade, mas também no que se refere à divisão de classes.

O teórico propõe, ainda, uma aproximação entre o cortiço e o Brasil. Lança, por sua vez a seguinte pergunta:

[não] será também antinaturalisticamente uma alegoria do Brasil, com a sua mistura de raças, o choque entre elas, a natureza fascinadora e difícil, o capitalista estrangeiro postado na entrada, vigiando, extorquindo, mandando, desprezando e participando?” (p. 116)

Candido (1998) lembra ainda que “[em] nenhum outro romance do Brasil tinha aparecido semelhante coexistência de todos os nossos tipos raciais, justificada na medida em que assim eram os cortiços e assim era o nosso povo” (p. 117). O cortiço serviu como primeiro espaço de convergência e de liberdade, assim como a rua, espaço modificado pela modernidade que marca, de fato, o século seguinte. Tais aspectos se confirmam e são reforçados, nas palavras de Lúcia Miguel Pereira (1992, p. 42), que vê em Aluísio Azevedo a imagem de alguém que “foi, entre nós, o precursor da renovação literária pela mensagem da gente da rua”.

Segundo o *Dicionário de folclore brasileiro* (1984), de Luís da Câmara Cascudo, “Pedro Malasartes é figura tradicional nos contos populares da Península Ibérica, como exemplo de burlão invencível, astucioso, cínico, inesgotável de expedientes e de enganos, sem escrúpulos e sem remorsos”. É, adianta Câmara Cascudo, “o tipo feliz da inteligência despuradora e vitoriosa sobre os crédulos, os avarentos, os parvos, orgulhosos, os ricos e os vaidosos, expressões garantidoras da simpatia pelo herói sem caráter” (p. 157). De modo que a linhagem de malandros

também tem origem no período colonial, a partir dessa tradição folclórica, apesar que parece ser possível fazer uma distinção espacial entre o malandro rural, isto é, Malasartes, e o malandro urbano, pertencente às obras aqui estudadas desde *O cortiço*, no final do século XIX.

Contudo, como explicar o desapego ao trabalho tão evidentes no personagem filho de imigrantes portugueses? Não pretendemos aqui justificar ou trazer raízes portuguesas para tornar visível esse tipo de comportamento; mas podemos inferir que a nascente malandragem só mostra a que vem, quando lhe são impostos muitos obstáculos, principalmente no que se refere aos sócio-econômicos. Mesmo que Candido (1998) afirme que Leonardo, “bem abrigado pelo Padrinho, nasce malandro feito, como se se tratasse de uma qualidade essencial, não um atributo adquirido por força das circunstâncias” (p. 22).

Daí, talvez uma contradição presente na caracterização da figura do imigrante português, uma vez que Leonardo Pataca era preguiçoso, esperto e cheio de artimanhas; ao passo que João Romão mostrava-se um ser vil e cruel, explorava a escrava Bertoleza e os moradores do cortiço, dominado pelo desejo capitalista de expansão. Mas, não podemos esquecer de Jerônimo, um imigrante português trabalhador que se transforma em malandro através do contato com uma brasileira. É possível afirmarmos que Jerônimo seria uma adaptação do imigrante moldado pelas circunstâncias que o transformam num primeiro tipo de malandro, mesmo sem ter sido moldado e/ou influenciado pelas mudanças ainda pífias da modernidade.

A malandragem é comumente associada a membros pertencentes às classes inferiores, em geral prostitutas, bicheiros, sinuqueiros, bêbados, operários, mendigos, mesmo que hoje tal denominação, conforme dito anteriormente, seja atribuída à classe política brasileira. Ao contrário do que pensa Candido ao falar de Leonardo Pataca, o malandro mostra, ao longo do tempo, que diante das dificuldades enfrentadas às vezes tenha que fazer uso de artimanhas para vencer os obstáculos.

Apesar de *Memórias de um sargento de milícias* ser considerado um “romance malandro” por Antonio Candido, seu protagonista mostra-se distante do aspecto físico

que marcaria os detentores da alcunha de malandro atualmente, qual seja, a mestiçagem, uma vez que era filho de portugueses e naturais da terra. Contudo, existe a presença do negro bem como um contato íntimo entre personagens de diferentes etnias, de modo que notamos aí o primeiro indício que conduz para a hibridação, conforme mencionado no capítulo anterior.

O que não podemos dizer da obra de Azevedo, que traz inúmeras personagens que confirmam essa hipótese que se repete na literatura brasileira. Diferente do que se imagina, tal associação *a priori* não parecia de fato negativa: depois do índio mitificado, que começava a perder força, necessitava-se de um representante nacional legítimo. Daí o mestiço.

Temos que lembrar ainda que, n' *O cortiço* o relacionamento de Jerônimo, português, com Rita, a sedutora mulata brasileira, faz com que ele se torne até mesmo assassino. Notamos aí uma espécie de antecipação do que se tornaria nosso tão indesejado representante nacional, hoje transformado no marginal pleno, que rouba e mata para sobreviver ou apenas para mostrar o desprezo pela sociedade.

2.3 *Macunaíma*: uma reação aos preceitos racistas

Na ânsia de tentar traçarmos o percurso desse elemento marginal, é pertinente destacarmos que, apesar de constante, o tipo malandro na literatura nacional parece que o período mais fértil e latente e, para muitos críticos, a origem da referida figura seria a década de 30. É possível vislumbrarmos tal aspecto principalmente na criação e associação do samba ao típico exótico brasileiro, imagem essa que também passou a ser exportada:

Meu pai trabalhou tanto
 Que eu já nasci cansado.
 Ai, patrão,
 Sou um homem liquidado.
 No meu barraco chove
 Meu terno está furado
 Ai patrão
 Trabalhar não quero mais
 Eu não sou caranguejo
 Que só sabe andar pra trás.
 (*Nasci cansado*. Wilson Batista e Henrique Alves)

Segundo Lília Moritz Schwarcz,¹¹ é nesse período que se começa a pensar que a origem do malandro estaria associada à questão da raça, já que o mestiço marcado pela mistura étnica seria uma espécie de representante nacional. Schwarcz verifica que, vinculado a todo esse ambiente e, em especial, às rodas de samba, é que surge a famosa figura do malandro brasileiro. Observa que tal “personagem caracterizado por uma simpatia contagiante, o malandro representava a recusa de trabalhos regulares e a prática de expedientes temporários para a garantia da boa sobrevivência” (p. 198).

Mas na obra *Vanguarda européia e modernismo brasileiro* (1987), Gilberto Mendonça Telles faz a apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Nesse sentido, já é possível vislumbrarmos, no Manifesto Antropofágico proposto por Oswald de Andrade, em 1928, seu pensamento acerca da mestiçagem (ou hibridação, conforme veremos a seguir) como uma forma de repensar a identidade brasileira. A tese acerca do mestiço como representante nacional parece se mostrar anterior ao período enfocado por Lília Moritz Schwarcz.

¹¹ SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.) *História da vida privada no Brasil*. tomo IV. Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. A malandragem ganha uma versão internacional quando, em 1943, Walt Disney apresenta pela primeira vez *Zé Carioca*. No filme *Alô, amigos*, o alegre papagaio introduzia Pato Donald nas terras brasileiras, tudo com muito ritmo, cachaça e direito a Carmem Miranda – mais um símbolo para exportação –, que misturava samba, maracas e frutas tropicais. [...] Era o olhar do vindo de fora que reconhecia no malandro uma síntese local: a mestiçagem, a ojeriza ao trabalho regular, a valorização da intimidade nas relações sociais” (p. 198-199). Cf. também TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro*: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

A estudiosa destaca ainda que Mário de Andrade e Gilberto Freyre, apesar de inseridos em movimentos com propósitos antagônicos, também haviam tratado dessa mistura racial na construção identitária brasileira. Mistura que, conforme reforça Schwarcz, parece latejar, de fato, na década de 30, quando o samba, o candomblé e os jogos de capoeira passaram a se manifestar sem a interferência policial. Os dois escritores transformaram a negatividade do mestiço em positividade, indo ao encontro de um projeto de identidade há muito esboçado.

Macunaíma,¹² personagem nacional, “preto retinto e filho do medo da noite” é, por seu turno, uma prova evidente da transformação e constatação da mistura racial como parte integrante da identidade brasileira, nunca antes vista, observada, sobretudo, no capítulo intitulado “Piaimã”. O personagem é, portanto, um legítimo representante da mestiçagem, sem esquecer que reúne todas as peculiaridades do malandro.

Mário de Andrade publicou *Macunaíma, o herói sem nenhum caráter* em 1938 e no que diz respeito à classificação de Antonio Candido atribuída a *Memórias de um sargento de milícias* de “romance malandro”, é possível afirmar que a obra do escritor modernista também parece se alistar nessa hoste, ou na tradição inaugurada por Manuel Antônio de Almeida.

No primeiro capítulo é que Mário de Andrade trata das três raças que compõem a população brasileira. Macunaíma encontra uma cova cheia d’água na superfície de uma lapa. Era a marca do pé do apóstolo São Tomé quando andou pela América pregando o Evangelho. A água era encantada e o herói, ao banhar-se ficou louro, branco, de olhos azuis. Seu irmão Jiguê vai em seguida e, como o líquido estava turvo, ele fica vermelho. A maior parte da água se esvai e, por esse motivo, Maanape só consegue clarear a palma da mão e dos pés. Após essa metamorfose os irmãos partem para São Paulo enfrentar Venceslau Pietro Pietra, que usurpara a muiraquitã, espécie de pedra da sorte.

O personagem percorre um trajeto de aventuras e desventuras, tanto no mundo primitivo quanto na sociedade industrializada. É na cidade de São Paulo, meio então

¹² ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

dominado pela máquina, que ele também muda seu comportamento, uma vez que, de acordo com as palavras de Eneida Maria de Sousa (2001), revela sua indiferença aos compromissos com o outro, à solidariedade social, limitando-se a agir em proveito próprio (p. 148). Quer dizer, Macunaíma passa a agir como os homens das grandes cidades, ou seja, alheio aos outros.

Mário de Andrade utiliza-se de uma espécie de lenda ou mito fundacional para enfatizar o que era negado ou maquiado anteriormente. O Romantismo descreveu o índio à maneira de Chateaubriand, sendo elevado a símbolo de nacionalidade. O negro, por sua vez, nem era mencionado, como bem lembra Candido (2000) quando afirma que no Modernismo “as nossas *deficiências*, supostas ou reais, são interpretadas, como *superioridades*. O mulato e o negro são definitivamente incorporados como temas de estudo, inspiração, exemplo” (p. 121). Mário de Andrade, de outro lado, tenta retratar um mito sobre a formação do país, de forma lúdica e trazendo aspectos folclóricos pertinentes, à primeira vista mais fáceis de serem aceitos e adequados ao momento literário que se instaurava.

O “herói sem nenhum caráter” constantemente evocado na obra, visa, de acordo com as palavras de Afrânio Coutinho (1980), “personificar a falta de caráter, o caos de moralidade e pitoresco do jovem Brasil, herdeiro ladino, mas ignorante de todas as ideologias, de todas as culturas, de todos os instintos, de todos os costumes e música de diversas raças” (p. 291). Nesse sentido, o personagem parece ser também a personificação pedante da intelectualidade nacional, mencionada na “Carta pras Icamiabas”, caricatura da língua clássica quinhentista. Tal imagem, nesse aspecto, parece recair na nossa dependência aos modelos importados.

Eneida Maria de Souza (2001) também trata do adversário de Macunaíma, o “regatão peruano” Venceslau Pietro Pietra, que possuía sobrenome italiano e, por isso, “simboliza[va] também o inimigo estrangeiro, antropófago e usurpador da pedra da sorte” (p. 149), não esquecendo ainda o fato de ser uma espécie de representante do capitalismo crescente no país. Quer dizer, o gigante é um representante da modernidade

e um obstáculo a ser ultrapassado pelo malandro, que ao se personificar na figura de um gigante já nos fornece alguns dados acerca das dificuldades de Macunaíma.

O malandro, após muitas desventuras, começa a viver no reino das trapaças, aposta no jogo do bicho na tentativa de conseguir viver nesse ambiente hostil. Segundo Eneida Maria de Souza (2001), “[uma] ligação selvagem é mantida entre o herói e o dinheiro, por estranhar o valor de poder e por encará-lo como um brinquedo da civilização moderna. Da mesma forma que o ganha, o perde, uma vez que a sorte é dominante nesse jogo de trocas” (p. 157).

Mário de Andrade, através de sua obra, encarnou o espírito do Modernismo, uma vez que buscou as origens do Brasil e voltou-se para o folclore para reescrever o presente. Rompeu, assim, com o circuito de colonialismo e subdesenvolvimento, de modo que ele reivindicou algum lugar na cultura ocidental. Mário desconstruiu, portanto, a idéia de índio como herói nacional, bem como do caráter brasileiro baseado numa raça específica.

Isso significa dizer que o escritor modernista procurou dialogar com o pensamento social de sua época, principalmente quando, conforme destaca Lília Moritz Schwarcz, ao fazer uso da expressão “herói da nossa gente” substitui a anterior: “herói de nossa raça”. Tal herói se metamorfoseia em várias raças na alusão aos índios, caipiras, sertanejos, negros, mulatos, cafuzos e brancos e com isso incorpora toda uma cultura não letrada; sem contar o fato de que a partir do primeiro malandro brasileiro, isto é, Leonardo Pataca, *Macunaíma* contribuiu para que a figura do malandro fosse elevada à condição de símbolo nacional.

Lília Schwarcz chama atenção também para o pensamento de que “no Brasil dos anos 30, dois grandes núcleos aglutinam conteúdos particulares de nacionalidade” (p. 193), a saber, o nacional-popular e, sobretudo a mestiçagem. Contudo, adverte que a mestiçagem não é tanto biológica como cada vez mais cultural e, obviamente, reeditada pelos representantes intelectuais da época.

2.4 Mestiçagem e marginalização: imagens do malandro

Todo brasileiro é mestiço, quando não no sangue, nas idéias.

Sílvio Romero. *História da literatura brasileira*.

Sobre o tema da dependência nacional, Roberto Schwarz (2000) empreende, no ensaio sobre as “idéias fora do lugar” uma descrição original dos “dilemas da sociedade brasileira depois da independência”. Apesar de estarmos envolvidos, nesse período, pelos ideais da civilização ocidental, dependíamos da escravidão e do clientelismo (que ele chama de favor) para sermos aceitos como nação.

Para Schwarz, o favor é nossa mediação quase universal “– sendo mais simpático do que o nexa escravista, a outra relação que a colônia nos legara, é compreensível que os escritores tenham baseado nela a sua interpretação do Brasil, involuntariamente disfarçando a violência, que sempre reinou na esfera da produção” (p. 17). Como consequência, o favor pratica a dependência da pessoa, a exceção à regra, a cultura interessada, remuneração e serviços pessoais. Emergia, simultaneamente, uma feição enviesada que degradava e condecorava seus participantes.

O teórico assevera que “[e]sta cumplicidade sempre renovada tem continuidades sociais mais profundas, que lhe dão peso de classe: no contexto brasileiro”, de tal modo que, “o favor assegurava às duas partes, em especial a mais fraca, de que nenhuma é escrava” (p. 20). Para piorar a degradação promovida pela convivência, o ato era camuflado e multiplicado na adoção de um vocabulário burguês da igualdade, do mérito, do trabalho e da razão.

Schwarz constata que, deixando de lado o raciocínio sobre as causas (no viés que escravismo e favor introduziam nas idéias do tempo), “resta na experiência aquele ‘desconcerto’ que foi o nosso ponto de partida: a sensação que o Brasil dá de dualismo e factício – contrastes, rebarbativos, desproporções, disparates, anacronismos, contradições, conciliações e o que for (...)” (p. 21).

Isso significa afirmar que ao longo de sua reprodução social, o Brasil põe e repõe idéias européias, sempre em sentido impróprio. Algumas idéias foram adotadas como prova de modernidade e distinção, com peso de revolucionárias no Abolicionismo, mas submetidas à influência do lugar diminuía as chances de reflexão ou ainda sendo mais uma roupa entre outras, porém apertadas. O teórico assinala que

[é] nesta qualidade que elas serão matéria e problema para a literatura. O escritor pode não saber disso, nem precisa para usá-las. Mas só alcança uma ressonância profunda e afinada caso lhes sinta, registre e desdobre – ou evite – o descentramento e a desafinação (p. 29).

Por isso, por exemplo, a adoção do Determinismo que, para os escritores do final do século XIX, tinha o propósito de explicar, via patologia, a “inferioridade” de certos elementos da sociedade brasileira. Podemos pensar, por fim, que a matéria do artista mostra não ser informe e, por sua vez, registra de algum modo o processo social a que deve sua existência, mesmo que fora do lugar; sem contar que essas constantes justificativas ou explicações para o atraso recaem na questão da própria convivência e favor de que fala Schwarz. Nesse sentido, como condenar as atitudes do malandro, se a própria intelectualidade brasileira mostrava-se, muitas vezes, contraditória e, atreve-se dizer, imoral, no uso de idéias estranhas à nossa realidade, mas que se prestavam a interesses e ideologias dominantes?

Por esse percurso examinado nas obras selecionadas, é possível retirarmos algumas informações acerca do malandro, mas, principalmente, o tema da mestiçagem. Se o nosso primeiro espécime da malandragem, Leonardo, não era um negro ou mestiço, não podemos esquecer que ele entrou em contato com representantes da raça negra, como Vidinha e sua família. A obra seguinte possui um caldeirão de etnias, mas a ênfase recai sobre o contato que se inicia entre negros e portugueses, como Rita Baiana e Jerônimo. Macunaíma já no capítulo introdutório anuncia uma profusão de raças e culturas, de modo que reafirma o tema da mestiçagem e/ ou da hibridação, conforme mencionado.

É, a partir, portanto, do tema da mestiçagem, que podemos retomar aspectos que se referem à marginalização do negro ao longo dos anos, corroborada por teorias preconceituosas. Tais teorias, na verdade, não transformaram o negro em malandro ou em bandido, mas contribuíram para que o pensamento negativo acerca do negro se disseminasse.

A intelectualidade nacional brasileira desejava encontrar algo que lhe servisse como um “ponto de equilíbrio” na eleição do representante nacional. A temática da mestiçagem serviu a princípio como uma solução; todavia, segundo destaca Renato Ortiz (1986), escondia um projeto de “branqueamento da sociedade brasileira” (p. 21), ou o preconceito de ter preconceito.

Para Ortiz, ao tratar do “mito das três raças”, ou ainda a “fábula das três raças” conforme assevera Roberto DaMatta, classifica tal mito como uma espécie de ritual, de modo que a ideologia da mestiçagem (outrora presa nas ambigüidades e interesses das teorias racistas), “ao ser reelaborada [pôde] difundir-se socialmente e se tornar senso comum” (p. 41).

Roberto DaMatta,¹³ no que se refere às idéias acerca da mestiçagem, ilustra um pouco desse pensamento da sociedade escravocrata do século XVIII, através das palavras proferidas pelo jesuíta Antonil: “O Brasil é um inferno para os negros, um purgatório para os brancos e um paraíso para os mulatos” (p. 37). Essa frase foi considerada por muito tempo por alguns intérpretes apenas sob o viés biológico e racial, de modo que os aspectos sociológicos nela envolvidos foram deixados de lado. Contudo, o antropólogo traz à tona a frase de Antonil, por pensar que ela encerra algo de contraditório: como mencionar o mulato, se os teóricos racistas sequer cogitavam falar em miscigenação?

Cita, por seu turno, o Conde de Gobineau, que publicou a obra *A diversidade moral e intelectual das raças* (1856), considerada por DaMatta como “o verdadeiro genitor de um dos valores mais caros ao preconceito racial de qualquer sociedade hierarquizada” (p. 39). Principalmente porque, assinala DaMatta, ele foi

¹³ DAMATTA, Roberto. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

terminantemente contrário ao contato social íntimo entre as raças, de tal modo que a existência do mulato era algo inconcebível.

O antropólogo avalia, porém, que o mulato era considerado como um ser intermediário, comparável, segundo ele, a uma espécie de “Dona Flor das relações raciais brasileiras”. Assinala que

[se] o mulato é um ser intermediário e ambíguo, categoria que existe de fato e de direito na ideologia social da sociedade e se legitima precisamente por instituir o intermediário e a síntese dos opostos como algo positivo, sua associação com o Paraíso nos ajuda a entender a genial sensibilidade de Antonil para os valores mais profundos da sociedade (p. 42).

Contudo, para DaMatta, somente pelo fato de Antonil ter mencionado o mulato e relacioná-lo ao paraíso já anteciparia o pensamento recorrente do final do século XIX, “de que nós já [tínhamos] um conjunto infinito e variado de categorias intermediárias em que o mulato representa uma cristalização perfeita” (p. 41). Quer dizer, Antonil percebeu o valor positivo do “intermediário”, isto é, a categoria que fica no meio, conceito devedor a quase todas as teorias que tratam da miscigenação ao longo do século XX.

Outro teórico que fez um estudo acerca da mestiçagem foi Sílvio Romero em sua *História da literatura brasileira* publicada em 1888 e segundo assinala Alberto Luiz Schneider (1995), mostrou nessa obra um caráter militante, além de traçar um tratado sociológico sobre o país. Schneider destaca, contudo, que as formulações de Romero se distinguem, por exemplo, da tradição romântica indianista, como sabemos, alheia à presença do negro. Não esquecendo que Sílvio Romero divergia quanto aos discursos científico-racialistas que viam na mestiçagem um grave problema.

Apesar de Romero ser contrário à maioria das teorias raciais, não deixou de ser contraditório. Schneider afirma que se de um lado o autor acreditava que as nações

possuíam uma essência cultural e popular e que tal essência estaria na mestiçagem proporcionada pela colonização lusitana. Por outro lado, essa essência mestiça, acabaria se voltando para o branqueamento, “mas sem romper os vínculos com seu passado histórico fundador” (SCHNEIDER, 1995, p. 74). Quer dizer, para Sílvio Romero, o papel da miscigenação seria o de, no futuro, contribuir para o branqueamento da população.

Na verdade, o que o estudioso brasileiro não aceitava era que se tentasse excluir da realidade brasileira, a importância do tema da mestiçagem na formação histórica e cultural do país, bem como era contra a idéia recorrente de miscigenação como degenerativa. Romero também antecipa o entrecruzamento das raças como algo positivo, como o descrito mais tarde por Gilberto Freyre.

É importante destacarmos que o tema da mestiçagem é constantemente mencionado pelo fato de que o negro freqüentemente excluído acabou por se tornar um ser marginalizado, daí o malandro e o produto final, isto é, o bandido. Não podemos esquecer, portanto, o pensamento de Gilberto Freyre, no século XX, que também traz à tona a temática racial para constituí-la, como se fazia no passado, em objeto privilegiado de estudo, em chave para a compreensão do Brasil. Porém, para ele, a passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço.

Para Luiz Costa Lima (1989), a obra *Casa-grande e senzala* (1933) mostra-se paradoxal, na medida em que, ao examinar o culturalismo no Brasil, Gilberto Freyre confia na fecundidade operacional do fator étnico, aproximando-o de um representante do evolucionismo biológico como Oliveira Vianna. Costa Lima verifica que, para Freyre, “o português teria sido o melhor dos colonizadores europeus, principalmente por sua “bicontinentalidade, tanto étnica quanto mesológica, que o punha a meio caminho entre a África e a Europa”, distanciando-se, prossegue o estudioso, “dos exclusivismos europeus tão-só ou majoritariamente brancos ou louros” (p. 211). Ele novamente destaca as postulações de Freyre acerca da miscigenação:

Ao chegar à colônia, o português não seria sobremaneira afligido pela escassez de mulheres brancas. Sua porcentagem de sangue africano, sua demorada convivência peninsular com as populações mouras, sua ausência de rigorismo religioso teriam favorecido a miscigenação e, daí, a própria empresa colonial. Muito mais do que isso, a atitude que beneficiava a miscigenação terminaria por dar a nota característica de nossa própria formação (1989, p. 212).

Costa Lima aponta que Gilberto Freyre autonomiza o cultural em detrimento das condições sócio-econômicas, afirmando que as mulheres de cor, agregadas conjugalmente ao senhor branco, agiram no processo de democratização social no Brasil. Entretanto, o teórico destaca que, a despeito da miscigenação, Freyre “cria uma imagem idílica de nossa formação e da herança que o colonizador nos legara, imagem que se apóia no uso de uma metáfora”, qual seja, a metáfora da plasticidade, que parece ter se estendido até hoje.

Quer dizer que a questão da plasticidade nos assuntos que se referem à intelectualidade brasileira também, de certo modo, se estende às atitudes do povo que constantemente se utiliza de alguns artifícios de mediação para tornar mais suportável a realidade que o cerca. Por isso também o uso da técnica do chamado “jeitinho” que seria uma forma de acomodar ou ainda de ludibriar tudo o que tomar a forma de obstáculo ou empecilho.

É pertinente tratarmos, portanto, de uma ação comumente associada à figura do malandro. Trata-se do “jeitinho” brasileiro. O chamado “jeitinho” foi objeto de estudo da professora Livia Barbosa.¹⁴ Ao estudar esse trejeito tão peculiarmente imbricado na sociedade brasileira, a estudiosa procurou destacar que o “jeitinho” exprimia uma relação central para a sociedade brasileira: “a de uma visão hierárquica com outra igualitária, a partir de uma elaboração acentuada e paradoxal da noção de igualdade”. Ela destaca também que “ao tentar[mos] fugir da submissão à universalidade da lei, o *jeitinho* é holista e hierárquico. Mas como forma de navegação social que se baseava na igualdade substantiva de todos, (...), é individualista e moderno” (p. 98).

¹⁴ BARBOSA, Livia. *O jeitinho brasileiro*. A arte de ser mais igual que os outros. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

Roberto DaMatta (2001) completa, por seu turno, que o “‘jeito’ tem muito de cantada, de harmonização de interesses aparentemente opostos” (p. 102). São aspectos, portanto, que se coadunam à posição do malandro de sempre se encontrar no meio do caminho. Assim como o mestiço que não era preto nem branco, ele não era honesto, nem desonesto, de modo que, através do jeitinho, tentava conseguir o que queria.

Gilberto Freyre também reedita a temática racial, como objeto de estudo primordial para a compreensão do Brasil. Todavia, não traz uma visão do conceito de mestiçagem como um verdadeiro critério para postular uma diferença latino-americana em relação aos modelos europeu e norte-americano. O cadinho das raças aparecia como uma visão otimista das três raças, mais evidente aqui do que em qualquer outro lugar. O cruzamento das raças passara a significar também que a miscigenação seria uma espécie de sinônimo de tolerância e hábitos sexuais de intimidade a se transformarem em modelos de sociabilidade.

Costa Lima (1989) verifica que, para Gilberto Freyre, o português teria sido o melhor dos colonizadores europeus, principalmente por sua “bicontinentalidade, tanto étnica quanto mesológica, que o punha a meio caminho entre a África e a Europa, distanciando-se dos exclusivismos europeus tão-só ou majoritariamente brancos ou louros” (p. 211).

A partir do pensamento de Freyre de que a união das mulheres de cor ao senhor branco contribuíram para o processo de “democratização” social no país, recai na idéia de plasticidade postulada por Costa Lima, similar talvez ao pensamento de Roberto Schwarz acerca do “favor”, isto é, das idéias fora do lugar, mais facilmente flexíveis e de acordo com os interesses externos, que persistem até hoje. Esse termo “plasticidade” parece sugerir uma idéia de convivência, ou seja, aceitabilidade de tudo que contribui para a construção de uma imagem mais conveniente. É também um retorno ao intermediário, à conhecida expressão do meio termo, que traz consigo outra expressão popular, “ficar em cima do muro”.

Costa Lima procura resumir a idéia que incide no conceito “democrático” acerca da miscigenação brasileira proposto por Freyre:

Pobres mas fraternos, formados pelo patriarcalismo mas democráticos, adeptos de uma religião que obriga a monogamia mas clandestinamente polígamos. Neste complexo jogo de armar que seria o Brasil, nos erigiríamos, frente aos outros povos, em exemplo contra os rigorismos do agir e do pensar” (LIMA, 1989, p. 219).

O teórico acusa ainda a narrativa de *Casa-grande e senzala* de promover um mito simpático sobre a formação do país. Para Costa Lima, seu autor bem captara um traço que continua a nos caracterizar: “somos de fato herdeiros da casa-grande no sentido de que mantemos nossa esquizofrenia entre poder e valor, interessante de ser mantido enquanto não interfira na ordem do poder” (p. 236).

Lília Moritz Schwarcz (1998) também parece compartilhar o pensamento de Costa Lima, quando diz que Freyre “mantinha intocados em sua obra, (...), os conceitos de superioridade e inferioridade, assim como não deixava de descrever e por vezes glamourizar a violência e o sadismo presentes em todo o período escravista” (p.195). Schwarcz ironiza a denominação utilizada por Freyre de “boa escravidão” para descrever a relação dos senhores severos, mas paternais, ao lado dos escravos fiéis.

Deixando de lado a confirmação de que o mestiço fora eleito como legítimo representante nacional, se institucionaliza a imagem de que tal representante era avesso ao trabalho manual, desde o período escravista. Lília Schwarcz destaca que a aversão ao labor, “ainda associada a ‘coisa de preto’, ancorava-se na mestiçagem e vinculava-se à nova imagem da vagabundagem” (p.201), de modo que a questão cultural sobrepuja a distinção biológica de outrora.

A tese de valorização do mestiço, contudo, se espalha por toda a América Latina, segundo destaca Eduardo Coutinho. De acordo com o estudioso,

[embora] nem todas as propostas desenvolvidas ao longo do século XX em torno da questão da construção da identidade latino-americana tenham tomado como base a ideologia da mestiçagem, o que irá prevalecer na maioria desses estudos, como uma reação à visão

positivista anterior, é uma valorização do conceito de mestiçagem” (COUTINHO, 2000, p. 22).

A valorização de tal conceito passa a ser o critério para definir uma diferença latino-americana com relação aos modelos europeu e norte-americano. Assim, o que antes era visto como negativo, ou “desvio da norma” passa a ser considerado positivo, conferindo, segundo Eduardo Coutinho, “à cultura do continente uma inflexão lúdica e paródica”, sendo também uma espécie de vocação antropofágica de converter o produto final não em cópia, mas em simulacro destruidor da dignidade do modelo. É importante lembrarmos que o termo miscigenação implica *a priori* a mistura através do contato sexual, ou seja, era algo que causava repulsa aos racistas puristas do final do século XIX.

Saindo um pouco da esfera da literatura e trazendo à tona, novamente, o contexto brasileiro durante a década de 1930, o que antes era considerado qualidade, como a “preguiça” e a “indolência” e tidas como inerentes à raça mestiça, durante o Estado Novo passa a ser substituída pela ideologia do trabalho. Segundo Renato Ortiz (1986, p. 43), “o mesmo processo pode ser identificado na ação cultural do governo de Vargas, por exemplo, na ação que se estabelece em direção à música popular”. Ortiz assevera que é justamente nesse período que a música da malandragem é combatida em nome de uma ideologia que propõe eleger o trabalho como valor fundamental da sociedade brasileira.

Por isso temos de chamar atenção para o fato de que a parcela negra da população brasileira novamente voltou a ser reprimida, no que se refere à manifestação de sua cultura. A partir de 1937, com a instauração do Estado Novo e sua ideologia do culto ao trabalho, modificou-se o mundo do samba, considerado palco da malandragem, que passou a ser proibido de ser cantado, bem como eram censuradas as músicas que alardeavam as façanhas e o cotidiano do malandro.

É possível constatar, por exemplo, o pensamento ditatorial agindo sobre as músicas feitas na época. Cláudia Matos, em seu livro *Acertei no milhar* (1982), traça um

panorama do samba, reforçando a idéia de que havia nas letras uma crítica embutida acerca da exploração do povo brasileiro. Para ela, “[o] proletário negro reproduz a cada geração seu destino de escravo. Na decisão de parar de trabalhar, o negro deixa de ser escravo para tornar-se malandro” (p. 80). Ela destaca que a “fábula da melhoria de vida através do esforço laborioso está presente nas letras de nossos sambas dos anos 30 e 40, quer para ser reafirmada, quer para ser negada, ou ironizada” (p. 80-81). É o caso da marcha de Wilson Batista e Roberto Martins, que Cláudia Matos traz à tona para ilustrar tal situação:

Você conhece o pedreiro Waldemar?
 Não conhece? Mas eu vou lhe apresentar
 De madrugada toma o trem na circular
 Faz tanta casa e não tem casa pra morar
 Leva a marmitta embrulhada no jornal
 (...)
 O Waldemar que é mestre no ofício
 Constrói o edifício
 E depois não pode entrar.

A despeito dessa censura promovida pelo Estado Novo, o período em que mais se viu florescer sambas que enfocaram temas que narravam as picardias e desventuras da malandragem compreendeu as décadas de 1930 e 1940, bem como em 1950, ou seja, época de explícita opressão. Contudo, conforme destaca Cláudia Matos, após esse período a temática da malandragem foi perdendo o seu vigor (ou foi se metamorfoseando em outros tipos).

Nesse período, o malandro ganha *status* de loquaz representante cultural, deixando de lado o anonimato que cultivava escondido nas rodas de samba das periferias das cidades. Não se constituiu um dado positivo, na medida em que o governo getulista tentou mascarar as atitudes do malandro, se transformando no oposto do que realmente era: um “bem-comportado” trabalhador brasileiro, pai de família e ciente de suas obrigações para com o Estado, conforme pode ser observado no samba “O Bonde

São Januário”, de Wilson Batista e Ataulfo Alves, gravado em 1940 por Ciro Monteiro e mencionado por Cláudia Matos:

Quem trabalha é quem tem razão
 Eu digo e não tenho medo de errar
 O bonde São Januário
 Leva mais um operário
 Sou eu que vou trabalhar
 Antigamente eu não tinha juízo
 Mas resolvi garantir meu futuro
 Vejam vocês
 Sou feliz vivo muito bem
 A boemia não dá camisa a ninguém
 É, digo bem (p. 91)

Contudo, a mesma dupla de compositores, logo desfaz a falácia, promovida pelo governo Vargas, de possibilidade de enriquecimento para o trabalhador, sobretudo o negro. No samba “Ó Seu Oscar”, de 1939, o trabalhador é comparado a um otário, pois enquanto trabalhava sua mulher preferia a farra e, por isso, o abandonou: “Fiz tudo para ver seu bem-estar/Até no cais do porto eu fui parar/ Martirizando o meu corpo noite e dia/ Mas tudo em vão/ Ela é da orgia/ É...parei”. Sem contar a primeira versão da música “Bonde São Januário”, depois modificada de acordo com os preceitos impostos pelo governo Vargas de valorização do trabalhador honesto, mas aqui ironizada pelos compositores: “Quem trabalha não tem razão, não tenho medo de errar/ O bonde São Januário leva mais um otário/ Sou eu que vou trabalhar”.

A música brasileira sempre acompanhou as peripécias do malandro. João Antônio, como um legítimo boêmio, apreciava as músicas de Noel Rosa, Adoniran Barbosa, Cartola, Nelson Cavaquinho, Vinícius de Moraes entre outros que surgiram a partir da década de 30 e resistiram até hoje, como podemos observar nas letras de Bezerra da Silva, de Paulinho da Viola e Zeca Pagodinho. Também nas músicas, se revela um malandro que sofreu mudanças em sua trajetória, conforme a letra de Chico Buarque:

Eu fui fazer um samba em homenagem
 À nata da malandragem
 Que conheço de outros carnavais
 Eu fui à Lapa e perdi a viagem
 Que aquela tal malandragem
 Não existe mais
 Agora já não é normal
 O que dá de malandro, regular, profissional
 Malandro com aparato de malandro oficial
 Malandro candidato a malandro federal
 (...) Que nunca se dá mal
 Mas o malandro pra valer
 Não espalha
 Aposentou a navalha
 Tem mulher e filho e tralha e tal
 Dizem as más línguas que ele até trabalha
 Mora lá longe e chacoalha
 Num trem da Central.

Trilhamos, portanto, o caminho do malandro desde a metade do século XIX, passando pelo final deste período até as primeiras décadas do século XX. Durante esse percurso, a literatura mostrou-se paralela às teorias sobre a mestiçagem, que foram retomadas, na tese, no intuito de revelarmos o preconceito em relação ao negro, que se difundiu entre a intelectualidade nacional. Dessa forma, a marginalização do negro se consolidou em vários pontos da nossa sociedade, contribuindo para essa gradação da figura do malandro até a sua imagem de criminoso e/ou marginal, na contemporaneidade.

Desse modo, é importante destacarmos que o interesse pela obra de João Antônio e, mais especificamente, o desejo de estudar o anti-herói malandro, surgiu da necessidade de se evidenciar que esse personagem considerado historicamente brasileiro não nasceu apenas para revelar o lado negativo da sociedade (uma vez que o chamado “jeitinho brasileiro” é constantemente associado a essa figura), mas principalmente para revelar que as transformações ao longo da história contribuíram para a construção desse lado marginal e sobrevivente das grandes cidades. Sem contar que a pequena-burguesia ou, segundo João Antônio, a “classe merda” mostra-se tão corrupta e corruptora, em meio a uma atmosfera de opressão, embrenhados numa perversidade desesperada que, inegavelmente, parece superar a dos marginais.

Nessa perspectiva, Roberto DaMatta (2001) destaca, ainda, que tal como o modo de andar, “o malandro é aquele que sempre escolhe ficar no meio do caminho, juntando, de modo quase sempre humano, a lei, impessoal e impossível, com a amizade e a relação pessoal, que dizem que cada homem é um caso e deve ser tratado de modo especial” (p 104).

DaMatta resume, esse modo de vida, da seguinte maneira:

[não] há no Brasil quem não conheça a malandragem, que não é só um tipo de ação concreta situada entre a lei e a plena desonestidade, mas também, e sobretudo, é uma possibilidade de proceder socialmente, um modo tipicamente brasileiro de cumprir ordens absurdas, uma forma ou estilo de conciliar ordens impossíveis de serem cumpridas com situações específicas, e – também – um modo ambíguo de burlar as leis e as normas sociais mais gerais (p. 103).

Não basta tão somente aos brasileiros conhecer tal figura, mas também significa dizer que cada um de nós tem alguma relação íntima com ele. Conforme destaca DaMatta, “[a] possibilidade de agir como malandro se dá em todos os lugares” (p. 103). Mas, ao mesmo tempo, localiza suas ações, no que se refere à região do prazer e da sensualidade, “zona onde o malandro é o concretizador da boêmia e o sujeito especial da boa vida”. O teórico adianta que o malandro é “um papel social que está à nossa disposição para ser vivido no momento em que achamos que a lei pode ser esquecida ou até mesmo burlada com certa classe ou jeito” (p. 103).

Por isso também a necessidade de tratar ou tentar elucidar o próprio termo marginal, que parece gravitar tanto da função de denominar aquela figura que procura maneiras de adaptação vital nos grandes centros urbanos (do qual fazem parte o mendigo, a prostituta, o ladrão e o menor abandonado), quanto à forma de produção

artística, no caso a literária, ultrapassando, conforme as palavras de Sérgio Gonzaga, “tanto o seu significado pejorativo quanto econômico”.¹⁵

Segundo Néstor García Canclini (2003), mas falando num contexto mais amplo e atual acerca da hibridação, conceito apropriado para a conceituação do malandro, na medida em que, ao tratar de toda a América Latina, afirma que

[durante] muito tempo, foram estudados mais os aspectos fisionômicos e cromáticos da mestiçagem. A cor da pele e os traços físicos continuam a pesar na construção ordinária da subordinação para discriminar índios, negros ou mulheres. Entretanto, nas ciências sociais e no pensamento político democrático, a mestiçagem situa-se atualmente na dimensão cultural das combinações identitárias. Na antropologia, nos estudos culturais e nas políticas, a questão é abordada como projeto de formas de convivência multicultural moderna, embora estejam condicionadas pela mestiçagem biológica” (p. XXVIII).

Peter Burke também traz o termo *hibridação* cultural (na verdade, ele classifica de hibridização) que, segundo ele, seria a idéia de que encontros culturais levam a algum tipo de mistura cultural sendo uma posição intermediária entre duas visões do passado que podem ser criticadas como superficiais. “Por um lado há a alegação de que uma cultura ou uma tradição cultural pode permanecer ‘pura’. Por outro, temos a afirmativa de que uma única cultura pode conquistar as outras por completo” (p. 112).¹⁶ Nessa perspectiva, o teórico alerta para o fato de que o preço da *hibridização* inclui a perda de tradições regionais e de raízes locais. Tal pensamento vai de encontro à hibridação, tratada por Canclini, conceito escolhido para o estudo do malandro.

¹⁵ Cf. HESSE, Reinhard; SCHÜLLER, Donaldo; PONGE, Roberto. Literatura marginal. In: *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1981, p. 148.

¹⁶ BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora da UNISINOS, 2003.

3 O PERCURSO DOS ESTUDOS CULTURAIS

3.1 Apontamentos sobre os Estudos Culturais

A literatura brasileira sempre pareceu revelar uma iniciativa sociológica que se coadunava muito bem com o compromisso social e, sobretudo, nacional. Assim, produziu um diálogo entre a literatura e outras disciplinas através de conhecidas vozes como Paulo Prado, Sérgio Buarque de Hollanda, Gilberto Freyre, este último juntamente com Roger Bastide, citado por Stuart Hall como uma influência sobre os estudiosos dos estudos culturais. Nesse aspecto, a literatura brasileira, nos seus erros e acertos, sempre se posicionou perante o fenômeno da cultura, principalmente porque sempre esteve em busca de uma identidade nacional.

Partindo das postulações de Roberto DaMatta (2001, p. 17), de que “a construção de uma identidade social, então, como a construção de uma sociedade, é feita de afirmativas e de negativas diante de certas questões”, é possível constatar os quanto a visão oficial, ao longo dos anos, cristalizou preconceitos e, para tanto, se serviu de teorias racistas ou puristas, na tentativa de criar uma imagem que não condiz com o caldeirão de culturas e raças que aqui se instauraram e, conseqüentemente, se misturaram.

