
terra roxa

e outras terras

Revista de Estudos Literários

TEMPOS DE REPRESSÃO EM “PAULINHO PERNA TORTA”, DE JOÃO ANTÔNIO

Maria Eneida Matos da Rosa (FAMA)
mmatosdarosa@yahoo.com.br

RESUMO: O presente artigo trata de um conto urdido por João Antônio nos tempos de repressão. “Paulinho Perna Torta”, narrativa pertencente à obra *Leão-de-chácara* e publicada em 1975, auge da ditadura militar no Brasil, tem como protagonista um menino, quer dizer, um malandro que se torna gradativamente num bandido pleno. A partir da análise da obra é possível observar o aniquilamento da sociedade pela ação de um governo totalitário e por uma modernidade caótica que colabora para o crescimento das desigualdades sociais e molda a personalidade de personagens que vivem à margem da sociedade.

PALAVRAS-CHAVE: João Antônio; ditadura militar; malandro; literatura brasileira.

[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 Said (2003: 250)

Durante os anos que percorreram as décadas de 60 e 70, período de publicação de obras como *Leão-de chácara* de João Antônio, *Gota d'água* de Chico Buarque e Paulo Pontes, *Zero* de Ignácio Loyola Brandão, *A Festa* de Ivan Ângelo e *O que é isso companheiro?* de Fernando Gabeira, entre outros, 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” (1987: 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 dessa personagem preterida, há que se falar ainda na obra de Plínio Marcos. O teatrólogo, 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 nacional surgiu, percorrendo as décadas de 50, 60 e 70 com bons e maus momentos:

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. . . . Surgia 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, 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.

. . . Mas logo a repressão política deu fim ao movimento e até alguns dos seus cineastas tiveram de se exilar. (Almeida 2009)

Gota D'Água de Chico Buarque e Paulo Pontes (1976), por exemplo, também foi publicada nesse período ditatorial, de modo que, se trata de mais uma obra que provoca reflexão sobre o encurralamento das classes subalternas. Trata-se de 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, apaixona-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 cenário da favela carioca, espaço oriundo de uma realidade “moderna” do terceiro mundo. Os autores transformaram a história de reis e feiticeiros em uma história de pobres e macumbeiros.

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, abandona mulher e filhos, a fim de alavancar a carreira com o auxílio do poder e do prestígio do sogro Creonte. Jasão ficou famoso com o samba “Gota d'água”, contudo fica à mercê dos desmandos do sogro Creonte. Nota-se ainda um paralelismo entre a vida na favela e o momento político vivido no Brasil, haja vista que a personagem é obrigada, assim como muitos artistas da época, a agir de acordo com os interesses de quem detém o poder.

Apesar de o referido período ter sido marcado pelo autoritarismo dos militares e pelo conhecido e propalado “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, “[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” (1997: 105). Aguiar enfatiza que o contista paulista 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”, pertencente à obra *Leão-de-chácara*, de João Antônio: “O que a rua mais sabe fazer é misturar gente. A rua geme, chia, chora, pede, esperneia, dissimula, engambela, contrabandeia” (1989: 23).

Alfredo Bosi afirma que certas obras superficialmente rotuláveis como documentos imediatos do Brasil pós-64, “na verdade, introduziam no centro do seu olhar a crítica das informações públicas e a recusa dos estereótipos partidários, propondo antes questões a resolver do que soluções ideológicas deacial administração” (1994: 435-436). Para ele: “O melhor da literatura feita nos anos de regime militar bateria, portanto, a rota da contra-ideologia, que arma o indivíduo em face do Estado autoritário e da mídia mentirosa. Ou, em outra direção, dissipa as ilusões de onisciência e onipotência do eu burguês, pondo a nu os seus limites e opondo-lhe a realidade da diferença” (Bosi 1994: 436).

Os personagens de João Antônio 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. João Antônio Ferreira Filho 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 *Zicartola e que tudo mais vá pro inferno!* em 1991 e no ano seguinte *Guardador*; em 1996 lança suas últimas obras: *Patuléia*, *Sete vezes rua* e *Dama do encantado*. Faleceu no Rio de Janeiro nesse mesmo ano.

Partindo do pressuposto de que João Antônio era uma espécie de porta-voz do malandro, isto é, do morador da periferia, sobretudo pelo fato de que ele era, inicialmente parte integrante daquilo que escrevia, é pertinente destacar as palavras de Horacio Quiroga quando afirma que “[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 hijos de un ambiente que más tarde utilizaron en sus relatos de color” (1996: 1192).