DaMatta discute o fato de que somos brasileiros por aspectos comuns, que nos distinguem de um americano, por exemplo. Ao contrário deste, o brasileiro não come hambúrguer, mas feijoada; mora no Rio e não em Nova York; fala português e não inglês. Quer dizer, afirma DaMatta, que “somando esses traços, forma-se um seqüência que permite dizer quem sou, em contraste com o que seria um americano, aqui definido pelas ausências ou negativas que a lista relacionada acima comporta (p. 17).” Nesse sentido, sobressai também a questão da cultura que, conforme assinala o antropólogo, exprime um estilo, um modo e um jeito de fazer coisas.

Nada mais condizente com o processo de construção da identidade brasileira do que essa constante invenção da nação ou troca de papéis na escolha do representante nacional. O índio, no Romantismo, foi um exemplo de representação nacional, ao ser idealizado. O próprio malandro (comumente associado ao mestiço, como já mencionado, seria uma espécie de representante nacional), ora enaltecido, ora desprezado, ora repudiado, mesmo assim fez e ainda faz parte, através de suas contribuições culturais, da formação da identidade da nação.

Silviano Santiago (1982) destaca aí o etnocentrismo da nossa experiência da colonização, que se revelou uma operação narcísica. Para Santiago, “o *outro* é assimilado à imagem refletida do conquistador, confundindo com ela, perdendo, portanto a condição única da sua alteridade” (p. 15). O estudioso afirma, por seu turno, que “se perde assim a sua verdadeira alteridade e ganha uma alteridade fictícia (a de ser imagem refletida do europeu)”, o que, de certa forma, contribuiria para a tentativa de aniquilar os traços culturais do negro, no Brasil. Conforme Santiago,

[O] indígena é o Outro europeu: ao mesmo tempo imagem especular deste e a própria alteridade indígena recalçada. Quanto mais diferente o índio, menos civilizado; quanto menos civilizado, mais nega o narciso europeu; quanto mais nega o narciso europeu, mais exigente e premente a força para torná-lo imagem semelhante; quanto mais semelhante ao europeu, menor a força da sua própria alteridade (p. 16).

Dessa espécie de equação (sem solução aparente) da alteridade formulada por Silviano Santiago, é possível vislumbrarmos, por seu turno, a participação da intelectualidade brasileira que ajudou a consolidar, também através da memória, conforme assinala, preconceitos quinhentistas, bem como contribuiu para consolidar a nossa tão propalada “cordialidade”.¹⁷

¹⁷ Segundo Sérgio Buarque de Hollanda, a expressão é do escritor Ribeiro Couto, em carta dirigida a Alfonso Reyes e por este inserida em sua publicação *Monterey*. HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

Conforme Sérgio Buarque de Hollanda (1995), “[já] se disse numa expressão feliz, que a contribuição brasileira para a civilização será de cordialidade – daremos ao mundo o 'homem cordial’”. Segundo Hollanda, as características que caracterizam esse homem cordial se resumem na “lhaneza no trato, a hospitalidade, a generosidade, virtudes tão gabadas por estrangeiros que nos visitam, representam, com efeito, um traço definido do caráter brasileiro” (p. 147). O teórico assevera que “no homem cordial, a vida em sociedade é, de certo modo, uma verdadeira libertação do pavor que ele sente em viver consigo mesmo”.

A escolha do mestiço como representante seria ainda uma espécie de “ideologia da mestiçagem”, portanto, mais aceitável e criada, segundo Eduardo Coutinho (2000), em toda a América Latina (como uma tentativa de superar as idéias positivistas) e, como todo discurso de caráter totalizador, “em vez de procurar ouvir as vozes das comunidades envolvidas integrava-os todos num conjunto uniforme que pelos seus aspectos positivos que havia adquirido lhes fazia esquecer sua própria condição de marginalização” (p. 26-27). Coutinho assinala ainda que vê-los como um conjunto homogêneo significaria não só negar suas singularidades, como também apagar as marcas de um etnocídio histórico que se estendeu por séculos e continua ainda hoje vivo por meio de processos forçados de aculturação.

O estudioso destaca correntes surgidas na segunda metade do século XX – o Desconstrucionismo, a Nova História e os chamados Estudos Culturais e Pós-Coloniais – que começavam a por em xeque a ênfase sobre a mestiçagem. Coutinho salienta que para “os seguidores dessas novas teorias, o mestiço não constitui a totalidade do homem latino-americano, mas apenas uma das peças de um vasto mosaico heterogêneo, envolvendo tanto nativos quanto aportados ao continente após o século XVI, e em todos os casos, já trazendo diferenças culturais profundas” (p. 27), diferenças difíceis de serem tratadas como algo homogêneo e unificador.

Já o surgimento dos estudos culturais está ligado ao estabelecimento dos estudos literários, na tentativa de se interpretar todas as obras ditas literárias, canônicas ou não, procurando trazer à tona também outras obras que tratassem, por exemplo, de

representações de expressões populares, obviamente não reconhecidas pela herança tradicional do meio acadêmico. Isso significa afirmar ainda que os textos literários têm que passar por uma certa legitimação, que pode tanto, nesse tipo de “seleção” acabar por excluir alguns autores e narrativas.

Há, portanto, no percurso adotado pela tese uma preocupação em tratar de obras que tratassem das representações populares, muitas vezes, ignoradas pelo meio acadêmico brasileiro, mas objeto de estudo dos estudos culturais. Durante esse trajeto foi possível constatar que algumas das obras selecionadas já foram “aceitas” pelo cânone e, por isso, inseridas nas historiografias literárias. Manuel Antônio de Almeida, Aluísio Azevedo e Mário de Andrade, já foram absorvidos pelas histórias da literatura e ocupam um certo lugar de destaque.

Contudo, não podemos afirmar o mesmo da narrativa João-antôniana, que descreve as camadas excluídas da sociedade brasileira assim como os outros autores citados, mas que mereceu apenas breves menções em nota de rodapé na história da literatura brasileira, ainda que muitos estudiosos como Antonio Candido e Fábio Lucas, por exemplo, já tenham publicado ensaios sobre ele e existam muitas dissertações e teses. A função dos estudos culturais, nesse trabalho, recai na importância de se estudar a cultura popular.

Por isso, no caso brasileiro, as teses de valorização do mestiço como um tipo de tentativa de “branqueamento” da nação e o início da exclusão das parcelas menos privilegiadas da população brasileira, qual seja, a negra, foram bem-vindas na tentativa de forjar uma pretensa identidade nacional. Quer dizer, reprime-se ou aniquila-se tudo o que ameaça o jogo de quem detém o poder, isto é, tanto aquele que escreve a literatura quanto quem “constrói” as próprias histórias dessa literatura. À medida que tais ideais preconceituosos se confirmavam, as figuras marginalizadas da sociedade, também eram excluídas pela intelectualidade, preocupada, tão somente, em estudar a chamada “alta cultura”.

A partir do momento em que se revela uma preocupação em aliar a cultura e a literatura, podemos entender que os artefatos culturais também podem ser entendidos e

estudados como textos, mas, não deixando de lado as postulações de Antonio Candido acerca da relação texto-contexto, aspecto essencial para a análise e compreensão das obras literárias. Nesse sentido, os aspectos sociais, históricos e econômicos também são considerados relevantes, o que aponta para outros discursos, outras disciplinas, provocando a ampliação e, ao mesmo tempo, a interação entre vários campos de estudos.

3.2 A trajetória dos estudos culturais

Antes de tratarmos, propriamente, da trajetória perseguida pelos estudos culturais como disciplina é importante recuperarmos a etimologia da palavra “cultura”, inserida em maior ou menor grau em qualquer área de ciências humanas. É em seu grau máximo que a coloca como elemento fundante da própria disciplina denominada estudos culturais, segundo esclarece Maria Elisa Cevalco (2003), ao trazer sua origem:

A palavra ‘cultura’ entrou na língua inglesa a partir do latim *colere*, que significa *habitar* – daí, hoje, “colono” e “colônia”; *adorar* – hoje com sentido preservado em “culto”; e também *cultivar* – na acepção de cuidar, aplicado tanto à agricultura quanto aos animais. (...) até o século XVIII, cultura designava uma atividade, era cultura de alguma coisa. Foi nessa época que, ao lado da palavra correlata “civilização”, começou a ser usada como um substantivo abstrato, (...) para designar um processo geral de progresso intelectual e espiritual tanto na esfera pessoal como na social (p. 09).

O conceito de cultura foi modificando o seu sentido ao longo do tempo, conforme acrescenta Cevalco (2003). Se no Romantismo havia uma preocupação em enfatizar a cultura das nações, do folclore e do domínio dos valores humanos, adquiriu, de outro lado, uma conotação mais imperialista ao longo do século XIX. Nesse período,

a palavra, que antes designava o treinamento de faculdades mentais, se transformou, conforme refere a estudiosa, “no termo que enfeixa uma reação à crítica” (p. 10). Pensamento que teve suas ramificações e se consolidou no século XX. Quer dizer, o sentido da palavra se modificou à medida que as transformações sociais também ocorreram.

Segundo as postulações de Cevalco, é importante destacar a cultura como eixo de debates dos estudos culturais, bem como a existência de uma maior preocupação antropológica. De acordo com Cevalco, a palavra cultura:

[no] processo, uma de suas acepções de antes da guerra, a da distinção social, cultura como posse por parte de um grupo seletivo, começa a desaparecer e a dar lugar à preponderância do uso antropológico, cultura como modo de vida. O outro sentido de cultura, designando as artes e, no contexto inglês em especial, a literatura, se inflete com a predominância da crítica sobre a criação (...)” (p. 11).

A disciplina estudos culturais surgiu também de uma necessidade de revigorar o estudo das obras literárias. Contudo, apresenta problemas e oposições e, embora pareça andar lado a lado com a teoria, é confusamente interdisciplinar e tão difícil de definir quanto a própria teoria, conforme destaca Jonathan Culler (1999). Ele assinala que “poder-se-ia dizer que “teoria” é a teoria e estudos culturais é a prática” (p. 48), talvez por isso tais estudos gerem tantas restrições e controvérsias nos meios acadêmicos.

Mas não podemos deixar de lado as postulações de Culler, uma vez que ele chama atenção para o fato de que

[libertados] do princípio que presidiu por muito tempo os estudos literários, os estudos culturais podiam facilmente tornar-se um tipo de sociologia não quantitativa, tratando as obras como exemplos ou sintomas de outra coisa e não do interesse nelas mesmas e sucumbindo a outras tentações (p. 55).

É preciso lembrar, contudo, que os estudos culturais são movidos pela tensão entre o desejo de recuperar a cultura popular, como a expressão do povo, ou de dar voz à cultura de grupos marginalizados. Desse modo, ao entrar em contato com o que é importante para a vida das pessoas comuns, tais estudos fazem oposição diretamente aos estetas e aos professores.

Se de um lado havia uma preocupação com modelos teóricos de relacionamento entre a economia, o Estado, a sociedade, a cultura e a vida diária, dependendo dos problemas da teoria social contemporânea, de outro lado, também utilizou muito as teorias da cultura. Surgiu uma distinção entre a cultura superior e inferior e formas culturais como cinema, televisão e a música popular, por exemplo, que passaram a ser valorizadas e estudadas.

Culler, por sua vez, tenta simplificar o percurso dos estudos culturais ao dividi-lo em dois caminhos. Assinala “que vêm primeiro do estruturalismo francês dos anos 60, que tratava a cultura como uma série de práticas cujas regras ou convenções deveriam ser descritas” (p. 49). Cita como primeira obra sobre os estudos culturais, *Mitologias* (1957), de Roland Barthes, que reúne leituras de uma gama de atividades culturais e abrange desde lutas livres profissionais, propagandas de carros e detergentes a objetos culturais místicos como o vinho francês e o cérebro de Einstein. Nesse sentido, resume Culler, “o exemplo de Barthes estimulou a leitura das conotações das imagens culturais e a análise do funcionamento social das estranhas construções da cultura” (p. 50).

O segundo caminho que serviu de fonte para os estudos culturais contemporâneos é a teoria literária marxista na Grã-Bretanha, também denominada de *New left*. A obra de Raymond Williams, *Cultura e Sociedade* (1958), e do fundador do Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies, Richard Hoggart (*The Uses of Literacy*, 1957), buscou, conforme aponta Culler, “recuperar e explorar uma cultura operária popular que havia sido perdida de vista à medida que a cultura era identificada com alta literatura” (p. 50). Com efeito, prossegue o teórico, “esse projeto de

recuperação de vozes perdidas, de fazer a História a partir de baixo, encontrou uma teorização da cultura” (CULLER, 1999, p. 50).

A partir desses princípios postulados pelos fundadores dos estudos culturais, já podemos ver, de imediato, o porquê do interesse pela obra de João Antônio. O escritor paulista procurou traduzir em suas obras a imagem dos seres marginalizados da nossa sociedade e que, por esse motivo, também não tinham muito espaço para serem analisados pelos estudiosos da chamada “alta literatura”, uma vez que seus personagens se resumem a malandros, prostitutas, homossexuais, mendigos, enfim, uma parcela grande de despossuídos e habitantes das grandes cidades.

Nesse sentido, há que se levar em consideração as palavras de Culler (1999), que destaca que “[os] estudos culturais se detêm entre o desejo do analista de analisar a cultura como um conjunto de códigos e práticas que aliena as pessoas de seus interesses” e, por isso, continua o estudioso – “cria os desejos que elas passam a ter e, por outro lado, o desejo do analista de encontrar na cultura popular uma expressão autêntica de valor” (p. 50).

O estudioso aponta que a solução para essa construção da cultura se detém no fato de as pessoas revelarem-se capazes de usar os materiais culturais que são impostos pelo capitalismo, pela mídia e só assim tentar produzir uma cultura própria, uma vez que, adianta, “a cultura popular é feita da cultura de massas” (p. 51). Para Culler, a cultura popular é construída a partir de tudo aquilo que se opõe a ela, o que recai não só numa cultura de luta, como também traz à tona uma cultura cuja criatividade consiste em usar os produtos provenientes dessa cultura de massas.

Culler assinala ainda que o trabalho nos estudos culturais harmoniza-se com o caráter problemático da identidade e com as múltiplas maneiras pelas quais as identidades são formadas, vividas e transmitidas. Sem contar o quão relevante é o estudo das culturas e identidades culturais instáveis que se colocam para grupos (dentre as quais o teórico destaca as minorias étnicas, imigrantes e mulheres) que podem ter problemas em identificar-se com a cultura mais ampla na qual se encontram.

O teórico alerta para o interesse pela identidade, que é crucial e inevitável, uma vez que é movida por conflitos e tensões. Ele destaca que o “processo de formação da identidade não apenas coloca em primeiro plano algumas diferenças e negligenciam outras” como também “toma uma diferença ou divisão interna e a projeta como uma diferença entre os indivíduos ou grupos” (p. 114).

Temos que ressaltar o fato de que os estudos culturais não são demarcados por um “início absoluto”, conforme esclarece Stuart Hall (2003). De outro lado, o estudioso sinaliza para a importância das rupturas, uma vez que, segundo revela Hall, “[velhas] correntes de pensamento são rompidas, velhas constelações deslocadas, e elementos novos e velhos são reagrupados ao redor de uma nova gama de premissas e temas” (p. 123).

O teórico alerta que “[é] por causa dessa articulação complexa entre pensamento e realidade histórica, refletida nas categorias sociais do pensamento e na contínua dialética entre ‘poder’ e ‘conhecimento’ que tais rupturas são dignas de registro” (HALL, 2003, p. 123). Daí o surgimento dos estudos culturais como uma problemática distinta, nos meados da década de 50.

Ele afirma que o que os unia era o fato de a cultura ter virado sinônimo de “local de convergência”, embora nenhuma definição única e não problemática de cultura aflorou, de modo que o conceito continua complexo. Por isso, o estudioso parte de duas maneiras diferentes de conceituar a cultura extraídas da obra *The Long Revolution*, de Raymond Williams. A primeira maneira, adianta o teórico, “relaciona cultura à soma das descrições disponíveis pelas quais as sociedades dão sentido e refletem as suas experiências comuns” (HALL, 2003, p. 126). Nesse aspecto, a concepção de cultura é socializada e democratizada, oposta ao ideal antigo de perfeição ou ainda revelando uma cultura ordinária.

Se a primeira ênfase levanta a conotação do termo cultura com o domínio das idéias, a segunda ênfase é mais antropológica e prioriza a cultura atrelada às práticas sociais. Hall parte das práticas sociais isoladas, afirmando, por sua vez que

[é] nesse contexto que a “teoria da cultura” é definida como o “estudo das relações entre elementos em um modo de vida global. A cultura não é uma prática, nem apenas a soma descritiva dos costumes e “culturas populares [*folkways*]” das sociedades, como ela tende a se tornar em certos tipos de antropologia. Está perpassada por todas as práticas sociais e constitui a soma do inter-relacionamento das mesmas (HALL, 2003, p. 128).

Nesse sentido, resume Hall, “[a] cultura é esse padrão de organização, essas formas características de energia humana que podem ser descobertas como reveladoras de si mesmas – dentro de identidades e correspondências inesperadas – dentro ou subjacente”, reforça o teórico, “a *todas* as demais práticas sociais” (p. 128). Logo, assinala que a análise da cultura torna-se a tentativa de descobrir a natureza da organização que forma o complexo desses relacionamentos.

Hall trata também de um segundo momento dos estudos culturais, quando Williams leva em consideração a crítica de E.P. Thompson sobre *The Long Revolution*, principalmente, no que se refere a algumas convergências entre os posicionamentos dos autores. Para ele, Williams e Thompson trabalham em torno dos termos da mesma problemática, “através da operação de uma teorização violenta e esquematicamente dicotômica” (p. 131). Alerta que o fundamento organizador da obra de Thompson (ou seja, a preocupação com as classes enquanto relações, a luta popular, as formações históricas de consciência) é alheio ao modo mais reflexivo e generalizador, como Williams frequentemente trabalha.

Deixando de lado algumas divergências existentes no pensamento de Williams e Thompson, Hall trata ainda da problemática da vertente culturalista nos estudos culturais que parece se iniciar com a chegada do estruturalismo ao cenário. Chama atenção para o fato de que o paradigma culturalista privilegiou os estudos acerca da ideologia (sem mencioná-la diretamente), haja vista a sua linhagem mais marxista, esquecendo-se, contudo, a “cultura”.

A vertente culturalista também serviu de base para os estudos culturais, interrompida pela chegada dos estruturalismos. Para ele, “embora o paradigma

culturalista possa ser definido sem se recorrer a uma referência ao termo ‘ideologia’, as intervenções estruturalistas foram amplamente articuladas em torno desse conceito” (p. 153). Segundo Hall, o referido paradigma é o que lhe parece mais adequado, uma vez que está em concordância com sua linhagem mais marxista, mas a cultura, nesse caso, não é figura tão proeminente.

Hall destaca o papel dos *founding fathers*, Hoggart, Williams e Thompson, para além de uma mera contribuição teórica, uma vez que eles foram construtores de redes que tornam possível a consolidação de novas problemáticas, como as encarnações de dinâmicas sociais que afetam gerações nascidas entre o fim dos anos 1930 e meados dos anos 1950.

Daí a relevância dos estudos culturais para o estudo da tese, uma vez que tais estudos têm por objetivo tentar trazer à tona a cultura popular, ou de dar voz à cultura de grupos marginalizados. Há no pensamento de teóricos como Raymond Williams uma preocupação e uma necessidade em se estudar relações entre a cultura superior e inferior, contribuindo para que também sejam valorizadas outras formas culturais.

Voltando à questão da formação dos estudos culturais, não podemos esquecer de que tais estudos começaram como um empreendimento marginal desconectado das disciplinas e das universidades consagradas. Conforme recorda Cevalco (2003), eles começaram a partir da necessidade política de estabelecer uma educação democrática para quem até o momento não tinha tido oportunidade. Cevalco lembra ainda que, no início, Hoggart, Thompson e Williams foram professores da Worker’s Educational Association (WEA), uma organização de esquerda para a educação de trabalhadores.

A WEA tinha a intenção de construir uma nova consciência social que incluísse a classe trabalhadora. Eles pensavam que a sociedade só poderia ser criada de baixo para cima, de modo que a educação contribuiria para essa troca entre intelectuais e trabalhadores. Mas aos poucos, a disciplina foi sendo absorvida pelos meios acadêmicos.

Em suma, os estudos culturais foram sendo norteados por dois paradigmas, o culturalista e o estruturalista. O primeiro, na visão dos três fundadores, a cultura era tratada como um todo social. Os estruturalistas buscavam na cultura a manifestação de dados estruturais de uma sociedade. Já o paradigma estruturalista formou um modelo teórico, segundo recorda Cevalco (2003), “que desconfia[va] de uma experiência sem mediação” (p. 100).

Muitos são os acadêmicos que afirmam que os estudos culturais se mostram afastados de um caráter político. Mas, não podemos esquecer que a corrente culturalista, sobretudo a *New left* britânica, demonstrou a sua preocupação com os problemas sociais, além da relevância da “história” dos marginalizados ou excluídos da historiografia oficial.

O *lumpemproletariado*, personagem principal, nas narrativas selecionadas, nos fornece alguns dados acerca do percurso e posição das obras na historiografia brasileira. Obviamente, não pretendemos aqui, trazer as postulações acerca das obras de cada crítico ou teórico brasileiro, mas o fato de João Antônio ser quase uma figura expletiva, sobretudo, nas histórias da literatura, já antecipa a falta de relevância dos seres excluídos ou marginalizados, para a intelectualidade criadora dessas histórias (ou manuais). Na verdade, as relações políticas, as condições sociais e as questões étnicas são elementos ainda pouco estudados nas análises de obras ficcionais, mas, de outro lado, são temas, obviamente, muito presentes e vislumbrados pelos estudos culturais.

Entretanto, temos que lembrar que elementos externos, como os efeitos provocados pela própria modernidade, modificaram aspectos inerentes à figura do malandro. Prova disso também é o carnaval no Brasil, hoje uma espécie de mercado que visa tão somente o lucro em detrimento do prazer e da diversão, que outrora manifestava a cultura popular dos morros e bairros específicos da sociedade carioca.

Contudo, não podemos esquecer da representação cultural exercida pelos grupos marginalizados na nossa literatura, ao longo do tempo. Dessa maneira, os estudos culturais nos ajudam a compreender e trazer à tona para o campo dos estudos literários e culturais figuras esquecidas ou ignoradas. Por isso, a tese procurou chamar atenção

também para os pensamentos preconceituosos que se propagaram durante muitos anos e que tinham a intenção de deixar cada vez mais à margem as personagens excluídas de nossa sociedade, principalmente o negro. Tais postulações, aos poucos, foram deixadas de lado, mas a força da modernidade colaborou para a marginalização cada vez mais crescente da parcela negra da sociedade.

4 NOTAS SOBRE A MODERNIDADE

4.1 A modernidade e seus efeitos

A modernidade é o transitório, o fugitivo, o contingente, a metade da arte, cuja outra metade é o eterno e o imutável. (...) Esse elemento transitório, fugitivo, cujas metamorfoses são tão freqüentes, não tendes o direito de o desprezar ou dispensar. Ao suprimi-lo, caireis forçosamente no vazio de uma beleza abstrata e indefinível, como a da única mulher antes do primeiro pecado.

Charles Baudelaire. *O pintor da vida moderna*.

As mudanças ocorridas no início do século XX, fruto da modernidade e as conseqüências que ela imprimiu ao longo do tempo, como desigualdades sociais provenientes de uma sociedade preocupada com valores de troca, fizeram com que João Antônio expressasse em suas obras um mundo desprovido de *glamour*, expondo sem rodeios a miséria humana que a sociedade parece ainda ignorar. Sendo assim, o tema da modernidade revela-se urgente, na tentativa de comprovar os efeitos que ela imprimiu na sociedade, principalmente pelo fato de que o território escolhido é o sujo e dramático submundo das grandes cidades.

O Brasil tem a construção de sua identidade associada à formação do povo brasileiro. Desse povo ressurgiu uma figura considerada “típica brasileira”, também conhecida por utilizar subterfúgios para conseguir o que deseja, principalmente por fazer uso do chamado “jeitinho”, artifício que se estendeu a quase todo o povo brasileiro, deixando de ser exclusividade do malandro. É possível constatar uma espécie de construção identitária nacional, relacionada à malandragem, nas obras do fim do século XIX, como *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de Almeida, também em alguns aspectos *O cortiço*, de Aluísio de Azevedo e, já no século XX, *Macunaíma*, de Mário de Andrade.

A modernidade permeou o contexto que envolveu as obras citadas, exceto *Memórias de um sargento de milícias* (escrita num período ainda distante das idéias provenientes da modernidade nascida na Europa) ainda que marcada pela vinda de D. João VI ao Brasil, época de inserção de alguns bens culturais como bibliotecas, teatros, livrarias, tipografias, o comércio, a construção civil e, sobretudo, a imprensa, onde eram publicados os primeiros folhetins, como o próprio *Memórias*.

Desejamos verificar até que ponto os efeitos modernizantes contribuíram para a construção da figura do habitante dos grandes centros urbanos, principalmente o marginalizado, representado pelas prostitutas, os malandros nascentes, os mendigos, os capoeiras e todo tipo de miséria, trazendo à tona as máscaras da sociedade que os ignorava ou subjugava os moradores do outro lado do bulevar. Assim, as obras de João Antônio, a começar por *Malagueta*, passando por *Leão-de-chácara* até *Abraçado*, também perfazem um percurso, já totalmente inserido no contexto moderno e, por isso, as vicissitudes se fazem mais presentes e marcantes no caráter do anti-herói escolhido para a tese.

É importante, contudo, falarmos da palavra “modernidade” que, junto com os termos “moderno” e “modernismo”, não tem o mesmo sentido, nem remete a idéias claras e distintas, segundo ressalva Antoine Compagnon (1999). O teórico francês destaca ainda que “a modernidade adota facilmente uma postura provocante, mas seu interior é desesperado” (p. 15).

Nesse sentido, Compagnon tenta seguir uma genealogia que trate sobre as noções citadas. Assinala, pois, que o substantivo *modernidade*, no sentido de caráter do que é moderno, aparece em Balzac, em 1823, antes de identificar-se verdadeiramente com Baudelaire e modernismo, no sentido de gosto do que é moderno aparece em Huysmans, no “Salão de 1879”, de outro lado, o adjetivo moderno, é muito mais antigo. Para tanto, Compagnon refere o pensamento de Hans Robert Jauss, que procurou traçar a história do termo:

“*modernus* aparece, em latim vulgar, no fim do século V, oriundo de *modo*, “agora mesmo, recentemente, agora”. *Modernus* designa não o que é novo, mas o que é presente, atual, contemporâneo daquele que fala. O moderno se distingue, assim, do velho e do antigo, isto é, do passado totalmente acabado da cultura grega e romana (p. 17).

Compagnon afirma que quando essa palavra surgiu, nem se cogitava tempo. Mas, se no século V, não se pensava na modernidade referindo-se ao tempo, no século XII, perguntou-se muito se a idéia de progresso que evoluiria dos *antiqui* aos *moderni* seria inseparável de nossas concepções da época moderna. Contudo, como a tese percorre o caminho da modernidade aliada às mudanças ocorridas na Europa, no século XIX e trazidas para o Brasil, entendemos que seu sentido venha, sobretudo, acompanhado da idéia de progresso e os seus efeitos, relacionados à idéia de transitoriedade, fugacidade, que supõe esquecimento do passado e a aceitação do imediatismo.

No que diz respeito às vicissitudes ocorridas durante a modernidade é importante começar falando sobre as mudanças iniciadas fora do contexto brasileiro, ocorridas, sobretudo, na Europa e que marcaram e transformaram, mesmo que um pouco atrasadas, o cenário nacional.

Segundo o teórico norte-americano Marshall Berman (2001), sobretudo, no que se refere às mudanças ocorridas na Paris do final do século XIX,

(...) os bulevares arteriais foram desde o início sobrecarregados com uma dupla função: dar vazão aos fluxos mais intensos de tráfego através da cidade e servir de principais ruas de comércio e negócios, à medida que o volume de tráfego crescia as duas funções se mostravam incompatíveis (...) O borbulhante tráfego da rua e do bulevar não conhece fronteiras espaciais ou temporais, (...) impõe seu ritmo ao tempo de todas as pessoas, transforma todo o ambiente moderno em caos” (p. 153-154).

Levando em consideração as postulações de Stuart Hall (2001) de que o “sujeito previamente vivido como tendo uma identidade única e estável, está se tornado cada vez

mais fragmentado, composto de várias identidades”, podemos afirmar que as transformações sofridas pelo personagem malandro ao longo do tempo, também acompanharam as vicissitudes proporcionadas pela modernidade, no interior das cidades.

De acordo com Berman (2001), “ser moderno é encontrar-se em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento e autotransformação e transformação das coisas em redor, mas ao mesmo tempo ameaça destruir tudo o que somos” (p. 15). Isso significa dizer que a modernidade é um conceito paradoxal, sobretudo quando levamos em consideração as palavras de Berman ao afirmar que ela tanto une quanto desune a espécie humana, bem como “nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambigüidade e angústia” (p. 15).

Berman assevera ainda que a tendência moderna de buscar sempre o novo faz com que essa procura seja constante, pois “a vida moderna do ano que vem será diferente da deste ano; todavia ambas farão parte da mesma era moderna” (2001, p. 139), recaindo na questão de que não se pode pisar duas vezes na mesma modernidade, já que a vida moderna é difícil de se apreender. Há uma necessidade de se apagar o passado, isto é, o velho, em detrimento do novo.

Já para Antoine Compagnon (1999), ao contrapor a modernidade à pós-modernidade, afirma que esta última resulta ainda de uma crise essencial da história no mundo contemporâneo, de uma crise de legitimidade dos ideais modernos de progresso, de razão e de superação. Nesse sentido, a pós-modernidade represente, talvez, “a chegada tardia da verdadeira modernidade” (p. 120).

Néstor García Canclini (2003), de certo modo, também compartilha do pensamento de Compagnon, destacando a sua relutância em aceitar a pós-modernidade como uma etapa que substituiria a época moderna. Para tanto, prefere concebê-la como um modo de problematizar as articulações que a modernidade estabeleceu com as tradições que tentou excluir ou superar. Contudo, não esquece de anotar que “[o] passado não deixou de corroer as pretensões de ruptura absoluta da modernidade” (p. 114).

Por outro lado, seguindo as palavras de Canclini (2003), é importante observar que, ao trazermos tais conceitos para a realidade da América Latina, a atitude diante dos debates pós-modernos seja de “subestimação irônica”. O teórico segue suas postulações e lança, por conseguinte, uma questão pertinente: “[para] que vamos ficar nos preocupando com a pós-modernidade se, no nosso continente, os avanços modernos não chegaram de todo nem a todos? (p. 24)”

Canclini enfatiza que a modernidade é vista como uma máscara, isto é, um simulacro urdido pelas elites e pelos aparelhos estatais, sobretudo os que se ocupam da arte e da cultura, mas que por isso mesmo os torna representativos e inverossímeis. Afirma ainda que

[as] oligarquias liberais do final do século XIX e início do XX teriam feito de conta que constituíam Estados, mas apenas organizaram algumas áreas da sociedade para promover um desenvolvimento subordinado e inconsistente; fizeram de conta que formavam culturas nacionais e mal construíram culturas de elite (p. 25).

Em decorrência da crise e dos efeitos da modernidade sobre o indivíduo, a questão identidade parece estar cada vez mais presente nas discussões acadêmicas. Por isso, como tratar de identidade quando se é confrontado com um indivíduo, visto e descrito de forma fragmentada e impossibilitado de pensar em aspectos como a coletividade e a construção de uma nação?

Os caminhos parecem difíceis de se encontrar, principalmente pelo fato de que a modernidade mostrou-se insatisfatória e paradoxal, haja vista que o seu desejo de mudança, isto é, ruptura, relegando o passado ao segundo plano, não pôde ser posto em prática. Daí o pós-modernismo emergir na contramão da modernidade, uma vez que procurou voltar-se para o passado para superar o presente.

Segundo Antoine Compagnon (1999), o pós-moderno, espécie de clichê dos anos 80, “invadiu as Belas-Artes – se ainda se pode falar assim (observa-se aqui a opinião do teórico francês) – a literatura, as artes plásticas, talvez a música, mas, antes

de tudo, a arquitetura e também a filosofia, cansadas das vanguardas e de suas aporias” (p. 120). Para Compagnon, a arquitetura e a filosofia, na pós-modernidade, mostraram-se decepcionadas com a tradição da ruptura cada vez mais integrada ao fetichismo da mercadoria na sociedade de consumo.

Compagnon afirma que é evidente o surgimento do pós-moderno como uma reação ao moderno, mas nem por isso deixa de ser contraditório e, responde, *a priori*, que o pós-moderno é antes de tudo uma palavra de ordem polêmica, “posicionando-se enganosamente contra a ideologia da modernidade ou contra a modernidade como ideologia, isto é, negando menos a modernidade de Baudelaire, na sua ambigüidade e no seu dilaceramento do que a das vanguardas históricas do século XX” (p. 121).

O teórico francês assinala que a modernidade apresentou o novo como valor. Com efeito, o moderno pareceu assumir, assim, uma postura da lei do eterno retorno, uma vez que tudo é retomado sendo praticamente impossível romper com o passado, ou seja, com a tradição que os modernos constantemente negavam.

Na ânsia de trazer à tona o paradoxo proporcionado pela modernidade, o crítico francês refere o pensamento de Charles Baudelaire, caracterizando-o como o observador mais perspicaz do século XIX. O teórico aponta a ambivalência do poeta com relação à modernidade (mais especificamente na pintura), pois ao mesmo tempo em que Baudelaire se deleita com a nova evanescência do belo, por outro lado, resiste à modernização e à secularização (1999, p. 23).

Compagnon trata da posição de Baudelaire diante do moderno, procurando ressaltar o paradoxo de que “a modernidade é escrava do tempo” (1999, p. 25), já que ela supõe a aniquilação do passado e a aceitação do imediatismo, ocorrendo aí a possibilidade da decadência da novidade que se renova constantemente e, de certa forma, nega o novo como valor de ontem, recaindo na questão da superstição do novo.

É, pois, diante desse mundo moderno que se agiganta, que Walter Benjamin (1994) afirmou em “Experiência e pobreza” que “ficamos pobres”, isto é, não existe mais a experiência. Segundo ele, “abandonamos uma depois da outra todas as peças do

patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do atual” (p. 119). Assevera, envolto pela atmosfera de ânsia pelo novo, que “[em] seus edifícios, quadros e narrativas a humanidade se prepara, se necessário, para sobreviver à cultura” (p. 119).

O conceito de modernidade proposto por Zygmunt Bauman (2001) também parece adequado, quando ele afirma que “[uma] característica da vida moderna e de seu moderno entorno se impõe, no entanto, talvez como ‘a diferença que faz a diferença’” (p. 15), como o atributo crucial, assevera o teórico, que “todas as demais características seguem”, sobretudo, na relação cambiante entre espaço e tempo.

Para Bauman (2001), “[a] modernidade começa quando o espaço e o tempo são separados da prática da vida entre si, e assim podem ser teorizados como categorias distintas e mutuamente independentes da estratégia e da ação” (p. 15). Isso significa afirmar, prossegue o teórico, que na modernidade, “o tempo tem *história*, tem história por causa de sua ‘capacidade de carga’, (...) o alongamento dos trechos do espaço que unidades de tempo permitem ‘passar’, ‘atravessar’, ‘cobrir’ – ou conquistar” (p. 15-16).

Parece impossível apreender o tempo e o novo, uma vez que estes dois elementos revelam uma certa fugacidade, quer dizer o tempo, conforme mencionado, faz com que o novo perca o seu valor a cada momento, sendo, portanto, algo difícil de ser descrito e seguido. O que recai, por seu turno, no conceito de modernidade fluida, descrito por Bauman.

Contudo, conforme Stuart Hall (2001), para falar acerca da identidade é necessário antes traçar o percurso da própria modernidade, ou ainda do nascimento e morte do sujeito moderno. Parte, portanto, da idéia de que a conceptualização do sujeito moderno mudou em três pontos estratégicos, durante a modernidade. Essas mudanças, avalia, “sublinham a afirmação básica de que as conceptualizações do sujeito mudam e, portanto, têm uma história” (p. 24). De modo que, “uma vez que o sujeito moderno emergiu num momento particular (seu nascimento) e tem uma história, segue-se que ele também pode mudar” (HALL, 2001, p. 24) e, por isso, podemos vislumbrar até mesmo sua morte. Tal percurso parece acompanhar as vicissitudes do malandro, personagem

marcado pela degradação que se agrava ao longo da modernidade e o encaminha também para a “morte” inevitável.

Ao se tentar traçar o percurso do malandro é possível constatarmos, através da mudança de seu comportamento, que as identidades não são unificadas, mas sim, na modernidade tardia, conforme assinala Hall, cada vez mais fragmentadas e fraturadas; ou ainda que elas não são nunca singulares, como aponta o estudioso, “mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos” (p. 108).

4.2 A cidade como palco da malandragem

A cidade, como outras cidades, tem muitos habitantes, cada um com um mapa da cidade em sua cabeça.

Z. Bauman. **Modernidade líquida.**

Levando em consideração o fato de que o malandro é um personagem essencialmente cidadão é preciso também percorrer esse cenário, que sofreu e sofre com os efeitos promovidos pela modernidade. Daí, ser pertinente fazer uso das palavras de Kevin Lynch (1997) quando diz que “a cidade é uma construção no espaço, mas uma construção em grande escala; uma coisa só percebida no decorrer de longos períodos de tempo”. Ele ressalta que “[a] cada instante há mais do que o olho pode ver, mais do que o ouvido pode perceber, (...). Nada é vivenciado em si mesmo, mas sempre em relação às seqüências de elementos que a ele conduzem, à lembrança de experiências passadas (p. 02)”.

Lynch assinala, ainda, que “[a] cidade não é construída para uma pessoa, mas para um grande número delas, todas com grande diversidade de formação, temperamento, ocupação e classe social” (p. 123), bem como é uma organização

mutável, característica inerente à modernidade, além de apresentar o caráter da polivalência, segundo as palavras do teórico.

Na tentativa de tratar dessa relação da literatura exclusivamente envolvida pelo espaço urbano moderno, é oportuno lembrar que a escrita de João Antônio também parece se aproximar, em alguns aspectos, da obra de Roberto Arlt, por exemplo, escritor argentino que morreu em 1942 e viu as transformações ocorridas na cidade de Buenos Aires, no início do século XX. É possível destacarmos algumas semelhanças, não só pelo fato de que ambos procuraram tratar da modernização do Rio de Janeiro e São Paulo, no caso do brasileiro e de Buenos Aires, no caso do escritor argentino, mas, sobretudo, pelo interesse de ambos pelos tipos agressivos e pelas situações escabrosas, características dos bairros periféricos que descreveram, recaindo também na questão de que as figuras marginalizadas habitam todo e qualquer espaço urbano.

Convém destacarmos as palavras de Ângela Maria Dias, que revela o tango na obra de Arlt como uma instância privilegiada de discussão e encenação dos dilemas da vida afetiva e dos valores morais. Ela destaca que “[na] sociabilidade ampliada inerente à modernização da vida urbana, os novos espaços, como o cabaret, o bordel, os bares e cafés, descortinam um mundo de sentimentos e contradições insanáveis”¹⁸, dos quais atuam nesses palcos boêmios, marginais, prostitutas e intelectuais.

Tais aspectos também são descritos e vislumbrados no cenário brasileiro, mas nas rodas de samba, ritmo preferido do escritor paulista. Apesar da distância temporal entre ambos, há uma profunda afinidade, revelando as marcas de escritores provenientes, podemos afirmar, de mundos semelhantes, provocando sensações semelhantes. Sensações tais e oriundas dessa nova cidade que lhes é ofertada e os envolve, cidade essa que no passado provocava sensações diferentes das experimentadas agora. João Antônio quer, diante dessa nova realidade que lhe é oferecida, ganhar, reaver a cidade, mas “[a] cidade deu em outra”. Não foi só o espaço,

¹⁸ Cf. o artigo de DIAS, Ângela Maria. Cidades cruéis de Nelson Rodrigues e Roberto Arlt. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. N. 22, p. 158-171, Brasília, julho/dezembro de 2003. Ângela Dias no referido artigo compara, de fato, os escritores Nelson Rodrigues e Roberto Arlt, mas suas postulações foram aqui relacionadas com a obra de João Antônio, observações que também parecem pertinentes e adequadas.

para o escritor “solidão de cimento armado”, que modificara, foram também as pessoas: “As caras mudaram, muito jogador e sinuqueiro sumiu na poeira. Maioria grisalhou, degingolou, esquinizou-se para longe, Deus saberá em que buraco fora das bocas-de-inferno em que os conheci. Ou a cidade os comeu” (ANTONIO, 2003, p. 74).

Nesse aspecto, é importante ressaltarmos as impressões de Charles Baudelaire, que vivenciou na Paris da sua época as vicissitudes provocadas pela modernização crescente. Retratou tal realidade sofrida pelo cenário parisiense como um homem que se vê em meio a um turbilhão provocado por transformações constantes, sendo estudado por teóricos como Walter Benjamin e, mais recentemente, Marshall Berman e Antoine Compagnon.¹⁹

Baudelaire pretendeu, em seus poemas, expressar os ambíguos sentimentos que afloram na alma do homem esmagado pela vertigem proveniente da grande cidade: “[te] quiero, ciudad infame! Cortesanas,/ bandidos, também, brindais placeres/ que el profano ordinário no llega a comprender”.²⁰

De acordo com Marshall Berman (2001), Baudelaire nos deixou uma lição acerca da vida moderna, uma vez que para o poeta ela possuía uma “beleza peculiar e autêntica”, mas que se mostrava inseparável de sua miséria e ansiedade intrínsecas, inseparável, sentencia Berman, “das contas que o homem moderno tem de pagar” (p. 138).

Richard Sennett (2006) observa, contudo, que as transformações impostas pela modernidade não se referiam tão somente ao papel de chocar ou de excluir. Segundo o teórico, “[o] desenho urbano do século XIX tanto promoveu a circulação de grande número de indivíduos quanto incapacitou o movimento de grupos ameaçadores, surgidos com a Revolução Francesa (p. 265)”, não esquecendo o fato de que os

¹⁹ Compagnon trata da posição de Baudelaire diante do moderno, procurando ressaltar assim o paradoxo de que “a modernidade é escrava do tempo”. A tendência moderna de buscar sempre o novo faz com que essa procura seja árdua e constante. Cf. o livro de COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999, p. 25.

²⁰ Cf. BAUDELAIRE, Charles. *Pequeños poemas en prosa (El Spleen de Paris)*. Traducción Enrique Lopes Castellon. Madrid : M. E. Editores, s.d, p. 206.

urbanistas modernos levaram em conta os preceitos iluministas no intuito de conceber as cidades como artérias e veias.

Se antes se concebia o indivíduo estimulado pela multidão agitada, agora ele estaria protegido por ela. Sennett cita, por conseguinte, três grandes projetos que marcaram essa mudança: a construção de Regent's Park e Regent's Street, em Londres, no início do século; a reconstrução das ruas parisienses pelo barão Haussmann, por volta de 1850; e a construção do metrô em Londres, no fim do período (tal projeto é aqui deixado de lado, uma vez que o Brasil revelou atraso na construção desse meio de transporte).

No que se refere ao primeiro projeto, Sennett assinala que Regent's Park e Regent's Street, no início do século XIX, quer dizer, antes das modificações sofridas por Paris, constituíram-se no maior trabalho de urbanização até então realizado em Londres. O projeto foi feito pelo arquiteto John Nash e assumido pelo futuro rei Jorge IV.

Contudo, o destino de Londres à velocidade, conforme assevera Sennett, parecia pouco adequado às pessoas:

O esplendor dos prédios era quase exagerado. Sua imponência ajudava a traçar uma fronteira entre o parque e a malha urbana do lado de fora, pobre, remendada e desordenada. O projeto de Nash empurrou as classes menos favorecidas, que viviam ao norte, em direção aos distritos de Chalk Farm e Camden Town. O imenso espaço alinhado pelas magníficas moradias, justapostas pelo estuque, e o fluxo de veículos tornavam Regent's Park pouco acessível; de fato, nos primeiros anos ele permaneceu vazio (p. 267).

Com a construção de tais parques Nash conseguiu pôr em prática o seu objetivo principal, tendo em vista que ambos funcionavam como uma espécie de isolante do espaço, impossibilitando que as aglomerações ouvissem algum discurso, por exemplo. Sennett (2006) assinala que “[a] locomoção em uma rua unifuncional foi o primeiro passo, necessário, na busca das prerrogativas individuais na multidão” (p. 268).

Logo, o primeiro projeto seria uma prévia daquilo que o imperador Napoleão III propôs ao barão de Haussmann, duas gerações depois em Paris. Novamente é trazida à tona a preocupação com as revoltas populares, sobretudo porque a França já havia atravessado as de 1830 e 1848.

Assim como Londres, Paris também abrigava ao norte os moradores mais pobres, onde também estavam situados bairros operários, locais de oficinas e pequenas fábricas. Haussmann atravessou essas áreas e dividiu as comunidades pobres com largas avenidas. Sem esquecer, segundo assinala Sennett, que em virtude do temor de Haussmann das multidões rebeladas, as ruas permitiam a passagem de duas carroças militares, uma ao lado da outra. Desse modo, as milícias teriam plenas condições de reprimir qualquer revolta, ou a própria liberdade dos movimentos.

As transformações impostas pela modernidade modificavam não só o cenário das cidades, como também o comportamento das pessoas, impedidas, sobretudo, de protestar. As obras de João Antônio percorrem um caminho que traz essas modificações e que, certamente, vão esbarrar num comportamento típico da sociedade contemporânea, agora rotulada de pós-moderna, qual seja, a alienação.

Reiterando esse pensamento, há que se recorrer às palavras de Marcella Celle Donne (1990) que, de certo modo, retoma a temática da alienação ao afirmar que o habitante das grandes metrópoles tem um comportamento que o unifica. Para ela, a indiferença é um comportamento recorrente que o morador cidadão revela ao sentir os acontecimentos do desenvolvimento urbano.

Interessante notarmos a passagem em que Richard Sennett também assinala esse mesmo comportamento de indiferença entre as pessoas, porém em relação à cidade de Nova York, (convém lembrar, contudo, que tal comportamento não foge à realidade das multidões que habitam as metrópoles brasileiras ou outras metrópoles). De acordo com Sennett, “o individualismo moderno sedimentou o silêncio dos cidadãos na cidade. A rua, o café, os magazines, o trem, o ônibus e o metrô são lugares para se passar a vista, mais que cenários destinados a conversações”. Conclui, nesse sentido, que “centelhas de vida não merecem mais que lampejo de atenção”, sobretudo porque, prossegue o

teórico, “as pessoas não acolhem as diferenças, a dessemelhança cria hostilidade” (p. 289).

João do Rio, no texto intitulado “A Rua”, publicado na obra *A alma encantadora das ruas*, em 1908, já descreve esse comportamento de indiferença e/ ou de futilidade das pessoas que perambulam pela cidade e aqui observados pelo *flâneur*:

E de tanto ver que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete. As observações foram guardadas na placa sensível do cérebro; as frases, os ditos, as cenas vibram-lhe no cortical. Quando o *flâneur* deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar os pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas. E é então que haveis de pasmar da futilidade do mundo e da inconcebível futilidade dos pedestres da poesia da observação (p. 29).

Walter Benjamin²¹ já destacava, por exemplo, a indiferença ou o comportamento de insegurança do *flâneur* diante da multidão observada por Edgar Allan Poe, no conto *O homem da multidão*, no final do século XIX, de modo que, tal comportamento parece ter se multiplicado ainda mais ao longo do século XX. No texto de Poe, na descrição do *flâneur*, a maioria das pessoas parecia satisfeita consigo mesma e, se recebiam algum encontro, não se mostravam irritadas ou se importar, apenas arrumavam a roupa e seguiam apressadas.

Já no comportamento contemporâneo, a indiferença se alastrou conforme o crescimento das cidades, segundo declara Celle Donne (1990):

A brutal indiferença, o insensível isolamento de cada um no seu interesse pessoal ressalta de forma tanto mais repugnante e ofensiva, quanto maior é o número destes indivíduos singulares que estão concentrados num espaço restrito; e ainda que saibamos que este isolamento do indivíduo, este estreito egoísmo é por toda a parte o

²¹ BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

princípio fundamental da sociedade de hoje, em nenhum lugar, porém, ele se revela de forma tão frontal e aberta, tão consciente como aqui, na multidão da grande cidade. (...) a guerra de todos contra todos, é aqui declarada abertamente (p. 181).

A teórica avalia que diante desse “ar blasé” é que se revela toda a insensibilidade do homem moderno à realidade, ou seja, é ainda uma realidade que não se deseja ver. Daí ser possível destacarmos outro tipo de comportamento, talvez impulsionado por esse ar blasé, típico do ambiente do *ghetto*, isto é, daquele que não é visto pelo indiferente. Esse comportamento é especialmente observado nas áreas de mobilidade, onde frequentemente se encontram a delinquência juvenil, os bandos de rapazes, o delito, o abandono da mulher, o divórcio, as crianças abandonadas e o vício e serve como uma espécie de reação. Celle Donne explica que se a “reação é fragmentária, isto é, não controlada pela organização da personalidade ela tende a produzir a desorganização e a assumir um caráter patológico” (p. 182), isto é, acaba por corromper o indivíduo.

Donne ilustra ainda, a partir do tipo de moradia comum nas grandes cidades, uma percepção de prontidão. Assinala, desse modo que, “[desde] sua extrema periferia, a cidade apresenta-se com os enormes bairros e habitações coletivas formados por filas de dormitórios de vários andares onde centenas de indivíduos”, vivem, assevera a teórica, “amontoados de porta em porta, de escada em escada, vivendo uns ao lado dos outros, caras sempre novas que vão e vêm de dia e de noite na sua maior parte estranhos e indiferentes uns aos outros” (p. 186). Esse tipo de moradia tipicamente, que passou a existir junto com o advento da modernidade, também é possível de ser observada nas obras analisadas na tese, sobretudo n'*O cortiço*, que ilustra esse espaço, bem como nas descrições das moradias pobres e repletas de pessoas, nas narrativas joão-antonianas. Por isso, o comportamento de prontidão para o “que nunca se sabe”. De acordo com Celle Done: “[na] cidade deve-se ter visto, ter lido, saber, conhecer, armazenar em si, tudo, porque, nunca se sabe, nem como nem onde teremos necessidade. Este ‘nunca se sabe’ distingue da maneira mais característica a cidade do campo” (p. 186).

Há ainda um significado mais amplo acerca das mudanças sofridas e provocadas pelas cidades cosmopolitas. Celle Donne avalia que “toda a grande cidade é hoje a imagem do mundo inteiro, espaço homogeneizado sob o signo da coexistência pacífica e, ao mesmo tempo da discriminação dos ghettos do terceiro mundo” (p. 200). Ela toma de empréstimo as palavras de Jean Baudrillard, que vai mais adiante, ao afirmar que

[a] cidade, o urbano, é um espaço-tempo neutralizado, homogeneizado, um espaço-tempo de indiferença, e no conjunto um espaço-tempo das diferenças, da segregação crescente dos ghettos urbanos, do desterro dos bairros, das raças, de certos grupos etários, o espaço despedaçado dos signos distintivos. Já não nos encontramos perante a cidade das cinturas vermelhas de oficinas e das periferias operárias. Nessa cidade inscrevia-se ainda, no próprio espaço, a dimensão histórica da luta de classes, a negatividade da força de trabalho, uma especificidade social irredutível (p. 200).

A estudiosa usa a expressão “deserto emocional” para caracterizar a imagem da cidade e os processos de identificação entre os sujeitos e o espaço urbano. Para ela, o “deserto emocional” não está, (...) dependente da ascensão social das classes subalternas, através da supressão do *status-simbol* arquitetônico e do advento do signo indiferenciado” (p. 201). Assinala que:

[o] indiferenciado arquitetônico tem por fim ocultar as diferenças, confundir os signos distintivos num período histórico em que o dado mais saliente é o fato de que a consciência e a luta de classes não passam já ou não passam de modo precípua pela fábrica, mas pelo território, pelo bairro, pelo *ghetto* (p. 201).

Para tentar traçar o percurso do malandro, é importante antes tratarmos das transformações ocorridas nas cidades de Rio de Janeiro e de São Paulo, iniciadas no final do século XIX, mas com efeitos mais visíveis no início do século XX, uma vez que se tentou transportar as transformações urbanísticas idealizadas pelo prefeito

Hausman, em Paris, para a realidade brasileira. Essas mudanças “civilizaram” e modernizaram as cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, mas expulsaram para os morros e periferias seus cidadãos de segunda classe.

Segundo Renato Cordeiro Gomes, o resultado dessa política, (ele se refere, no caso, ao Rio de Janeiro modificado pela legislação do prefeito Pereira Passos e ilustradas pelo escritor João do Rio), “hoje vem pôr em xeque o imaginário malandro e sensual que a caracteriza e camufla suas contradições agudizadas pela violência que se instaurou em seu cotidiano”. A intervenção no espaço, prossegue o estudioso, “demolindo a cidade que denuncia um passado colonial e escravista que se quer esquecer, porque sua cultura está distante dos ‘figurinos europeus’ adotados pelas classes dirigentes, cujos pactos se opõem à cidade”,²² expondo cada vez mais as diferenças de classe proporcionadas por tais mudanças.

Renato Cordeiro Gomes destaca que

[aqueles] planos urbanísticos redundaram no controle do espaço, através do planejamento, estabelecendo hierarquias excludentes, promovendo o mapeamento policial e totalitário do espaço, através de um projeto disciplinador e utópico, como o realizado pelo Barão de Haussmann, na Paris do II Império, modelo para as reformas do Rio de Janeiro, patrocinada pelos donos da República, na primeira década deste século, sob o comando do prefeito Pereira Passos, engenheiro de formação francesa que recebeu plenos poderes do presidente da República Rodrigues Alves (1903-1906) para executar o projeto de ‘regeneração’ da cidade, conhecida popularmente como o ‘bota-abaixo’, devido ao grande número de demolições que exigiu (p. 180-181).

Convém trazeremos também outra obra, que ilustra a expulsão dos habitantes indesejados da cidade idealizada pelos governantes desse período. *Madame Pommery* (1920), de Hilário Tácito, pseudônimo do escritor e engenheiro José Maria de Toledo Malta, romance inspirado na prostituição de luxo de São Paulo, que retrata a vida nos

²² Cf. GOMES, Renato Cordeiro. *Espécies de espaço: democracia e exclusão em crônicas de João do Rio*. SEMEAR. Rio de Janeiro, n. 5, p. 179-194, 2001.

cabarés e bordéis da cidade paulistana no início do século XX, bem como nos fornece algumas informações acerca das transformações ocorridas nessa época:

O Paradis Retrouvé estava instalado em situação que o expunha diretamente às ameaças da picareta municipal, que andava demolindo a torto e a direito casas e quarteirões inteiros, na faina de abrir praças, de alargar ruas, segundo os planos que Bouvard aprovou por cem mil francos. A maior avenida projetada, investindo contra o largo Paesandu, daria em terra com a melhor metade do Paradis, na esquina da rua D. João. Ora, isto não convinha a Mme. Pommery. Sendo apenas inquilina e não proprietária do prédio, não podia esperar o menor lucro na desapropriação, mas só prejuízos e contrariedades (p. 120).

Tácito destaca, por exemplo, numa referência a esse contexto envolto por mudanças, a presença de Joseph-Antoine Bouvard, arquiteto francês contratado pelo prefeito Raimundo Duprat para a realização das reformas urbanas de São Paulo na segunda década do século XX, de sorte que não tinha mais espaço para abrigar os cabarés. Segundo assinala Francisco Foot Hardman, no prefácio do livro, “*Madame Pommery* relata o aburguesamento de São Paulo, sua conversão em metrópole cosmopolita totalmente dominada pelo valor de troca”.²³

Notamos, desse modo, que a situação de exclusão se agravou gradativamente ao longo do século XX. Conforme alerta Celle Donne (1990), “[é] aqui que a perspectiva urbana se liga ao racismo, visto que não há uma diferença fundamental entre o fato de se desterrarem as pessoas para um espaço homogêneo chamado *ghetto* com base numa definição racial” (p. 200) e, com isso, criar uma espécie de “cidade nova”, ou ainda, para a realidade concreta brasileira, homogeneizar nessa espécie de cidade ou microcidade, o universo próprio da favela.

Os espaços marginalizados parecem encarnar a imagem de uma *mise-en-abyme*, isto é, uma estrutura em abismo, de engolidores mastigando outros seres. Se as favelas,

²³ TÁCITO, Hilário. *Madame Pommery*. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997, p. 10.

vilas, enfim, bairros pobres são engolidos pela indiferença e crueldade dos moradores dos bairros nobres, ao mesmo tempo em que engolem a periferia das cidades, países terceiro-mundistas também são fatalmente engolidos pela voracidade capitalista dos países ricos.

O teórico Zygmunt Bauman, em seu livro *Modernidade líquida* (2001), trata da passagem da “modernidade sólida” para a “modernidade leve”, “fluida”, ou ainda, “líquida”, como antecipa o título da obra. Ele notou que essa transição acarretou mudanças em todos os espaços da vida humana, sobretudo, no que se refere ao comportamento. Para o teórico, enquanto na “modernidade sólida” (inerente ao período das fábricas pesadas, conhecida como época fordista) havia uma era de engajamento; a “modernidade fluida” marca o momento de fuga fácil, isto é, de desengajamento. Trata-se, na verdade, do comportamento da alienação, também apontada por Celie Donne, produto oriundo da pós-modernidade, ou modernidade tardia (conforme aponta Canclini), quando se trata de países de Terceiro Mundo.

Tal mudança de comportamento também reforça a idéia apontada por Bauman (2005) de que “[a] mente moderna nasceu juntamente com a idéia de que *o mundo pode ser transformado*” (p. 33). O teórico assinala que a modernidade refere-se à rejeição do mundo tal como ele tem sido até o momento, de modo que há um desejo constante de transformá-lo. Quer dizer, recai, constantemente, numa mudança compulsiva, em que muitas “coisas” se constituem no refugio e, por isso, são postas de lado, fora da vista, fora do pensamento e da ação.

A partir dessa mudança de comportamento, vislumbrada, também nos espaços modernos, é que Bauman retirou suas impressões acerca do homem, suas relações entre eles, bem como sua relação com a cidade. De acordo com o teórico, “[a] principal característica da civilidade é a capacidade de interagir com estranhos sem utilizar essa estranheza contra eles e sem pressioná-los a abandoná-la ou a renunciar alguns dos traços que os fazem estranhos” (BAUMAN, 2005, p. 122). Contudo, os lugares públicos mas não civis permitem que lavemos nossas mãos de qualquer intercâmbio com

estranhos que nos circundem, uma vez que um possível contato se configuraria numa ameaça ou ainda, uma doença. E, como tal, deveria ser tratada e/ou neutralizada.

Bauman ironiza ao afirmar que a incapacidade de enfrentar a pluralidade de seres humanos se autoperpetua e autoreforça. Logo, constata,

[quanto] mais eficazes a tendência à homogeneidade e o espaço para eliminar a diferença, tanto mais difícil sentir-se à vontade em presença de estranhos, tanto mais ameaçadora a diferença e tanto mais intensa a ansiedade que ela gera (p 123).

Trata-se, assevera Bauman, de uma “fluidez dos laços sociais” marcada pelo esforço em manter à distância o outro, o diferente, o estranho e o estrangeiro. Tal esforço estaria coadunado ainda à “nossa preocupação contemporânea obsessiva com poluição, purificação, à nossa tendência de identificar o perigo para a segurança corporal com a ‘invasão de corpos estranhos’” (p. 126), de modo que as referidas “preocupações”, isto é, seres diferentes e/ou estranhos, devem ser “expelidos do sistema”.

Tal comportamento, peculiar ao contexto da modernidade, já é possível de ser vislumbrado no universo específico brasileiro a partir da inserção do negro, ex-escravo no meio da sociedade. A partir desse contato, os outros, isto é, os homens livres e brancos, criaram seu primeiro mecanismo de defesa, qual seja, a “cordialidade”. Para tratar com esse ser exótico, fez-se uso desse artifício simpático, para mascarar o preconceito, constituindo no mito que nos persegue até hoje. De outro lado, o desconforto proporcionado por esse contato e camuflado pela propalada cordialidade, provocou o estopim de uma nova marginalização dos negros.

Bauman fala ainda de uma expansão territorial, ou ainda uma demarcação de fronteiras de acordo com a ‘etnicidade’. Há, nesse sentido, uma busca por um espaço unificador tanto do grupo marginalizado quanto do grupo ‘supostamente’ ameaçado. Para ele, “não surpreende, pois, que a etnicidade seja a primeira escolha quando se trata

de fugir do assustador espaço polifônico onde ‘ninguém sabe falar com ninguém’ para o ‘nicho seguro’ onde ‘todos são parecidos com todos’” (p. 125).

O teórico toma de empréstimo os conceitos postulados pelo antropólogo Lévi-Strauss, na obra *Tristes trópicos*, no que tange ao enfrentamento com o outro, dos quais retira duas estratégias que separam dois espaços públicos distintos. A primeira estratégia consiste numa desalienação das substâncias alheias: ingerir aspectos estranhos aos seus, no intuito de tornar-se “idêntico” aos corpos ingeridos, tornando-se semelhantes. Trata-se da era *antropofágica*. Já a segunda estratégia é o contrário, uma vez que consiste em “vomitar”, cuspir os outros vistos como estranhos, classifica-a, pois, de era *antropoêmica*. Bauman afirma que tal era tem por objetivo “impedir o contato físico, o diálogo, a interação social e todas as variedades de *comercium*, comensalidade e *connubium*”. Assevera, ainda, que a estratégia *êmica* hoje diz respeito ao encarceramento, a deportação e ao assassinato.

A partir das postulações de Bauman acerca das estratégias de enfrentamento social, é possível concluirmos que se a primeira estratégia visava o exílio ou aniquilação dos “outros”, a segunda estratégia visava à suspensão ou aniquilação de sua alteridade.

Temos que levar em consideração as palavras de Bauman (2005), quando afirma que “[a] modernidade é um estado de perpétua emergência” (p. 41), bem como uma condição da produção compulsiva e viciosa de projetos, os quais, assevera o teórico, recaem no refugio. Para ele, “[nenhuma] casa está realmente concluída antes que os dejetos indesejados tenham sido varridos do local da construção” (p. 41). Isso significa dizer que antes de qualquer mudança há sempre uma limpeza do local. Baudelaire já tratava dessa “limpeza”, em suas poesias, ao expor as transformações impostas pelo prefeito Haussman. João Antônio também descreveu tal mudança e seus efeitos no seu tempo, desvelando assim, através das virações de suas personagens, os escombros deixados pela modernidade.

Richard Sennett também trata dessa delimitação étnica evidente no desenho urbano moderno. Segundo ele, “[ao] direcionar uma via pública, os urbanistas

freqüentemente direcionam o fluxo de tráfego de forma a isolar uma comunidade residencial de uma área comercial, ou dirigi-lo através de bairros de moradia, separando zonas pobres e ricas, ou etnicamente diversas” (p. 18). Por conseguinte, prossegue Sennett, “as comunidades fechadas, com portões que as protegem, são vendidas como ideais de qualidade de vida” (p. 19), sem contar que hoje em dia, ordem significa, sobretudo, falta de contato. Mas, o que de fato observamos são fortalezas medievais guarnecidas por grandes muros, que impedem a passagem de seres “estranhos”.

Dentro de tais fortalezas é que se formam comunidades específicas, completamente diversas ou opostas à esfera pública, que compartilham o medo de ser assaltadas. As comunidades são definidas ainda pelas fronteiras e não pelo conteúdo ou pela diversidade. Bauman (2005) ironiza ao afirmar que “[comunidade] é hoje, a última relíquia das utopias da boa sociedade de outrora; é o que sobrou de uma vida melhor, compartilhada com vizinhos melhores, todos seguindo melhores regras de convívio” (p. 108).

Miracy de Sousa Gustin²⁴ trata da ilegalidade das cidades, no plano jurídico, daí falar no Estatuto da Cidade, presente na Constituição Federal, no que se refere a planos de política urbana, bem como fala ainda da legalidade ou não dos espaços. Para ela, o modelo de exclusão social observado nas cidades faz parte da própria anulação das leis contidas no Estatuto. Constata ainda que

[P]oucos olhares pelas cidades, agora não apenas nas metrópoles brasileiras, já dão conta dos espaços de exclusão que não são mais tão-somente socioeconômicos mas, agora bem mais visíveis, a exclusão geográfica-territorial dos aglomerados de favelamento, bairros e vilas periféricos e loteamentos irregulares nas bordas das cidades, viadutos-residenciais – todos esses por imperiosa necessidade de abrigar famílias por extrema miserabilidade –, ao lado dos também ilegais “condomínios fechados”, que se afastam da cidade não por necessidade, mas por temor (p. 164).

²⁴ GUSTIN, Miracy de Sousa. In.: BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. A cidade ilegal – espaço de anulação e cidadania. In.: *As cidades da cidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

De acordo com Gustin (2006), esses dois disparates de “planejamentos” urbanos andam lado a lado com a ilegalidade e envergonham a sociedade brasileira, não só no que se refere à lei, mas na falta de solidariedade humana e direito à dignidade, bem como atinge a estética da arquitetura urbana nacional.

Conforme, adianta, “[entende-se] que as cidades, desde o século XIX, são desenraizadas com relação às suas instituições, quadros de referência e convicções” (GUSTIN, 2006, p. 160). Por isso, toma de empréstimo as palavras de Bauman quando ele propõe que a sociedade da segunda metade do século XIX até o momento, não mais permite a construção de planos ou projetos grupais ou coletivos que possam se sustentar durante um período médio de tempo. Ela faz, porém, uma ressalva ao nosso país, ao afirmar que a nossa estrutura urbana se realiza na ilegalidade a partir de supostos direitos realizados. Constata, retomando novamente o pensamento de Bauman, que “[o] urbano é hoje tão fluido quanto a própria modernidade contemporânea e todos seus elementos fugazes contraditórios” (p. 161).

A fluidez, que se refere também à transitoriedade e falta de enraizamento do cidadão diante da cidade que se transmuta também pode ser retirada da música de Chico Buarque, intitulada “Assentamento”, presente no álbum *As cidades*, quando o eu-lírico traduz a sua impressão da cidade que lhe escapa: “Fim de feira, periferia afora/ A cidade não mora mais em mim”.

João Antônio traçou um caminho que indicaria para as relações entre a literatura e a sociedade ao registrar as impressões chocantes observadas nas megalópoles brasileiras. Ele direcionou sua visão analítica para o ambiente dos conglomerados urbanos, sobretudo o submundo, descritos, a princípio, com um certo encanto, mas, *a posteriori*, como degradados e infernais. Tais relações parecem ser facilmente visualizadas ao entrarmos em contato com as obras selecionadas, mas que dentro de um universo social opressivo continua sendo tratado com distanciamento pelos meios acadêmicos e, obviamente, pela minoria privilegiada.

Paralelo a esse mundo degradado, parece inevitável tratarmos de personagens oriundas do submundo. Eis que, *a priori*, devemos levar em consideração as palavras de Roberto DaMatta (1997), quando afirma que

[o] personagem nunca deve ser o homem comum, aquele que na dramatização representa a si mesmo por meio de sua rotina achatada e desinteressante. Ao contrário, (...), o herói deve sempre ser um pouco trágico para ser interessante, com sua vida definida por meio de uma trajetória tortuosa, cheia de peripécias e desmascaramentos” (p. 257).

Ora, diante das dificuldades diárias enfrentadas por esse conhecido morador das periferias, nada parece mais repleto de obstáculos, mas ainda assim marcado de astúcia, ou outros artifícios (como a violência) para enfrentá-los, do que a vida do malandro, principalmente nas grandes cidades. O malandro é, portanto, um habitante proveniente, sobretudo, das grandes cidades. Por isso, é importante lembrarmos que no Brasil, para podermos entrar na era moderna, ocorreram inúmeras remodelações, tais como as feitas na cidade do Rio de Janeiro, por exemplo, no início do século XX, que acabaram provocando alterações não só no cenário urbano, mas também no comportamento de seus moradores.

Tal remodelação, segundo Renato Cordeiro Gomes (1974), alterou não só o perfil e a ecologia urbanos, mas também o conjunto de experiências de seus habitantes. De acordo com Gomes, “[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”.²⁵

Temos que recorrer, por fim, às palavras de Renato Cordeiro Gomes²⁶ quando afirma que “[a] literatura, filha desse tempo de subtração dessas certezas, é também filha das megalópoles que põem em questão a própria concepção de urbano arquitetada pelo mundo moderno” (p. 30). Quer dizer, a cidade outrora exaltada pelos modernos,

²⁵ GOMES, Renato Cordeiro. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1974.

²⁶ GOMES, Renato Cordeiro. A cidade moderna e suas derivas pós-modernas. SEMEAR. N. 4, p. 29-37, Rio de Janeiro, 2000.

torna-se fonte de problemas para as análises pós-modernas, quando se constata, reitera Gomes, “que a era das cidades ideais caiu por terra”.

Não podemos esquecer que, diante de toda essa ebulição caótica marcada pela diversidade e plenitude da cidade, tais aspectos brotaram em torno do espaço da rua, que juntamente com elementos como a multidão, ou o *flâneur*, emergiu, como mais um símbolo da modernidade.

Na rua, próximo símbolo da cidade moderna a ser analisado, “[entrecruzam], nesse espaço público, o efêmero e o permanente, o velho e o novo, o luxo e o lixo (GOMES, 1974, p. 147)”. Dessa forma, partindo da cidade, espaço modificado onde o malandro gravita, a tese tratará também da rua, pertencente ao cenário citadino e lugar em que as ações do personagem merecem maior destaque.

4.3 A rua: um fator da vida das cidades

A rua é generosa. O crime, o delírio, a miséria não os denuncia ela. (...) A rua resume para o animal civilizado todo o conforto humano.

João do Rio. *A alma encantadoras das ruas*.

Mas nas minhas perambulagens aprendi a ver as coisas. Cada rua, cada esquina tem sua cara. E cada um é cada um, não se repete mais. Aprendi.

João Antônio. *Leão-de-chácara*.

É importante partirmos de um espaço mais abrangente, isto é, a cidade moderna, para um mais específico, no caso, a rua que, na obra João-antoniana, parece se mostrar de corpo inteiro. Pretendemos, pois tratar desse espaço ocupado e relegado aos seres marginalizados e modificado pela modernidade, bem como trazer alguns aspectos

antropológicos que tratam do aspecto moral, ou ainda repetem o tema da ordem e da desordem.

Roberto DaMatta (1997) traça a dialética entre a casa e a rua, que para ele seriam domínios ou universos sociais mutuamente exclusivos que se formam de forma opositiva ou trazem imbricadas uma espécie de graduação. Contudo, nesse capítulo procuramos tratar exclusivamente do espaço da rua que, também, segundo reforça DaMatta, para tentar ludibriar e/ou fugir do cerco daqueles que nos querem iludir e submeter é necessário ter como regra básica da rua, “o engano, a decepção e a malandragem, essa arte brasileira de usar o ambíguo como instrumento de vida” (p. 91).

A rua é ainda o local onde, de fato, fervilhavam os acontecimentos ao longo dos séculos, daí a tentativa de se verificar as mudanças ocorridas no comportamento, sobretudo, do malandro e promovidas pelas vicissitudes ocorridas ao seu redor, ou seja, no seu espaço circundante, mas durante a modernidade.

Para tanto, temos que recorrer às palavras de DaMatta (2001), uma vez que ele assinala que é possível vislumbrar uma divisão nítida entre dois espaços sociais fundamentais que dividem a vida social brasileira, qual seja, “o mundo da casa e o mundo da rua – onde estão, teoricamente, o trabalho, o movimento, a surpresa e a tentação” (p. 23). Contudo, pretendemos aqui tratar especificamente da rua, sobretudo no que se refere ao seu movimento constante, ao seu fluxo de pessoas e às suas mudanças ao longo dos séculos. Mudanças essas geradas pela modernidade.

Para ilustrar um pouco dessas mudanças, convém, antes, destacarmos as palavras de um conhecido cronista das ruas do século XIX, Joaquim Manuel de Macedo que, na obra *Memórias da Rua do Ouvidor* (1878), faz uma espécie de recuperação histórica acerca da referida rua, bem como fala de algumas modificações ocorridas na cidade do Rio de Janeiro, então S. Sebastião do Rio de Janeiro, no século XVIII. Época que já nos fornecia mostras da exclusão dos negros, isto é, os miseráveis indesejáveis, expulsos de lugares privilegiados da cidade, sendo tratados como leprosos:

De 1770 a 1791 a cidade de S. Sebastião do Rio de Janeiro se transformou como por metamorfose rápida. Era feia lagarta, e o vice-rei marquês de Lavradio fez sair do casulo a *borboleta*, asseando, calçando as ruas e praças, abrindo novas ruas, banindo as rudes *peneiras* das portas e janelas, e removendo para longe dos centros urbanos a aglomeração pestífera dos míseros negros trazidos da África para imundos recintos de mercado de escravos.²⁷

A Rua do Ouvidor, que recebe tal denominação, em 1780, tem seu centenário assim descrito em 1880, tema da obra do escritor carioca, que procura exaltar a “brilhante e famosa rua”, antes da entrada no século XX:

Preparai-vos, ó modistas, floristas, fotografistas, dentistas, quinquilharias, confeitarias, charutarias, livrarias, perfumarias, sapatarias, rouparias, alfaiates, hotéis, espelheiros, ourivesarias, fábricas de instrumentos ópticos, acústicos, cirúrgicos, eléctricos e as de luvas, e as de postiços, e de fundas, de indústria, comércio e artes, e as de lamparinas, luminárias, faróis, e os focos de luz e de civilização, e vulcões de idéias que são as gazetas diárias, e os armazéns de secos e molhados representantes legítimos da filosofia materialista, e a democrata, popularíssima e abençoada *carne seca* no princípio da rua, e no fim Notre Dame, de Paris, a fada misteriosa de três entradas e saídas e com labirinto, tentações e magias no vasto seio (p. 102).

Já é possível vislumbrarmos, portanto, a descrição de uma espécie de efervescência comum às ruas repletas de imagens e/ou símbolos, de certo modo capitalistas, ou melhor dizendo, modernos e que não existiam no início do século XIX, mas que depois da metade deste século já comungavam do cenário de cidades como Rio de Janeiro e São Paulo, a partir da vinda da família real ao Brasil, em 1808.

Saindo do universo da rua e adentrando no espaço da casa, DaMatta avalia que somos membros de uma família ou de um grupo fechado com fronteiras e limites bem definidos. Há ainda a idéia de um destino em conjunto e de objetos, relações e valores

²⁷ MACEDO, Joaquim Manoel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952, p. 94.

que todos sabem que se deve resguardar. Por isso, prossegue DaMatta, “a idéia tão corrente, mesmo no nosso Brasil urbano e moderno, da proteção das fronteiras da casa, seja de suas soleiras materiais, seja – principalmente – de suas entradas e saídas morais” (p. 24).

O estudioso afirma que, quando se fala da “casa”, no Brasil, estamos tratando de um espaço profundamente totalizado numa fonte moral, ou ainda, conforme assevera, “[não] se trata de um lugar físico, mas de um lugar moral” (p. 25), onde somos únicos e insubstituíveis.

Ao contrário da casa, onde se vive em meio a pessoas que fazem parte de nosso convívio, isto é, fazem parte de “nossa gente”, a rua apresenta grupos desarticulados de indivíduos. DaMatta afirma que a rua é composta por uma “massa humana que povoa as nossas cidades e que remete sempre à exploração e a uma concepção de cidadania e de trabalho que é nitidamente negativa”. É conhecida, continua, “como um lugar de ‘luta’, ‘de batalha. [...] É local perigoso’” (p. 29).

Entretanto, como tudo o que é feito no Brasil, há sempre um lugar reservado para as mediações, as relações entre a casa e a rua, também se mostram repletas desses entremeios. DaMatta destaca que a rua compensa a casa e a casa equilibra a rua. Assinala ainda que “no Brasil, casa e rua são como dois lados de uma mesma moeda. O que se perde de um lado, ganha-se do outro. O que é negado em casa – como o sexo e o trabalho – tem se na rua” (p. 30).

Nesse sentido, DaMatta assinala que

[o] universo da rua – tal como ocorre com o mundo da casa – é mais que um espaço físico demarcado e universalmente reconhecido. Aqui, quem governa não é mais o pai, o irmão, o marido, a mulher e as redes de parentesco e amizade que nos têm como uma pessoa e um amigo. Ao contrário, o comando é dado à autoridade que governa com a lei, a qual torna todo mundo igual no propósito de desautorizar e até mesmo explorar de forma impiedosa. Todos sabemos, por experiência respeitável e profunda, que na rua não se deve brincar com quem representa a ordem, pois naquele espaço se corre o grave risco de ser

confundido com quem é “ninguém”. E entre ser alguém e ninguém há um mundo no caso brasileiro. Um universo ou abismo que passa pela construção do espaço da casa, com seu aconchego e sua rede imperativa de relações calorosas, e o espaço da rua, com seu anonimato e sua insegurança, suas leis e sua polícia (p. 31).

A rua, portanto, parece ser o espaço mais apropriado para as figuras sobreviventes das cidades brasileiras, isto é, os malandros, as prostitutas e os mendigos, figuras que tendem a ser todos revolucionários, conforme constata o antropólogo. Cada um, a seu modo, enfrenta os obstáculos encontrados na rua, sendo uma espécie de rebelado, tipo impossível de existir nas cidades de John Nash e Haussmann, isto é, na Londres e Paris do século XIX. Não esquecendo ainda o fato de que o malandro ao escolher a rua como casa (e, ironicamente, também com local de trabalho), esse “habitante” à margem se afirma como parte integrante do universo da cidade. O malandro, nesse aspecto, e a continuação dele, isto é, o bandido, é um morador típico do espaço urbano, ou mais especificamente, da rua.

Interessante destacarmos um trecho em que Joaquim Manoel de Macedo, por exemplo, confere vida à Rua do Ouvidor, de tal forma, que ela parece assumir o papel de uma personagem, de modo que a rua aparece antropomorficamente caracterizada como uma espécie de ser que pensa e sente. Para ele, “[a] rua do Ouvidor, a mais passeada e concorrida, e a mais leviana, indiscreta, bisbilhoteira, esbanjadora, fútil, noveleira, poliglota e enciclopédica de todas as ruas da cidade do Rio de Janeiro (...) (p. 18).”

João do Rio (2007), no início do século XX, também já tratava das relações proporcionadas pela rua e anteriormente destacadas por Roberto DaMatta, mas procurando vislumbrar a igualdade entre os homens, isto é, uma espécie de união dos opostos:

Eu amo a rua. Esse sentimento da natureza toda íntima não vos seria revelado por mim senão julgasse, e razões não tivesse para julgar, que este amor assim absoluto e assim exagerado é partilhado por todos

nós. Nós somos irmãos, nós nos sentimos parecidos e iguais, nas cidades, nas aldeias, nos povoados, não porque soframos com as dores e os desprazeres, a lei e a polícia, mas porque nos une, nivela e agremia o amor da rua (p. 25).

O cronista carioca insiste na busca constante da ampliação de um significado e/ou conceito para o termo rua. Procura cotejar com os dicionários que dizem: “[rua], do latim ruga, sulco. Espaço entre as casa e as povoações onde se passeia”. Definição insatisfatória para João do Rio, que ironiza ao afirmar que a rua é para eles apenas um alinhado de fachadas por onde se anda nas povoações. A rua, afirma o escritor, “é mais do que isso, a rua é um fator da vida das cidades, a rua tem alma! (...) A rua é o aplauso dos medíocres, dos infelizes, dos miseráveis da arte” (p. 26).

Zygmunt Bauman (2001) assinala que, comumente, os que se encontram, por assim dizer, presos dentro de uma casa comum de alvenaria, vez ou outra são assaltados pela estranha impressão de estar numa prisão e não num porto seguro. Constata, pois, que “a liberdade da rua acenava de fora, tão inacessível quanto a sonhada segurança do lar tende a ser hoje” (p. 197).

No Brasil, dando continuidade a essa tendência literária de descrever as relações entre escritor e o meio circundante (leia-se: caótico e efervescente) João Antônio também pareceu compartilhar *a priori* o desejo de traduzir as cenas moldadas pela modernidade. Mesmo retratando as mazelas do submundo, procurava transfigurar com lirismo a parte mais desconsiderada da sociedade. O espetáculo da rua produziu também elementos para a representação das cidades de Rio de Janeiro e São Paulo, que revelam as contradições de cidades que tentam apagar as marcas do passado, através da desconstrução das ruas, para João Antônio, idílicas e acolhedoras de outrora:

Buzinam feito punhais. Tráfego congestionado, arrepia, esbafre e desnorteia gente aos encontrões nas calçadas, rumo aos minhocões, freadas metendo medo e susto neste local de conflito, também chamado rua. (...) ainda não chiei azedo; tento manter uma linha que não tenho. Mas hoje me fica difícil suportar esta cidade três dias

seguidos. Meus fantasmas vão soltos nas ruas (ANTONIO, 2001, p. 94).

Temos que lembrar ainda que, ao contrário de muitos narradores que falam da pobreza, às vezes do alto da torre de marfim, seu narrador assume, de fato, o ponto de vista do malandro e, com isso, dá voz ao objeto representado. João Antônio procurou dar ritmo e lirismo a esse personagem habitante do lado mais obscuro das ruas. Não esquecendo que a cidade serviu de cenário para as ações desse anti-herói, daí a relevância do tema modernidade. Talvez por isso o autor não tenha se embrenhado em emoções inúteis, penetrando ferozmente nos becos imundos das periferias, no linguajar repleto de palavrões e gírias e na peculiaridade própria e “ética” das ruas.

Assim, João Antônio, ao interessar-se pelo submundo urbano, parece ter acompanhado a trajetória desse ser marginalizado, a princípio com uma visão mais romântica e otimista até a confirmação da derrocada do malandro diante da força opressora da modernidade. Por isso, o interesse pela obra do escritor paulista, que penetra no íntimo de uma parte da estrutura social brasileira sempre vista com olhar de desprezo e desconfiança.

O contista paulista captou as mudanças provocadas pela modernidade, nas cidades mais cosmopolitas do Brasil. João Antônio penetrou nos meandros do corpo urbano, tanto do Rio de Janeiro quanto de São Paulo, procurando fixar os *fait divers*²⁸ visualizados no cotidiano das cidades, em ambientes marcados por uma linguagem chocante que comungava com o cenário e as personagens que descrevia, expostas a reveses diários, mas representantes de todo um universo social, muitas vezes esquecido.