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 botiquim, 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 trazeremos novamente as palavras de Quiroga quando assinala que “el ambiente, como la vida, el dolor y el amor, hay que vivirlos” (1996: 1192).

Obra escrita no período ditatorial, *Leão-de-chácara* 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 *Malaguetas*, *Perus* e *Bacanaço*, são lentamente aniquiladas, 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 da cidade do Rio de Janeiro, exceto o último conto que passa em São Paulo.

O último conto “Paulinho da 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 marginal, isto é, 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”. Essa narrativa é a selecionada para tratar desse personagem que sofre uma espécie de metamorfose de menino malandro a bandido e que vive em meio à repressão policial denunciada no texto, mas camuflada pela ditadura antecedente, qual seja, a de Getúlio Vargas.

É possível vislumbrar, neste trecho, o provável fim da personagem que dá nome à obra, ou pelo menos imaginar que a morte (dele ou dos desafetos) será o fim mais provável; sem contar que 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.

O conto é dividido em sub-capítulos que delineiam a trajetória da personagem. A primeira parte intitula-se “Moleque de rua” e trata da época em que a protagonista engraxava sapatos e morava na rua. Nessa primeira parte, o “ofício” de engraxate era “uma viração certinha” (63¹) e, adianta: “Aquele molecada farroupa com quem eu me virava; tirava dali uma casquinha para acudir lá suas casas; e, engraxando os velhos, sujados e desdentados, escapavam de dormir amarrotados nas ruas, caqueros e de lombo no chão” (63). A personagem diante das dificuldades diárias, sente-se como um bicho, ocorrendo uma zoomorfixação: “A gente nas ruas parecia cachorro enfiando a fuça atrás de comida” (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 jornalista. Dono da banca dos jornais e das caixas de engraxar, do lugar e do dinheiro, ele só agarrava o dinheiro” (63).

Contudo, o menino não agüentou muito tempo e tentou roubar o jornalista. 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]” (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” (68).

1 Nota Bene: todas as referências ao conto serão feitas a partir da sétima edição de *Leão-de-Chácarca*, publicada em 1989.

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 da personagem, “mudei não sei quantas vezes, dei sorte, dei azar, sei lá, fuzei e remexi” (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. . . . Trapos como eu. (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” (69). É possível constatar tais diferenças e sensações nesse caos urbano, que se assemelha a um caldeirão, ou a um mundo carnavalizado:

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. (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” (70). O dinamismo presente nos espaços acaba por produzir verdadeiros textos caóticos da vida urbana.

A 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” (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. Este 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. Coraçãozinho ou baratinho, maconha ou picada de injeção. (73-74)

É nesse espaço também 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 revela o cenário de rivalidade e violência representado nas brigas entre bairros periféricos e/ou favelas: “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” (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” (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” (89).

Nesse contexto, em que aparece a voz ainda incipiente da indústria cultural, há que se trazer as postulações de Carlos Alberto Messenger 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. (2000: 17).

Trata-se da glamourização da bandidagem. Os jornais, ao mesmo tempo em que trazem as características do bandido, isto é, sua ficha, que segundo a personagem só lhe beneficiam, o comparam a um galã do cinema italiano. Conforme lembra Alba Zaluar, “[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” (1985: 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, período conhecido pela repressão imposta pela ditadura do Estado Novo. Mas, não podemos esquecer que a obra fora escrita em 1975, quer dizer, totalmente envolvida pela ditadura militar imposta e instaurada desde 1964. O narrador destaca que 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 da Perna Torta que vai para a Casa de Detenção, lugar em que “malandro fica malandro dos malandros” (94).

A personagem parece gostar dessa espécie de escola da malandragem. É na cadeia que, segundo ele, “[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 carteadado” (95).

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, frequentada 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” (98). Aos poucos, a engrenagem do crime liderada por Paulinho Perna Torta aumenta sob os auspícios da polícia e o cotidiano sujo da favela fica para trás, dando lugar ao luxo da cobertura nos bairros chiques de São Paulo.

A personagem não tenciona ficar junto aos seus semelhantes, nem se sente distante dos moradores dos bairros chiques, ao contrário dos personagens malandros descritos por exemplo em *Malaguetas*, *Perus* e *Bacanaço*. Não há lugar para a tribalização ou guetização, isto é, uma espécie de demarcação étnica e territorial, conforme as postulações de Zigmunt Bauman (2001). Ao contrário, a favela (representada por 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, a personagem, ocupa tal espaço como morador.