A rua aparece sob várias formas na obra joão-antoniana. É um lugar de alegria, barulho, malandragem, fofocas, prazer, sexo, violência, degradação e fome. Contudo, se ela muitas vezes representa uma certa mostra de liberdade, como é possível vislumbrarmos nas andanças do ainda menino Paulinho Perna Torta, que percorre de

²⁸ Cf. BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p. 58-60. Segundo Roland Barthes, o *fait divers* é uma arte da massa, rico em desvios casuais, contendo em si todo o seu saber, pois seu conteúdo não é estranho ao mundo.

bicicleta as ruas de São Paulo, de outro lado, anuncia um certo ressentimento quando as personagens lamentam que ela está “ruim”, está sofrendo mutações com a modernização, ou ainda, está sendo “limpa”, higienizada por ordem dos governantes que não apreciam a gentilha que, para eles, deprecia a imagem da cidade diante de visitantes estrangeiros.

Esse pensamento é retomado por Lígia Chiappini,²⁹ quando afirma que João Antônio trata de um “Rio de Janeiro que reciviliza e uma São Paulo que não pára de crescer e de se transformar camaleonicamente. Com os botequins que somem, com as favelas que se pulverizam nas cidades de Deus que parecem do Diabo”, sobretudo no que se refere à última obra do escritor, “se denuncia o falso discurso da cidade dourada do folheto turístico” (p. 159), assevera a estudiosa.

Interessante destacarmos ainda o paralelismo existente entre as obras de João Antônio e João do Rio, cronistas da cidade, cada um a seu tempo. Se João do Rio, por exemplo, é reconhecido por sua descrição do nascimento das vias públicas vislumbrada nas observações a respeito da capital remodelada e suas mudanças ainda incipientes agindo sob a sociedade, João Antônio já reflete as mudanças na sua forma mais cruel, se confirmando no espaço, onde as pessoas lutam pela sobrevivência. O que recai no fato de que as sociedades modernas envoltas pelas mudanças espaciais, também são por definição, sociedades de mudanças constantes, rápidas e permanentes.

A rua, um dos símbolos fundamentais da vida moderna, parafraseando João do Rio, “faz o indivíduo”. Nesse sentido, a malandragem descrita por João Antônio, plasmou, nesse espaço, o seu tipo e sua moral. A rua, novamente nas palavras de João do Rio, “inoculou em seus habitantes, gestos, costumes, hábitos, modos, opiniões políticas”.

No fim, a rua não aparece mais como um cenário de abrigo para os marginalizados ou os transeuntes. As cidades se tornaram apinhadas de pessoas, organizações mutáveis, conforme assinala Kevin Lynch (1997), que revelaram tais

²⁹ CHIAPPINI, Lígia et alii (org.). O Brasil de João Antônio e a sinuca dos pingentes. In.: *Brasil, país do passado?* São Paulo: Boitempo, EDUSP, 2000.

conseqüências num universo caótico, aqui vislumbrado pelo narrador-personagem de *Abraçado ao meu rancor*: “[entupido] de gentes, pouca árvore, carros, ônibus, motocicletas, viaduto, viadutos, acima do nível, abaixo, minhocões ameaçam, toma. Susto” (ANTONIO, 2001, p. 86).

Trata-se, é possível afirmar, de uma arquitetura fantasmagórica, produto da modernidade, que fazem o narrador do conto de João Antônio, perdido nas ruas da metrópole paulistana se perguntar a respeito da direção ou rumo a que todas essas transformações levam: “Para que, como sempre, tanta correria e onde está, onde fica, afinal, o lugar do pedestre? Carros roubaram. E motocicletas roncam. Os carros vão firme em direção. A quê?” (p. 86)

5. O MALANDRO NA OBRA DE JOÃO ANTÔNIO

5.1 A paixão de João Antônio pela literatura

A verdade é que ando cansado desse landuá bem-comportado, asséptico e sem peleja, sem refrega, esporro, escorregão, enquanto a vida mesma é escrota, malhada, safada. Algumas coisas me aborrecem em largo e profundo – o que é diferente e bem. O buraco é um bocado mais embaixo. E o corpo humano tem nove buracos.

João Antônio. *Dedo-duro*.

(...) a vocação do intelectual é essencialmente aliviar de alguma forma o sofrimento humano e não celebrar o que, na verdade, não precisa de comemoração, seja o Estado, a pátria ou qualquer desses agentes triunfalistas de nossa sociedade.

Edward W. Said. *Reflexões sobre o exílio*.

João Antônio Ferreira Filho nasceu na capital paulista, a 27 de janeiro de 1937. É filho de pais pobres e operários, de vida incerta e apertada. Foi a partir da inserção nesse meio tão distante da maioria da intelectualidade brasileira que João Antônio resolveu que a marginália, muitas vezes esquecida, serviria de *leitmotiv* para seus contos. Daí, ser pertinente recorrermos às palavras de José Castello (1999), que conviveu com o escritor quando foram colegas no jornal e, por isso, pôde concluir que “a realidade o interessava como terreno de luta, na qual ele estava sempre incluído, não como um espetáculo a contemplar” (p. 50)

Partindo do pressuposto de que João Antônio³⁰ era uma espécie de porta-voz do malandro, isto é, do morador da periferia, sobretudo porque ele era, inicialmente parte integrante daquilo que escrevia, como afirma Horacio Quiroga:

[no] se conoce creador alguno de cuentos campesino, minero, navegantes, vagabundo, que antes no hayan sido, con mayor o menor eficacia, campesinos, mineros, navegantes y vagabundos profesionales; esto es, elementos fijos de un ambiente que más tarde utilizaron en sus relatos de color”.³¹

Quiroga está falando que, para descrever determinada realidade, o escritor tem que vivenciá-la, o que parece ir ao encontro do caso de João Antônio que, sabidamente, convivia com inúmeras figuras à margem. Nascido no subúrbio de Presidente Altino em Osasco, de pai imigrante português, caminhoneiro e proprietário de botequim, de mãe dona de casa, mulata, e de poucos estudos. Teve contato desde cedo com o universo da boêmia, dos sinuqueiros, punguistas e prostitutas. Dessa forma, é relevante trazermos novamente as palavras de Quiroga quando assinala que “el ambiente, como la vida, el dolor y el amor, hay que vivirlos” (p. 1192).

João Antônio também confirma tais postulações quando exige um “corpo a corpo” da intelectualidade com a realidade circundante (ANTONIO, 1981, p. 148). O escritor viveu o enredo de seus contos, como ele mesmo destaca: “um pote de vezes”. É,

³⁰ João Antônio Ferreira Filho estudou cinema e teatro no Arena de São Paulo, ao lado de Guarnieri, Vianinha e Boal. Em 1960 um incêndio acabou com sua casa e tudo que tinha dentro. Apenas os originais do conto “Malagueta” tiveram de ser refeitos, uma vez que a maioria dos contos pertencentes à obra já tinham sido publicados na imprensa. Os personagens de seus contos são sempre representantes das classes mais pobres e oprimidas, resultado de suas amizades com malandros, jogadores e prostitutas, a ainda a forte influência que sofreu de Lima Barreto. Foi jornalista e passou por inúmeros jornais e revistas do país, grandes e pequenos, este último denominado de imprensa nanica por ele. Além de “*Malagueta*”, obra com a qual recebeu dois prêmios Jabuti, bem como foi adaptada para o cinema com o título *O jogo da vida* (1976), escreveu outras obras como *Leão de chácara e Malhação do Judas Carioca* em 1975, *Casa de Loucos*, no ano seguinte, *Lambões da Caçarola e Calvários e Porres do Pingente Afonso Henriques de Lima Barreto* (1977), *Ô, Copacabana* (1978), *Dedo-duro* (1982), *Abraçado ao meu rancor* (1986). Publica ainda em 1991 *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!*, no ano seguinte *Guardador* e em 1996 lança suas últimas obras *Patuléia, Sete vezes rua e Dama do encantado*. Faleceu no Rio de Janeiro nesse mesmo ano. Cf. ANTONIO, João. *Lambões de caçarola*. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 1977.

³¹ Cf. QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCAXX, 1996, p. 1192.

por isso, que o próprio autor afirma que a qualidade mais firme de *Malagueta*, sua obra de estréia, é o ponto de vista. É, assevera João Antônio, “o enfoque vindo do lado dos bandidos, dos merdunchos. Não do escritor” (p. 148). E destaca: “Um bandido falando de bandidos” (p. 148).

Daí o interesse pela figura marginalizada, o *lumpemproletariado*, tão deslocado da sociedade e da própria literatura, mas nem por isso menos importante, principalmente porque a identidade social não diz respeito unicamente aos indivíduos. Denys Cuche (2000) afirma ainda que “todo grupo é dotado de uma identidade que corresponde à sua definição social”, de modo que

[a] identidade social é ao mesmo tempo inclusão e exclusão: ela identifica o grupo (são membros do grupo os quais são idênticos sob um certo ponto de vista) e o distingue dos outros grupos (cujos membros são diferentes dos primeiros sob o mesmo ponto de vista). Nesta perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural (p. 176).

Por isso, talvez também a insistência na crítica em classificá-lo como um escritor marginal, aliás rótulo bastante controverso, todavia, conforme o próprio João Antônio pensava, tal denominação, na verdade, seria comum a todos os escritores, uma vez que a própria literatura sempre esteve em segundo plano e os próprios escritores raramente ganhavam algum destaque ou espaço na mídia. Quer dizer, ser escritor, no Brasil, já os colocava na posição de marginalidade.

Temos que destacar, por sua vez, a semelhança ou ainda a afinidade existente entre João Antônio e Lima Barreto, a quem dedicou todas as suas obras, exceto a primeira edição de *Malaguetas* e inspirou a criação de *Casa de loucos* (1976), bem como fez a apresentação de uma coleção de crônicas encomendada pela “Folha de São Paulo”, em 1995, um ano antes da morte do contista paulista.

Tal afinidade também pode ser reconhecida na cobrança de ambos com a intelectualidade e com as injustiças sofridas por escritores como eles, que tratavam das mazelas da sociedade e sofriam com o julgamento dos críticos: “[um] escritor, um literato, apresenta ao público, ou dá publicidade a uma obra; até que ponto um crítico tem o direito de, a pretexto de crítica, injuriá-lo? Um crítico não tem absolutamente direito de injuriar o escritor a quem julgar” (BARRETO, 1997, p. 42).

É possível observarmos comentários semelhantes por parte de João Antônio, revelando assim a convergência entre os dois escritores no seu pensamento a respeito dos críticos:

VIVA ATÉ A DEMOCRACIA!

Aqui me roubam, me usam, me desrespeitam e até impacientam com a minha independência, pois não pertencço a curriolas de nenhuma natureza, não aceito emprego público nem particular, xingo a direita de burra e sanguinolenta, xingo a esquerda de bêbada e intolerante, de festeira e faladeira, de omissa e impopular.

E, enquanto a canalha babaquara e babujante acha que o realismo social é o único caminho, prego desbragadamente que o espaço cultural está aberto a todos os criadores. É possível, ao homem de talento e trabalho, tecer como aranhas, uma obra-prima sobre a sombra da parede, sobre o arco-íris do céu ou sobre os massacrados trabalhadores do Metrô (p. 190).³²

Ambos foram também muitas vezes rotulados de ressentidos, mas na verdade, tinham uma preocupação com a profissionalização do escritor, envolvidos por um universo onde a escrita e a leitura nunca pareciam estar muito próximas à realidade da maioria das pessoas. Como escrever num país sem leitores?

João Antônio, em carta escrita para a amiga Ilka Brunhilde Laurito, faz algumas queixas acerca do dinheiro parco que ganhara com a venda de *Malagueta, Perus e*

³² ANTONIO, João. In.: SILVA, Mylton Severiano da. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

Bacanaço, seu primeiro livro e, por isso, sente medo pela probabilidade futura de “matar” sua vocação:

- Malagueta, Perus e Bacanaço, com todas as entrevistas a jornais, rádios e televisão, meu livro de estréia não me deu nem trezentos mil cruzeiros...Não posso fazer absolutamente nada com esse dinheiro. Outra coisa, Ilka: não posso continuar matando a minha vocação de escritor assim. Trabalhando como um desesperado em publicidade, às vezes, até durante sábado e domingo. Como fica o escritor? Morto, mortinho. Escrevi *Paulinho Perna Torta*, minha última produção a base do heroísmo. (...) Foi um sofrimento e hoje, o que ganhei com *Paulinho Perna Torta*? Alguma experiência artesanal e uns poucos cruzeiros.

Um escritor não pode viver assim, Ilka (p. 51).

Ilka esclarece que “essa batalha pelo direito de viver em coerência com sua própria vocação acabou afastando João Antônio de São Paulo e levando-o a fixar-se definitivamente no Rio de Janeiro, onde acreditava encontrar maiores possibilidades de realização” (p. 51) e, conforme destaca a amiga, “em um ambiente menos provinciano”.

Inúmeras vezes João Antônio também se queixa de sua situação classificada por ele de “vexatória, escrota e perversa”. Segundo o escritor, paralela à própria situação do país que

[deixou] Noel morrer tuberculoso, matou Lima Barreto aos 41 anos, fez Mário de Andrade, nosso maior trabalhador intelectual do século, passar tais humilhações e dificuldades que ele bebeu e fumou até estourar antes do tempo, liquidou Glauber Rocha...Assassinatos culturais dos governos inculturais.³³

³³ ANTONIO, João. In.: SILVA, Mylton Severiano da. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005, p. 217.

João Antônio sabe que não é só a “malandragem que não dá camisa”, a profissão que escolhera era muito sofrida e quase sem retorno, por isso reclama da “fama que não põe mesa, esse desarvorado amor pela literatura, essa paixão dos capetas... Quanto mais eu embranqueço os cabelos, mais apaixonado fico” (p. 217). Por fim, constata: “É sina, é missão, e é grande demais”.

O escritor paulista propalou o seu rancor com a crítica e os críticos impiedosos, com ele mesmo, com a sociedade e com a modernidade crescente. Contudo, reservou um espaço para alguns poucos críticos, que lhe pareciam mais relevantes, só mesmo porque escreveram, e bem, sobre ele. Entre eles estão Antonio Candido, Alfredo Bosi, Fábio Lucas.

Segundo Antonio Candido (1999), João Antônio inventou uma espécie de uniformização da escrita, de tal maneira que tanto o narrador quanto os personagens parecem brotar, juntos da mesma fonte. Candido assinala, portanto, que não há um narrador culto, haja vista que através da fusão narrador e personagem, “forma um lençol homogêneo e com isso define o mundo próprio”. Mas, chama atenção para o fato de que se “[trata] de um narrador culto que usa a sua cultura para diminuir as distâncias, irmanando a sua voz à dos marginais que povoam a noite cheia de angústia e transgressão”.³⁴

Nesse sentido, é importante levarmos em consideração Alfredo Bosi quando diz que “[a] invenção do contista se faz pelo achamento de uma situação que atraia, mediante um ou mais pontos de vista, espaço e tempo, personagens e trama. Por isso não ser tão aleatória ou inocente, como às vezes se supõe, a escolha que o contista faz do seu universo. É possível vislumbrarmos o desejo latente de João Antônio em registrar as ações dessa figura típica nacional; sem contar, conforme recorda Lígia Chiappini (2000), que João Antônio de modo polêmico dizia querer falar dos “intestinos da sociedade brasileira” (p. 157).

³⁴ CANDIDO, Antonio. Na noite enxovalhada. Remate de Males. N. 19, p. 83-88, Campinas, 1999, p. 87-88.

Bosi (1997) salienta que “[o] conto cumpre a seu modo o destino da ficção contemporânea. Posto entre as exigências da narração realista, os apelos da fantasia e as seduções do jogo verbal, ele tem assumido formas de surpreendente variedade” (p. 7), bem como atende aos apelos da fugacidade do tempo e da rapidez das informações.

O conto apresenta, conforme assevera Bosi, um caráter de “plasticidade” que impossibilita enquadrá-lo num quadro fixo de gêneros, tendo em vista que, em comparação à novela e ao romance, a narrativa curta condensa e potencia no seu espaço todas as possibilidades da ficção. E, ao se falar em João Antônio, essa característica do conto parece se ampliar.

O estudioso também destaca que João Antônio, assim como outro contista (e romancista) Rubem Fonseca, inaugurou uma espécie de neo-realismo violento e que para Bosi e, conforme já sabemos, estes seriam os novos exploradores do nosso mundo urbano e marginal.

Flávio Aguiar (1999) destaca, ainda, que João Antônio nunca poderia ter escrito um romance, por exemplo, uma vez que sua escrita “negaceia, revela e oculta seu sujeito e seu objeto, num jogo de claro-escuro que é alma de seu estilo e de sua opção para o conto”. Para Aguiar, seu estilo é adequado à forma catastrófica do conto, “que conta sem contar, revela pelo que oculta, até o momento final, quando o desenho se completa e o segredo se revela” (p. 154).

Por fim, voltando à questão do papel do intelectual como um ser ativo que deve, segundo João Antônio, estar envolvido com a realidade circundante, temos que levar em consideração as palavras de Edward W. Said, em seu livro *Representações do intelectual* (2005), haja vista que ele destaca que a condição à margem de alguns escritores, como ele mesmo o foi, deve ser encarada como uma forma de se aproveitar a liberdade para a criação artística, de modo que, se distanciar “das autoridades centralizadoras em direção às margens, onde se podem ver coisas que normalmente estão perdidas em mentes que nunca viajaram para além do convencional” (p. 70).

5.2 O fascínio e o lirismo do malandro

Carcaça de um cão morto no beco hoje de manhã com marcas de pneu no ventre rasgado. A cidade tem medo de mim. Eu vi sua verdadeira face. As ruas são sarjetas dilatadas cheias de sangue e, quando os bueiros transbordarem, todos os vermes vão se afogar. A imundície de todo o sexo e matanças vai espumar até a cintura e os políticos e as putas vão olhar para cima gritando “salve-nos”... e eu vou olhar para baixo e dizer “não”.

Alan Moore. *Watchmen*. n.1

A obra *Malagueta, Perus e Bacanaço* publicada em 1963 percorre as décadas de 40 e 50, período em que o proletariado urbano cresce gradativamente e, à medida que aumenta, empobrece. Com a chegada de Juscelino Kubitschek ao poder, a modernidade mostra a sua força com o crescimento desenfreado das cidades e a conseqüente exploração dos trabalhadores. Há por sua vez um aumento da população que, obviamente, não é absorvida pelo mercado, de modo que logo se instaura um exército de pessoas desempregadas ou com subempregos, inchando a periferia das grandes cidades. São esses moradores da periferia das metrópoles brasileiras, excluídos e desassistido pelos governos e pela sociedade, que serão protagonistas das narrativas de João Antônio.

A obra divide-se em três partes, e não é difícil notarmos, conforme assinala Antônio Candido, que há no livro, um certo ritmo, “uma espécie de crescendo”, que possuem graus diferentes de qualidade. O primeiro conjunto de contos recebe o título de “Contos gerais” e apresenta três narrativas, aparentemente sem conexão temática entre elas. Apenas um conto apresenta o lirismo de alguns elementos peculiares na escrita de João Antônio, sobretudo, porque tem como temática a cidade, palco da maioria de suas narrativas, trata-se de “Afinação da arte de chutar tampinhas”.

O segundo conjunto de narrativas intitulado “Caserna” tem dois contos que falam do cotidiano de personagens que tratam do dia-dia vivido no exército. Já o último

grupo, que recebe o nome de “Sinuca”, reúne quatro contos e trata do submundo urbano e é coroado, no fim, com o conto-título da obra, “Malagueta, Perus e Bacanaço”. Traz, pois, o universo de sinuqueiros e malandros da cidade de São Paulo, mais convenientes, portanto, com o tema proposto pela tese.

Do primeiro grupo de contos, a narrativa que trata de algumas temáticas recorrentes na obra de João Antônio é “Afinação da arte de chutar tampinhas”.³⁵ Inicia com as lembranças do narrador, já de meia-idade, acerca da sua infância, marcada pelos jogos de futebol com os amigos, envolvido pelas músicas de Noel Rosa; músicas que, a princípio não faziam muito sentido, apenas revelavam o seu ritmo, mas à medida que eram entendidas, trazem à tona as lembranças do passado ao narrador-personagem: “Hoje, quando a melodia me chega na voz mulata do disco, volta a tristeza de menino e os pêlos pretos do braço se arrepiam. Sobraram restos de memória dos jogos suados na U.M.P.A (União dos Moços de Presidente Altino)” (p. 39). Interessante destacar nesse conto a referência ao bairro de Presidente Altino, onde João Antônio passou sua infância.

Outro aspecto que o remete à infância é a arte de chutar tampinhas. Tal arte parecia aliar perfeitamente as peripécias do futebol com o som das tampinhas quando estas caíam no solo, o que parece se assemelhar, por fim, a uma espécie de encontro entre dois amantes:

Necessário valorizá-las como merecem, ir trabalhando os pontapés com cautela, até que a borracha se aproxime de leve e atinja a tampinha e a faça subir, voar, pequenas distâncias atravessando a noite. Só o barulho da borracha no chute e depois o barulho da tampinha aterrissando. E um depois do outro, os dois se procuram, os dois se encontram, se juntam os dois, se prendem, se integram, amorosamente (p. 43).

³⁵ ANTÔNIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo; Cosac Naif, 2004. A partir daqui as páginas que se referem à obra seguem no corpo do texto.

É nessas andanças que o personagem parece flunar e descobre o “gostoso ‘plac-plac’ dos sapatos de saltos de couro”, zanzando devagar tardes e noites e recolhe as impressões oferecidas pela cidade e ainda revela uma certa afeição pelo espaço e seus habitantes:

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 despova. Todos correm para os lados, para os longes da cidade. São horas, então, do meu “plac-plac”. Fica outra a minha cidade! (p. 42-43)

Segundo Antonio Arnoni Prado³⁶, na tentativa de imprimir algum sentido à existência, no referido conto, “o aparente ritual da coisa inútil vem para o centro da vida e transforma em força social positiva o gesto que preenche o sentido da própria exclusão” (p. 158), o que de certa forma, atua como um desvio da vida cotidiana de normalidades burguesas. O estudioso cita o seguinte trecho que melhor ilustra a situação: “só um homem como eu, homem se atilando naquilo que faz, pode avaliar um chute digno para determinadas tampinhas. Porque como as coisas, as tampinhas são desiguais” (p. 42).

Por isso, levando em consideração as palavras do narrador, de “[quem] se entrega a criar vive descobrindo”, é interessante notar como ele confere vida aos sapatos, que também parecem “sentir” as mesmas impressões oferecidas pela urbe:

Não posso falar dos meus sapatos de salto de couro... Nas minhas andanças é que sei! Só eles constataam, em solidão, que somente há crianças, há pássaros e há árvores pelas tardes de sábados e domingos, nesta minha cidade (p. 43).

³⁶ PRADO, Antonio Arnoni. Lima Barreto personagem de João Antônio. Remate de Males. N. 19, p. 147-167, Campinas, 1999.

Tal conto também parece preparar um caminho a ser percorrido pelas personagens das narrativas seguintes, uma vez que o narrador fala de um protagonista que apresenta certa malícia. É ainda um andarilho apreciador da cidade, que tem por paixão o samba, o futebol e as mulheres. Não revela ter muito apreço pelo trabalho, assim como muitos personagens joão-antonianos, sendo muitas vezes criticado pela família, mas no fim acaba por se transformar num modelo mais “aceito” pela sociedade: “Cá no bairro minha fama andava péssima. Aluado, farrista, uma porção de coisas que sou e não sou. Depois que arrumei ocupação à noite, há senhoras mães de família que já me cumprimentam” (p. 46).

A negação do trabalho, que é quase uma constante na urdidura joão-antoniana, é uma forma de renegar o universo do trabalho formal ou ainda as formas de dominação em relação ao trabalhador. Nesse sentido, eles assumem a sua condição de marginalizados, uma vez que assumem a infração da “vadiagem”, em nome de uma resistência à Ordem, isto é, aos valores e regras vigentes.

Já no que se refere ao segundo bloco de contos, há uma espécie de progressão, ou ainda, gradação na urdidura do personagem malandro, uma vez que os três primeiros contos, “Frio”, “Visita” e “Meninão do Caixote” não têm como protagonistas os malandros feitos e acabados. Ao contrário do conto título da obra, que apresenta três apresentações de malandros diversas uma das outras, isto é, numa espécie de percurso gradativo, que anteciparia e culminaria nas formas contemporâneas de apresentação desse personagem.

A narrativa intitulada “Frio” trata de um menino que fazia pequenos serviços ao malandro Paraná. De acordo com as palavras do narrador, “tinha só dez anos” e era “[pequeno], feio, preto e magrelo” (p. 97). Paraná, contudo, havia lhe mostrado todas as virações de um moleque, “ensinara-lhe engraxar, tomar conta de carro, lavar carro, se virar vendendo canudo e coisa dentro da cesta de taquara” (p. 97-98). Quer dizer, o malandro explorava o menino que, ingenuamente, admirava o seu pretense “protetor”, que agora lhe pedira, numa espécie de missão, talvez ainda numa espécie de rito de passagem, para que entregasse um “embrulhinho branco”.

É possível notarmos, no decorrer da narrativa, que Paraná era o típico malandro sinuqueiro, mulherengo e beberrão, contudo, de acordo com as observações do menino, ultimamente andava “com fulanos bem vestidos, pastas bonitas debaixo do braço. Mãos finas, anéis, sapatos brilhantes. Provavelmente deveriam ser sujeitos muito importantes, cobras de outros cantos”. E, prossegue, por qualquer motivo, “davam-lhe grojas muito grandes, à toa, à toa” (p. 99). Quer dizer, existem elementos que parecem indicar um possível envolvimento de Paraná com o tráfico de drogas.

Há também a necessidade do narrador em repetir e marcar alguns aspectos do personagem como a cor do menino e o frio intenso que o acompanha durante todo o trajeto. Inúmeras vezes, o narrador pontua o cromatismo: “Pequeno, preto, feio e magrelo” (p.97), “o menino preto” (p. 101), “as perninhas pretas” (p. 102), “o menino preto ia encolhido” (p. 103). Aliás, um dos poucos detalhes que se referem à descrição desse iniciante nas “virações” de quem é excluído da sociedade.

A marca da cor do menino, seguidamente enfatizada no texto, demonstra que a questão racial se torna relevante. De acordo com Vima Lia Martim (2008), o menino é negro e o fato de Paraná e de sua amiga Lúcia serem brancos “é significativo em seu imaginário, o que denota o quanto ele é atingido pelo preconceito racial” (p. 117). Ela destaca ainda que na enumeração de características que incluem a cor da pele acaba por construir uma auto-estima negativa a partir do dado racial. Sem contar que, segundo esclarece Lia Martim, o contraste negativo é acentuado pela visão “positiva” que o menino tem de Lúcia, que possui na raiz de seu nome a palavra “luz”, “cujas características exteriores são a brancura, a beleza e a limpeza: ‘Lúcia, branca e bonita, sempre limpinha’.

Sobre o frio, tal sensação já é sinalizada no início do conto, que prossegue e aumenta gradativamente ao longo da narrativa. Logo, quando o menino começa o percurso solicitado pelo malandro “[compreendeu] que os prédios agora, não iriam tapar o vento batendo-lhe na cara e nas pernas” (p. 100). Mais adiante, o frio o persegue, assim como a canseira e, talvez, por causa do frio constante, os tênis furados e umedecidos, sente uma “vontade louca de urinar” (p. 103).

O frio vem acompanhado pelo medo que o menino sente ao percorrer as ruas da cidade. Medo de encontrar os policiais e descobrirem o que trazia no embrulho, medo de perder-se em lugares que desconhecia e, sobretudo, medo de não conseguir cumprir a missão que o “protetor” Paraná o incumbira e, por isso, desagradá-lo. De modo que, percorre as ruas, observa as “luzes do centro, bem em cima dos trilhos dos bondes” (p. 100), sentindo uma sensação boa em olhá-las e, por conseguinte, faz uso de estratégias (artifícios necessários em meio ao caos da cidade) e mentaliza maneiras de conseguir fazer o que Paraná lhe pedira: “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. 102).

A irrelevância do personagem também é constatada, uma vez que sequer possui nome, apenas é chamado de Nêgo pelo malandro explorador Paraná e, conforme é destacado no início da narrativa, “tinha só dez anos”. Isso significa dizer que, se acontecesse alguma coisa com o menino, ninguém saberia ou sentiria falta, haja vista que nem a família é mencionada. Não tem eira, nem beira. É um simples quebra-galho do malandro e provável aprendiz e seguidor das malandragens. E, para piorar a situação, talvez seja possível fazer um paralelo entre o provável destino do menino com o cachorro atropelado, visto por ele durante o trajeto. Assim percebemos uma triste ironia nas palavras proferidas pelo personagem, quando sentencia: “– O coitado engraxou uma roda” (103).

Não é difícil imaginarmos o destino de um menino abandonado à própria sorte, nas ruas de uma metrópole como São Paulo, vivendo de pequenos serviços e manipulado por um malandro experiente. No fim, só resta a sensação de frio, solidão, sono e a vontade de urinar satisfeita, quando o medo também parece diminuir: “Então o menino foi para junto do muro e urinou (p. 105)”.

Flávio Aguiar, em seu artigo intitulado “A palavra no purgatório” (1997), vê nas personagens de João Antônio, mais especificamente no menino do conto referido, uma espécie de continuadores do universo cristão, mas no sentido de se descrever seres

deserdados da terra. Para ele, “a Bíblia foi um dos primeiros livros a fixar os humildes na Terra como dignos de debater e encarnar os grandes destinos da humanidade, coisa antes reservada para nobres e próximos” (p. 90).

Aguiar observa uma transubstanciação presente no menino do conto, “pequeno, negrinho, gigante”, mas marcado, sobretudo, por essa espécie de lealdade e fé no amigo, ao carregar um embrulho misterioso pelas ruas da metrópole repleta de perigos. Nem ao menos o medo dos policiais, nem a fome ou o frio intensos o impedirão de seguir adiante na sua empreitada.

Contudo, Aguiar assinala que se do universo cristão sobressaem figuras à margem, assim como o próprio Messias. O espaço que circunda tais seres só pode ser o próprio purgatório. Assim como muitos intelectuais brasileiros, Aguiar não foge à regra ao trazer à tona elementos que se configurem numa espécie de meio-termo. O malandro só poderia gravitar no purgatório, cenário de provas e expiações e não no céu, como ele afirma, “muito bom para quem já está lá, mas pouco convincente para quem vive entre barbaridades”. Muito menos poderia habitar o inferno, segundo o estudioso, lugar “reservado para as grandes iniquidades: os carrascos, os hipócritas, os fariseus” (p. 91). Isso significa afirmar que, para tais figuras à margem, o que lhes resta é, nem tanto o céu, nem tanto a terra, mas os interstícios da sociedade, isto é, o meio termo, ou ainda o entre-lugar em meio às aventuras e/ou desventuras presentes na corda bamba da vida moderna.

O segundo conto, intitulado “Visita”, é narrado em primeira pessoa e, talvez por isso, trace as angústias do narrador-personagem que rememora os tempos da sinuca. A visita que, na verdade, não ocorre, surge a partir de um sonho da protagonista que deseja rever o antigo companheiro de farras, Carlos. Decide, pois, sair de sua casa e da rotina repetitiva e aborrecida do trabalho e da convivência com a mãe:

Latinha de flite, sabonete, caixa de alfinetes, nem sei. Minha mãe tem a mania de me arranjar estes probleminhas domésticos. 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. 110).

Agora, distante das mesas de sinuca sente-se um “trouxa”, termo melhor definido no conto “Malagueta”. Sabe que o antípoda do malandro é o homem da ordem, isto é, o otário, o trouxa. É, ainda, o trabalhador que se submete a regras e injunções, que cumpre ordens no trabalho e em casa, deixando em segundo plano o prazer. Mas, de outro lado, segundo suas palavras, sabe que não nasceu trouxa, pois “aqueles tempos de jogo, quando desempregado, [o] ensinaram que (...) não era trouxa” (p. 112). Interessante destacar uma certa ironia, à medida em que descreve sua vida de outrora: “Já *curti* um desemprego, cinco meses que só eu sei...Vida do joguinho. O dia na cama, a noite na rua. Mas naquele tempo eu fumava cigarros estrangeiros e mandava polir as unhas” (p. 113). A expressão “curtir o desemprego”, denota a sensação de liberdade que gozara no passado, longe das regras no trabalho e dentro de casa. Tal expressão anula o prefixo negativo “des”, que se refere à falta de emprego.

Ao chegar na casa do amigo não o encontra. Sente-se chateado pela noite perdida e resolve então entrar no Bar e Café Colombo. Talvez reviver os momentos em que jogava e era um “taco de verdade”. Contudo, sente-se estranho e distante daquele mundo, ao mesmo tempo em que percebe que é um “pobre-diabo como os que jogam”. Mesmo assim, entra na partida e chega a triste conclusão que agora pertence à rotina de trabalhador que bate ponto, tem patrão e obrigações.

Tal conto narra a vida de um personagem que já pertenceu ao mundo da malandragem, mas atualmente segue as regras morais da “família rezadeira”, de acordo com suas palavras. Entretanto, revela-se estar ainda a meio caminho da malandragem, uma vez que, diante do cotidiano de relatórios, ordens e serviços repetitivos, sente certa nostalgia do passado que se resumia entre as partidas ganhas na sinuca e os dias que perdia tudo e não tinha dinheiro nem para o ônibus.

O personagem oscila entre o mundo da malandragem e o mundo considerado “normal”, com normas e valores vigentes. Há, pois uma negação do trabalho e da

própria casa, que são vistos, na narrativa, como lugares de opressão, monotonia e domesticação. A rua, bem como o jogo de sinuca se configuraria numa espécie de fuga desse mundo que não o acolhe. É possível afirmarmos que a sinuca assumiria temporariamente o posto de local de trabalho, onde, algumas vezes, o malandro consegue ganhar algum dinheiro e prestígio e a malandragem teria uma aura idealizada pela pena de João Antônio que ainda não revelara o seu desencantamento com esse tipo nacional.

O narrador-personagem revela ainda o seu lado *flâneur*, na medida em que tem consciência da realidade que o cerca. Observa nas ruas da cidade o lado feio, pobre e cinzento ao qual pertence. O cenário vislumbrado apresenta características semelhantes à modernidade sólida descrita por Bauman:

A vila é 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. Ia aos bares. As ruas com seus monturos, cães e esgotos, muitas vezes me davam meninos que saíam do grupo escolar. Não me agradavam aqueles pés no chão movendo corpinhos magros. Qualquer ignorante podia perceber que aquilo não estava certo, nem era vida que se desse aos meninos (p. 116-117).

Segundo Bauman (2001), a modernidade sólida, que também pode ser descrita como capitalismo sólido, diz respeito ao mundo fordista, que corresponde a um modelo de industrialização, de acumulação e regulação. Para o teórico, “[o] fordismo era a autoconsciência da sociedade moderna em sua fase ‘pesada’, ‘volumosa’, ou ‘imóvel’ e ‘enraizada’, ‘sólida’” (p. 69). Assevera que nesse estágio da história, “capital, administração e trabalho estavam para o bem e para o mal, condenados a ficar juntos por muito tempo, (...) – amarrados pela combinação de fábricas enormes, maquinaria pesada e força de trabalho maciça” (p. 69).

No Brasil, país que de fato, pertence à modernidade tardia, isto é, ainda não ingressou na era da pós-modernidade, tal cenário descrito como “pesado” com fábricas ao redor das cidades é ainda facilmente vislumbrado nas metrópoles. Mas, principalmente, nas décadas de 50 e 60, período em que a obra foi urdida e a modernização andava a passos lentos. O personagem reflete sobre a vida, à medida que vislumbra aquele “canto” triste e esquecido da cidade.

Mas quanto ao fascínio ou um certo lirismo, despertado nos textos de João Antônio, um quê de otimismo é constatado, sobretudo na sua obra inaugural, uma vez que há um indício de esperança, especialmente no último conto desse grupo intitulado “Meninão do caixote”. Tal conto também narrado em primeira pessoa descreve a metamorfose do menino morador do bairro da Lapa, em São Paulo, a malandro sinuqueiro, por alguns instantes de sua vida. No início, o personagem parece se assemelhar ao menino do conto “Frio”, uma vez que também é iniciado nas picardias da sinuca por um malandro mais velho.

A narrativa traz, contudo, a derrocada desse malandro já velho, decadente, assim como suas artimanhas. Vitorino ensinara as malandragens da sinuca ao menino, o que aumentou sua importância entre os malandros ao receber a alcunha de “Meninão do Caixote”, haja vista que por ser baixinho precisava de um caixote de leite condensado para poder jogar sinuca. Sem contar que, através do aumentativo “Meninão”, sentia-se maior não só no tamanho, mas, principalmente, na importância que pensava ter entre os malandros e assim distanciava-se cada vez mais da figura opressora de sua mãe. Tal passagem assemelha-se a uma espécie de retorno ao malandro descrito por Manuel Antônio de Almeida, isto é, ao que nasce malandro. O menino não nasce, de fato, malandro, mas como ele mesmo diz “dureza, aquela vida, menino que estuda, que volta à casa todos os dias e que tem papai e mamãe” (p. 83).

Todavia, reside aí a diferença do “Meninão” para os outros meninos descritos nos contos de João Antônio. Sobretudo porque, mesmo “considerado, bajulado, mandão, cobra” (p. 136), de outro lado, sabe que é explorado pelos malandros mais velhos e, por isso desgostava do joguinho: “Dava dinheiro a muito vadio, era a estia, a

gratificação que o ganhador dá. Dá, por dar, depois do jogo. Acontece que quem não dá, acaba mal. Não custa à curriola atacar a gente lá fora” (p. 136).

O menino tenta inúmeras vezes “largar o joguinho”. Mas, logo é seduzido pela malícia do malandro velho, que depende do parceiro para sobreviver: “Vitorino cortou com um agrado rasgado. Como escapar aquele raio de simpatia e à fala camarada? Vitorino tinha uma bossa que não acabava mais!” (p. 140)

No fim do conto, porém, o menino decide jogar uma última partida. Era um domingo, que segundo as palavras do narrador, já anunciava que talvez algo inesperado acontecesse: “Dia claro, intenso, desses dias de outubro. Um sol... Desses dias de São Paulo, que ninguém precisava dizer que é domingo. Inesperados, dadivosos, e no entanto, malucos – costumam virar duma hora para outra” (p. 141).

Em meio à partida, que dura horas e parece não acabar pensa inúmeras vezes na mãe, mas não consegue se desvencilhar do “joguinho”, nem liquidá-lo rápido para voltar para casa. Finalmente, consegue: “fecha a partida com noventa pontos; foram vinte minutos embocando bolas, um bárbaro, embocando, contando pontos e Tiririca não teve chance” (p. 144).

Contudo, a chegada inesperada da mãe, que não diz uma palavra e apenas lhe entrega a comida, provoca no Meninão sensações que acabam por explodir num choro: “Um frio nas pernas, uma necessidade enorme de me sentar. E uma coisa me crescendo na garganta, crescendo (...) Ninguém no meu lugar agüentaria. Ia chorar, não tinha jeito” (p. 145).

O menino que, inúmeras vezes, obteve partidas vitoriosas em meio à marginália do subúrbio, volta para casa junto à sua ‘mamãe’, junto ao refúgio protetor do lar: “Havia namoros, havia vozes e havia brinquedos na rua, mas eu não olhava. Apertei meu passo, apertei, apertando, chispei. Ia quase chegando. Nossas mãos se acharam. Nós nos olhamos, não dissemos nada, e fomos subindo a rua” (p. 146).

A narrativa termina de forma oposta ao início do texto em que já é registrada e/ou antecipada a derrocada do malandro velho Vitorino permeada por uma visão

pessimista do mundo da sinuca e da malandragem. A imagem do malandro velho parece que vai se consumindo, desaparecendo, na descrição de sua figura magra e decrépita: “E assim, o corpo magro de Vitorino foi rodando São Paulo inteirinho, foi sumindo. Terminou como tantos outros, curtindo fome quietamente nos bancos dos salões e nos botecos” (p. 125).

Notamos aí, ainda um resquício de esperança por parte do narrador. Esperança que talvez comungasse com os desejos de quem vivia nesse período, um pouco antes da ditadura que se instaurou em 1964. Não esquecendo o fato de que a casa, antes local preterido por causa da rispidez da mãe, torna-se o local acolhedor, perto da sua família, “de sua gente” e “protegido pelos seus limites morais e físicos”, de acordo com as palavras de Roberto DaMatta.

É possível fazermos uso ainda dos conceitos formulados por Ricardo Piglia (2004), no que diz respeito ao conto. Para o teórico argentino, “nesse universo em miniatura, vemos um acontecimento que se modifica e se transforma. O conto conta uma encruzilhada, uma passagem, é um experimento com o marco e a noção de limite” (p. 112). É também, segundo as palavras de Piglia, uma “iluminação profana” que, possivelmente, faz parte do universo ficcional urdido no conto “Meninão”. Há uma iluminação profana, no fim, uma vez que o menino, numa espécie de redenção, ou ainda numa espécie de intertextualidade com a “parábola do filho pródigo”, retorna ao lar antes preterido. A rua, nesse caso, deixa de ser um lugar de liberdade.

O último conto “Malagueta, Perus e Bacanaço” conta as andanças aluadas e cinzentas de três vagabundos, malandros viradores numa noite paulistana. “Quebrados, quebradinhos, sem eira, nem beira, partem da Lapa. Há esperança” (p. 10). O texto inserido no livro de mesmo nome, também revela algum fio de esperança para esses seres desprezados, moradores das periferias das grandes cidades. O espaço que compreende bairros conhecidos da cidade de São Paulo comunga com a rotina e o destino das personagens.

É também palco para uma malandragem de certa forma conhecida que gozava de alguma fama e compunha um mundo ainda fascinante para João Antônio. Enumera,

pois, sinuqueiros conhecidos como “Carne Frita”, citado em outros contos, “Praça”, “Paraná” (também mencionado no conto “Frio”), “Detefom”, “Estilingue”, “Lincoln”, “Mãozinha”. Estes eram, nas palavras do narrador, “artistas do pano verde”.

A partir da análise dos contos, podemos retirar alguns aspectos que revelam o fascínio inicial do autor pela topografia da cidade de São Paulo e por seus habitantes de segunda classe, o que nos remonta a um certo lirismo. O primeiro desses aspectos trata da rua, espaço que irmana os seres diferentes. É através do espaço da rua, que constatamos a recorrência de um personagem que servirá de gérmen para a feitura do malandro. Trata-se do “garoto”, isto é, do menino, presente em todos os contos e antecipadamente ilustrado e descrito aqui por João do Rio, em 1908:

A rua faz as celebridades e as revoltas a rua criou um tipo universal, tipo que vive em cada aspecto urbano, em cada detalhe, em cada praça, tipo diabólico que tem dos gnomos e dos silfos das florestas, tipo proteiforme, feitos de risos e de lágrimas, de patifarias e de crimes irresponsáveis, de abandono e de inédita filosofia, tipo esquisito e ambíguo com saltos de felino e risos de navalha, [...], criatura que pede como se fosse natural pedir, aclama sem interesse, e pode rir francamente depois de ter conhecido todos os males da cidade, poeira d’ouro que se faz lama e torna a ser poeira – a rua criou o garoto! (p. 27)

Interessante destacarmos ainda a canção “Meu guri” (1981) presente na *Ópera do Malandro*, de Chico Buarque que, na contemporaneidade, descreve a mesma trajetória de um menino morador da periferia da cidade e que já parece nascer com a condição de marginal:

Quando, seu moço, nasceu meu rebento
 Não era o momento dele rebentar
 Já foi nascendo com cara de fome
 E eu não tinha nem nome pra lhe dar
 Como fui levando, não sei lhe explicar
 Fui assim levando ele a me levar
 E na sua meninice ele um dia me disse

Que chegava lá
 Olha aí
 Olha aí
 Olha aí, aí o meu guri, olha aí
 Olha aí, é o meu guri
 E ele chega
 Chega suado e veloz do batente
 E traz sempre um presente pra me encabular
 Tanta corrente de ouro, seu moço
 Que haja pescoço pra enfiar
 Me trouxe uma bolsa já com tudo dentro
 Chave, caderneta, terço e patuá
 Um lenço e uma penca de documentos
 Pra finalmente eu me identificar, olha aí
 Olha aí, aí o meu guri, olha aí
 Olha aí, é o meu guri
 E ele chega

(...)

Através das andanças das três personagens do conto notamos a gradação/degradação do malandro ao longo do tempo, de velho representante da malandragem, passando pelo jovem até a figura do menino, presente na quase totalidade dos contos. Malagueta é o velho espécime da malandragem: “[no] pescoço imundo trazia amarrado um lenço de cores, descorado; da manga estropiada do paletó balançavam-se algumas tiras escuras de pano” (p. 128). Traz na sua figura alguns aspectos positivos do passado que lhe conferem junto com a decadência do presente uma certa ambigüidade, de modo que parece situado entre as características comuns à malandragem bem como apresenta alguns indícios de ternura: “Assim parado, se vendo pelo avesso, e fantasiando coisas, Malagueta, piranha rápida, professor de encabulação e desacato, velho de muito traquejo, que debaixo do seu quieto muita muamba aprontava, era apenas um velho encolhido” (p. 181).

A imagem da decadência e senilidade é reforçada na comparação de Malagueta com o cachorro vira-lata, de modo que ocorre uma zoomorfização do personagem:

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 o olhava. O velho não sacou as mãos dos bolsos, e então o cachorro se foi a cheirar as 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. (...) O velho olhando o cachorro. Engraçado – também ele era um virador. Um sofredor, um pé-de-chinelo, como o cachorro. Iguazinhos (p. 179).

O malandro velho é uma figura decrépita, apenas um espectro do que seria o malandro intermediário, isto é, o jovem malandro, representado por Bacanaço. Este a meio caminho da decadência, mas ainda assim caracterizado pela imagem idealizada do malandro. Ele é descrito como “moreno vistoso e mandão, malandro de mulheres. Camisas de Bacanaço era uma para cada dia” (p. 154). Tal imagem de malandro respeitado é constantemente reforçada: “Na mão bem manicurada, que viajava do queixo ao bolso, luzia o chuveiro, anelão de ouro branco e pedras para mais de trinta contos, que só rufião pode usar. Iria, como patrão, a parte mais gorda cabendo-lhe” (p. 160). Contudo, traz consigo a marca da crueldade na exploração das mulheres, isto é, das *minas*, e no uso covarde da violência para mantê-las sob o seu jugo, comportamento corriqueiro e natural para os rufiões, conforme as palavras do narrador. Assim, nos relacionamentos com as mulheres, estas eram duramente exploradas, de modo que se não trouxessem o dinheiro da diária estipulada, Bacanaço as surrava: “Tapas, pontapés, coisas leves. (...) Se a desobediência se repetia, o cacete se dobrava. Bacanaço se atilava em crueldades mais duras” (p. 205).

Já o menino contava dezenove anos de idade, morando em Perus com a tia, donde lhe veio o apelido. Mas, ao contrário do “Meninão do Caixote”, tem uma vida torta, pois a tia vive com um amante, com quem, freqüentemente, entrava em conflito. Por isso, as seduçõs da rua o convencem que é melhor ficar longe do lar: “Nas bocas do inferno, se defende, se arranja pelas ruas, trabalha nas conduções cheias, sarrupia carteiras. Deixa-se ficar e fica uma semana. A mesma camisa, o mesmo sono, a fome de dias. A fome raiada” (p. 160).

Temos que tratar do espaço da rua e recorrer às palavras de Walter Benjamin (1994) quando diz que a “[as] ruas são a morada do coletivo”. De modo que, prossegue ele, o coletivo é “um ser eternamente inquieto, eternamente agitado, que, entre os muros dos prédios, vive, experimenta, reconhece e inventa tanto quanto os indivíduos ao abrigo de suas quatro paredes” (p. 194).

Perus é ainda uma espécie de seguidor de Bacanaço e sonha um dia imitá-lo. Para ele, “[andar] com Bacanaço, segui-lo, ouvi-lo, servi-lo, fazer parceria, era negócio bom” (p. 154). Contudo, distingue-se dos companheiros, uma vez que, diante das desventuras que enfrentam, demonstra um certo desejo, ou talvez uma esperança, que não existe para os outros malandros. Sentia-se estranho ao olhar o céu. Tal sensação não contava a ninguém:

Aquele sentir, àquela hora, dia querendo nascer, era de um esquisito que arrepiava. E até julgava, pela força estranha, que aquele sentimento não era coisa máscula, de homem.

Entrou no salão, mal reparou nas coisas, foi para a janela. Uma vontade besta. Não queria perder o instante do nascimento daquele vermelho. E não podia explicar aquele sentir aos companheiros. Seria zombado (...) (p. 210).

Nessa espécie de devaneio, é possível vislumbrar, até pelo próprio cromatismo do cenário, um quê de esperança. Há, no decorrer da narrativa, a predominância da cor cinza, presente não só pelo espaço da metrópole paulistana, mas principalmente na associação da referida cor às “virações” das personagens. Perus, contudo, sente uma necessidade de observar o nascer do sol e as cores que ele proporciona. Daí, talvez esse resquício de otimismo, que talvez o afaste da vida de privações enfrentadas pelos outros malandros.

Nas andanças em busca de partidas de sinucas, meio de sobrevivência, os três malandros se perdem pelas ruas de São Paulo. Em meio ao caos da multidão, o

narrador, na voz de Bacanaço, colhe impressões acerca da cidade e distingue os “trouxas” dos inteligentes. Para ele:

Não era inteligência se apertar naquela afobação da rua. (...) A Lapa ferveria. Trouxas. Do Moinho Velho, do Piqueri, de Cruz das Almas, de Vila Anastácio, de...do diabo. (...) Corriam e se afobavam e se fanavam como coiós atrás de dinheiro. Trouxas. Por isso tropicavam nas ruas, peitavam-se como baratas tontas.

Há espaços em que o grito da cega esmoleira domina. Aquela, no entanto, se defende com inteligência, como fazem os meninos jornaleiros, os engraxates, os mascates. Com inteligência. Não andam como coiós apertando-se nas ruas por causa de dinheiro (p. 156).

Do desejo de documentar a realidade dos moradores da periferia é que João Antônio, como um legítimo *flâneur* (mas não como um mero observador) percorreu os caminhos das cidades em que morou, mostrando o malandro como uma “criação” social que, por sua vez, refletiu e reflete os problemas e dilemas constantes da formação dessa sociedade que os gerou.

Desse universo peculiar e particular, João Antônio compôs uma espécie de música, repleta de ginga, malícia e indignação, provocando dificuldade de compreensão para quem não habita nem convive com essa parcela da população brasileira. É evidente não só uma originalidade narrativa, mas uma indiferença do autor com a fala autorizada, já que a fala popular é recuperada e adquire um patamar além das camadas privilegiadas.

No que se refere à linguagem utilizada por João Antônio, no prefácio de *Malagueta, Perus e Bacanaço*, ele explica que utiliza a própria linguagem do povo, “jeitos, códigos”, inclusive a sintaxe malandra. Ele prossegue, “gíria é bom para espíritos intensos, de vulcânica agitação e sublime vibração”.³⁷ Impossível não se deixar contaminar pela linguagem das personagens, extraídas das camadas mais humildes, que

³⁷ Cf. ANTONIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. São Paulo: Círculo do Livro, s.d., p. 11.

revelam a sua visão de Brasil e que certamente fazem parte da construção cultural do país.

Essa contaminação impressionava Antonio Candido (1999) que, no artigo intitulado “Na noite enxovalhada”, tece algumas considerações acerca da linguagem utilizada por João Antônio: “ritmo de solavanco nas frases mínimas, naturalidade elaborada da linguagem coloquial na seqüência, emprego eficiente do subentendido – conferem à prosa narrativa de João Antônio uma energia que vai aos poucos cativando o leitor” (p. 88). Assinala ainda que, no que se refere a João Antônio, “trata-se de um narrador culto que usa a cultura para diminuir as distâncias, irmanando a sua voz à dos marginais que povoam a noite cheia de angústia e transgressão”.

Daí a relevância em trazer também as discussões acerca da língua e da linguagem à luz dos estudos de Mikhail Bakhtin. Segundo Bakhtin, “[a] língua, enquanto meio vivo e concreto onde vive a consciência do artista da palavra, nunca é única”. O estudioso adianta que

[a] vida social viva e a evolução histórica criam, (...) uma pluralidade de mundos concretos, de perspectivas literárias, ideológicas e sociais, fechadas; os elementos abstratos da língua, idênticos entre si, carregam-se de diferentes conteúdos semânticos e axiológicos, ressoando de diversas maneiras no interior destas diferentes perspectivas.³⁸

Isso significa afirmar que a linguagem do malandro criou uma espécie de identidade própria, muitas vezes ininteligível para quem não pertence a esse mundo. É uma espécie de fala guetizada, com um código restrito e produzida a partir da fala da rua, ou ainda do universo da rua. Bakhtin (1988) assevera ainda que

³⁸ Ver mais sobre em BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Tradução Aurora Bernardi et alii. São Paulo: Hucitec, 1988. Cf. também BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução Paulo Bezerra. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997. Bakhtin fala ainda do dialogismo como “a única que leva a sério a palavra do outro e é capaz de focalizá-la enquanto posição racional ou enquanto um outro ponto de vista”, (p. 64).

[cada] época histórica da vida ideológica e verbal, cada geração, em cada uma das suas camadas sociais, tem a sua linguagem: cada idade tem a sua linguagem, seu vocabulário, seu sistema de acentos específicos, os quais, por sua vez, variam em função da camada social, do estabelecimento de ensino e de outros fatores de estratificação. (...) Deste modo, em cada momento da sua existência histórica, a linguagem é grandemente pluridiscursiva. Deve-se isso à coexistência de contradições sócio-ideológicas entre presente e passado, entre diferentes épocas do passado, entre diversos grupos sócio-ideológicos (...), (p. 97).

Levando em consideração a linguagem, podemos constatar um jogo semântico a partir das partidas de sinuca. Tais disputas eram comparadas ao próprio jogo da vida, que, segundo as palavras do narrador, “era o joguinho mais ladrão de quantos há na sinuca” (p. 164). Na passagem que tem como subtítulo “Água Branca”, conhecido bairro da cidade de São Paulo, o jogo da vida, ou ainda, o jogo de sinuca, é descrito tal como uma música, com um ritmo próprio. Música que parece vir acompanhada do refrão “Corria no Joana d’Arc a roda do jogo de vida”:

Corria no Joana d’Arc a roda do jogo da vida. (...) Cada um tem sua bola, que é uma numerada e que não pode ser embocada. Cada um defende a sua e atira na do outro. Aquele se defende e atira na do outro. Assim, assim, vão os homens nas bolas. Forma-se a roda com cinco, seis, sete e até oito homens. O bolo. Cada homem tem uma bola que tem duas vidas. Se a bola cai o homem perde uma vida. Se perder as duas vidas poderá recomeçar com o dobro da casada. Mas ganha uma vida só... Fervia no Joana d’Arc o jogo triste da vida (p. 164).

Mas o jogo que começa festivo, puxado tal como um samba de roda, isto é, que parece não ter fim, começa a ganhar contornos mais negativos e degradantes, à medida que os malandros jogadores fazem uso de suas artimanhas, “[o] joguinho vai correndo como coisinha encrocada, pequenina e demorada”, até o momento em que vai ficando “safado”. Prossegue o narrador: “Fica porco, fica sujo como pau de galinheiro. Um homem quebra o outro comendo-o pela perna, correndo por dentro dele” (p. 164).

É fácil notarmos uma semelhança entre a descrição das partidas de sinuca com a própria sociedade capitalista e, por conseguinte, com a própria modernidade. Partindo da visualização de tal cena, é possível recorrermos às palavras de Marcella Celle Donne (1990), quando afirma que “o insensível isolamento de cada um no seu interesse pessoal ressalta de forma tanto mais repugnante e ofensiva, quanto maior é o número destes indivíduos singulares que estão concentrados num espaço restrito”. Celle Donne assinala ainda que “este isolamento do indivíduo, este estreito egoísmo é por toda a parte o princípio fundamental da sociedade de hoje”, mas multiplicada entre seres menos favorecidos, muitas vezes, nas páginas do conto, zoomorfizados, comparados a animais devoradores de outros: “– É um *cadelo*. Será que ele não tem pai?” (p. 201). E, mais adiante: “Piranha esperava comida” (p. 191). (...) “Mas Robertinho, piranha, perdeu mais duas partidas” (p. 218).

Deslocado das esferas de prestígio, o malandro redesenha a cidade, bem como traz à tona seus deslocamentos, sobretudo, pelas áreas periféricas, único local relegado a seres à margem como eles. Há pois, na narrativa, uma descrição da topografia de São Paulo, uma vez que as personagens passam pela parte metropolitana da cidade bem como bairros conhecidos tais como Água Branca, Barra Funda, Pinheiros e a Lapa, que inicia e fecha o texto.

É possível constatar o caráter cíclico da narrativa. Na continuidade da vida permeada por privações desses seres que recebem a alcunha de pingentes. É também uma espécie de círculo vicioso, uma vez que as malandragens e as dificuldades irão se repetir todos os dias. O texto se inicia com uma referência ao conhecido bairro da Lapa, local que também fecha os acontecimentos narrados, daí, enfim, o caráter pessimista em relação ao destino das personagens:

Lapa

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

Falou-se naquela manhã por ali passaram três malandros, murchos, sonados, pedindo três cafés fiados (p. 222).

O tempo da narrativa compreende o período de um dia, na medida em que as ações começam à tarde, que é quando se desenvolvem as picardias das personagens que estão à espera dos otários e da noite, onde de fato as ações se desenrolam: “Bacanaço deu com a primeira luz. (...) A Lapa trocava de cor” (p.156-157).

Se, no final do século XIX talvez fosse difícil apontar mudanças, como as impostas pela industrialização crescente no século XX, o malandro que vive em meio ao turbilhão das vicissitudes freqüentes da modernidade sofre cada vez mais os seus efeitos: “Os três sabiam que depois dos luminosos a cidade lhes daria restos e lixos. Só” (p. 126).

Convém lembrar Bauman (2001), no que se refere às estratégias de enfrentamento social postuladas por Lévi-Strauss, sobretudo a fase êmica que consistia em “vomitar”, cuspir os outros vistos como estranhos. Bauman assinala ainda que esta fase tratava da suspensão ou aniquilação de sua alteridade. Podemos evocar as palavras do narrador presente no conto “Afinação da arte de chutar tampinhas”, quando diz que “a cidade exige, mais que pede, e vomita os que não convém” (p. 25).

É diante da visualização de um espaço rodeado de oportunidades para poucos, que as personagens descobrem que não pertencem aquele mundo. Fazem parte da população que fica depois dos muros de quem “tinha a vida ganha”. Os três são, na verdade, o outro, o diferente, isto é, aquele que indica inclusive um certo perigo e, portanto, deve ser “expelido do sistema”, conforme as palavras de Bauman.

O narrador assim delimita as fronteiras que se mostram intransponíveis às personagens: “Com suas roupas 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” (p. 177-178).

De acordo com Kevin Linch (1997), no que se refere à caracterização comum a bairros, salienta que “é uma área com características homogêneas, reconhecido por indicadores que se mantêm contínuos ao longo da região e descontínuos no restante do

espaço urbano” (p. 115). Para ele, esse tipo de aglomeração de moradias produz um efeito inconfundível quando a homogeneidade física coincide, ou melhor, “comunga”, “com o uso e o *status* dos moradores” (p. 115). O estudioso compartilha, assim, do pensamento de Celle Donne (1990), quando Linch destaca que “[um] bairro torna-se mais nítido se houver uma maior definição e ‘fechamento’ de fronteiras” (p. 116).

Quer dizer, há uma nítida separação e distanciamento entre os espaços, ou ainda de dois mundos “diferentes”. O bairro configurar-se-ia ainda no ideal de “comunidade” de que fala Bauman (2001): “a última relíquia das utopias da boa sociedade de outrora; é o que sobrou de uma vida melhor, compartilhada com vizinhos melhores (p. 128)”. Os três malandros constatam: “Não eram dali. Deviam andar” (p. 178). A realidade visualizada era daqueles que, de acordo com o narrador, “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” (p.178). Mas, de outro lado, se os meninos que vivem à margem na sociedade, tiverem em troca apenas a indiferença (comportamento multiplicado na pós-modernidade), estes quando homens, sentencia o narrador, talvez venham fazer uso de conhecidas artimanhas para sobreviver, como o artifício da violência, por exemplo, que insurge como uma forma de reação às gritantes diferenças sociais provocadas e expostas pela modernidade.

Outra entidade recorrente na narrativa João-antoniana é a força policial, “os tais da lei”. O menino Perus é acuado pelo poder do policial que o intimida e exige dinheiro. No fim, os malandros sabem que “vadio é o que fica debaixo da sola do sapato da polícia” (p. 195). É a força da expressão trazida por Roberto DaMatta do “sabe com quem está falando?”

Tal expressão, reforça DaMatta (1997), “é o instrumento de uma sociedade em que as relações pessoais formam o núcleo daquilo que chamamos de ‘moralidade’, (...) sempre ocupando os espaços que as leis do Estado e da economia não penetram” (p. 195). É ainda, adianta o estudioso, “uma função da dimensão hierarquizadora e da

patronagem que permeia nossas relações diferenciais”. Além de se impor como um modo evidentemente não cordial.

As três personagens constataam que o “malandro e o tira eram bem semelhantes”. Neles tudo sintonizava, de tal modo que, prossegue o narrador, “dois bem ajambrados, ambos os sapatos brilhavam, mesmo rebolado macio na fala e quem visse e não soubesse, saber não saberia quem ali era polícia, quem ali era malandro” (p. 196).

Não podemos esquecer que em *Memórias de um sargento de milícias*, a força policial representada na figura de Major Vidigal inúmeras vezes vem à tona, sobretudo, quando seu poder é posto à prova pelo personagem Leonardo Pataca. Contudo, Vidigal de representante da ordem, torna-se uma espécie de transgressor, quando é pego numa situação constrangedora, de modo que é obrigado a esquecer as malandragens de Leonardo e o perdoar. Nesse caso, a expressão “sabe com quem está falando” perde força, sobretudo pelo fato de que o malandro passa a ser policial como ele.

Entrementes, a cidade a que pertencem é a cidade da madrugada. É a hora em que se sentem mais iguais, em que as diferenças não são expostas, nem tratadas como mecanismos de exclusão, ou ainda, conforme as palavras de João do Rio, “[a] alma da rua só é inteiramente sensível a horas tardias” (p. 33). Logo, “quando é madrugada até um cachorro na Praça da República fica mais belo” (ANTONIO, 2004, p. 183). Nessa perspectiva, o narrador expõe todos os seres que “faziam” São Paulo àquela hora:

Pálidos, acordados há bem pouco, saem a campo rufiões de olhos sombreados, caras de amargura, rugas e problemas... malandros pés-de-chinelo promiscuídos com finos malandros de turfe, ou gente bem-ajambrada que caftinava alto e parecia deputado, Senador...vá ver – não passa de um jogador... o camelô que marreta na sua viração mesquinha de vender pente que não se quebra, mulheres profissionais, as minas faziam a vida nas virações da hora... e os invertidos proliferavam, dois passaram agora como casal em namoro aberto (p. 183-184).

O narrador reitera: “Era a hora muito safada dos viradores” (p. 184). Era a hora em que as diferenças eram expostas e as minorias excluídas da sociedade, representada pelas prostitutas, pelos homossexuais, pelos trabalhadores informais, tentavam sobreviver em meio a mesquinhez da metrópole.

Baudelaire, em *O pintor da vida moderna*, diz, sobre a Paris do final do século XIX, que o fim da tarde também revela um quê de mistério, palco propício para as figuras marginalizadas. Para ele, “[é] a hora estranha e duvidosa em que as cortinas do céu se fecham, em que as cidades se iluminam. O gás de iluminação imprime uma mancha sobre a púrpura do pôr do sol”. E, prossegue o poeta: “[os] sábios e os maus sujeitos pensam no prazer, cada um acorre ao lugar de sua escolha para beber a taça do esquecimento” (p. 19).

É nesse jogo de exclusão que as diferenças conseguem se revelar. Segundo Stuart Hall, uma identidade só consegue se afirmar por meio da repressão daquilo que a ameaça. Daí a noite, que abriga tais seres e os expõe ainda que não aos olhos de todos, mas ainda assim, vistos como belos e livres, assim como o casal homossexual em “namoro aberto”, nas palavras do narrador.

O deslocamento constante da malandragem pelo cenário da urbe prossegue. A cidade muitas vezes modificada pelas condições impostas pela modernidade se degrada, assim como seus moradores. Há uma espécie de comunhão entre o espaço degradado e os seres que nela habitam. As pessoas demonstram ser a expressão do próprio espaço, uma vez que o cenário mostra-se compatível com as figuras que nele circulam:

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 encostavam-se às beiradas, mascavam coisas, fumavam muito. Ficavam nos cantos, intoxicadas, para enfrentar a rua (p. 187).

É possível aproximarmos os contos inseridos na obra *Malagueta* em alguns aspectos, a começar pelo espaço, que se resume à cidade de São Paulo e seus conhecidos bairros, ruas e locais, revelando em tais travessias a topografia percorrida pelo malandro. As personagens deslocavam-se por lugares como a “estação Sorocabana”, a “alameda Cleveland”, o “Largo Padre Péricles”, a “Igreja das Perdizes”, a “avenida São João”, a “avenida Ipiranga”, a rua “Amador Bueno”, o “largo Santa Efigênia”. Todas se concentravam, sobretudo, em bairros como a Lapa, Barra Funda, Água Branca, Pompéia, Pinheiros, Perus. Sem contar os conhecidos bares, onde as personagens se reuniam para jogar sinuca.

Outro aspecto que une a maioria dos contos diz respeito ao universo da rua, aliás, espaço onde o malandro se sente mais à vontade, livre. João Antônio, em entrevista também falara de sua predileção e fascínio pela rua: “É da rua que eu gosto, espetáculo humano rico, movimentado, colorido, encantador, surpreendente. É na rua que as coisas coletivas costumam acontecer. Inclinação minha. Atração. A rua e a noite me prendem por magia, exuberância, mistério, alma”. Insiste ao afirmar: “Toco às feiras, às ruas, para ver o pessoal viver e esse prazer só tem valor e não tem preço. Meus personagens andam a pé, atravessam bairros inteiros, reandam; pensam, sentem enquanto andam”.³⁹

A partir da demarcação territorial percorrida por essas figuras à margem podemos constatar que a maioria delas, mesmo as que deixaram de pertencer ao mundo da malandragem, fazem parte da parcela da população que é considerada estranha, diferente. A era antropofágica, ou até mesmo a antropofagia exaltada na Semana de Arte Moderna é deixada de lado. Não se deseja mais ingerir para se formar uma identidade com múltiplas facetas, tornando-se, por fim, “semelhantes aos corpos ingeridos”. Mas, torna-se regra “cuspir, vomitar” tudo o que é visto como estranho, ou perigoso. É a era antropeômica, de que fala Bauman. Era que não tem espaço para figuras como o malandro.

³⁹ ANTONIO, João. In.: SEVERIANO, Milton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005, p. 249-250.

Podemos pensar, por fim, que a modernidade não parece proporcionar, de fato, a possível construção de uma identidade. Por isso, a marca da guetização, isto é, da etnicidade cada vez mais presente no desenho das grandes cidades. Os espaços são modificados, assim como as pessoas. Aqueles que têm posses se isolam em mundos guarnecidos por fortalezas, enquanto que a população pobre se fecha em espaços degradados, demarcados de acordo com sua etnia, sobretudo negra, numa espécie de refúgio. Há, nessa perspectiva, retomando Bauman, a busca por um espaço que unifique tanto o grupo marginalizado quanto o grupo considerado ameaçado. Os pobres são excluídos e, de certa maneira, impedidos de transitar em todos os espaços, mas como podemos observar nos contos de João Antônio, as personagens também demarcam seus territórios e fazem vigorar neles leis próprias.

Daí, por exemplo, a malandragem ter como regra dividir o dinheiro das partidas entre os companheiros. Se o malandro resolve ser mais malandro que a malandragem, acaba perdendo a consideração dos vadios, como podemos observar no conto “Malagueta”:

Malandro ganhar vinte contos, não dar mimo a ninguém, não distribuir as estias! Aquilo era um safado precisando de lição. A curriola se enfezou (...) Entregaram Bacalau aos ratos. Os tiras foram catá-lo, bebendo e folgando com mulher, dois dias depois num boteco das Perdizes” (p. 153-154)

Mas, no fim as personagens também são traídas por tais regras como é revelado em *Malagueta*. Os três malandros parecem aprendizes nas picardias perto de Robertinho, que numa partida de sinuca fica com todo o lucro do dia. Contudo, o menino Perus conhecia as artimanhas de Robertinho, mas impedido pelo “código de honra” da malandragem que o impedia “dedurar” outro malandro, manteve-se calado.

Berthold Zilly (2000) destaca um aspecto relevante na contística joão-antoniana, principalmente em *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, quando observa que todos os nomes das personagens são metonímias, que segundo ele, “marcam indivíduos, mas com

termos genéricos, de modo que se sugere que também são tipos” (p. 184). Não esquecendo de que eles não chegam à categoria de marginais plenos, pois são, ressalta Zilly, “semivadios que ganham a vida com o jogo, como pequenos truques imorais e ilegais” (p. 184).

Cumpramos ressaltarmos as palavras de Stuart Hall (2001, p. 12), quando afirma que o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando cada vez mais fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas; são características que remetem ao sujeito pós-moderno, que não possui uma identidade fixa, essencial ou permanente, sobretudo, quando vive num universo marcado pela divisão de grupos sociais em espaços fechados e homogêneos, demarcados por fronteiras intransponíveis.

Esse subcapítulo da tese, que dá início à análise de algumas obras de João Antônio, traz no título a expressão fascínio. Tal expressão, apesar de ser um pouco abrangente, na verdade, delimita ou classifica os contos existentes na primeira obra publicada por João Antônio, uma vez que parece existir também uma visão mais otimista do mundo, sobretudo no conto “Meninão do caixote”.

É possível afirmarmos, portanto, que a referida obra ainda descreve o lirismo ou fascínio, em relação ao malandro, que se apresenta como um ser sedutor, com ginga, esperto, mas que também sofre com as virações do dia-a-dia, de modo que ele assume mais o papel de vítima do que vilão. O malandro aqui ainda não tinha dado lugar a um vasto campo semântico, contido nas outras obras, de bandido cruel e desumano. No fim, quase todas as personagens se igualam no sofrimento e na confirmação de que são excluídos da sociedade.

5.3 O malandro em meio à atmosfera de repressão

Copacabana. Copa dorme, ronca como uma porca enfarada, entupida – escrota – de sacanagens e gentes.

João Antônio. *Leão-de-chácara*.

Em 1975, ano de publicação de *Leão-de chácara* também de João Antônio os efeitos negativos das mazelas sociais aliadas à violência policial e a total falta de liberdade de expressão se multiplicariam. Segundo Antonio Candido, o período da ditadura militar “com a violência repressiva, a censura, a caça aos inconformados – certamente aguçou por contragolpe, nos intelectuais e artistas, o sentimento de oposição, sem com isto permitir a sua manifestação clara” (CANDIDO, 1989, p. 212).

O general Ernesto Geisel assume no lugar de Emílio Garrastazu Médici, considerado um dos momentos mais difíceis e cruéis da ditadura. O milagre econômico prometido, na verdade estava escondido atrás de uma inflação cada vez mais crescente que “engolia” a classe média às voltas com dívidas. Logo, a classe que ajudara a manter o governo ditatorial no país, gradativamente, mostrava seu descontentamento, recaindo na iminente abertura política. A ditadura aos poucos anunciava o seu fim.

Percorrendo a trajetória desse personagem preterido, há que se falar ainda na obra de Plínio Marcos. Ele, através de obras como *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*, renovou a linguagem teatral, introduzindo nas falas das protagonistas, também moradoras das periferias das grandes cidades um grande número de palavrões e gírias, provocando a ira dos mais conservadores. Gianfrancesco Guarnieri também foi responsável por uma mudança radical no teatro brasileiro. Com *Eles não usam black-tie* pôs a nu a grande contradição existente entre o capital e o trabalho. Ambos trataram de temas áridos numa época de fértil repressão. Assim como

o teatro, o cinema nacional⁴⁰ surgiu, percorrendo as décadas de 50, 60 e 70 (épocas que compreendem a produção de João Antônio) com bons e maus momentos.

Gota D'Água (1976), de Chico Buarque e Paulo Pontes, por exemplo, também foi publicada nesse período ditatorial, de modo que, se trata também de uma reflexão sobre o encurralamento das classes subalternas. É uma *Medéia* moderna e brasileira. Os autores revitalizaram o texto clássico de Eurípedes, trazendo-o para a realidade urbana. A tragédia original refere-se ao ciclo dos Argonautas. Jasão vai à Cólquida em busca do Tosão de Ouro. Medéia, filha do rei de Cólquida, apaixonou-se por Jasão e ajuda-o na obtenção da pele do carneiro sagrado, foge com ele e tem com o herói dois filhos. Mais tarde é abandonada por Jasão, que a troca pela filha de Creonte, rei de Corinto. Medéia, como vingança provoca a morte da rival e mata as duas crianças, preparando, com a carne delas, uma comida que serve a Jasão. Os escritores brasileiros vislumbraram, na tragédia de Eurípedes, o terreno propício para receber a semente moderna, ou ainda o

⁴⁰ Tudo começou em 1952 com o I Congresso Paulista de Cinema Brasileiro e o I Congresso Nacional do Cinema Brasileiro, onde foram discutidas novas idéias para a produção de filmes nacionais. Uma nova temática de obras começou a ser abordada e concluída mais adiante, por uma nova fase do cinema que se concretizou na década de 50. Tem-se como exemplo dessa nova fase o filme *Rio, 40 graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos. O filme foi realizado com um orçamento mínimo e ambientado em cenários naturais: Maracanã, Corcovado, favelas e as praças da cidade, povoadas de malandros, soldadinhos, favelados, pivetes e deputados. Surgiu o Cinema Novo. Empolgados com essa onda neo-realista e frustrados com a falência dos grandes estúdios paulistas, os cineastas voltaram-se à realidade brasileira com uma linguagem adequada à situação social da época. O núcleo mais popular do cinema novo na época era composto por: Glauber Rocha, Nelson Pereira dos Santos, Joaquim Pedro de Andrade, Carlos Diegues, Paulo Cesar Saraceni, Leon Hirszman, David Neves, Ruy Guerra e Luiz Carlos Barreto. Ao redor dessas personalidades, o cinema novo foi composto por três importantes fases. A primeira delas vai de 1960 a 1964. Nesse período os filmes são voltados ao cotidiano e à mitologia do nordeste brasileiro, com os trabalhadores rurais e as misérias da região. Algumas das produções que melhor expressam essa fase são os filmes *Vidas secas* (1963), de Nelson Pereira dos Santos; *Os fuzis* (1963), de Ruy Guerra; *Deus e o Diabo na terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha. A segunda fase do cinema brasileiro enfocava os equívocos da política desenvolvimentista e principalmente da ditadura militar e refletiam os novos rumos da história nacional. Nessa fase, que vai de 1964 a 1968, destacam-se obras como *O desafio* (1965), de Paulo Cesar Saraceni, *O bravo guerreiro* (1968), de Gustavo Dahl, *Terra em transe* (1967), de Glauber Rocha. A terceira fase do Cinema Novo, que vai de 1968 a 1972 é influenciada pelo Tropicalismo. O movimento extravasou por meio do exotismo brasileiro com palmeiras, periquitos, colibris, samambaias, índios, araras, bananas. Um marco dessa fase é o filme *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade. A obra fez uso de uma das grandes figuras da chanchada, Grande Otelo, que estrelava como um herói sem nenhum caráter. Mas logo a repressão política deu fim ao movimento e até alguns dos seus cineastas tiveram de se exilar. Grande parte das produções foram fracassos comerciais. Além disso, "se os diretores do Cinema Novo procuraram se adaptar às novas circunstâncias, mantendo-se fiéis um grande público, a parcela mais jovem do grupo de realizadores que se formava a sua volta recusou-se a isso". Surgiu então um novo movimento no país, o Cinema Marginal. Cf. o site www.cineclaquete.jor.br - Designer, Desenvolvimento, Criação & Revisão Adilson Rogério de Almeida. Acesso em 23 de maio de 2007.

cenário da favela carioca, espaço oriundo de uma realidade “moderna” do terceiro mundo. Logo, os autores transformaram a história de reis e feiticeiros em uma história de pobres e macumbeiros.

A peça brasileira refere-se a uma tragédia doméstica que denuncia o amor suplantado pela troca de favores. O amor desmedido de Joana por Jasão converte-se em ódio quando este a deixa por Alma, moça mais nova e filha de Creonte, bicheiro, isto é, rico e poderoso na comunidade em que viviam. Jasão, como um típico malandro sambista, isto é, o que não precisa trabalhar porque é artista e criou seu próprio samba, abandona mulher e filhos, a fim de alavancar a carreira com o auxílio do poder e do prestígio do sogro Creonte.

A vida na favela se configura num microcosmo do próprio Brasil (é possível constatarmos ainda muitas semelhanças com *O cortiço*, de Aluísio Azevedo), uma vez que Creonte, assim como os governantes autoritários do período, impõe regras e ameaça a liberdade do povo. Dessa forma, Chico Buarque e Paulo Pontes, em meio aos anos duros da repressão trouxeram algo que havia sumido da cultura produzida no Brasil: o próprio povo. Se antes dependíamos do pensamento europeu e o acatávamos sem titubear, durante a ditadura existia um desejo de libertação, mas impedido pelo realismo policiado.

Jasão, o sambista da vez, que ficou famoso com o samba “Gota d’água” fica à mercê dos desmandos do sogro Creonte. Nota-se, por sua vez, um paralelismo entre a vida na favela e o momento político vivido no Brasil, haja vista que o personagem é obrigado, assim como muitos artistas da época, a agir de acordo com os interesses de quem detém o poder.

Há ainda uma retomada ao tema da antropofagia na década de 1960, apesar de não se mostrar tão exacerbado quanto o movimento iniciado por Oswald de Andrade e que, segundo destaca Ângela Maria Dias (2001) “emerge da diretriz teórico-experimental de criação, formada, no decorrer da década, pelo cruzamento de inúmeras manifestações, numa crescente e recíproca emulação” (p. 15). Tais manifestações compreendem o cinema novo de Glauber Rocha e o de Joaquim Pedro Andrade, o teatro

de Oficina de José Celso Martinez, a obra de Hélio Oiticica, bem como a música popular do Movimento Tropicalista.

Nessa perspectiva, apesar do referido período ter sido marcado pelo autoritarismo dos militares e pelo conhecido “boom industrial”, promovido pela invasão do capital externo, coincidia também com um clima de “redescoberta” do povo brasileiro, ou ainda, do povão das periferias e dos grotões, dos esquecidos.

Segundo Flávio Aguiar (1999), “[essa] redescoberta se operava em parte da imprensa, da literatura e da crítica brasileiras, no caso da crítica, daquela praticada nas universidades e na então chamada ‘imprensa nanica’, por contraste com a grande imprensa” (p. 105). Aguiar enfatiza que o próprio João Antônio ajudara a cunhar o termo ‘nanico’, designando a imprensa que fazia a oposição à ditadura e aos grandes jornais muitas vezes cúmplices. Por isso, como um jornalista que ele era, lê o espaço público, metonimicamente representado pela rua, como realidade viva e dinâmica.

A rua é como o homem: tem corpo e alma. E, como o homem, sofre as ações do tempo que mudam suas feições, como pode ser observado no conto “Três cunhadas – Natal 1960”: “O que a rua mais sabe fazer é misturar gente. A rua geme, chia, chora, pede, esperneia, dissimula, engambela, contrabandeia” (p. 23). Nessa obra, na verdade, a rua, ou ainda, o espaço urbano, parece agir como uma personagem ou sofrer um processo de antropomorfização, repleta de sensações e ações, muitas vezes comparadas às atitudes do malandro.

*Leão-de-chácara*⁴¹ compreende quatro narrativas que tratam de forma cruel a vida suarenta e nem um pouco glamourosa daqueles que possuem o penoso ofício de “viver” de certas camadas de nossa sociedade. O fascínio e um certo lirismo, observados na voz dos narradores, que acompanharam as narrativas de *Malagueta*, *Perus e Bacanaço*, são lentamente aniquilados diante das dificuldades constantes e o progresso que traz consigo as mazelas sociais que avançam. Novamente o autor vai buscar suas personagens no meio do povo humilde, da marginália, a maioria moradores

⁴¹ ANTÔNIO, João. *Leão-de-chácara*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989. A partir daqui as páginas que se referem à obra seguem no corpo do texto.

da cidade do Rio de Janeiro, exceto o último conto que passa em São Paulo. Não esquece, é claro, do malandro, seu personagem recorrente, mas cada vez mais modificado, nem do “merduncho” apresentado no conto “Três cunhadas – Natal 1960”, que vive às voltas com contas para pagar, família e as obrigações e os serviços rotineiros no trabalho como bancário.

A obra se abre com o conto “Leão-de-chácara”, que também dá nome ao livro. As ações são narradas em primeira pessoa pelo narrador-personagem que, sob a “fantasia” de leão-de-chácara, revela-se acostumado a lidar com os tipos que freqüentam as boates em que trabalha, a começar pelo “trouxa”. A descrição de tal figura que aparece em vários contos rende aqui um vasto campo semântico no texto, entrecortado por gírias: “[espertinho], pé-grande, mcorongo do pé lambuzado, muquira, bêbado amador, doutor de falsa fama, papagaio enfeitado, quiquiriquis, langanhos, paíbas” (p. 05-06).

Como se sabe, o tipo “leão-de-chácara” seria uma espécie de antítese do malandro, mas “que [assim como ele] nunca teve muita colher de chá” e devido as virações sofridas na rua aprendeu, “debaixo de porrada, a ver sem salamaleques as coisas desta vida”: “Conforme se vê, fui saber das coisas na rua, nos becos e muquinfos, e não sentia muita vontade de esquecer os ensinamentos. Uma bobeadada, um escorregão e os bandidos mais velhos me tascavam safanão nas ventas. Nunca um bom conselho” (p. 06).

No que se refere à profissão de “leão-de-chácara”, interessante reforçar o fato de que ela serve como uma espécie de disfarce e/ou fantasia. O personagem imagina que, aos olhos dos outros, “levando frio nas pernas e no lombo e curtindo madrugada com este quepe na cabeça, pode[m] me julgar um pé-de-chinelo sem eira nem beira. Um porteiro mixuruco e só” (p. 08). No entanto, gosta que pensem que ele é um “merduncho”, pois assim pode esconder suas atividades, que só o “[seu] povo”, isto é, os “caras sarados da noite”, “os boiquiras das malandrices é que sabem”. Quer dizer, “[a] sua gente”. Assim como os malandros, os leões-de-chácara também tinham suas regras e, por isso, pareciam viver numa espécie de tribalização.

O personagem se mostra ambíguo, ou uma espécie de variante do malandro, uma vez que não se vê como um otário. Apoiado pelo disfarce de leão-de-chácara ou de porteiro, se resume como um ser “picardo e sonso” e, mais adiante, reforça tal afirmação, quando assevera que sua “dissimulação é dos sete capetas”.

O disfarce fica mais evidente, principalmente quando afirma gostar que as pessoas pensem que ele é um “pé-de-chinelo, sem eira nem beira”, ao mesmo tempo em que se assemelha ao malandro, nas regras que os protegem bem como em algumas atitudes. Eles, por exemplo, também exploram as mulheres e cometem violências, na certeza de que “[quem] controla as mulheres manda no inferninho”.