Contudo, a rua, local de sobrevivência, começa a ficar ruim e não parece tão atraída 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 marginal. No fim, de cafetão, agenciador de prostitutas, chega à 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. A personagem 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 do povo com o qual convivia.

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 ter deixado ela morrer, sem fazer nada. Contudo, Paulinho é o malandro que se mostra 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 mentirada enorme nestes anos todos. . . . Mas não vou parar. Atucho-me de tóxico e me agüento” (105).

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 modernidade acabava por revelar 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” (1995: 80-81). Alienação já vislumbrada por Charles Baudelaire em sua lírica no século XIX e que se multiplicou no século XX em plena modernidade.

José Castello afirma admirar no escritor paulista dois atributos tidos como impressionáveis 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 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” (54). Daí a figura de Paulinho, o traficante violento e sem escrúpulos, figura totalmente distante dos primeiros personagens malandros joão-antonianos.

Antonio Hohlfeldt destaca uma aguda diferença entre a primeira obra publicada por João Antônio, *Malaguetas* 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” (Hohlfeldt 1981: 196). Assinala que João Antônio opta pela única alternativa possível, qual seja, a autodestruição. Hohlfeldt afirma que “os bons tempos da malandragem são hoje o pesadelo dos maus tempos da marginalização” (1981: 197). As mudanças, oriundas da modernidade foram responsáveis para a sua transformação no bandido.

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, em *Paulinho Perna Torta* ele perdeu a sua aura de indivíduo simpático e sedutor. Sem contar que os tempos de repressão militar vividos no Brasil, serviram de pano de fundo para ilustrar a degradação de um ser que gozava de uma certa liberdade. O personagem se viu transformado em bandido, envolvido pela força esmagadora da modernidade e envolvido pela força opressora do Estado que fez dele uma sombra errante pelas ruas da cidade que parecem não lhe pertencer mais.

OBRAS CITADAS

- AGUIAR, Flávio. 1997. *A palavra no purgatório. Literatura e cultura nos anos 70*. São Paulo: Boitempo.
- ALMEIDA, Adilson Rogério de. 2009. *Cinema Novo*. Disponível em <http://www.cineclaque.jor.br>. Acesso em 23 de maio de 2009.
- ANTONIO, João. *Leão-de-chácara*. 7. ed. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.
- _____. 2004. *Malagueta, Perus e Bacanaço*. 4.ed. São Paulo: Cosac-Naif.
- BAUDELAIRE, Charles. 1997. *Pequenos poemas em prosa (El Spleen de Paris)*. Madrid : M. E. Editores.
- BAUMAN, Zygmunt. 2001. *Modernidade líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 38. ed. São Paulo: Cultrix, 1994.
- BUARQUE, Chico; & Paulo Pontes. 1976 . *Gota d'água*. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira.
- CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1987.
- CASTELLO, José. 1999. “A arte de ser João.” *O inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record. 39-55.

HOHLFELDT, Antonio. 1981. *Conto brasileiro contemporâneo*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

MESSENDER, Carlos Alberto Pereira et al, orgs. 2000. *Linguagens da violência*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

QUIROGA, Horacio. 1996. *Todos los cuentos*. Madrid: ALLCA XX.

SAID, Edward. 2003. *Reflexões sobre o exílio*. São Paulo: Companhia das Letras.

ZALUAR, Alba. 1985. *A máquina e a revolta*. São Paulo: Brasiliense.

OPRESSION TIMES IN JOÃO ANTÔNIO’S “PAULINHO PERNA TORTA”

ABSTRACT: The present article analyzes a short story woven by João Antônio in recent times of oppression in Brazil. “Paulinho Pena Torta”, from *Leão-de-chácara* (1975), published at the peak of the military dictatorship in Brazil, tells the story of a boy, a little rascal that gradually becomes a full bandit. It is possible to observe the annihilation of the society for the action of a totalitarian government and for a chaotic modernity that collaborates for the growth of social inequalities and moulds the personality of characters who live alongside the society.

KEYWORDS: João Antônio; military dictatorship; rascal; Brazilian literature.

Recebido em 15 de julho de 2010; aprovado em 30 de novembro de 2010.