Mas, ao contrário da rotina cheia de riscos da malandragem, sob o disfarce de leão-de-chácara pode ter uma vida dita “normal”, regida pelas regras da sociedade, com “dois bacuris no colégio, uma mulher honesta”, além de andar todos os dias nos trens da Central: “Na minha casa em Inhaúma, tem uma horta e um papagaio que veio do Pará. Depois do almoço me distraio cachimbando, dando uma capinada na terra e apanhando sol” (p. 16).

O desejo de ter uma vida honesta, longe dos percalços encontrados por quem trabalha na noite, também é reflexo do mundo sem esperanças vislumbrado por esse ex-malandro. O personagem descreve as mudanças da cidade do Rio de Janeiro que, ao longo dos anos vai modificando o cenário, expulsando seus moradores indesejados para lugares mais recônditos: “Com o sumiço dos bordéis de tradição, com a *blitz* atacando a vida das mulheres na rua, o trotoir foi sendo apagado e a viração das minas deu para se enrustir e ferver nas buates e inferninhos” (p. 12).

A expulsão de tais moradores é, inclusive, datada no texto. O narrador revela a força do poder agindo sobre o povo que vive à mercê dos interesses dos governantes:

O ano preto do trotoir foi o do IV Centenário. Os homens dos costumes partiram ansiosos para as ruas e de supetão fecharam hotelecos, meteram muito explorador e mulheres na cadeia. Vieram outras polícias e engrossaram a barra. Um tempo feio, um rabo de

foguete. Os homens queriam limpar a cidade que ia receber gente importante e precisava ficar bonitinha para o IV Centenário. Foi um arrastão – ladrão, marafona, pedinte, maltrapilho, indigente, esmoleiro, cego de rua, engraxate, aleijado, limpador de carro – e toda a arraia miúda andou mal de vida, indo mofar no xadrez (p. 12).

Assim como o malandro, o leão-de-chácara também possui algumas regras que acabam por unificar a todos que vivem dessa profissão. A princípio, eles têm como regra primeira não ficar mais de seis ou oito meses em casa alguma, a fim de estar “por dentro de tudo da noite” e os donos das casas dependerem cada vez mais deles: “Os leões grandes, Califa, Lupércio e Duca pegaram o comando da curriola e fizeram uma lei. Só é leão quem é da patota e guerra em cima de quem se meter a sabido. Sapo de fora não chia. Como no código dos bandidos: “ – Quer moleza? Vá morder água” (p. 13). Tal regra se confirmaria numa espécie de garantia de domínio do território, outra regra que os uniria aos pertencentes à malandragem.

Rememora ainda o tempo de malandros conhecidos na cidade do Rio de Janeiro, temidos principalmente por leões-de-chácara como ele. Segundo o personagem, “aqueles antigos eram empenhados. Enfrentaram, encararam e deram cartas em tempo de navalha comendo solta na mão dos vivórios, que mesmo sem ela e sem o soco inglês, só na pernada, na cabeçada e na capoeira, botavam três-quatro valentes para correr” (p. 10). Cita os nomes de tais malandros notórios e famosos: “Meia-Noite, Madame Satã, Camisa Preta, Miguelzinho da Lapa, Saturnino, João Cobra, Nélon Naval, Caneta – davam o tom e jogavam de mão na Lapa, num pedaço da Cinelândia e no Mangue” (p. 10).

O personagem, portanto, trata-se de mais um tipo de malandro. Mas um tipo que, apesar de fazer uso de artimanhas, como “dar açúcar ao freguês, adoçar os mocorongs, tirar na picardia e na manha”, ou explorar mulheres, tem ainda a vantagem de ser respeitado e, de certo modo, gozar de um certo poder. É, portanto, um personagem ambíguo, uma vez que mostra o verso e o reverso de sua vida. De um lado, a vida certinha, de morador de subúrbio, trabalhador, com mulher e filhos. De outro, as virações da noite e suas relações com todo o tipo de gente, mas que podem acabar por

revelar que a propalada malandragem do personagem, na verdade, está mais próxima de uma falácia.

Outro conto que também trata do personagem que age sob o disfarce de leão-de-chácara é “Joãozinho da Babilônia”. Antes da narração dos eventos, o texto se abre com duas epígrafes, mas é a primeira, uma modinha do tempo de D. João VI, no Brasil, que anuncia os eventos que seguirão: “Se os meus suspiros pudessem/ Aos teus ouvidos chegar, /Verias que uma paixão/ Tem poder de assassinar”.

A epígrafe antecipa o crime de amor. Mas, é interessante destacar o fato de que a mesma modinha é cantada pela personagem Vidinha, em *Memórias de um sargento de milícias*, mulata que seduz Leonardo. No conto de João Antônio, Guiomar é amante de Joãozinho da Babilônia e do velho Batistão e, no fim, a moça de apenas de dezessete anos é assassinada pelo velho, cansado das humilhações que sofria. Há uma espécie de intertexto, uma vez que as personagens, Vidinha e Guiomar se assemelham, principalmente, nas intenções de seduzir quem elas desejavam. Guiomar era “[matreira] na zanguinha para dobrar os otários exigentes (...) E toma-lhes tudo, a mulata Guiomar, dezessete anos. Só” (p. 44).

Entretanto, a narrativa também parece assemelhar-se, em alguns aspectos, ao conto “Amor e Sangue”, de Antônio de Alcântara Machado, pertencente à obra *Brás, Bexiga e Barra Funda* (1928). O texto traz a história de Grazia e Nicolino e inicia permeada de cenas que ilustram o dia-a-dia agitado da cidade de São Paulo: “Ia indo na manhã. A professora pública estranhou aquele ar tão triste. As bananas na porta da **QUITANDA TRIPOLI ITALIANA** eram de ouro por causa do sol. O Ford derrapou, maxixou, continuou bamboleando. E as chaminés das fábricas apitavam na Rua Brigadeiro Machado” (p. 38). Em meio à agitação da cidade, Nicolino só pensava em Grazia; à medida que o narrador descreve as impressões da personagem, também parece antecipar os acontecimentos futuros: “[não] adiantava nada que o céu estivesse azul porque a alma de Nicolino estava negra” (p. 38).

A cena seguinte se passa no barbeiro; enquanto os fregueses comentam um crime passional descrito no jornal, com opiniões diversas, o rapaz finge não estar

escutando. Em seguida, Grazia e Nicolino têm um breve encontro, mas a moça o despreza provocando a ira do rapaz, que a mata. Tal ato passional revela ainda uma mimetização da realidade; não esquecendo de que traz à tona uma *mise-en-abyme*, já que o acontecimento lido no jornal pelas personagens se repete entre as protagonistas e, portanto, revela a estrutura de uma história imbricada em outra história.

Os contos, entretanto, se diferem na densidade do conteúdo; a começar pelo fato de que o texto de João Antônio é narrado em primeira pessoa e é permeado por *flashbacks*, ao contrário de Alcântara Machado, que não procura aprofundar seu texto e apenas parece trazer à tona uma notícia corriqueira descrita nos jornais. Não podemos esquecer que Alcântara Machado não tem, nos seus textos, como personagem principal o malandro, preferindo retratar trabalhadores típicos da cidade paulistana, aliás cenário oposto ao mundo carioca da boêmia descrito na narrativa de João Antônio.

O conto inicia com as memórias de Joãozinho da Babilônia que não esquece Guiomar, embalado por uma música: “Vem meu amor, que é fria a madrugada/ E eu já não sou mais nada/ Sem seu calor”. (p. 37). Em meio ao sofrimento pela perda da amante, observa a cidade e os contrastes entre os que não tem onde morar, “mendigos, moleques, corpos suados, arriados aos barcos, estirados em folhas de jornal” (p. 38) e, obviamente, aqueles que têm onde morar. Joãozinho da Babilônia revela em suas palavras uma visão negativa e “aborrecida” da classe média carioca:

Cedinho, velhos barrigudos e caquerados fazem ginástica, custosamente. Correm nas areias, correm frouxo, bufando. Velhas sacodem celulite e pelancas nos maiôs fora de moda, largos. Aborreço a velharada; para o Arpoador e fico tempo sem fim. Do alto das pedras da Praia do Diabo, sentado, vejo a garotada vermelha, crioula de sol nas pranchas, meninos, rapazinhos, cabelos voam no surfe. Outra gente, de dinheiro. Pranchas rápidas brincam, equilibram, caras perigando, lisas, ariscas ganhando a frente da crista das ondas. Mas aborreço (p. 38).

O personagem se mostra tão amarga que confere vida à praia de Copacabana e acaba por zoomorfizar o espaço. Para ele, Copacabana enquanto dorme, “ronca como uma porca enfarada, entupida – escrota – de sacanagens e gentes” (p. 39). O espaço, segundo a descrição do narrador, parece encarnar as atitudes da malandragem.

João Antônio, nessa narrativa, parece deixar de lado o malandro, sempre figura principal. Há a figura do leão-de-chácara, da prostituta representada por Guiomar e por outras, bem como é possível notarmos a presença de uma “boêmia calejada e fanada”, a qual pertence o coronel Batistão (velho), “feita por coroas erradios e vadiadores” (p. 41), que freqüentam o conhecido bar carioca Régio.

Mas, o respeitado leão-de-chácara, que seria uma variante do malandro, não seguiu a regra dos malandros: “mulher dos outros se vê com os olhos e lambe com a testa” (p. 45). Todavia, Joãozinho apaixonou-se por Guiomar, pois também sente que ela é igual a ele, “tem lenha e dengue e esta coisa nos junta” (p. 49). Ambos são excluídos e, por esse motivo se reconhecem, vivem de explorar os otários, “tendo de suportar as vontades para levantar o tutu dos trouxas, a gente tem bronca dessa raça” (p. 49).

O conto termina com a notícia no jornal que anuncia a morte de Guiomar: “Compro e esfrio na primeira página. Um frio na nuca, um afogo na barriga. (...) Acima das letras pretas, enormes, a cara de Guiomar tirada do retratinho do documento” (p. 56). Morte antecipada não só na epígrafe que abre o texto, como também nas cenas de ciúme de Batistão, que acabavam sempre em brigas.

Há que se chamar atenção para o fato de que nesse conto, há, na maioria das ações, a inexistência do malandro, aspecto muitas vezes reiterado pelo narrador-personagem, “malandro nenhum, nem de passagem” (p. 41). Nesse texto, portanto, torna-se secundário, apenas aparece como coadjuvante. O leão-de-chácara, outrora malandro, daí a alcunha Joãozinho da Babilônia, por causa das picardias quando morava no morro, deixa-se seduzir pela mulata e sofre com sua morte: “Encho as bochechas, sopro o bolo do peito diminuindo” (p. 56). Joãozinho é, na verdade, o malandro que errou.

Logo, “[quando] urubu está de azar, o de cima faz no de baixo” (p. 15). A expressão revela uma tradição de rebeldia de um escritor intelectualizado contra o sistema que se instaurava. É, sobretudo, no período que envolve a ditadura militar que a “revolta” de João Antônio contra a classe média ganhou força. As camadas médias, ao lado do autoritarismo, legitimaram o propalado “milagre” econômico. O capitalismo caboclo atribuiu uma função aos setores mais qualificados das camadas médias.

Confirma-se, assim, a tese postulada por Roberto Schwarz acerca da nossa dependência. Ao longo da história correram paralelas duas culturas díspares: uma elitista, colonizadora, transposta da matriz para cá; a outra popular, abafada, nascida da existência social concreta das classes subalternas. Uma economia dependente, de feição pré-capitalista que, além de renegar as camadas inferiores, estimulava uma oscilação no interior das camadas médias.

O conto seguinte intitulado “As três cunhadas – Natal 1960” parece um pouco distante dos textos joão-antonianos. A narrativa se difere das outras, uma vez que não trata de um personagem oriundo do submundo. Trata-se de um trabalhador incumbido da missão de presentear as três cunhadas, pelas quais não sente muito apreço.

Ele se assemelha, em muitos aspectos, aos que compõem a linhagem do “pobre diabo”, segundo José Paulo Paes. Paes toma de empréstimo o pensamento de Moisés Vellinho para falar acerca da “fenomenologia do pobre diabo”⁴² em obras como *Os ratos*, de Dyonélio Machado, *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, de Lima Barreto e *Angústia*, de Graciliano Ramos. Para ele, tais personagens têm vocação para o fracasso e não podem pertencer nem ao proletariado nem ao lumpemproletariado. Acrescenta ainda que “[o] pobre diabo, patético pequeno burguês quase sempre alistado nas hostes do funcionalismo público mais mal pago, vive à beira do naufrágio econômico” (p. 41).

⁴² José Paulo Paes fala que viu primeira vez esse termo utilizado por Moisés Vellinho, expressão utilizada para caracterizar um determinado tipo de herói, ou melhor dizendo, de anti-herói de ficção. Segundo Paes, nesse ensaio, “Dyonélio Machado, do conto ao romance” (1944), ao referir-se às atribulações de Nazazieno, o personagem central de *Os ratos*, “um infeliz que se consome em heroísmo, à procura do dinheiro com que pagar a conta de leite”, chama-o de pobre diabo (p. 40). Cf. PAES, José Paulo. O pobre diabo no romance brasileiro. In: *A aventura literária*. Ensaios sobre Ficção e Ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 39-61.

Aspecto retomado e reforçado por Mário da Silva Brito, na orelha do livro *Leão-de-chácara*, quando afirma que João Antônio trata do pobre diabo dos grandes centros urbanos, ou ainda, “os pequenos burgueses quase proletários e os proletários às vezes quase pequenos burgueses”; tais expressões de certo modo, acabam por se anular, mas que trazem a força da aniquilação do personagem condenado a ser o “pobre diabo”.

Assim é o personagem do conto. Contando o dinheiro para os presentes e pensando nas prestações que vencem no mês seguinte. Nas palavras do narrador, aí estava um “sujeito de dinheirinho medido, contado, recontadinho” (p. 23). O diminutivo reforça a mediocridade e a escassez de recursos. As lamentações do personagem prosseguem e aumentam, bem como a consciência de sua situação desfavorável: “Também aquilo não era vida. Vidinha chué, uma mão na frente, outra atrás. Aborreceram Niterói e suas travessias de lá para cá, todo dia” (p. 24).

Contudo, em meio à mediocridade, aparece uma atividade que o distancia do pobre diabo de que fala Paes. Ao mesmo tempo em que trabalha como contínuo num banco, isto é, local de trabalho regido por normas, desloca-se para um universo conhecido da malandragem quando aposta nos cavalos:

Então o cavalo mete algumas safadezas pequenas e se desdobra fora do expediente do banco. (...) À noitinha, raspa-se à pressa para as corridas da Gávea, onde calcula e toma nota de acumuladas, faz pagamento de *poules* quando é quinta-feira, sábado ou domingo” (p. 24).

O personagem percorre as ruas do Rio de Janeiro e observa a topografia da cidade. A rua tem vida e parece mais uma personagem no conto, haja vista que o narrador lhe confere características humanas: “A rua geme, chia, chora, pede, esperneia, dissimula, engambela, contrabandeia. Espirra gente” (p. 23). A rua se assemelha a uma espécie de espetáculo carnavalizado, conforme as palavras de Bakhtin, na medida em que mostra uma mistura de pessoas, etnias, em meio ao caos urbano:

O que a rua mais sabe fazer é misturar gente. (...) A gritaria dos camelôs parece um comando. E os óculos franceses vieram de Cascadura, a seda do Japão saiu de algum muquinfo das beiradas da Central, os relógios suíços foram trazidos de algum buraco da Senhor dos Passos. A rua reúne bolo de safardanas. E quer vender (p. 23).

Ele passa pelas ruas da Carioca e Buenos Aires, pelos bondes de Santa Tereza, come um “churrasqueto” no Largo do Machado, despede-se do Rio e, ao chegar em Niterói e contemplar as “primeiras luzes” da cidade, olha para as águas e sente uma vontade de ser mais moço, sem ter filhos, mulher e maiores preocupações, “moço para se atirar de cabeça à vida e malucar à vontade de outros jeitos, livre e firme como um desgraçado” (p. 32).

Quer dizer, o protagonista acaba por revelar uma espécie de desejo de ser como o malandro, aspecto que o aproxima do personagem do conto “Visita”, presente na obra *Malagueta, Perus e Bacanaço*, em que o funcionário público também sentia saudade do tempo da boêmia, de jogatinas e vadiagem, longe de regras e obrigações. Interessante destacarmos que a maioria das personagens joão-antonianas sempre revelam um quê de malandragem ou sonham com essa atribuição, que parece ser o único meio de livrá-las da modorra da vida cotidiana.

Já o último conto “Paulinho Perna Torta” é o único que trata, de fato, do malandro acabado, feito, pronto. Vai mais adiante, haja vista que parece ser o mais próximo também do autêntico bandido. É através da epígrafe, de autoria de Noel Rosa, que se antecipam alguns acontecimentos que seguirão: “Um valente muito sério,/ Professor dos desacatos/ Que ensinava aos pacatos/ O rumo do cemitério”.

É possível recuperarmos, a partir da epígrafe, o significado da palavra “malandro”, trazidas à tona por Gilmar Rocha (2004):

[até] 1858, os dicionários da língua portuguesa só mencionam *malandrim*, que significa *mau homem, vadio, velhaco e magano*. O *compra-brigas, briguento, mau-homem, vadio*, enfim, *malandro*, no

sentido original brasileiro, representa um tipo de homem valente e violento, que persistiria ainda por muito tempo no imaginário popular (p. 46).

É possível vislumbrarmos, na epígrafe e pelo campo semântico sugerido no significado da palavra malandro, que, o provável fim do personagem, ou pelo menos imaginar que a morte (dele ou dos desafetos) será o destino mais provável. O lirismo encontrado no mundo da malandragem, antes possível de ser vislumbrada em contos como “Frio”, “Visita” e “Meninão do Caixote” é aqui deixada de lado para dar vez ao processo de degradação da malandragem ao longo de suas obras, bem como é atestada a figura da valentia, que se confirmou ao longo dos anos.

O conto é dividido em subcapítulos que delineiam a trajetória do personagem. A primeira parte intitula-se “Moleque de rua” e trata, pois, da época em que o protagonista engraxava sapatos e morava na rua. Nessa primeira parte, o “ofício” de engraxate era “uma viração certinha” (p. 63) e, adianta: “Aquela molecada farroupa com quem eu me virava; tirava dali uma casquinha para acudir lá suas casas; e, engraxando os velhos, sujos e desdentados, escapavam de dormir amarrotados nas ruas, caquerados e de lombo no chão” (p. 63). O personagem diante das dificuldades diárias sente-se como um bicho, ocorrendo uma zoomorfização: “A gente nas ruas parecia cachorro enfiando a fuça atrás de comida” (p. 62).

A exploração a que é submetido em grande parte de sua vida começa quando moleque. Assim como outros meninos engraxates, Paulinho era explorado pelo dono da banca de jornal, enfrentava “a graxa, a escova e o pano” e ainda lhe tomavam a metade: “A Júlio Prestes dava movimento e éramos explorados por um só. O jornaleiro. Dono da banca dos jornais e das caixas de engraxar, do lugar e do dinheiro, ele só agarrava o dinheiro” (p. 63).

Contudo, o menino não agüentou muito tempo e tentou roubar o jornaleiro. Foi a primeira vez que teve que usar da ginga e de alguma artimanha. “De[u]-lhe uma ginga. Duas” e, por fim, “requebr[ou]” (p. 67): “Fui e vim, rebolando. O gordo estatelado, os

olhos me comendo. Na terceira ginga, o homem entrou na minha e avançou, tombou para a direita” (p. 68).

A sorte do menino depois do episódio não melhorou. As virações se multiplicaram e se especializou cada vez mais na malandragem. A gradação/degradação de Paulinho começa nas atividades de lavar carro, esmolar, entregar flor até servir de mascate nas portas do mercado da Lapa, vender rapadura e, por fim, malandrar e levar porrada e correr da polícia. Nas palavras do personagem, “mudei não sei quantas vezes, dei sorte, dei azar, sei lá, fucei e remexi” (p. 68).

Foi nessas andanças que começou a trilhar o caminho da marginalidade e começou ressentir-se do fato de a imprensa nunca ter publicado todas as suas proezas. Isso significa afirmar que havia uma espécie de “glamourização” da bandidagem, o que acaba recaindo numa simplificação da violência. Quer dizer, bandido que é bandido tem que ser reconhecido e respeitado pelos outros. O malandro para ser respeitado tinha que, inclusive, ter a confirmação de sua fama a cada novo desafio, o que garantia a manutenção de seu prestígio perante os outros malandros.

Antes de entrar, de fato, no mundo da criminalidade, nas suas virações e correrias pela cidade, revela a consciência da divisão de classes, na observação do cenário urbano. Há uma delimitação dos espaços que oscila entre o mundo ideal e o real, onde o malandro, mesmo à margem, sempre gravita:

Lixão é agora. Falo da dos Andradas para baixo. A dos Gusmões, a General Osório, a do Triunfo, a dos Protestantes...O resto, ordem. A Santa Efigênia enfeitava-se de muitas confeitarias e loja decente e fachadas bonitas onde se vendiam coisas de preço. Até gente bacana, lá dos bairros jardins, do Jardim Europa, do Jardim América, do Jardim Paulistano, vinha comprar coisas na Santa Efigênia. (...) 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).

Os espaços agem como antíteses, na medida em que trazem diferenças e expõem seus limites. O menino que vaga pelas ruas de São Paulo revela a consciência das desigualdades inclusive das ruas quando diz que “[cada] rua, cada esquina tem sua cara. E cada uma é cada uma, não se repete mais” (p.69). É possível constatarmos, portanto, tais diferenças e sensações nesse caos urbano, que se assemelha a um caldeirão, ou a um mundo carnalizado:

A rua Direita tem movimento demais. Perturbada pelos seus sujeitos gritando: “burro, cavalo e cobra”, seus cambistas, seus camelôs, seus marreteiros de gasparinos e rifas de automóveis; agitando-se com a pressa do povo passando entre esmoleiros, molecada miúda, paráliticos, misturação crescendo com gente que entope as lojas até as calçadas. E tem muito grito dos viradores, que se defendem na venda de frutas nas carrocinhas, de livros de lei e impostos e de selos, e mapas e manuais de cozinha. Uma presepada (p. 69).

Diante dessa “misturação” de gente, a imagem da multidão parece agir como uma fanstamagoria oriunda da modernidade. Há uma espécie de choque diante de tamanha ebulição e hibridismo: “Japonês, espanhol, português, italiano, judeu, inglês. Um caldeirão” (p. 70). O dinamismo presente nos espaços acaba por produzir e costurar verdadeiros textos caóticos da vida urbana.

Contudo, a mesma rua, à noite, pertence aos negros e adquire outro aspecto, que parece remeter à vida do final do século XIX, quando os escravos se reuniam em grupos, numa espécie de gueto: “É onde se concentram, se reúnem e se topam a maior parte dos crioulos da cidade. A crioulada. Para eles, a Direita é código à noite, um famoso ponto de aponto quando se pretende um encontro” (p. 69).

O personagem, ainda menino, só foge dos obstáculos, caminha pelos becos e mora nos buracos mais sujos. Era ainda “um trouxinha”. Antes de conhecer aquele que o iniciaria nas picardias, era “[uma] criança que não conhecia o resto do balangolé –

cadeia, maconha, furto, jogo, mulher” (p. 69), rito de passagem obrigatório para o verdadeiro malandro. Contudo, logo teria um lugar para morar, na “Boca do Arrudão”.

A segunda parte do conto intitula-se “Zona”. Esse é o novo espaço onde Paulinho Perna Torta passará a viver, mas agora explorado pelo malandro Laércio Arrudão. Um novo mapa do malandro começa a ser esboçado. Esse outro malandro urdido por João Antônio se transforma, gradativamente, em bandido e se distancia cada vez mais da imagem do malandro boêmio do passado. O protagonista que, no início, revelara a sua inocência, ao sentir o gosto em pedalar pelas ruas da cidade e ainda era explorado por sua amante, vai mudando suas atitudes, na medida em que se deixa envolver pelas artimanhas de Arrudão. Paulinho explora a amante Ivete e a obriga a se drogar para agüentar as virações de prostituta:

Firma o corpo, chama os homens, levanta o dinheiro. Mango por mango, ali. Pelo quarto-quinto freguês, está engolobada de cansaço. O corpo querendo afrouxar. Mas firma e vai valente. Outra vez Ivete mete um tóxico na cabeça. Otedrina misturada a espasmo de cibalena ou qualquer primeiro barato que encontra na farmácia. Coraçõzinho ou baratinho, maconha ou picada de injeção. (...) Todo barato é um incentivo quando uma mulher tem vontade um homem para sustentar (p. 73-74).

É, pois, nesse espaço que desfila toda a sorte de malandro. Há ainda uma espécie de embrião e/ou continuação do que seriam as conhecidas gangues existentes hoje. Tal imagem é ilustrada num acerto de contas, que parece se assemelhar também ao cenário de rivalidade e violência representado nas brigas entre cortiços, na obra de Aluísio de Azevedo: “Daqui da Boca do Arrudão se viu a curriola de Pernambuco passar. Ele arrastou cá pra zona, no seu quieto bem pensado, uma cambada de cinco vagabundos da barra pesada. Para ajustar o otário” (p. 81).

Laércio Arrudão, aos poucos, molda o menino à sua maneira, lhe quer “vivo e cobra como ele, a cobiçar e tomar todas as coisas alheias” (p. 85). Logo, começa a ganhar fama e ocorre a confirmação de que é um marginal perigoso, por parte da

imprensa, de modo que se torna respeitado perante a roda da malandragem: “Aos vinte anos, a crônica policial já me adula. ‘Perigoso meliante’. Trouxas... Volta e meia, dão o meu retrato e minúcias. Um desses tontos dos jornais me comparou, dia desses, a um galã do cinema italiano” (p. 89).

Nesse contexto, em que aparece a voz ainda incipiente da indústria cultural, é importante destacarmos as postulações de Carlos Alberto Messeder quando afirma que os

[sentidos] veiculados nos meios de comunicação de massa podem não só reforçar e legitimar um quadro de exclusão social, mas também delinear novas possibilidades de identificações e de construção de subjetividades, instaurando novas formas de solidariedade e novas formas de poder, especialmente em sociedades como a brasileira, marcada pela forte presença de uma violência alimentada por sua própria forma de estruturação social (MESSEDER, 2000, p. 17).

É o início, portanto, da glamourização da bandidagem. Os jornais, ao mesmo tempo em que trazem as características do bandido, isto é, sua ficha, que segundo o personagem só lhe beneficiam, o comparam a um galã do cinema italiano. Conforme lembra Alba Zaluar (1985), “[entre] jovens e bandidos, a fama de matador, sobretudo quando devidamente registrada no jornal, com nome e, melhor ainda, com foto, é comemorada como a conquista da glória, a saída da obscuridade pessoal” (p. 247). Zaluar destaca que as notícias de violência vendem bem, principalmente quanto mais sensacionalistas e impactantes elas forem veiculadas pela mídia.

O conto procura marcar bem os anos de 1953 e 1954, isto é, o período em que Getúlio Vargas retornaria ao poder. Houve uma necessidade em limpar todas as ruas das cidades, expulsando novamente seus cidadãos de segunda classe. Ocorreu, pois a derrocada da malandragem, “sendo apagada nos tiroteios ou guardada na cadeia”, como Paulinho Perna Torta que vai para a Casa de Detenção, lugar em que “malandro fica malandro dos malandros” (p. 94).

Ele parece gostar dessa espécie de escola da malandragem. É na cadeia que, segundo o personagem, “[seu] nome se impõe aqui no chiqueiro da Avenida Tiradentes” e, prossegue, acaba por se tornar “o juiz da cela do terceiro pavilhão”. O malandro moldado por Laércio Arrudão sai pronto da cadeia, lugar onde corre “maconha, tóxico, cachaça e carteados” (p. 95) e se aperfeiçoa no caminho para a bandidagem.

Ao sair consegue obter tudo o que sonhara e da miséria vai ao luxo. Logo anuncia: “São Paulo vai ser meu”. Comanda junto com Laércio Arrudão uma boca de jogo, freqüentada pela polícia, explora mulheres e tem uma “curriola de lanceiros e roupeiros trabalhando em toda a cidade e que só surrupiam carteiras nos ônibus e nos cinemas, nas feiras e lotações” (p. 98). Aos poucos, a engrenagem do crime liderada por Paulinho Perna Torta aumenta sob o olhar conivente da polícia e o cotidiano sujo da favela fica para trás, dando lugar ao luxo da cobertura nos bairros chiques de São Paulo.

Paulinho não tenciona ficar junto aos seus semelhantes, nem se sente distante dos moradores dos bairros chiques, ao contrário dos malandros descritos em *Malagueta*, por exemplo. Não há, pois, lugar para a *tribalização* ou guetização, isto é, uma espécie de demarcação étnica e territorial, conforme as postulações de Bauman. Ao contrário, a favela, representada pela figura de Paulinho, conseguiu invadir um espaço para poucos. Não quer dizer que esse espaço não seja invadido, muitas vezes através de roubos (e dos conhecidos arrastões), mas no texto, o personagem, ocupa o espaço como morador.

Mas, a derrocada do malandro é logo anunciada. É traído por um empregado, Valdão, que entrega Paulinho Perna Torta ao DI e fornece informações à imprensa acerca do “intocável das bocas”. Contudo, outra façanha noticiada pelas crônicas policiais é a morte de Valdão. Mas, mesmo Valdão tendo quebrado uma regra da malandragem, de nunca entregar outro malandro, ele era considerado. Todos os malandros que foram no seu enterro também foram assassinados por Paulinho, que assume de vez a condição de bandido.

Contudo, logo a rua, local de sobrevivência, começa a ficar ruim e não parece tão atrativa como outrora. Aos poucos Paulinho vai perdendo espaço. Novamente estavam “limpando as ruas, arrancando malandros das tocas mais escondidas” (p. 104).

O malandro sabe que vai ter que trazer novidades para poder sobreviver. Daí o avanço da criminalidade e a transformação do malandro em bandido. No fim, de cafetão, agenciador de prostitutas, chega a profissão que parece mais adequada e rentável: traficante de drogas.

Esse também parece ser mais um disfarce usado pelo malandro, glamourizado pelas páginas dos jornais como bandido impiedoso. Se antes, o malandro era respeitado por ganhar as partidas de sinuca, ter muitas mulheres, estar sempre nas rodas de samba e demonstrar valentia; de outro lado, através da sua transformação em bandido, isto é, traficante de drogas, obteve respeito através do poder e da violência. Ele saiu do morro e foi para o centro ou para as regiões mais privilegiadas de São Paulo e tentou levar uma vida distante da realidade de outrora. Tão distante, que sequer lembrou-se do povo com o qual convivia.

Mas, com o fim iminente pensa que talvez fosse melhor se tivesse ficado com a bicicleta, quando atravessava as ruas de peito aberto e rasgava “bairros inteirinhos numa chispa”, ou com as namoradinhas do comércio das lojas do Bom Retiro. Ou ainda, tivesse tirado Ivete da vida, talvez marcado pelo remorso de tê-la deixado morrer, sem fazer nada.

Contudo, Paulinho seguiu à risca uma das regras da malandragem: o malandro é sempre individual. Não olha para trás para ajudar seus semelhantes, é egoísta e indiferente à miséria alheia, mesmo que já tenha passado por tal miséria. Por isso, não existe lugar para arrependimentos: “Tenho a impressão de que me preguei uma mentira enorme nestes anos todos. (...) Mas não vou parar. Atucho-me de tóxico e me agüento” (p. 105).

Nessa obra, novamente João Antônio repete a imagem gradativa do malandro, que vai do menino, passa pelo adulto até o velho. A imagem do malandro menino pode ser vislumbrada na própria figura de Paulinho, malandro ainda nascente nas artes da malandragem e da bandidagem, que depois, já adulto, irá se especializar. O malandro velho aparece na figura de Laércio Arrudão, novamente uma figura que será conduzida a ruína.

João Antônio, ao trazer à tona, na figura revoltada e ao mesmo tempo oprimida de Paulinho, bem como a problemática da violência cada vez mais comum, revela a imagem de um país em desagregação, que começava a dar mostras de cair do pedestal ilusório de facilidades construído nos anos do governo militar. A modernização, desse modo, acabava por provocar uma realidade demarcada pela experiência da desumanização.

Tais aspectos se coadunam com o pensamento de Malcolm Silverman, que vê presente nas metrópoles brasileiras a metáfora da cidade-inferno, “onde a alienação pessoal se torna irracional, desesperada e destrutiva, dependendo sua extensão principalmente da camada social à qual pertence o personagem” (SILVERMAN, 1995, p. 80-81).

Todavia, não há como negar que, ao se privilegiar personagens excluídas da sociedade, notamos um tom de rebeldia, ou ainda uma tradição de rebeldia desde Gregório de Matos, passando por Castro Alves, Augusto dos Anjos, Oswald de Andrade, Plínio Marcos, Rubem Fonseca, para citar apenas alguns nomes. Todos apresentam em comum a ironia, o deboche, a boêmia, a anarquia, o fascínio pela utopia, um certo orgulho da própria marginalidade, o interesse pelo novo e pelo diferente.

Antonio Hohlfeldt (1981) destaca uma aguda diferença entre a primeira obra publicada por João Antônio, *Malagueta* e *Leão-de-chácara*. Para ele, o que separa as obras não são apenas treze anos:

Enquanto o primeiro é uma narrativa até certo ponto lírica e heróica, simpática de personagens marginalizados, o segundo é um documento mais contundente, mais objetivo, talvez menos literário, mas mais sociológico, mais concreto. Menos poético e mais documentário (p. 196).

Assinala que João Antônio opta pela única alternativa possível, qual seja, a autodestruição. A tese trilha esse caminho apontado por João Antônio, de modo que,

parece adequado quando Hohlfeldt afirma que “os bons tempos da malandragem são hoje o pesadelo dos maus tempos da marginalização (p. 197)”. Ele faz uso das palavras de Malcolm Silverman que destaca em João Antônio uma visão do ser humano como anomalia; e a razão (culpa?) parece estar menos nas fraquezas (instintos) humanos ou individuais e mais nas iniquidades sociais ou coletivas (HOHLFELDT, 1981, p. 197). O que parece recair no caminho trilhado pela tese, que busca encontrar, no percurso do personagem, as mudanças, oriundas da modernidade, que foram responsáveis para a sua transformação no bandido.

Assim, voltando ao narrador das obras de João Antônio, só restou o rancor. Rancor esse não somente contra a “classe merda” que ele dizia desprezar e que, no fim, acaba por se unir a ela, mas também contra os seus ex-iguais, os marginalizados, os párias esquecidos pela sociedade. A amarga oposição aos regimes e estilos dominantes continua, mas faz dele uma sombra errante pelas ruas da cidade que não lhe pertence mais.

5.4 Fim do fascínio, só resta o rancor

O rancor é o mal que corrói aqueles que não receberam a graça de serem esquizofrênicos.

Boileu-Narcejac. *Os intocáveis*.

E fique sabendo que essa de malandragem nunca deu camisa. Malandro não tem futuro, seu passado é ruim e o presente um cocô. Futuro, quando bom, é morar na Detenção.

João Antônio. *Dedo-duro*.

Na década de 80, período em que João Antônio escreve *Abraçado ao meu rancor*,⁴³ o país vivia sob a presidência do general Figueiredo, em meio a grandes greves dos metalúrgicos no ABC paulista, bem como se iniciava o Movimento dos Sem Terra (MST), a Central Única de Trabalhadores (CUT) e o movimento pela anistia ampla, geral e irrestrita. Movimentos todos que desembocariam nas “Diretas-Já”. A partir daí, houve uma mudança gradual e lenta, ainda envolta nos ranços da ditadura e com outros tipos de problemas que se multiplicaram e mostram seus reflexos até hoje.

João Antônio, já em 1975, em *Malhação do Judas carioca* anunciava o seu rancor. Rancor que se referia a inúmeras questões pertinentes ao Brasil, mas que recaía inicialmente, sobre a intelectualidade brasileira. O escritor já falava de sua preocupação com a dependência dos escritores aos “ismos” que não nos pertenciam e pelo distanciamento destes “de certas faixas da vida” do país. Um comportamento, como ele bem definia, de “predatório” que, “gasta mais do que consome, consome mais do que assimila, assimila menos do que necessita” (p. 143). Quer dizer, ações freqüentemente associadas às atitudes da classe média.

⁴³ ANTÔNIO, João. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac-Naif, 2003. A partir daqui as páginas que se referem à obra seguem no corpo do texto.

Para ele, o que deveria ser feito era uma busca pela essência. O escritor deveria fazer um levantamento de realidades brasileiras, vistas de dentro para fora. Acabar com o distanciamento, comum na nossa literatura e ir para o “corpo a corpo” como ele afirma, no título do posfácio de *Malhação do Judas carioca* (1981). Para tanto, o escritor, conforme a premissa de João Antônio, não deveria agir como um mero observador não participante do espetáculo.

Daí, portanto, o rancor que transparece e ultrapassa todo o ressentimento do autor, nas ações narradas em *Abraçado ao meu rancor*. Trata-se da última obra de João Antônio selecionada para a análise e que apresenta dez contos. Mas, conforme alerta João Luiz Lafetá, há uma mudança no texto joão-antoniano, uma vez que “seus contos são centrados sobre personagens de classe média, e ainda que neles o pano de fundo continue a ser a pobreza do lumpen, o foco está decididamente deslocado” (LAFETÁ, 2004, p. 516). O deslocamento se deve ao fato de que o centro não é mais o malandro cheio de picardia, mas o escritor inconformado, que vê, assevera Lafetá, “o capitalismo brasileiro reduzir as artes da malandragem à miséria descorada, esfarrapada e pedinte” (p. 516).

Por isso, nesse subcapítulo, vamos nos deter na análise de apenas três contos, uma vez que tratam de alguns tipos freqüentes em suas narrativas, personagens agora cada vez mais degradadas. O conto-título da obra, “Abraçado ao meu rancor”, que traz, nas memórias de seu narrador-personagem, o rancor e o desejo de reencontrar um passado que foi diluído pela força esmagadora da modernidade. Na verdade, não há uma profusão de tipos corriqueiros nessas narrativas joão-antonianas, mas há uma espécie de acerto de contas de alguém que está cobrando sobre a sua própria condição de escritor e que, por sua vez, deveria se mostrar mais comprometido com a realidade.

O primeiro conto, “Guardador”, retrata a figura de um velho guardador de carros que tenta sobreviver em meio às dificuldades diárias. Sua atividade já vem anunciada no título do texto. Quer dizer, o personagem, de nome Jacarandá (que aparece em inúmeros contos de João Antônio e merece, inclusive, um livro dedicado a ele), “guarda carros”,

ou tenta a vida, ao longo do dia, nas ruas da cidade e à noite recosta-se no oco da figueira na praça.

Para Paulo César da Costa Gomes (2006), a atividade empreendida pelo personagem trata da proliferação de atividades que fazem parte da economia informal como guardador de carros, camelôs, prestadores de pequenos serviços. Segundo o estudioso, geralmente esses “prestadores de serviços” se apropriam de espaços públicos que deveriam ser de livre acesso, mas que perdem sua mobilidade com o avanço de tais atividades.

João Antônio já falava acerca desses “trabalhadores” e, por conseguinte, também procurou fazer uma aproximação entre tais atividades:

Os cabelos pretos idos e, de passagem, a vivacidade, a espertice, o golpe de vista, o parentesco que guardadores têm com a trucagem dos camelôs e dos jogadores de chapinha, dos ventanistas, dos embromadores e mágicos, dos equilibristas e pingentes urbanos (p. 25).

No caso específico dos guardadores de carros, Gomes (2006) afirma que “[em] uma área que por direito é pública esses guardadores a transformam em uma área de fato privada” (p. 178). Ele destaca ainda que, para estacionar, se deve pagar como se fosse um estacionamento privativo.

Isso significa afirmar que o eterno jogo do “jeitinho” se estabelece e se fortalece nesse tipo de “comércio” e ocorre, conforme esclarece Gomes (2006), uma sensação inicial [e ilusória] de que todos ganham, “os guardadores ao se apropriarem e explorarem uma área pública, e os motoristas, por conseguirem, por meio desse mecanismo, burlar a lei e maximizarem seus interesses imediatos” (p. 178). Mas, na verdade, denuncia Gomes, o que ocorre é uma requalificação do espaço, que muitas vezes resulta em sua degradação.

Mas, o narrador-personagem também denuncia a “limpeza” da cidade por parte do Estado, que desejava maquilar a realidade para receber os turistas ou visitantes ilustres e, para isso, fazia uso da força policial para recolher seus habitantes indesejados. Era quando, muitas vezes, “o camburão da polícia cantava na curva da praça e arrastava o herói, na limpeza da vagabundagem, toda essa gente sem registro. A gente do pé inchado” (p. 26).

O personagem estranhamente mora dentro de uma árvore, ou ainda, “se esconde no oco do tronco da árvore”. É possível retirarmos a partir de seu apelido (ou nome) Jacarandá, uma estreita simbiose entre o ser e a árvore. Ele é descrito como uma pessoa que está envelhecendo, assim como a árvore que resiste ao tempo e à modernização das cidades, ou como o narrador-personagem afirma, “figueira velha, das poucas ancestrais, resistente às devastações que a praça vem sofrendo” (p. 22). Ali, é o seu esconderijo, o seu refúgio.

Apesar de sua condição subumana, Jacarandá tem inúmeros lapsos de consciência acerca da realidade. Sobretudo, nas ocasiões em que não consegue obter nenhuma gorjeta pensa que os “motoristas caloteiros”, viveriam cheios de dívidas. Ele faz o leitor pensar acerca do contexto em que o conto é narrado, haja vista que fala também das “dívidas de consórcios, prestações, correções monetárias e juros, arrocho, a prensa de taxas e impostos difíceis de entender”, enfim, muitos encargos que, no fim, não sobraria nenhum “trocado” para o guardador de carros. Os dados ilustrados pelo personagem parecem nos remeter aos anos da década de oitenta. Mas, em sua digressão constata: “Se não podiam, por que diabo tinham carro?” (p. 24).

O personagem, ao contrário das características que sugerem a função de sua atividade profissional, isto é, guardador, não guarda nada além de carros. O pouco dinheiro que ganha por dia é para o gasto com a bebida. Para ele, único meio de mantê-lo distante da bandidagem: “Ele sabia, na pele, quem ama não fica rico. E, se vacilar, nem sobrevive. Para afastar más inclinações, pediu outra dose” (p. 24).

No fim, na descrição dos guardadores, há um quê de malandragem. Não só na arte de “surgir nos lugares mais insuspeitados e imprevistos, pular à frente do motorista

no momento em que o freguês não espera” (p. 25), na ironia com que trata os clientes tratando-os de “doutor”, “distinto”, mas principalmente quando demonstra destreza e agilidade, “que lembra coisa, a elegância safa de um passista de escola de samba” (p. 27). O personagem, nesse sentido, recolhe alguns aspectos que o aproximam do malandro, como a ginga para atrair clientes, a malícia e o cinismo com que trata tais clientes, que, obviamente, na maioria das vezes não são doutores bem como revela ainda a agilidade do homem do samba.

O outro conto analisado trata-se de “Maria de Jesus de Souza (perfume de gardênia)”. Nesse conto, João Antônio resolve “dar voz” à prostituta, Maria de Jesus, título do conto, ou ainda a Mimi Fumeta, apelido de guerra, renegado pela personagem e obtido na rua.

A história trata da degradação de uma prostituta velha, que parece revelar e/ou antecipar o fim de outras prostitutas que também tem no seu destino a referida profissão. No conto “Mariazinha Tiro a Esmo”, por exemplo, João Antônio também dá voz a uma prostituta. Mas uma prostituta muito jovem, ainda principiante nas picardias: “Dura, vivida, batida, já usada. Falando é crua, descarnada. Mas inflexível com as leis e a ética da malandragem” (p. 06).

O narrador já antecipa o destino e o caráter de Mariazinha que aos sete anos assistiu o primeiro crime. O referido episódio provocou transformações na personagem que revela no sorriso, “abrindo dentes arruinados, mostra nos cantos da boca um traço cínico, acanalhado” (p. 07).

Por isso traz consigo, além do nome de quem não escolhe cliente “para servir”, uma série de sinônimas que nos mostram o significado daqueles que pertencem ao mundo da malandragem. Para os outros malandros, a menina era chamada de “pivete, carro novo, bandidinha, mini-*girl*, leoa, bandidete, piranha, filhinha, piniqueira” (p. 09).

Já a outra personagem, a malandra mais velha, que recebera o apelido Mimi Fumeta por que fora pega em flagrante com maconha, na verdade passa de representante da malandragem à categoria de “trouxa”, “otário”. Depois desse acontecimento perdeu a

consideração e “Deus e mundo ficaram sabendo do seu chaveco e aqui na Lapa até vendedor de amendoim e engraxate tiram sarro com a minha cara” (p. 37).

Há no texto a descrição de outros tipos de prostitutas que vão se unir a Mimi-Fumeta. Elas vêm de várias partes degradadas da cidade e, sobre as quais, podemos fazer uma espécie de tipologia, uma vez que elas têm além de características próprias também apresentam espaços e/ou territórios demarcados:

O mulherio da braba se põe à rua, maldormido e lambuzado de pintura desentoca dos muquinfos, das cabeças-de-porco e dos hotelecos. A rua vai ferver. Chega mina do Manguê, do Estácio, da Tiradentes, de Fátima. Uma e outra, melhorzinha, apanhada bem de corpo, já com freguês feito pela rota. Outras, tiro-a-esmo, se plantam na calçada do Casanova, e outras, cada maria vai-com-as-outras chué e mal-encarada, do outro lado, defronte ao Cabaré Novo México. É a brasa (p. 45).

Estes dois contos, como podemos constatar, trazem a narrativa comumente presente na escrita joão-antoniana em que desfilam em seus cenários caóticos, seres à margem, habitantes do submundo das grandes cidades dominadas pela violência e pelos contrastes abissais, aspectos sabidamente provocados pela força cada vez mais crescente e descontrolada da modernidade.

Abraçado ao meu rancor é diferente das outras obras de João Antônio, sobretudo, o texto que confere título à obra. A começar pelo fato de que não existem personagens, ou seja, o malandro, eleito figura principal para o estudo da tese. Mas, a omissão do malandro é proposital, uma vez que o personagem parece estar diluído pela força da modernidade e esquecido, assim como outros personagens à margem da sociedade, pelos jornalistas e escritores, como o narrador, ou ainda como o próprio João Antônio. Há, no conto, uma cobrança do autor para com a freqüente omissão da intelectualidade, que comumente dá mostras de ignorar o povo.

Fábio Lucas (1999, p. 97) destaca, em relação ao conto título da obra, o fato de que “[escrito] numa dimensão nostálgica de memorialista, contém ao mesmo tempo, o depoimento de uma perda e o drama da mudança no encontro de duas culturas, numa sociedade que absorve a técnica, troca de valores, enquanto se desumaniza”.

Duas epígrafes abrem essa narrativa que não se assemelha a um conto, uma vez que é pontuado por um tom memorialista. A primeira citação trata-se de um trecho de Lima Barreto: “A minha alma é de bandido tímido”. A referida epígrafe parece dialogar com outro texto de João Antônio, que exigia dos escritores que eles escrevessem de bandido para bandido, isto é, do meio de onde ele vinha, a partir da realidade que o cercava.

João Antônio constantemente cobra uma postura dos escritores. Para ele, “o escritor aqui não é um marginal. É um marginalizado.(...) A literatura é um luxo, quando deveria ser feijão-com-arroz e estar presente em todas as casas”. Mas, esclarece também que o escritor é responsável por essa situação, uma vez que, “[não] se ergue, não se articula, não chia, não protesta, não exige um grande plano de educação básica para este país onde, é claro, a cultura também estaria inclusa. Sistema nenhum deve marginalizar um escritor”.⁴⁴

No que se refere à epígrafe de Lima Barreto, João Antônio procura reforçar seu apreço e demarcar o paralelismo existente em relação ao escritor do início do século XX. Tal paralelismo é constatado não só na repetição das histórias de escritores humildes que conviveram com a bebida e com a pobreza, por isso, sofreram algumas conseqüências, mas também por que ultrapassaram o rótulo de ressentidos para o de inconformados com as injustiças e as mazelas que os cercavam. Ambos cobravam uma postura dos intelectuais em relação à sociedade. Sem contar que ambos cobravam também uma postura dos críticos, que sempre os julgavam como escritores menores, como denuncia Barreto em seu *Diário íntimo*:

⁴⁴ ANTONIO, João. In. SEVERIANO, Milton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

Não se pode compreender no nosso tempo, em que as coisas do pensamento são mostradas como as mais meritórias, que um cidadão mereça injúrias, só porque publicou um livro. Seja o livro bom ou mau. Os maus livros fazem bons, e um crítico sagaz não deve ignorar tão fecundo princípio (p. 42-43).

A segunda epígrafe é de autoria de Gregório de Matos, um escritor, podemos afirmar, “bandido”, uma vez que falou da realidade brasileira de sua época, criticando as elites e descrevendo o povo: “Carregado de mim ando no mundo,/ E o grande peso embarga-me as passadas,/ Que como ando por vias desusadas,/ Faço o peso crescer, e vou-me ao fundo”.

Na epígrafe, o eu-lírico se queixa do peso do mundo que dificulta suas passadas, sua caminhada e, pelo fato de ele andar por ruas, onde nem todo mundo anda, isto é, tentar exercer o papel de criticar a sociedade sozinho, faz com que esse peso cresça e o faça afundar mais. O eu-lírico reclama que a sua função de denunciador das mazelas, o atormentava.

O texto de João Antônio tem como narrador um jornalista, que fora incumbido da missão de verificar o crescimento do turismo na cidade de São Paulo, “o tal recorde brasileiro do turismo de negócios” (p. 74). Constata-se o depoimento mordaz e cheio de mágoa do narrador paulistano, mas que agora mora no Rio de Janeiro, revelando ainda um tom autobiográfico. São Paulo era sua cidade do passado, da infância, mas não se sentia à vontade com esse reencontro. Todavia, ressentido-se, tenta ganhar, reaver a cidade, mas “[deu] em outra cidade” (p. 74). Percorre, talvez, os mesmos caminhos descritos em *Malagueta, Perus e Bacanaço*, mas agora degradados, cinzentos e sem oferecer um convite ao prazer nas rodas de sinuca ou no meio da boêmia do passado.

A cidade mudou, assim como seus moradores. Antes figuras que provocavam um *spleen* em quem admirava o ritmo, a malícia e a sensualidade do povo, singularidades que também aproximavam o autor dessa gente que ele convivia. Em suma, traça o perfil físico e moral da rua:

Trem é escuro, sujo, fede. Não posso, aqui, apertado entre fartum, suores, bodum, passar sem irritação e uma coisa me faz olhar esses homens, mulheres, meninos, meninos de cabeça baixa. Fora daqui, por mais que me besuntem de importâncias, fique conhecido ou tenha ares coloridos, um quê me bate e rebate. Foi desta fuligem que saí. É a minha gente (p. 123).

João Antônio se tornou um membro da classe média. Por isso o desconforto diante da realidade que lhe é apresentada. Prossegue: “Se tivesse de viver de novo aqui, de onde me viria a força?” (p. 124) Segundo José Paulo Paes (1990), a pergunta está implicitamente respondida no próprio texto em que se formula. Paes assinala:

[se] o escriba cuja culpa é tematizada nesse texto traiu a sua gente ‘feia, caquerada, acaipirada’, por culpa do apego aos valores cosmetizados da ‘classe merdeia’, não traiu o escritor que ora se abraça lucidamente ao rancor para poder tematizar o seu ‘alter ego’, mais do que tematizá-lo, anatematizá-lo (p. 114).

Daí o seu rancor com as mudanças brutais que se instauravam. Rancor que o narrador das histórias perpassa ao seu interlocutor. Para Ellen Spielmann (1999), João Antônio “[alimenta-se] do rancor daquela geração que sente na própria pele o que fizeram com suas cidades, São Paulo e Rio, com seus bairros da infância, da juventude, Lapa, Sorocabana” (p. 75), mudanças que afetaram não só o cenário, mas também as pessoas, durante o processo de modernização, ocorrido no período do “milagre econômico”. Rancor reiterado nas próprias palavras de João Antônio, por ocasião da publicação de *Abraçado ao meu rancor* quando afirma: “Munido está, o meu impotente grito, vômito, boca-do-inferno, sobre a cidade mui amada e rangidamente odiada (amor-ódio – diferença de milímetros)”⁴⁵.

O próprio narrador-personagem, antes um “merduncho”, sem eira nem beira, sente-se distante daquele universo. É, por isso, que a cidade, para ele, “redói”. É uma

⁴⁵ ANTONIO, João. In. SEVERIANO, Milton. *Paixão de João Antônio*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005.

dor que se renova, isto é, se repete à medida que é obrigado a ir nos buracos, “desentocaiar vagabundos”.

Para Fábio Lucas, “João Antônio procura reter a invasão dos espaços livres dos marginais e da classe operária pela ‘modernização’ do capitalismo selvagem, assessorado pela ditadura militar”. O resultado desse processo que faz implodir o rancor descrito na narrativa é, prossegue Lucas, “a morte dos botequins e a vitória das lanchonetes e o abandono das sinucas” (p. 97).

O rancor perpassado pelas palavras do narrador-personagem em relação a sua própria condição ganha contornos excessivamente negativos quando se compara à classe média: “Mudei, sou outra pessoa; terei tirado de onde estas importâncias e lisuras?” Em seguida resume a classe a que passou a pertencer, para ele, pior do que as prostitutas:

Reunindo promotores do encontro, publicitários da campanha do turismo de negócios e autoridades da terra foi um festival de parasitas, pulhas e bonifrates. A canalha ali conluiada de pulhas, piolhos e putas. Ou mais justo, um conchavo sem a dignidade daquele mulherio que se vira na peleja das ruas, catando homem, chamando “vem cá moreno”. Mas enfrentado a barra de cara limpa. Rancor por dentro, mas cara limpa (p. 77-78).

As imagens do passado são constantes, mas em meio ao caos da modernidade revelam não passar de escombros. O Edifício Martinelli, por exemplo, conhecido ponto de referência na cidade de São Paulo é apenas um espectro, uma ruína do passado, e descrito assim, pelo narrador-personagem: “Escuro, penumbra, ensebada, abafada e restos, mofo” (p. 82). Em seguida, as marcas da deterioração deixadas pelo tempo, como uma espécie de reforço da senilidade é novamente retomada: “Barulhento, roncando baixinho, o elevador arrasta-se lento, fedendo a bolor” (p. 82).

Mas, se atentarmos para a descrição de alguns espaços da cidade paulistana em *Malagueta, Perus e Bacanaço* é possível notarmos, através do olhar do menino Perus,

que, apesar de seu ar de decadência, resistia ainda o lirismo e/ou fascínio, ou apenas o início de um certo contraste entre o velho e o novo, sem mostrar as marcas deixadas pela modernidade já tão evidentes no período em que fora escrito *Abraçado ao meu rancor*:

O velho viaduto Santa Efigênia ficava solene na sua velhice de construção antiga e mais velho, àquela hora de calma. O viaduto velho, os prédios novos, muitos, enormes se atirando em vertical, dormidos agora. Visto de cima o vale do Anhangabaú era um silêncio grande e duas tiras pretas de asfalto. O menino Perus olhou. Lindo, o vale, aquele silêncio de motonetas paradas, de árvores e de carros em solidão. Lua lá em cima, o menino olhou (ANTONIO, 2004, p. 197).

É possível constatar tais diferenças nas palavras do narrador-personagem, em *Abraçado*, que descreve os efeitos dessa modernização que fez a sua cidade do passado se modificar de forma irreversível:

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 do árabes. Formicaram as mesas e os balcões. Puseram ordem na vida largada e andeja dos engraxates (ANTONIO, 2001, p. 103).

O texto também é pontuado pelo samba “Você conhece o pedreiro Valdemar?”, que reforça as lembranças do passado e traz ainda a citação de outro samba, que também retoma essa situação de tentar recuperar a cidade de outrora: “No coração da cidade/ Hoje mora uma saudade,/ A velha Praça da Sé,/ Que é de tradição./ Ai que saudade,/ Da batucada feita na lata de graxa.../ Até o engraxate/ Foi despejado.../...Só restou recordação” (ANTONIO, 2001, p. 83).

Os efeitos negativos deixados pela modernidade acabam por revelar o porquê da inexistência de alguns tipos comumente descritos por João Antônio, mas que nessa obra, parece terem sido diluídos ou engolidos em meio à ebulição caótica provocada pelas transformações. É, pois, no meio da multidão que se agiganta, de calçadas apinhadas, “gente e mais gente se acotovela, se esbarra, se peita, se empurra. É pressa, a cidade tem”, que os mais lentos, por exemplo, não tem mais vez. A cidade, fazendo referência novamente a era antropocêntrica, segundo Bauman (2005), “os engole e os substitui, num só golpe (p. 86).” Ou ainda fazendo uso das palavras de Richard Sennett (2006), “centelhas de vida não merecem mais que lampejo de atenção” (p. 289).

O caos da cidade parece atormentar o narrador-personagem, ou ainda, o *flâneur*,⁴⁶ que percorre as ruas permeadas por fantasmagorias provenientes da modernidade. Se antes simpatizava com o espaço da rua, palco preferido pelo malandro sente que agora é um local para conflitos: “Buzinam feito punhais. Tráfego congestionado, arrepia, esbafore e desnorteia gente aos encontros nas calçadas, rumo aos minhocões, freadas metendo medo e susto neste local de conflito, também chamado rua” (p. 94).

Há uma espécie de busca frustrada por uma cidade com personagens que o remetiam a um passado e a um cenário idílico, mas que só deixou restos, ruínas do que fora. Os habitantes e o espaço não resistiram à fúria expansionista da modernidade. Daí a ironia que percorre a narrativa, repleta de clichês presentes em folhetos turísticos, que vendem uma imagem falsa da cidade: “Diz o folheto aqui na minha mão: ‘Em São Paulo, comer é um despotismo’” (p. 94).

Sem contar que a narrativa é entrecortada por propagandas que procuram atrair o turista interessado em conhecer a metrópole, ou ainda, ao consumidor. Enquanto um anúncio publicitário destaca as facilidades existentes na cidade, como o

⁴⁶ Segundo as observações do cronista carioca do início do século XX, João do Rio, o *flâneur* precisa praticar a arte de flânar, isto é, perambular com inteligência. “Nada como o inútil para ser artístico. Daí o desocupado *flâneur* ter sempre na mente dez mil coisas necessárias, imprescindíveis, que podem ficar eternamente adiadas. [...]. Quando o *flâneur* deduz, ei-lo a concluir uma lei magnífica por ser para seu uso exclusivo, ei-lo a psicologar, ei-lo a pintar pensamentos, a fisionomia, a alma das ruas” (p. 28-29) RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

metrô e outras comodidades e nos *shopping centers* você encontra de tudo um pouco. Pode assistir a uma fita, comer um *hot dog*, beber um bom vinho e fazer todas as suas compras. Sem andar muito nem ficar exposto ao sol e à chuva. Faça a volta ao mundo em oitenta lojas” (p. 124).

De outro lado, o narrador vai aos poucos ultrapassando os limites da cidade que são freqüentados pela parte pobre da sociedade. À medida que vai ao encontro do seu local do passado, “não mais prédios”, a vista vai se acostumando e o cenário se modifica: “Olho as casas baixas, descascadas no sombreado das ruas que a iluminação expõe mal e mal” (p. 124).

O narrador descreve uma nítida separação de espaços que parece ter contribuído para aumentar as diferenças na modernidade. Há uma divisão que demonstra uma homogeneização pertinente a cada espaço e que revela o *status* social de seus habitantes. Se de um lado, “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. 120); de outro lado, ocorre a descrição de um espaço com fronteiras bem delimitadas: “Ela é mais. É a rua das butiques elegantes e passarela do charme local. Um ponto de apontamento dos motoqueiros e das gatinhas incrementadas nas garupas que arrancam e voam no rumo dos bairros-jardins” (p. 120). Tais divisões espaciais nos remetem às palavras de Kevin Lynch (1997), que destaca na modernidade, que “[um] bairro torna-se mais nítido se houver uma maior definição e fechamento de fronteiras” (p. 116).

O aspecto do cromatismo do povo está presente no parágrafo em que o narrador reúne num campo semântico o resumo das características da população pobre da cidade paulistana:

Feia, caquerada, acaipirada. Cinza, cinza-chumbo, cabelos ruins, carregada de fumaças, lombeiras, mestiçagens, canseiras e cheiros, desengonçada e se arrumando nos barracos erguidos aos sábados e domingos, nas folgas do batente, com caixotes, vazios de bacalhau. Lapa (p. 123).

O rancor de João Antônio é comprovado nas palavras de José Castello, quando diz sempre ter admirado no escritor dois atributos tidos como imprestáveis e até corruptores. O primeiro trata-se da impaciência de João Antônio com a modernidade. Aspecto facilmente comprovado na indignação de seus narradores e personagens viradores, que sofreram com os efeitos provocados pela modernidade. O segundo atributo diz respeito ao “apego fanático, mas inocente a uma filosofia de vida vagabunda, errante, que os bandidos de hoje, com suas escopetas e metralhadoras simplesmente aniquilaram” (p. 54).

Tal transformação é possível de ser observada também no conto *Feliz ano novo*⁴⁷ de Rubem Fonseca, fugindo um pouco dos limites que o trabalho se propõe. O texto trata de três malandros, ou melhor, marginais que resolvem, para comemorar, promover uma matança no último dia do ano. Aspectos sócio-econômicos e raciais dividem a história, pois há tanto o lar suntuoso da alta burguesia povoado de brancos, impecáveis e sofisticados, quanto um quarto fedorento, ocupado por um bando de criminosos marginalizados, amulados, violentos e sem mais nada a perder.

Paralelo à obra de João Antônio, à primeira vista não há diferença entre as histórias das personagens. Compartilham os mesmos bairros, possuem o mesmo tipo físico, o mesmo linguajar e os mesmos desejos. Todavia, a paciência com a realidade que os cerca é a diferença entre os personagens descritos por João Antônio e Rubem Fonseca. O malandro, outrora sensual, acostumado a viver do “jeitinho” e de diversos expedientes, mostra-se frustrado diante da força opressora da máquina capitalista. Simplifica, desse modo, a violência a mortes brutais, sem preocupação com a moralidade e uma provável justiça. A justiça passa a significar o extermínio daqueles que os fazem sentirem-se humilhados.

A questão da raça retorna como algo cíclico. Se Leonardo, branco, filho de imigrantes portugueses era a primeira visão de malandro que nós tínhamos, foi preciso quase dois séculos para o estereótipo de mestiço, como representante nacional, assumir o posto de bandido pleno e definitivamente excluído da sociedade.

⁴⁷ FONSECA, Rubem. *Feliz Ano Novo*. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1975.

O mestiço, o mulato, o malandro, o marginal, enfim toda essa mostra do ser híbrido que, no Brasil, trata da gradação/ degradação do nosso representante nacional desprezado e que é obrigado a roubar para sobreviver, depois a matar, simplesmente por vingança. Não há mais, com efeito, a dialética da ordem e da desordem, mas apenas a desordem que mostra o poder através do medo, culminando num ser sem a graça, o lirismo ou o fascínio de outrora.

A plasticidade de que falara Costa Lima permitiu que se formulasse e aceitasse muitas idéias vindas de fora (e/ou fora do lugar), distantes da nossa realidade. Entrementes, tal “plasticidade” não atingiu os indivíduos marginalizados, isto é, o malandro e suas picardias. Percebemos, ao longo da tese, que o malandro revelou uma mudança em seu comportamento, uma vez que de folclórico e popularesco, avesso ao trabalho e indiferente às outras classes sociais, passou a marginal pleno, munido de raiva e de desprezo por todos que possuem tudo aquilo que ele não pode ter.

Nessa perspectiva, confirmamos uma espécie de ascensão e declínio da malandragem brasileira. É possível mostrar essa diferença entre o malandro descrito no século XIX, do malandro pertencente ao século XX, não só pelas atitudes, mas também como uma espécie de associação à raça negra. Se Leonardo, personagem branco e filho de imigrantes mostrava-se astucioso e perspicaz, nas obras do final do século XIX e no século seguinte tais aspectos somaram-se à sensualidade da raça negra e ao estigma do desprezo ao trabalho, marcado nos sambas e como podemos observar em *Macunaíma*, por exemplo.

Todavia, o que continuou nessa transição do “herói nacional” (ou anti-herói) foi somente o local que lhes foi relegado, talvez as rodas de samba, mas agora envoltos por funks grosseiros e agressivos e, acima de tudo, a cor. O mestiço, ou ainda, o resultado desse hibridismo permaneceu marginalizado e de malandro transformou-se no cheirador de pó, traficante e com ódio da sociedade.

Parece difícil, no fim, voltar ou retomar o que passou; por outro lado, como ignorar aqueles que já fizeram parte de sua vida, das suas origens. É aí que reside a força reclamada pelo escritor, segundo José Paulo Paes (1990), “na autocrítica

fidelidade de classe dessa escrita envenenada, escrachada, arreganhada que, desde *Malagueta, Perus e Bacanaço*, João Antônio vem apurando com admirável artesanias para poder falar isomorficamente da sua gente” (p. 114).

É, pois, a partir das lembranças que fica evidente a decadência cada vez mais acentuada do lumpemproletariado. A cidade não é mais a mesma, os malandros não são mais os mesmos. A modernidade invadiu os espaços livres dos marginais e da classe operária. O narrador-personagem não procura só a cidade e os pontos de sinuca que freqüentava antes, mas os antigos companheiros, pelos quais pergunta constantemente ao longo da narrativa: “Por onde andaré Germano Matias?”

A metrópole deixa de ser o espelho que poderia confirmar a identidade de corpo inteiro, nas palavras de Renato Cordeiro Gomes. Para Gomes (1974), a “polis perversa gerada pela modernidade associa-se à fragmentação e à ruína da sociabilidade” (p. 69). A partir de suas ponderações podemos associar tais aspectos à figura do malandro, que diante do universo da cidade moderna, os heróis são os inadaptados, os marginais, os rejeitados que reagem à atrofiação da experiência.

Abraçado desmascara a falácia das idéias de progresso e desenvolvimento oriundas da modernidade. O narrador-personagem, que não consegue mais reaver a cidade do passado, se torna até mesmo cínico, uma vez que se irmana aos pertencentes à “classe merda” outrora desprezada, mas ao mesmo tempo desmente as jogadas do poder da sociedade capitalista.

José Castello observava no escritor João Antônio uma indignação de alguém que sentia aversão pela realidade e, ao mesmo tempo, sabia expressar essas visões entristecidas com tanta clareza, que a vida com ele parecia vacilar. Castello assinala que, para João Antônio,

nada daria certo; os intelectuais eram seres preguiçosos, impróprios para a verdade; os políticos simplesmente não poderiam ser levados a sério; a ordem das coisas parecia prestes a se desvanecer, pois a vida, tal qual nós a víamos, era só simulação em mentira (p. 45).

Nesse sentido, partindo do pressuposto de que o escritor não deve ser visto como um ser passivo, é importante lembrarmos as postulações de Ernesto Sábato (2003), que também perseguia a idéia de que existe uma espécie de comunhão entre a realidade vivida pelo escritor e o meio circundante. Para Sábato:

Há, sem dúvida, alguma relação entre o artista e sua circunstância. Às vezes, esse vínculo é nítido, como o que existe entre o surgimento da classe burguesa e a irrupção da proporção e a perspectiva na pintura. Mas na maioria das vezes, esse vínculo é muito mais complexo e contraditório, pois o artista é, em geral, um ser discordante e antagônico, e porque, em larga medida, é precisamente seu desagrado em relação à realidade que lhe coube viver que o leva a criar outra realidade em sua arte que discrepa tanto daquela como o sonho da vida diurna, e por motivos semelhantes (p. 103).

É possível, portanto, fazermos uma aproximação entre o pensamento do escritor argentino e de João Antônio, na medida em que ambos perseguem a idéia de que se deve produzir uma literatura contestadora da situação vigente. Ainda que João Antônio pareça carregar uma certa culpa por ter se irmanado à “classe mórdea” e pensar que se tornou indiferente ao sofrimento de seus personagens condenados a mencionada diluição pela força da modernidade.

Na esteira desse compromisso do intelectual, Edward Said (2003) assevera que não podemos ter medo da controvérsia ou de assumir posições. Para ele, um dos papéis primordiais que deveriam ser assumidos pela intelectualidade é, sobretudo, o de funcionar como uma espécie de memória coletiva, bem como:

lembrar o que foi esquecido ou ignorado, fazer conexões, contextualizar e generalizar a partir do que aparece como “verdade” definitiva nos jornais ou na televisão, o fragmento, a história isolada, e ligá-los aos processos mais amplos que podem ter produzido a situação de que estamos falando, seja a situação dos pobres, a política externa americana etc (p. 251).

Said está, na verdade, falando da comunidade acadêmica a qual estava inserido, mas que parece se adequar ao contexto brasileiro e, principalmente, ao compromisso assumido e exigido por João Antônio aos seus pares. O teórico palestino faz um alerta para aqueles que desejam enfatizar o que é esquecido, de modo que não crê ser possível fazer muitos amigos dessa maneira. Mesmo assim, Said afirma que é preferível o intelectual manter-se provocador, do que ganhar uma distinção, prêmio ou uma aposentadoria confortável.

Isso significa salientar que João Antônio, como um legítimo provocador e revoltado com a indiferença da intelectualidade com os excluídos, preferiu prosseguir com sua posição de provocador, mantendo assim distância dessa mesma intelectualidade a qual não nutria muito apreço.

Dentro desse contexto, o narrador de João Antônio, nas suas últimas obras, assume uma culpa ou rancor por não encontrar mais a cidade proletária e boêmia do passado. Descreve as pessoas e a cidade como “feia, caquerada, acaipirada”, características opostas ao mundo em que ele passou a conviver, proporcionado pela outra profissão que o acompanhara, isto é, o jornalismo, que o conduziu ao convívio da classe-média, à vida pequeno-burguesa e superficial que ele tanto desprezava.

O rancor, na voz do narrador-personagem, é contra essas injustiças que atingem o povo, mas que não parecem servir de motivo para as obras da intelectualidade nacional, de modo que prefere, assim, admoestar seus pares: “Evitem a fala do povo, que vocês nem sabem onde mora e como. Não reportem povo, que ele fede. (...) Não se metam com o restolho que vocês não vêem humanidade ali. Que vocês não percebem vida ali. E vocês não sabem escrever essas coisas” (p. 99).

6 HIBRIDAÇÃO: DO FASCÍNIO À VIOLÊNCIA

6.1 Do malandro ao bandido

No Brasil há várias saídas para a revolta: a revolucionária (guerrilha dos anos 60 e 70), o banditismo (*Lampião*), o messianismo (Antônio Conselheiro) e, finalmente, a malandragem.

Affonso Romano de Sant'Anna

[Um] vagabundo era um vagal e só. Vadio é o que fica debaixo da sola do sapato da polícia.

João Antônio. *Malagueta, Perus e Bacanaço*.

No capítulo intitulado “Hibridação: em busca de um conceito para o malandro” tratamos alguns aspectos, a partir da análise das obras *Memórias de um sargento de milícias*, *O cortiço* e *Macunaíma*, que são recorrentes em todos os livros, na tentativa de reunir tais elementos e formular um conceito para o malandro. Nesse sentido, vai ao encontro do objetivo da tese em traçar o perfil e o percurso do malandro, nos textos de João Antônio, quando chegamos ao ponto final desse trajeto, isto é, na figura do bandido. A partir do conceito de hibridação será possível percorrermos o caminho da malandragem, propriamente dita, e/ou do bandido, figura que promove a violência cada vez mais presente, à medida que a miséria e as desigualdades sociais se aprofundaram.

É importante lembrarmos, ainda, que a modernidade foi citada como o percurso ou ainda contexto, que permeou, principalmente, as obras que fazem parte do século XX e, por esse motivo, provocaram mudanças nos personagens pertencentes às camadas menos privilegiadas, nas obras selecionadas.

Antes, porém, de trazermos tais características verificadas nas obras, para a análise do malandro joão-antoniano, é importante ressaltarmos que o universo da malandragem urdido, por exemplo, em *Memórias de um sargento de milícias* está muito

distante do mundo da malandragem vivido pelos personagens descritos nas narrativas de João Antônio. O escritor paulista, na sua obra, revela uma espécie de gradação/degradação do personagem, haja vista que ele trata do malandro boêmio e sinuqueiro ao bandido, de fato.

Nesse sentido, temos que voltar às considerações de Candido sobre a “dialética da malandragem” quando, ao analisar a obra *Memórias de um sargento de milícias*, afirma que “o malandro, (...), é espécie de um gênero mais amplo de aventureiro astucioso comum a todos os folclores” (p. 26). Contudo, para o estudioso, o malandro, nesse sentido, talvez não seja um personagem exclusivo da cultura brasileira. Mas, o ‘produto final’, qual seja, o bandido em tempos modernos, talvez seja exclusividade nossa.

Não é mais possível encontrarmos, na contemporaneidade, o riso e a bonomia presentes em *Memórias*. Há, na verdade, a descrição de um mundo de pessoas que sobrevivem diante das dificuldades apresentadas. Os personagens, na maioria dos contos, são comparados a animais como “águias”, “piranhas”, “cobras”, “lobos”, ou seja, predadores, que fazem uso de inúmeros artifícios para tentar ultrapassar os obstáculos que se agigantam no dia-a-dia. Mas, de outro lado, muita vezes também são comparados a “cachorros vira-latas”, também viradores e sofredores como os malandros decadentes: “A gente nas ruas parecia cachorro enfiando a fuça atrás de comida” (ANTONIO, 1976, p. 620)

Essa última comparação tem o papel de marcar o aspecto da decadência e da degradação desses seres marginalizados e, por conseguinte, da senilidade como resultado final da cadeia gradação/degradação do malandro. Existe, nesse aspecto, uma espécie de seleção natural, em que só os mais aptos e/ou mais fortes conseguem seguir adiante mesmo que continuem suas trajetórias por caminhos tortuosos e, na maioria das vezes, não assumam o perfil de vencedores.

A partir do capítulo que aqui será retomado, voltamos à primeira característica que diz respeito à *vadiagem*. Tal característica está presente em todas as obras e descreve seres que não tem apreço pelo trabalho e vivem às custas do esforço alheio.

Ela também está presente nos contos do autor paulista, mas com aspectos um pouco diferentes, na medida em que os personagens revelam uma recusa ao trabalho formal e a se integrar nesse universo que lhes apresentado, mas ao viverem do jogo e da exploração das mulheres, tem nessas atividades uma forma de subsistência. A exceção fica para Paulinho Perna Torta que é um bandido, pleno, uma vez que mata e vive do tráfico de drogas, bem como faz parte de uma espécie de engrenagem da bandidagem, muitas vezes com o auxílio e a conivência da polícia:

Mas dou também para o comando da punção. Paulinho duma Perna Torta (...) e Ivinho Americano têm uma curriola de lanceiros e roupeiros trabalhando em toda a cidade e que só surrupiam carteiras no ônibus e nos cinemas, nas feiras e lotações, se os nossos ratos da polícia derem liberdades para o pedágio (p. 98).

As atividades de Paulinho Perna Torta vão além dos pequenos roubos e trapanças típicas do malandro, uma vez que se “aperfeiçoa” no campo da bandidagem, principalmente nas várias incursões que faz à cadeia: “A Casa de Detenção é a maior escola que um malandro tem. Na Detenção, um malandro fica malandro dos malandros” (p. 94).

Notamos uma diferença gritante entre as obras analisadas. As primeiras obras, pertencentes à segunda metade do século XIX, tratam de pessoas que tem apreço pela preguiça, pela indolência, vivem em meio à farra e da exploração de pessoas próximas, geralmente alguém da família. Leonardo explorou o Padrinho, a dona Maria, a mulata Vidinha com quem teve um caso e, no fim, a mulher Luisinha. Jerônimo depois que conheceu sua amante Rita Baiana também deixou de trabalhar e de mandar dinheiro para a família, de modo que “tom[ou] gosto aos prazeres, e volvia-se preguiçoso” . Macunaíma, por fim, também vivia de pregar peças e explorar os irmãos e se aventurou na contravenção ao entrar em contato com o mundo do jogo do bicho.

Esse percurso da vadiagem toma rumos diferentes na obra João-antônio, na medida em que a exploração se expande e atinge uma gama maior de envolvidos.

Parece uma rede, ou podemos dizer uma espécie de cadeia alimentar, em que os mais fortes vão deglutindo os mais fracos, “comendo o outro pela perna”, como destaca o narrador no conto “Malagueta”, isto é, vão se aproveitando das dificuldades dos mais fracos para garantir o seu sustento e a manutenção da vagabundagem.

Já no que se refere à questão da *sensualidade*, tal aspecto também se revela um tanto contraditório e, a princípio, parece não ter muita relevância nos contos de João Antônio. A única personagem que à primeira vista, parece seduzir alguém é Guiomar que se assemelha muito à mulata Vidinha de *Memórias*. A “mulher”, nos contos joão-antonianos, está sempre em segundo plano e quando parecem revelar algum destaque mostram-se degradadas e não demonstram oferecer nenhum indício de sensualidade. As prostitutas, por exemplo, quando protagonistas, são descritas como velhas, decadentes e drogadas.

Mas há na descrição de figuras como Bacanaço e Paulinho Perna Torta, isto é, malandros jovens, um quê de sensualidade e simpatia que atraía não só as mulheres como outros malandros e a imprensa, na alusão ao último. Bacanaço, por exemplo, segundo a visão do menino Perus, “era taco melhor, jogador maduro, ladino perigoso de caixeta, do baralho e da sinuca, moreno vistoso e mandão, malandro das mulheres. (...) Era quem primeiro cantava de galo. (...) E por isso o menino o admirava” (ANTONIO, 2004, p. 154).

Já o outro, de acordo com a crônica policial, segundo ele, o adulava e o comparava a um galã do cinema italiano ou ainda o descrevia como “o intocável das bocas”. Assim também era descrito Paulinho Perna Torta, conforme a visão dos companheiros de malandragem: “A cambada tem uma mania exagerada. (...) Que eu desponho como um absurdo, um menino prodígio, um bárbaro, um atirador. Sei lá” (ANTONIO, 1976, p. 89). A exaltação das suas características de bandido atraía outros marginais, garantindo, assim, a continuação da bandidagem.

Outra característica anunciada é a *astúcia* que aparece lado a lado com a sensualidade e que se multiplicava à medida que as dificuldades também se multiplicavam. Mas, na maioria dos contos, a astúcia aliada a todas as formas de

artimanhas e, principalmente, da violência, se mostrava insatisfatória diante dos obstáculos constantes. Tal característica é insuficiente para a maioria dos malandros descritos por João Antônio.

A astúcia geralmente nos contos de João Antônio está presente nos malandros que exploram os meninos preparados para serem os futuros malandros. Em muitos contos ocorre a presença do malandro mais velho e experiente que molda o menino para ser seu representante. Nos contos "Frio", "Meninão do caixote" e "Malagueta" temos a presença de meninos explorados pelos malandros Paraná, Vitorino e Bacanaço, os detentores da astúcia, respectivamente. Paulinho Perna Torta também foi "iniciado" nas artimanhas da malandragem pelo malandro velho, Laércio Arrudão, figura que mostra sua derrocada ao longo do texto.

Vitorino, o malandro explorador do conto "Meninão", apesar de sua figura muito feia, ou ainda "homem de olhos sombreados", "braços finos, tão finos", segundo o menino, é capaz de atraí-lo para o mundo da sinuca através da fala: "Aquela fala diferente mandava como nunca vi. Picou-me aquela fala. Um interesse pontudo pelo homem de olhos sombreados. Pontudo, definitivo" (p. 131).

Contudo, tal artifício não lhes garantiu sucesso em todas as ações. Vitorino, por exemplo, foi abandonado por Meninão, que desistiu da sinuca e decidiu voltar a viver sob as regras da sociedade e a proteção da casa e Perus, quanto mais sofria com as virações vividas com os companheiros, mais sonhava, nos momentos raros de devaneio, em distanciar-se daquele mundo de pessoas desconsideradas pela sociedade.

Há, ainda, os malandros que acham que são astuciosos como o narrador-personagem do conto "Leão-de-chácara", Jaime (Pirraça) que se traveste de leão-de-chácara e faz uso de um poder que se confirma num simulacro ou falácia, além de Joãozinho da Babilônia, que se deixa apaixonar pela mulata Guiomar e passa por cima das regras dos leões-de-chácara, aproximando-se, podemos afirmar da figura oposta ao malandro, isto é, o otário.

Mas, a astúcia se mostra mais presente no conto “Paulinho Perna Torta”. O personagem, desde menino, já tentava driblar as dificuldades lavando carros, pedindo esmolas ou vendendo jornais até o momento em que começou “a malandrar e levar porrada” e, sob o domínio de Laércio Arrudão, começou a ser moldado como malandro e depois para o caminho da marginalidade. Cada obstáculo que lhe era imposto servia como um modo de aprimorar sua sina para a bandidagem, de modo que o malandro jovem, dentro da cadeia, adquiriu *status* de bandido respeitado.

Quer dizer, na trajetória empreendida pelo malandro, desde a obra considerada marco do romance malandro, qual seja, *Memórias* até os contos escritos por João Antônio, é possível notarmos que o lirismo presente nos textos ou ainda a ingenuidade de outrora, num universo marcado pelo riso e pela bonomia das primeiras personagens, acabou por assumir a errância como fatalidade.

A “falta de caráter” presente em *Macunaíma*, por exemplo, acabou, no fim, em meio às agruras da modernidade por transformar a *astúcia* numa oportuna entrada no crime organizado através das drogas, das armas ou de qualquer outra violência que se revelasse rentável ou uma espécie de fuga para uma vida aparentemente sem dificuldades, como podemos constatar no conto “Paulinho Perna Torta”.

No que se refere ao *caráter popular*, tal característica também merece destaque na narrativa joão-antoniana. Se recorrermos às palavras de Mikhail Bakhtin (1999) que viu em Rabelais, o representante do popularesco, e retirarmos aspectos inerentes à sua escrita como o fato de “recolher sabedoria na corrente popular dos antigos dialetos, dos refrões, dos provérbios, das farsas dos estudantes, na boca dos simples e dos loucos”, é possível encontrarmos no uso da linguagem utilizado pelo malandro a força do popular agindo sobre o texto.

O caráter popular, portanto, passa a ser, como bem define Culler (1999), uma espécie de projeto de recuperação de vozes perdidas, que se propõe a fazer a História a partir de baixo, no sentido de encontrar uma teorização da cultura. Para Culler, a cultura popular é construída a partir de tudo aquilo que se opõe a ela, o que recai não só numa

cultura de luta, como também traz à tona uma cultura cuja criatividade consiste em usar os produtos provenientes dessa cultura de massas.

Podemos afirmar, portanto, que existe uma língua própria, com códigos próprios que une e reúne a malandragem como um indício muito forte acerca desse caráter popular presente na obra João-antôniana, a começar por uma tipologia de provérbios que tem a função de criar as regras seguidas pelos malandros. O narrador-personagem do conto “Leão-de-chácara”, por exemplo, adverte que “em lagoa de piranha, jacaré nada de costas ou procura as margens” (p. 07). E, prossegue, ao trazer uma lei dos malandros em relação à mulher alheia: “a gente vê com os olhos e lambe com a testa” (p. 11). Ou ainda: “– Quer moleza? Vai morder água” (p. 13).

Eis, portanto, o tema da sabedoria como característica do popular. As regras servem para alertar os malandros sobre os perigos que os rondam e também para criar leis próprias. Ao mesmo tempo, tais expressões parecem assemelhar-se a antigos dialetos ou provérbios.

Segundo Fábio Lucas (1999), embutidas nas histórias do escritor paulista estão pesquisas intensas de coleta de frases lapidares extraídas dos locais descritos ou imaginados. Lucas assinala, por seu turno,

É que, de tanto observar e perquirir o meio em que transitam suas personagens, João Antônio não apenas faísca a linguagem, os modismos e a aparência destas, como também forja ele mesmo os bordões, adágios, comandos e expressões adequadas a ambientes e protagonistas (p. 53).

É possível afirmar que se trata de um tipo de linguagem que se aproxima algumas vezes da proferida em “praça pública”, segundo as postulações de Bakhtin (1999), que se referem a “diversas formas e gênero do vocabulário familiar e grosseiro (insultos, juramentos)” (p. 04):

Entrou no salão uma negra lambuzada de pintura em diretura ao mictório dos homens. Escanzelada, corpo ruim, os peitos eram uma tábua. Daquelas mulheres que ficam nas virações tristes da Lapa-de-baixo; às vezes, de encontro às árvores e aos muros nos escuros das ruelas. (...) Um parceirinho buliu:

- A senhora está a jogo ou a passeio?
- A negra parou, os punhos nos quadris.
- Ora, vá lamber sabão, trouxa embandeirado! (ANTONIO, 2001, p. 162)

A linguagem do malandro criou uma espécie de identidade própria, muitas vezes ininteligível para quem não pertence a esse mundo. É ainda um tipo de fala guetizada, com um código restrito e produzida a partir da fala da rua, ou ainda do universo da rua, marcando uma espécie de ritmo ou rima: “- Vocês são é de coisa nenhuma. Fica aí toda a curriola nesse pé-pé-pé...pé-ré-pé-pé, fazendo o quê? Punheta? Um chove-não-molha do capeta” (p. 157). A partir da expressão dessa espécie de linguagem particular ou guetizada, é possível afirmarmos que há nessa “recriação” um ataque à compostura, ao bom-tom e ao decoro burgueses.

A linguagem, muitas vezes de “praça pública”, era proferida em espaços específicos. A Lapa, por exemplo, que tem como ponto principal uma praça, é um conhecido bairro boêmio da cidade do Rio de Janeiro, que se confirmou durante o início do século XX até meados de 1950, no palco apropriado para a manifestação desse linguajar e, sobretudo, mostrava-se num ponto de intersecção cultural entre vários lugares da cidade. Todavia, foi perdendo o seu encanto com as transformações rápidas e constantes advindas da modernidade.

Não podemos esquecer ainda das músicas como parte integrante do elemento popular e presença constante nas narrativas. É possível constatar tal afirmação não só nas inúmeras alusões às composições de Noel Rosa, como no conto em que os versos de sua música servem como um elemento detonador das lembranças de infância em “Afinação da arte de chutar tampinhas”; na epígrafe que abre o conto “Leão-de-chácara”; na modinha do tempo de D. João VI, que antecipa os acontecimentos trágicos ocorridos na narrativa “Joãozinho da Babilônia” ou no texto “Abraçado ao meu rancor”

entrecortado por um samba da década de 30 “Você conhece o pedreiro Valdemar?”, marcha de Wilson Batista e Roberto Martins.

As músicas, ao retratarem fatos ocorridos no cotidiano, muitas vezes inspiradas na realidade do povo humilde são também uma forma de revelar a cultura desse povo, muitas vezes ignorado pelo cânone e pelas histórias da literatura e que na obra de João Antônio revelam um caráter não-oficial da literatura e da cultura, mas nem por isso menos importante.

Outro aspecto diz respeito à *origem humilde* das personagens. Todas, sem exceção pertencem à parcela menos privilegiada da população brasileira. Para tanto, João Antônio trata apenas de moradores de bairros pobres ou favelas, como a Lapa, Pinheiros, Água Branca, Barra Funda, Perdizes, Pompéia, Perus, em São Paulo e Morro da Babilônia e as ruas sujas e degradadas do centro das cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, espaços habitados e freqüentados por figuras à margem.

Entretanto, novamente “Paulinho Perna Torta” se distingue dos outros contos pelo fato de que o personagem, ao se tornar traficante, consegue morar nos lugares que ele tanto sonhara, em São Paulo quando era um aprendiz de malandro e percorria com sua bicicleta as ruas da cidade: “A chegada da granuncha alta me refina. Quem conta tostões não chega a cruzeiros. Aprendo. Monto apartamento na Avenida Rio Branco e quero de tudo. Jardim de inverno, televisão, telefone, carro e ar refrigerado” (ANTONIO, 1976, p. 98).

No que se refere à *individualidade*, tal característica nas narrativas joão-antonianas parece se ampliar e se mostrar como marca definitiva e aspecto peculiar à modernidade classificando os personagens como figuras oriundas e nascidas a partir do referido contexto. Isso significa afirmar que a “individualidade” é uma marca da modernidade e do malandro.

Não há espaço para a solidariedade entre os malandros. Ainda que não exista espaço para o “dedo-duro”, isto é, o delator que entrega outro parceiro da malandragem, esse é o único momento em que tais seres têm um pensamento coletivo, mas talvez se

confirme em mais um artifício para manter as regras formuladas por eles, contribuindo assim para a sobrevivência da malandragem.

A aniquilação do ser parece cada vez mais crescente e gritante. O lirismo de outrora não existe mais; foi subjugado pela violência e pela miséria provenientes de um mundo dominado pela ótica do dinheiro e do poder. As pessoas são descritas como seres reificados, zoomorfizados, de tal modo que há uma evidente desumanização das relações.

Perus, o menino do conto *Malagueta*, ignora os laços de amizade existentes entre ele, Malagueta e Bacanaço e não evita que este último perca o dinheiro na mesa de sinuca. Paulinho Perna Torta, por seu turno, deixa a amante que o sustentava, Ivete, morrer nas mãos dos soldados:

Ivete está morrendo devagar na Rua Aimoré, há cinquenta metros meus. Eu nunca vi morte assim e sei lá como me agüento quieto, me remexendo por dentro e não podendo fechar os olhos. Nem sinto a água gelada até o peito, nem o tempo que terei ainda de me agüentar aqui (ANTONIO, 1976, p. 93).

É uma ética própria com leis próprias que servem para legitimar a própria condição de malandros e marginais. Dessa forma, é possível notarmos que não há espaço para a solidariedade entre tais seres à margem e quando existe está sempre sob o domínio da lei principal e garantia de sobrevivência, qual seja, de sempre se tirar vantagem sobre o outro.

Paulinho Perna Torta é o último representante da malandragem que parece pertencer a uma escalada gradativa e que, indubitavelmente, conduz para o fim do personagem malandro. Na sua recusa ao trabalho, como uma forma de fugir e não aceitar as normas impostas pela sociedade e pela incapacidade de conviver com os problemas e vislumbrar um destino melhor no seu meio, resolve se vingar da sociedade através da violência.

As personagens fazem valer, assim, o valor da individualidade sobre a coletividade e acabam por legitimar a infração e a desordem como uma forma de resistência a uma ordem social injusta, movida pelos interesses e pelas mudanças gritantes provocadas pela modernidade.

Se antes o malandro, que também era conhecido por sua valentia e para conseguir o que queria fazia uso da navalha, após a multiplicação dos problemas e a consolidação do capitalismo e da modernidade, começou a fazer uso do revólver como um recurso para obter um certo poder, bem como para sobreviver diante da realidade que o cercava. A partir da modificação do comportamento do malandro não parece mais possível dissociá-lo da figura do bandido.

Assim como as obras que serviram de base para descrever o percurso do malandro e seu próprio conceito, há inúmeras marcas da *hibridação* presentes no texto João-antoniano, que demarcam tanto a questão da mestiçagem, tipologia presente no conceito, o encontro de culturas, bem como a indústria cultural, característica oriunda da modernidade.

Nestor García Canclini ao tratar do conceito de hibridação na América Latina, mas mais próxima da mestiçagem, tenta ilustrar o referido conceito a partir da mistura de colonizadores espanhóis e portugueses, depois ingleses e franceses, com indígenas americanos, acrescentados a essa mistura os escravos vindos da África, que tornou “a mestiçagem um processo fundacional nas sociedades do chamado Novo Mundo” (p. XXVII). Todavia, ressalta que menos de 10% da população da América Latina é indígena, bem como são minorias as comunidades de origem europeia que não se misturaram com os nativos. Entrementes, o dado mais relevante apontado por Canclini diz respeito ao fato de que a

[importante] história de fusões entre uns e outros requer a utilizar a noção de mestiçagem tanto no sentido biológico – produção de fenótipos a partir de cruzamentos genéticos – como cultural: mistura de hábitos, crenças e formas de pensamento europeus com os originários das sociedades americanas (p. XXVII-XXVIII).

No que se refere à questão da mistura inter-racial, podemos afirmar que tal aspecto se mostra presente nas narrativas desde *Memórias*, passando por *O cortiço*, *Macunaíma* até os contos de João Antônio. Desse modo, em relação aos textos do escritor paulista, é possível vislumbrarmos a presença de um caldeirão cultural, por exemplo, que aparece descrito, no conto “Abraçado ao meu rancor”, como uma espécie de mistura dentro da mistura, marcado pelo som de “[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”.

A cidade sofre os efeitos da modernidade assim como seus habitantes. A mistura sempre constante no meio da multidão se multiplica na modernidade. O narrador repete tal descrição efervescente em outro espaço reconhecidamente marcado pela confluência de pessoas oriundas de vários lugares, isto é, a rodoviária, que merece destaque no folheto publicitário e que, no conto, faz parte de uma lista dos benefícios oferecidos pela cidade de São Paulo:

A maior rodoviária de quantas o país tem, mais moderna da América do Sul, 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. É preto-e-branco fazendo o lado dela, por dentro (2001, p. 117).

O espaço que abriga tantas pessoas, para o narrador, parece algo contraditório e distante da realidade de quem ali transita: “Por fora, acrílicos coloridos, altos, gigantescos, e armações, escadas rolantes, estruturas niqueladas, proliferam pesos e formas que transmudam e eclodem num todo utópico e acaipirado” (p. 2001, p. 117-118).

A hibridação, no que tange à modernidade tardia, também parece nos fornecer os contrastes existentes entre o choque do novo e do velho, presença constante na narrativa de João Antônio, que descreve nos seus narradores da cidade um desejo de tentar recuperar o tempo, isto é, um passado que não volta mais:

[para] os lados da Rua Aurora e evito olhar a carcaça escura, róida, esqueleto preto chamuscado, carcomido e seco e violado do Edifício Andraus depois do incêndio. 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 (ANTONIO, 2001, p. 107).

Segundo Canclini, “[a] hibridação ocorre em condições históricas e sociais específicas, em meio a sistemas de produção e consumo que às vezes operam como coações” (p. XXIX), de tal modo, que não podemos esquecer, conforme mencionado, que as cidades também condicionam a hibridação, sobretudo, nos grandes centros em que o referido processo fomenta maiores conflitos e maior criatividade cultural.

Em “Abraçado ao meu rancor”, por exemplo, no trecho em que é exposto o anúncio publicitário, há uma profusão de elementos que invadem a nossa cultura, observados na alusão aos *shopping centers*, *hot dog*, entre outros produtos que são implicitamente oferecidos na última frase da propaganda, que seria uma mistura de um intertexto, ou ainda, uma brincadeira com o título da obra de Júlio Verne e se confirmaria ainda numa espécie de clichê: “Faça a volta ao mundo em oitenta lojas”.

O exemplo acima, se confirma, portanto numa hibridação promovida pela modernidade e pela indústria cultural. Canclini, ao estudar movimentos recentes de globalização, adverte que estes não só integram e geram mestiçagens; também segregam, produzem novas desigualdades e estimulam reações diferenciadoras, o que acaba por provocar desvalorização ou alteração de culturas locais.

O narrador-personagem em “Abraçado” revela, nas suas observações, a marca da modernidade ao lado do tradicional, descrevendo um cenário antagônico envolto em alguns indícios do passado, outro aspecto alertado por Canclini que vê, na América Latina, um contexto mais próximo da modernidade tardia, de modo que, segundo o estudioso, sequer podemos ousar em pensar numa pretensa pós-modernidade:

O velho viaduto Santa Efigênia ficava solene na sua velhice de construção antiga e mais velho, àquela hora de calma. O viaduto velho, os prédios novos, muitos, enormes se atirando em vertical, dormidos agora. Visto de cima, o vale do Anhangabaú era um silêncio grande de duas tiras pretas de asfalto (ANTONIO, 2004, p 197).

Ao reforçarmos o uso do termo hibridação que abarca, sobretudo, a mestiçagem para conceituar o malandro, tentamos demarcar também seu caráter ambíguo, que transita sempre entre lados opostos, reforçamos também a ligação estreita entre a marginalização e o aspecto cromático do povo. É possível notarmos, desse modo, que os negros mesmo livres do peso da escravidão não conseguiram condição melhor, ao longo dos anos, da realidade vivida por seus antepassados escravizados.

É possível notarmos ainda, nas narrativas joão-antonianas, uma espécie de simbiose entre o ser e o espaço. A cidade descrita como cinzenta assemelha-se aos seus habitantes à margem. Há, portanto, uma modificação cromática tanto do espaço quanto dos seres que nele habitam. O narrador-personagem a descreve como “feia, caquerada, acaipirada” e, em seguida, assim descreve seus moradores: “Cinza, cinza-chumbo, cabelos ruins, carregada de fumaças, lombeiras, mestiçagens, canseiras e cheiros, desengonçada” (2001, p, 123).

Nesse último capítulo da tese, portanto, foram novamente reunidas as características do malandro que já faziam parte do perfil do personagem na segunda metade e no fim do século XIX até o início do XX, e que também se mostram presentes no malandro joão-antoniano. A partir dos aspectos apontados como a preguiça, a sensualidade, a astúcia, o caráter popular, a origem humilde, a individualidade e, por

último, o conceito de hibridação, encontramos algumas convergências entre as personagens, mas com situações que distinguem os personagens joão-antonianas, do nosso fundador da malandragem brasileira: Leonardo Pataca.

Por fim, procuramos traçar não só o percurso trilhado pelo malandro, mas também foi possível visualizarmos no final desse caminho uma figura totalmente oposta ao nosso primeiro representante e muito mais próxima da figura do bandido, resultado da revolta promovida pela nítida e gritante diferença entre as classes sociais no Brasil.

Considerações finais

Cai no chão
Um corpo maltrapilho
Velho chorando
Malandro do morro era seu filho

Lá no morro
De amor o sangue corre
Moça chorando
Que o verdadeiro amor sempre é o que morre

Menino quando morre vira anjo
Mulher vira uma flor no céu
Pinhos chorando
Malandro quando morre
Vira samba.

Chico Buarque. *Malandro quando morre.*

A tese “O malandro brasileiro: do fascínio ao rancor” teve como objetivo principal, desvelar a trajetória de um personagem que, *a priori*, teceu uma imagem marcada pelo riso, fanfarronice e bonomia, como podemos observar em *Memórias de um sargento de milícias*, mas que foi se afastando da ludicidade do nosso primeiro representante da malandragem. *Memórias* foi escrita num período marcado por uma modernidade, ainda, incipiente, daí as citadas características do personagem de despreocupação com trabalho ou qualquer tipo de injunção.

Contudo, ao longo do tempo, sobretudo nas narrativas joão-antonianas, já é possível observamos um mundo com as marcas deixadas pela modernidade. Nesse sentido, foi possível revelarmos um ser totalmente distante dessa primeira imagem presente em *Memórias*, uma vez que eles utilizaram inúmeros artifícios para contornar os obstáculos e a miséria. Um desses artifícios foi o uso da violência, de modo que cada vez mais o malandro se tornou marginalizado e, por isso, mais próximo da figura de um bandido.

Partimos, portanto, na tentativa de ilustrar esse percurso negativo, da análise de três obras que são anteriores ao malandro joão-antoniano. Os representantes da malandragem das obras *Memórias de um sargento de milícias*, de Manuel Antônio de

Almeida, *O cortiço*, de Aluísio Azevedo e *Macunaíma*, de Mário de Andrade, têm em comum o uso da malícia e um universo que se mostram ainda distantes das marcas da violência presentes nos textos que tratam do malandro, na contemporaneidade.

Temos, contudo, que fazer uma ressalva para a obra de Aluísio Azevedo, que na sua escrita permeada pelas premissas naturalistas, confere um tom hiperbólico, mas nem por isso, menos real, do universo vivido num espaço que existe até hoje, qual seja, o cortiço. Azevedo promove uma comunhão entre o cenário descrito e o ser, isto é, ambos são vistos como degradados e, seguindo os preceitos deterministas da época, parecem ser aspectos decisivos para a formação do caráter moldado pelo meio. Assim, há um desfile de personagens que apreciam a farra e a preguiça, 'características peculiares ao brasileiro', segundo o narrador, bem como fazem uso da violência para demonstrar um certo poder. Isso significa afirmar que já existiam indícios relevantes para a construção da imagem atual do malandro brasileiro.

Para pontuar o percurso das obras selecionadas, foram citadas algumas teorias racistas que marcaram o pensamento da intelectualidade nacional e contribuíram para a consolidação do preconceito em relação à mestiçagem, isto é, ao negro, bem como a conseqüente marginalização deste, sempre figura expletiva tanto na literatura, como na construção das histórias da literatura e na construção de uma identidade nacional.

Portanto uma das escolhas teóricas recaiu sobre o tema da hibridação, na tentativa de conceituar o malandro. É importante destacarmos ainda que o termo hibridação, de acordo com a etimologia, apresenta sinônimos, de certo modo, negativos, uma vez que traz consigo palavras como irregular e anômalo no cruzamento de tipos genéticos diferentes. Tal escolha se justificou pelo fato de que tratamos de um personagem que tem como característica principal a mestiçagem, ou seja, o resultado do cruzamento de espécies distintas.

Não podemos esquecer que na maioria dos textos de João Antônio, o ser marginalizado é negro ou mestiço, com algumas exceções. Nesse aspecto, o significado da palavra "híbrido", ou ainda de anomalia, parece se confirmar numa sociedade de injustiças que só perdura. Os mestiços, isto é, os seres híbridos, são tratados como seres

anômalos, ou ainda como refugos, daí a sua completa marginalização e transformação no bandido. Notamos, portanto, que as questões da raça e das relações de classes estão intimamente relacionadas no Brasil.

Afora a marca da mestiçagem, a hibridação vai além do contato intercultural, mas também trata de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos e pós-modernos, aspectos que modificaram o espaço em que vivem o malandro e moldaram suas atitudes. O malandro é híbrido na junção das raças e na intersecção de culturas, que forjaram seu caráter.

Os estudos culturais aparecem lado a lado com os estudos que tratam da mestiçagem ou hibridação, na medida em que estamos falando de personagens marginalizadas na sociedade, no caso o mestiço. Os estudos culturais voltaram-se para a análise dos excluídos, antes relegados ao esquecimento, rompendo com a perspectiva de neutralidade ou indiferença a todas as formas de criação artística. Nesse sentido, os textos analisados tratam de seres considerados “diferentes”, isto é, os mendigos, as prostitutas, os homossexuais e os malandros. Seres degradados em espaços degradados, mas que passaram a ser motivo de interesse para os estudiosos da cultura. Tais estudos estão, desse modo, preocupados com a sociabilidade dos grupos, sobretudo os de contexto mais populares, deixando de lado os objetos culturais, sabidamente mais estudados pelos meios acadêmicos e considerados de valores mais nobres.

Os estudos culturais são ainda uma forma de posicionamento diante da realidade, bem como, trata-se de uma tentativa de se interpretar todas as obras literárias, canônicas ou não. É importante lembrarmos de representações de expressões populares, obviamente não reconhecidas pela herança tradicional do meio acadêmico, que também são objeto de estudo para os estudos culturais. O fato de João Antônio ter como protagonista de seus textos o malandro, próximo, portanto, da miséria, da fome e da violência, o colocam numa posição de inconformismo e crítica à ordem dominante e com os fatos que o circundavam.

A modernidade provocou inúmeras mudanças no comportamento da sociedade e, principalmente, do malandro. Contudo, o comportamento se modificou à medida que

o espaço também sofria transformações. As cidades estão cada vez mais marcadas por fronteiras, onde os mais privilegiados vivem protegidos por fortalezas e aos miseráveis restaram viver em habitações precárias, em favelas, vilas periféricas, loteamentos nas margens das cidades e os, cada vez mais crescentes, viadutos-residenciais.

A modernidade, como contexto, acabou por provocar uma mudança gradativa no comportamento do malandro. É impossível, portanto, não notarmos a diferença abissal entre o malandro de Manuel Antônio de Almeida e o malandro João-antônio. Se o primeiro tem as atitudes marcadas pelo riso, pelo apreço às farras e à vida “mansa”, nosso último espécime da malandragem já está dominado pelo desejo de ultrapassar os obstáculos utilizando todos os meios necessários, sobretudo a violência. É possível afirmarmos que a violência se assemelha a uma rotina, ou a uma espécie de vício, algo comum que garante não só a sobrevivência, mas também a manutenção do poder para aqueles que se mostram mais cruéis, “mais malandros dos malandros”, ou ainda, os mais aptos numa espécie de seleção natural.

Há, portanto, uma ênfase negativa sendo construída ao longo do tempo, no que se refere ao personagem, de tal modo que não podemos esquecer que as cidades hoje têm suas imagens tomadas pela deterioração da qualidade de vida urbana, processo que já anunciava seu destino com a construção das cidades à maneira de Haussman, na França do final do século XIX. As modificações promovidas em Paris e trazidas, em seguida, para cidades como Rio de Janeiro e São Paulo relegaram aos seus cidadãos de segunda classe os espaços menos privilegiados e longe das vistas dos “cidadãos de bem”, aumentando a revolta dos seres excluídos, num ciclo de violência crescente. Isso significa afirmar que a partir da modificação do comportamento do malandro, envolvido por uma sociedade segregadora e autoritária, fez implodir nos seres excluídos a revolta e o uso da violência como válvula de escape, de modo que, a partir da imagem do nosso representante da malandragem, na contemporaneidade, não parece mais possível dissociá-lo da figura do bandido.

É importante lembrarmos que houve, ainda, um aumento crescente das taxas de crimes violentos a partir de 1980, como assaltos, seqüestros, homicídios, sobretudo, nas

grandes cidades. Obviamente são muitos os fatores que contribuíram para esse aumento da violência, como crescimento da população, descaso do governo, famílias desestruturadas sem a presença paterna. Alba Zaluar (1998) cita, por exemplo, o fato de que, para compensar as perdas salariais ao longo dos anos, as famílias recorreram ao trabalho infantil de modo que, na maioria das vezes, a criança é obrigada a trabalhar nas ruas, isto é, “ao largo das atividades criminosas (p. 274)”, daí, portanto, cada vez mais cedo se inicia a vida no crime.

Não podemos esquecer também da falácia do milagre econômico de 64, que produziu nos anos seguintes um quadro de desigualdades quase intransponível. A modernização do campo expulsou constantemente para a cidade milhares de pessoas obrigadas a viver na periferia, sem saneamento básico e obrigadas a trabalharem em subempregos mal remunerados para conseguir sobreviver. De acordo com João Manuel Cardoso de Mello (1998), “[a] dinâmica econômica e social se apoiou continuamente, de um lado, na concorrência desregulada entre os trabalhadores, e, de outro, na monopolização das oportunidades de vida pelos situados no cimo da sociedade” (p. 618). O resultado, aponta Cardoso de Mello, é que os rendimentos dos trabalhadores subalternos são comprimidos para abrir espaço simultaneamente para lucros astronômicos e para a diferenciação das rendas e do consumo dos funcionários do dinheiro e da nova classe média”.

Nesse sentido, temos que lembrar também da inserção das armas, através do contrabando, que contribuíram para o aumento da violência, haja vista que, colocaram nas mãos, sobretudo dos mais jovens e pobres, o instrumento com que passaram a usar na luta pela sobrevivência e corroborou para que eles construíssem uma nova imagem de si mesmos. Sem contar que o criminoso ao ser retratado nas páginas dos jornais (é possível notarmos não só um caráter de denúncia), mas parece ocorrer uma espécie de manutenção do poder pela marginalidade, através da estetização de imagens dos criminosos, como podemos observar, por exemplo, no conto “Paulinho Perna Torta”, personagem glamourizado pela mídia. Quer dizer, as imagens de violência transmitidas pela imprensa parecem vender e atrair mais as pessoas.

O malandro, desse modo, é aquele que se nega a trabalhar e, portanto, vive de expedientes. Apresenta a revolta como resposta às dificuldades enfrentadas diariamente e, por isso, como um ser que desconhece qualquer regra ou injunção moral apela para a violência para obter o que deseja. O personagem descrito por João Antônio, ainda que muito próxima da figura atual do bandido, não pode ser ainda totalmente comparado aos traficantes e assassinos do morro, retratados por Paulo Lins, por exemplo. Há ali, um outro tipo de marginal. Contudo, o escritor paulista, já tinha reconhecido no seu protagonista, o caminho sem volta para o mundo do crime.

É possível retirarmos, portanto, uma espécie de percurso gradativo, nas obras de João Antônio e que parecem revelar um certo paralelismo com a própria modernidade. Apesar de haver uma galeria de tipos presente na obra inaugural do escritor paulista, é possível delimitarmos três tipos, ou melhor dizendo, três períodos que aparecem representados, na maioria dos textos, e parecem apontar para o início, o meio e o fim da trajetória do malandro. O primeiro trata-se do malandro velho representado pela figura decrépita de Malagueta, já curtido e virado das inúmeras andanças e sofrimentos. Também aparece representado no conto “Meninão”, pelo malandro Vitorino e por Láercio Arrudão em “Paulinho Perna Torta”.

O segundo, o malandro jovem, estaria representado por Bacanaço, que pelo próprio significado do nome já anuncia que ele é boa praça, explorador de mulheres e malandros inexperientes, que ainda se dá bem nas suas virações. O malandro Paraná também se alistaria nessa classificação, ao explorar o menino do conto “Frio”, agindo como uma espécie de disfarce de “protetor”, bem como Paulinho Perna Torta, mas que também é descrito como o menino explorado até a figura do malandro explorador. O malandro jovem ainda goza de um certo prestígio e poder, apesar de sofrerem alguns reveses.

O último tipo, ou momento, trata-se do menino. Todos os meninos aparecem ainda como ingênuos. Seres que se mostram ainda hesitantes diante do mundo que a malandragem e as virações da madrugada lhe oferecem. Se à princípio aparecem seduzidos pela “liberdade” da rua e algumas vitórias na sinuca, de outro lado, sentem

aos poucos que aquela vida lhes trazia mais dissabores do que alegrias. Contudo, somente o "Meninão", protegido pela presença da mãe e pelas regras ditadas pela família consegue, de fato, se distanciar do mundo da malandragem.

O menino seria, na verdade, a representação de um certo lirismo ainda presente nas narrativas de João Antônio. O menino estaria também no limiar das imagens negativas e positivas do universo da malandragem. Mostram-se amantes da vida boêmia, das mulheres isto é, de todo o universo sedutor da noite, mas ao mesmo tempo, sentem medo dessa mesma noite e não gostam quando são explorados. Quer dizer, isso quando sabem que são explorados, pois o menino do conto "Frio" é descrito como uma figura alienada diante das ações implicitamente descritas como escusas empreendidas pela mistura do explorador /benfeitor Paraná.

Essa tentativa de desvelar a imagem do malandro também parece sinalizar para uma espécie de percurso paralelo à modernidade. O malandro velho seria, por exemplo, o passado, que se mostra cada vez mais degradado e distante da realidade que se apresenta. O malandro jovem seria a representação do ser que tenta enfrentar a modernidade e, para tanto, faz uso de inúmeros recursos, inclusive da violência para poder sobreviver e manter um certo poder. Já o malandro menino se encontra perdido entre o mundo do passado e do presente. Seria um tipo de anúncio de esperança, isto é, uma espécie de fuga desse mundo que lhes é oferecido. Mas, como é possível notarmos no conto *Abraçado ao meu rancor*, todos esses tipos parecem ter sido diluídos pela modernidade, de modo que é possível fazermos uso das palavras de Karl Marx: "tudo o que é sólido desmancha no ar".

O malandro de João Antônio vive e tenta sobreviver num cenário de males consolidados. É o contrário, portanto, do universo vivido por Leonardo Pataca, por exemplo, onde tudo é possível e, inclusive, nem se é obrigado a trabalhar. O malandro da modernidade, de fato, se recusa a trabalhar, a princípio, como uma forma de transgressão, depois como uma mostra da revolta, uma vez que sabe que o trabalhador se aproxima do otário e, no que se refere, ao Brasil, não dignifica ninguém. De modo que um passo para o uso da violência também não faz diferença para quem abdicou de

qualquer regra moral. Se o nosso primeiro representante da malandragem, Leonardo, apesar de participar de uma gangorra de dois pólos, conforme esclarece, Candido n'*A dialética da malandragem* e, no fim ser absorvido pelo pólo convencionalmente positivo, o malandro João-antoniano sequer hesita diante dessa oposição, se encaminhando sempre para o pólo negativo.

Contudo, há em *Abraçado* um reencontro entre o escritor e a sua cidade do passado que faz implodir, no narrador dos malandros viradores, um rancor que se ressentido com o que fizeram com a sua cidade durante o processo de modernização forçada e forjada nos anos do chamado milagre econômico. O espaço e as pessoas sofreram quase que num momento instantâneo as transformações provocadas por um tempo acelerado, de modo que é possível fazermos um paralelo entre ambos, degradados de forma igual e irrecuperável.

É possível concluirmos, portanto, que devido ao processo de urbanização constante e irrefreável, desenhado por cidades cada vez mais marcadas pela miséria crescente, pela ameaça à segurança, daí a construção de condomínios fechados, alimentando os círculos de violência em que os pobres tornam-se os mais temidos e os mais acusados e acabam por justificar a violenta repressão que sofrem.

A modernidade transformou as pessoas e os espaços. Se a figura do malandro antes possuía algum resquício de lirismo e/ou fascínio, a partir de sua degradação e dificuldade de sobrevivência diante de tantos obstáculos, na última obra analisada de João Antônio, ele sequer foi mencionado. O malandro, segundo a narrativa João-antoniana, parece ter sido diluído pela força esmagadora da modernidade. Todavia, o narrador, devido às constantes transformações, viu não só a urbe com seus conhecidos encantos desaparecer como as figuras peculiares de outrora. Por fim, pareceram restar apenas o rancor e a culpa por ver tão modificado o cenário e as pessoas que já não fazem parte das ruas ou de suas páginas e não mais condizem com a malícia, o lirismo e o fascínio do malandro apresentado no passado.

REFERÊNCIAS

ABREU, Wagner Coriolano de. *Cinzências da literatura: João Antônio com Nietzsche*. Porto Alegre, 2007.

AGUIAR, Flávio. *A palavra no purgatório*. Literatura e cultura nos anos 70. São Paulo: Boitempo Editorial, 1997.

ALMEIDA, Manuel Antônio de. Cecília de Lara (ed. Crítica). *Memórias de um sargento de milícias*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e científicos, 1978.

ALMEIDA, Maria Hermínia Tavares de; WEIS, Luiz. Carro-zero e pau de arara: o cotidiano da oposição de classe média ao Regime Militar. In. SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. Tomo IV. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 319-p. 410.

ALMEIDA, Adilson Rogério de. Disponível em <<http://www.cineclaquete.jor.br>> Acesso em 23 de maio de 2007.

ANDRADE, Mário de. *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. 30. ed. Belo Horizonte: Villa Rica, 1997.

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

ANTONIO, João. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4.ed. São Paulo: Cosac-Naif, 2004.

_____. *Leão-de-chácara*. 7. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

_____. *Abraçado ao meu rancor*. São Paulo: Cosac-Naif, 2003.

_____. *Lambões de caçarola*. 4. ed. Porto Alegre: L&PM, 1977.

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

_____. *Malhação do Judas carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1981.

ARLT, Roberto. *Os sete loucos*. Tradução Janer Cristaldo. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1982.

AZEVEDO, Aluizio de. *O cortiço*. São Paulo: CERED, 1996.

BABHA, Homi K. *O local da cultura*. Tradução Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética. A teoria do romance*. Tradução Aurora Bernardi et alii. São Paulo: Hucitec, 1988.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. 4. ed. Tradução Yara Frateschi. Brasília: Editora da Universidade de Brasília /Cultrix, 1999.

BARRETO, Lima. *Diário íntimo*. Fragmentos. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

BARBOSA, Livia. *O jeitinho brasileiro*. A arte de ser mais igual que os outros. Rio de Janeiro: Campus, 1992.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. 3. ed. Tradução Leyla Perrone-Moysés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa (El Spleen de Paris)*. Traducción Enrique Lopes Castellon. Madrid : M. E. Editores, s.d.

_____. *Obras Estéticas: filosofia da imaginação criadora*. Tradução Edison Darci Heldt. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

_____. *O pintor da vida moderna*. Tradução e posfácio de Tereza Cruz. Lisboa: Vega, s.d.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade líquida*. Tradução Plínio Dentzein. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. *Vidas desperdiçadas*. Tradução Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução José Carlos Martins Barbosa. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. *Magia e técnica, arte e política*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés & Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BERND, Zilá (Org). *Olhares cruzados*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 2000.

_____. *Literatura e Identidade Nacional*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1992.

_____. O elogio da criouldade: o conceito de hibridação a partir dos autores francófonos do Caribe. In. JUNIOR, Benjamin Abdala (Org). *Fronteiras múltiplas, identidades culturais: um ensaio sobre a mestiçagem e hibridação*. São Paulo: SENAC, 2002.

BOSI, Alfredo. *O conto brasileiro contemporâneo*. São Paulo: Cultrix, 1997.

_____. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.

BRANDÃO, Carlos Antônio Leite. *A cidade ilegal – espaço de anulação e cidadania. As cidades da cidade*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BUARQUE, Chico; PONTES, Paulo. *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1976.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. Tradução Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Editora da UNISINOS, 2003.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2003.

CANDIDO, Antonio. *Literatura e Sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

_____. Dialética da malandragem. In. *O discurso e a cidade*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1998.

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

_____. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.

_____. Na noite enxovalhada. *Remate de Males*. N. 19, p. 83-88, Campinas, 1999.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário de folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

CASTELLO, José. A arte de ser João. In. *O inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

CELLE DONNE, Marcella. *Teorias sobre a cidade*. Lisboa: Edições 70, 1990.

CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2003, 188 p.

CHIAPPINI, Lúcia et alii (Org.). *Brasil, país do passado?* São Paulo: Boitempo, EDUSP, 2000.

CISCATI, Márcia Regina. *Malandros da terra do trabalho: malandragem e boemia na cidade de São Paulo (1930-1950)*. São Paulo: Anablume/FAPESP, 2000.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte: UFMG, 1999.

COUTINHO, Eduardo. Mestiçagem e culturalismo na construção da identidade cultural latino-americana. *Revista da Biblioteca Mário de Andrade*. v. 58, p. 21-32, São Paulo, jan/dezembro de 2000.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. V. 5. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas Ciências Sociais*. Tradução Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 2000.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária*. Uma introdução. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca, 1999.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*. Para uma Sociologia do dilema brasileiro. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

DIAS, Ângela Maria; GLENADEL, Paula (Org.). *Estéticas da crueldade*. Rio de Janeiro: Editora Atlântica, 2004.

_____. Cidades cruéis de Nelson Rodrigues e Roberto Arlt. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. N. 22, p. 158-171, Brasília, julho/dezembro de 2003.

_____. Por uma retórica da imagem: mídia e cultura brasileira contemporâneas. *Revista da Anpoll*. n.10, p. 11-22, São Paulo, jan/jun de 2001.

FANTINI, Marli. In: JÚNIOR, Benjamin Abdala (org.) *Margens da cultura*. Mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *Saco de gatos*. São Paulo: Duas Cidades, 1976.

GOMES, Paulo César da Costa. *A condição urbana*. Ensaios de geopolítica da cidade. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

GOMES, Renato Cordeiro. A cidade moderna e suas derivas pós-modernas. *Semear*. N. 4, p. 29-37, Rio de Janeiro, 2000.

_____. *Todas as cidades, a cidade*. Rio de Janeiro: Rocco, 1974.

_____. Espécies de espaço: democracia e exclusão em crônicas de João do Rio. *Semear*. Rio de Janeiro, n. 5, p. 179-194, 2001.

HALL, Stuart. *Pós-modernidade e identidade cultural*. Tradução Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 6. ed. São Paulo: P&A Editora, 2001.

_____. *Da Diáspora*. Identidades e Mediações Culturais. Tradução Adelaine La Guardia Resende [et al]. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HESSE, Reinhard; SCÜLLER, Donald; PONGE, Roberto. *Crítica literária em nossos dias e literatura marginal*. Porto Alegre: Editora da Universidade, 1981.

HOHLFELDT, Antonio. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1981.

HOLLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JUNIOR, Benjamin Abdala. *Fronteiras múltiplas, identidades culturais: um ensaio sobre a mestiçagem e hibridação*. São Paulo: SENAC, 2002.

_____. (Org.) *Margens da cultura*. Mestiçagem, hibridismo e outras misturas. São Paulo: Boitempo, 2004.

LAFETÁ, João Luiz. *A dimensão da noite*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2004.

LENHARDT, Jacques; PESAVENTO, Sandra Jatahy (org). *Discurso Ficcional e Narrativa Histórica*. Campinas: UNICAMP, 1998.

LEVIN, Orna Messer. *As figurações do Dândi: um estudo sobre a obra de João do Rio*. Campinas, SP: Unicamp, 1996.

LIMA, Luiz Costa. *A aguarrás do tempo: estudos sobre a narrativa*. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

_____. In.: FILHO, Domicio Proença (Org.). O conto na modernidade brasileira. In: *O livro do Seminário*. São Paulo: LR Editores, 1982.

LINCH, Kevin. *A imagem da cidade*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MACEDO, Joaquim Manoel de. *Memórias da Rua do Ouvidor*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1952.

MARTIN, Vima Lia. *Literatura e marginalidade*. Um estudo sobre João Antônio e Luandino Vieira. São Paulo: Alameda, 2008.

MATOS, Cláudia. *Acertei no milhar*. Samba e malandragem no tempo de Getúlio. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

MESSEDER, Carlos Alberto Pereira et alii (Org). *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

MOTA, Lourenço Dantas, JUNIOR, Benjamin Abdala (Org.). *Personae: Grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2001.

NETO, Miguel Sanches. *Macunaíma*. Disponível em: <<http://www.rascunho.rpc.com.br>>. Acesso em: 30 de março de 2008.

ORNELLAS, Clara Ávila. O conto na obra de João Antônio: uma poética da exclusão. 2004. São Paulo, USP.

OLIVEIRA, Ana Maria Domingues de et alii (org). *Papéis de escritor: leituras sobre João Antônio*. Assis: FCL/UNESP Publicações, 2008.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

PAES, José Paulo. *A aventura literária*. Ensaios sobre Ficção e Ficções. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *A leitora e seus personagens*. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1992.

PIGLIA, Ricardo. *Formas breves*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PRADO, Antonio Arnoni. Lima Barreto personagem de João Antônio. *Remate de Males*. N. 19, p. 147-167, Campinas, 1999.

QUIROGA, Horacio. *Todos los cuentos*. 2. ed. Madri; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Rio de Janeiro; Lima: ALLCAXX, 1996.

REIS, Zenir Campos. O mundo do trabalho e seus avessos. In: BOSI, Alfredo (Org.). *Cultura brasileira*. Temas e situações. São Paulo: Ática, 1987.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a evolução e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1985.

RIO, João do. *A alma encantadora das ruas*. São Paulo: Martin Claret, 2007.

ROCHA, Gilmar. *Madame Satã e a malandragem carioca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

SÁBATO, Ernesto. *O escritor e seus fantasmas*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAID, Edward. W. *Reflexões sobre o exílio*. Tradução Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Representações do intelectual*. Tradução Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Nós, os que matamos Tim Lopes*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2002.

SANTIAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

_____. *Vale quanto pesa*. Ensaio sobre questões político-culturais. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 15.

SCHNEIDER, Luiz Alberto. *Silvio Romero, hermeneuta do Brasil*. São Paulo: Annablume, 2005.

SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro*. 5. ed. São Paulo: Duas cidades; Ed. 34, 2000.

_____. (Org.) *Os pobres na literatura*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. Tomo IV: Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra*. O corpo e a cidade na civilização ocidental. Tradução Marcos Aarão Reis. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

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

SILVA, Tomaz Tadeu (Org.). *Identidade e diferença*. A perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2005.

SILVERMAN, Malcolm. *Protesto e o novo romance brasileiro*. Tradução Carlos Araújo. Editora da Universidade UFRGS/ Editora da Universidade de São Carlos.

SOUSA, Eneida Maria de. Macunaíma, filho da luz. In. MOTA, Lourenço Dantas, JUNIOR, Benjamin Abdala (org.). *Personae: Grandes personagens da literatura brasileira*. São Paulo: Senac, 2001.

SPIELMANN, Ellen. João Antônio em Berlim. *Remate de Males*. N. 19, p. 72-79, Campinas, 1999.

TÁCITO, Hilário. *Madame Pommeroy*. 5. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1997.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, 1987.

VIEIRA, Nelson H. Hibridismo e alteridade: estratégias para repensar a história literária. In: MOREIRA, Maria Eunice (Org.). *Histórias da literatura: Teorias, temas e autores*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003.

ZALUAR, Alba. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, Lília Moritz (Org.). *História da vida privada no Brasil*. Tomo IV. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ZILLY, Berthold. In. CHIAPPINI, Lígia et alii. João Antônio e a desconstrução da malandragem. In. : *Brasil, país do passado?* São Paulo: Boitempo, EDUSP, 2000.